

# **INSULA FULCHERIA**

*Periodico a carattere scientifico*

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

*e-mail: [infulcheria.museo@comune.crema.cr.it](mailto:infulcheria.museo@comune.crema.cr.it)*

## **Direttore**

Marco Lunghi

## **Vicedirettore**

Walter Venchiarutti

## **Redazione**

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

## **Comitato Scientifico**

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

## **Responsabile del Museo Civico**

Francesca Moruzzi

## **Traduzione testi in lingua**

Elena Cucciati, Elena Fiameni,  
Amelia Frangioia

## **Curatori del volume XLV**

Piero Carelli e Walter Venchiarutti

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



**Museo Civico di  
Crema e del Cremasco**



**COMUNE DI CREMA  
Assessorato alla Cultura**

*Numero XLV - Dicembre 2015*

# **INSULA FULCHERIA**

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



**Redazione di  
Insula Fulcheria**

## **Sommario**

- 7 **MARCO LUNGHI**  
Editoriale

### ***Arte contemporanea***

- 9 **WALTER VENCHIARUTTI**  
Agostino Arrivabene, ovvero delle demiurgiche arti trasformatorie  
*Agostino Arrivabene, or the demiurgic transforming arts*
- 41 **ELEONORA PETRÒ**  
Antologica - Biografia artistica di Aldo Spoldi  
*Antologica - An artistic biography of Aldo Spoldi*
- 69 **SARA FONTANA**  
L'arte di Ugo Stringa, passione e tormento  
*The art of Ugo Stringa, passion and torment*
- 95 **SILVIA MERICO**  
Francesco Panceri - Per non volare via  
*Francesco Panceri - Not to fly away*
- 117 **GIORGIO ZUCHELLI**  
Mario Toffetti e la potenza dello spirito  
*Mario Toffetti and the power of the Spirit*
- 147 **SILVIA MERICO**  
Maurizio Zurla - Il segno delle mani nella materia  
*Maurizio Zurla - The mark of his hands in the material*

### ***Miscellanea***

- 169 **BARBARA DE SANTIS, MARILENA CASIRANI**  
Un insediamento in legno di età altomedievale in località S. Ippolito di Quintano - *A wooden settlement of High Middle Ages found at S. Ippolito di Quintano*
- 183 **ROSAUGUSTA MACCALLI**  
La musica come mezzo di promozione culturale e di diffusione popolare nel territorio cremasco, tra il XV e il XVII secolo  
*Music as a means of cultural advancement and of popular diffusion in the area of Crema, between the XVth and the XVIIth centuries*

- 193 *MANUEL OTTINI*  
Vicende storiche e letterarie dell'Accademia dei Sospinti a Crema  
*Historical and literary events concerning the academy of the "Sospinti" in Crema*
- 219 *MARIA VERGA BANDIRALI*  
L'ancona-tabernacolo di Cesare del Conte per l'altare Maggiore del Duomo. - *The Altarpiece-tabernacle by Cesare del Conte for the High Altar of the Cathedral*
- 227 *PIETRO MARTINI*  
Paolo Braguti - Scritto in suo onore, nel duecentesimo anniversario della nascita - *Paolo Braguti - Written in his honour, on the two-hundredth anniversary of his birth*
- 265 *PIERO CARELLI*  
Anno 1915: una febbre che contagia anche Crema  
*In the year 1915: a fever that influenced Crema too*
- 303 *VITTORIO DORNETTI*  
Un Cremasco alla Grande Guerra  
*An inhabitant of Crema at the Great War*
- 325 *GAIA AVALDI, ELENA MARIA SCAMPA*  
La catalogazione delle opere otto e novecentesche del Museo Civico di Crema e del Cremasco - *The cataloguing of the art works of the 19th and 20th century present in the Civic Museum of Crema*

### ***Museo***

- 338 *SIMONE RIBOLDI*  
Museo civico di Crema e del Cremasco: un altro anno ricco di attività  
*Civic Museum of Crema and its area: another year rich in activities*

### ***Appendice***

- 348 Associazioni culturali del territorio
- 352 Bibliografia cremasca (*a cura di Alvaro Stella*)
- 354 I curricula degli autori

## Editoriale

È naturale che il destino della rivista che rappresenta “il museo civico di Crema” e del suo territorio sia strettamente collegato alle vicende storiche dell’istituzione. Non è perciò irrilevante il radicamento che “Insula Fulcheria” ha nel territorio come voce autorevole e palestra dove si esercita in piena libertà la ricerca dei valori di una convivenza locale. Anche per questo il compito di chi scrive diventa difficile in tempi in cui gli stessi ideatori degli spazi espositivi di ultima generazione suggeriscono, per quanto riguarda i musei, un cambio di nomenclatura per il tradizionale “tempio delle Muse”.

Il termine, infatti, di *museo* richiama istintivamente nella immaginazione popolare ambienti polverosi dove è fatale il pericolo, non solo infantile, della noia. L’invito perciò rivolto agli enti promotori è di progettare luoghi da esplorare con i cinque sensi mediante tecniche multimediali e supporti audiovisivi che svolgano funzioni di guida e di illustrazione. Il tutto, come avviene ormai nelle società più civili senza cadere nell’effetto “antimuseo” o di “Disneyland”. Inoltre, è appena il caso di ricordare che già in passato è raggiunto il suggerimento dalle pagine della nostra rivista di far incontrare al centro culturale S. Agostino civiltà esotiche presenti nel nostro territorio con l’idea di chiamare l’edificio “la Cittadella delle culture”.

Si arriva così all’idea del museo etno-antropologico in cui l’identità etnica si evolve nel proposito originario di una esposizione multipla dove una rinnovata comunità si specchia e la gente si sente rappresentata a tutto campo: dalla locale arte organaria ai prodotti della presenza terzomondiale. Non esiste un discorso immutabile quando si parla di cultura e anche l’esposizione museale deve evolvere in corrispondenza con la propria epoca dove, contrariamente alle rivendicazioni identitarie, occorrono esempi positivi di appartenenza.

È di fronte a questa prospettiva storica che è giunta la decennale attività della direzione e della redazione di “Insula Fulcheria”, composta da volontari che hanno ricevuto l’incarico, da parte del Comune, di raccontare, valorizzare e interpretare la storia e il patrimonio culturale della nostra città. In passato i collaboratori sarebbero stati definiti appassionati di “Antichità e Belle Arti”. Ma oggi l’idea appare ristretta e superata dalla nozione di “beni culturali”. Si tratta di opere che vanno ben oltre l’ambito artistico-archeologico per includere una integralità di discipline che richiede intorno al tavolo l’integralità di un gruppo di specialisti. Certo, è gradito per noi avvertire e sollecitare la presenza di concittadini impegnati in attività accademiche, di scrittori qualificati in diverse discipline, di studenti universitari che sperimentano le prime ricerche, ma anche alunni delle superiori di *stage* di formazione.

A queste condizioni il Museo diventa per l’amministrazione comunale un piccolo ministero dei nostri beni culturali nel quale è piacevole il lavoro di collaborazione in amichevole contatto e dialogo con i responsabili della istituzione, tutti insieme lontani dai vincoli burocratici di palazzo e di crescenti condizionamenti economici. A questo ultimo riguardo vorremo rivolgere un grazie squisito alla “Associazione Popolare Crema per il territorio”, che con attenzione degna del “classico mecenatismo augusteo” non ha mancato, come da sempre, con elargizioni liberali e disponibilità pubbliche di assicurarci il contributo economico di sussistenza. Vorrei aggiungere un’ultima osservazione riguardante la crisi abbattutasi

come una scure anche sulla nostra attività. Potrebbe essere l'occasione per un salto di qualità qualora riuscissimo a vincere la sfida del lavoro in rete tra i musei presenti in provincia e in regione. Sono molti anche in Lombardia e in particolare nel territorio cremonese i musei locali che vivono per il grande pubblico in un cono d'ombra, dove hanno subito il "complesso di Cenerentola", ma che stanno alzando la voce nel panorama culturale italiano.

È ovvio che da sole queste realtà si mostrino fragili, pur sentendosi ricche di peculiarità tematiche, quando riescono a condividere le competenze, le professionalità e le risorse. Naturalmente per un simile progetto è richiesto un impegno non facile per vincere la resistenza di un individualismo che spesso assume i caratteri del "campanilismo". Oltretutto la mancanza di collegamenti ci assicura che il problema non sarebbe tanto la selezione del patrimonio ma l'integrazione dei sistemi. In questo senso il museo non è più da considerare soltanto un settore a bassa produttività né solo in funzione turistica, ma come motore di creatività.

A conclusione del fascicolo equamente dedicato all'arte e alla storia di casa nostra, mi sia concesso il ricorso ad un'immagine di sintesi che traggio dal rosone del nostro Duomo recentemente restaurato: attraverso la grande vetrata a spicchi il visitatore si trova tra la fine dello spazio fisico e l'inizio di quello interiore che dialogano insieme.

Il direttore  
*don Marco Lunghi*



# *Arte contemporanea*

*La storia ci insegna che le élites artistiche sbocciano con regolare periodicità all'ombra del dinamismo presente nelle metropoli. Forse per questo motivo il retroscena culturale della provincia è stato spesso sottovalutato. Tuttavia anche la "quiete campestre" ha saputo garantire, nel corso dei secoli, un considerevole numero di "minori" che si sono dimostrati elementi indispensabili allo sviluppo innovativo dei cosiddetti movimenti d'avanguardia. Un esempio è fornito dal Cremasco, sovente relegato a terra di provincia e che tuttavia ha espresso una identità costituita da personalità artistiche di significativo interesse. Su alcune è calata una inopportuna dimenticanza e solo occasionalmente sono stati rispolverati alcuni di questi "gioielli di famiglia". Basterebbe porsi domande in merito agli interpreti del Futurismo locale: il pittore Enzo Mainardi, il romanziere Gino Bonomi, l'inventore Mario Stroppa. Tutto il nostro '900 è stato percorso da una miriade di artisti, degni di doverosa attenzione che hanno lasciato impronte con fantasia ed estro creativo.*

*La loro riscoperta è compito dei ricercatori ma occorre procedere ad un preliminare lavoro di sintesi storica. Sono infatti molte le difficoltà da superare: il reperimento dei dati biografici, la ricostruzione dei percorsi formativi, la ricomposizione delle attribuzioni, la redazione di cataloghi. Le difficoltà nell'approcciarsi ad interventi lontani nel tempo sono molte ma la presenza al Museo Civico di un ricco patrimonio documentario (Fondo Alberico Sala) e l'esistenza di un vivace associazionismo dovrebbero naturalmente convincere alla costituzione di un centro ufficializzato per la raccolta dati, una banca di notizie, un polo di etnografia artistica. La missione di questo organo dovrebbe esser quella di far luce sulle opere, la vita e le idealità dei tanti artefici che, seguendo un diverso percorso, sono attualmente impegnati in disparati campi: pittura, disegno, scultura, grafica, fotografia, architettura, ecc. Le finalità di tale iniziativa sono attestate dalla possibilità di facilitare in futuro il compito di solerti ricercatori, giovani studenti, semplici appassionati e garantire informazioni di prima mano.*

*Nei numeri precedenti della rivista sono già comparsi, senza seguire una definita linea programmatica, articoli dedicati a stimati maestri locali dell'arte moderna. L'attuale numero esce con interventi riservati all'arte contemporanea: tre pittori (Agostino Arrivabene, Aldo Spoldi, Ugo Stringa) e tre scultori (Francesco Panceri, Mario Toffetti, Maurizio Zurla). Siamo partiti da disponibilità predisposte; l'intento è quello di dar seguito ad un vero censimento a puntate. La raccolta è avvenuta con interviste dirette o tramite interlocutori che hanno approfondito la conoscenza personale.*

*I testi riguardano gli artisti moderni, apprezzati nel Cremasco, stimati a livello nazionale e internazionale. Si è così voluto nell'immediato offrire ai lettori di In-sula Fulcheria stimoli e supporti per una sempre maggiore conoscenza del ricco patrimonio culturale che qualifica la comunità. A queste considerazioni non sono estranei lo stupore per la ricorrente domanda sentita di recente in sala Agello: "Enrico Girbafranti: chi era costui?". Il quesito sarebbe stato analogo davanti alle opere di altri scultori cremaschi: Quintilio Corbellini, Giovanni Vela, Bassano Danielli, Armando Merighi. Lo stesso discorso può valere per altre discipline. La nostra contemporaneità è già storia di domani. È necessario conoscere, preservare e trasmetterne la memoria senza attendere che le originarie testimonianze vengano inevitabilmente offuscate dal tempo.*

W.V.

## Agostino Arrivabene

### *ovvero delle demiurgiche arti trasformatorie*

*Nel panorama artistico contemporaneo Agostino Arrivabene costituisce un unicum. L'artista procede personalmente alla macinazione dei pigmenti per la composizione dei colori naturali, alla decantazione degli oli, alla preparazione dei solventi e vernici pittoriche, secondo le antiche tecniche dei maestri medievali. In un vero laboratorio alchemico nascono quadri che riecheggiano le intuizioni di Van Eyck, Rembrandt, Leonardo, filtrate alla luce della mitologia greca. Le tematiche trattate nascono da atmosfere magiche e surreali, descritte con la cura al particolarismo naturalista dei fiamminghi. Personaggi sofferenti, Animalia e Vanitas costituiscono i protagonisti di un mondo fatto di luci ed ombre, riflessi degli ambivalenti stati d'animo dell'autore. In questa intervista Arrivabene svela il mistero che sta alla base di tali ispirazioni angosciose e terribili ma irresistibilmente coinvolgenti.*

*Agostino Arrivabene is the only contemporary artist who personally grinds pigments for the composition of natural colours, decants oils, and prepares solvents and paint, according to old techniques used by Medieval masters. In an alchemist's laboratory he creates paintings echoing the intuitions of Van Eyck, Rembrandt, and Leonardo da Vinci filtered through the Grecian mythology. The themes emerge from a magic and surreal environment described with the attention to details that is typical of the Flemish painters. Suffering characters, Animalia, and Vanitas are the protagonists of a world made of lights and shadows reflecting the author's ambivalent moods. In this interview Arrivabene unveils the mystery forming the basis of such inspirations that are distressing and terrible but irresistibly entralling.*

## ***Biografia essenziale***

Agostino Arrivabene nasce l'11 giugno 1967 a Rivolta d'Adda, Cremona e consegue il diploma nel 1991 presso l'Accademia di Belle Arti di Brera. I suoi primi studi sono dedicati alla sperimentazione della pittura, del disegno e dell'incisione. Si richiama ai Maestri del passato: Leonardo, Dürer, Van Eyck, Bosch e Rembrandt. Attraverso numerosi viaggi approda nelle maggiori città italiane ed estere, visita i grandi musei europei dove può ammirare direttamente le opere più importanti. Conduce da autodidatta una ricerca che lo porta a recuperare la conoscenza delle tecniche pittoriche tradizionali. Provvede direttamente alla preparazione artigianale dei colori (lapislazzuli, lacca di robbia, cinabro, indaco, sangue di drago ecc.) e pazientemente indaga i segreti antichi che stanno alla base del disegno e dell'acquaforte.

All'età di 21 anni riceve il primo premio al Concorso Internazionale "Leonardo Sciascia amateur des estampes". Inizia così una carriera ininterrotta fatta di prestigiose mostre personali: ottiene ambiti riconoscimenti, partecipa ad una innumerevole serie di esposizioni collettive, riscuote il concorde apprezzamento tra i maggiori storici e critici d'arte a livello nazionale ed internazionale.

Ma il miglior studioso dell'opera di Arrivabene resta lo stesso Arrivabene che attraverso lo scritto e l'intervista svela il mistero incantatorio della sua opera. Un segreto che si nasconde dietro una vita di sofferenze, affrontate con la volontà della conoscenza, sostenute dall'amore per l'arte che spesso può portare alla solitudine. Il foglio, la tela, la tavola diventano allora uno specchio in cui sono riflesse passioni, paure e speranze dell'artista. In un continuo divenire si alternano i cicli della vita e della morte, rappresentati dai curiosi soggetti espressi nell'esecuzione pittorica dedicata alle Mirabilia, alle Vanitas, ai Sofferenti, sempre filtrati e sorretti dal mito greco. Queste tematiche rappresentano la sintesi di un vissuto trasfigurato. L'osservatore attento resta affascinato in quanto percepisce che l'abilità tecnica è solo un pretesto e non un fine. Partita da una raffinata grafica rinascimentale, da un'esuberante coreografia barocca, la produzione artistica di Arrivabene si è evoluta e negli ultimi lavori la troviamo espressa in strane forme dilatate e quasi nebulizzate. Ma nelle opere del presente vive ancora la condizione dualistica che caratterizzava il passato. Tra i protagonisti di questo racconto oggi figurano soggetti avvolti da angoscianti nubi batteriche dalle cui membra germignano spaventose quanto leggiadre appendici. Una oscura schiera di esseri mutanti riceve improvvisa sublimazione da folgoranti bagliori, propagati dalla presenza di maschere d'oro. Dietro il disfacimento della carne si cela il riscatto di una santità perduta e ritrovata. Sono immagini della luce che si confondono, in una eterna competizione, con quelle della sera.

## ***Premessa***

In una sperduta cascina della campagna cremasca, solitario eremo, lontano dal clamore metropolitano, a Gradella di Pandino, vive e opera abitualmente Agostino Arrivabene. L'intervista che segue mi ha consentito di poter rinsaldare i rapporti di sincera amicizia e di stima, nutriti nei confronti di un artista che per inventiva, cultura e capacità espressive considero tra i maggiori. È trascorso un quarto di secolo da quando all'indirizzo della Commissione Museo di Crema pervenne la richiesta per l'allestimento di una mostra da parte di uno sconosciuto pittore rivoltano. All'epoca in città diversi spazi espositivi pubblici e privati erano in grado di

garantire una appropriata visibilità ad un gran numero di artisti, cremaschi e non cremaschi. A giovani e vecchi aspiranti era permessa una discreta possibilità di scelta espositiva. Le raccomandazioni erano tassativamente disattese e la pluralità del collegio museale di cui facevo parte garantiva con attenta severità la selezione dei candidati. Mensilmente ricevevamo decine di domande che valutavamo di volta in volta. Esporre nell'importante sala Cremonesi del famoso Centro Culturale Sant'Agostino era un privilegio riservato a pochi eletti.

Le foto delle tele che ci erano pervenute da Arrivabene destarono subito unanime sorpresa per gli inusuali soggetti mitologici. Aveva stupito la perfezione dei disegni che sapevano generare ammirazione e compiacimento. I sapienti accostamenti cromatici potevano suscitare vere e insolite emozioni, quelle che per intenderci fanno immediatamente comprendere la differenza tra una bella copia e un'opera ispirata. Nessuno aveva mai sentito parlare di quell'ignoto Maestro. La meraviglia iniziale crebbe quando la data di nascita confermò l'età del pittore: poco più che ventenne. La mattina successiva, senza averlo preventivamente concordato, la commissione si ritrovò riunita a Rivolta d'Adda, nella casa paterna di Arrivabene. Ognuno di noi aveva sentito l'impellente bisogno di verificare la reale rispondenza di quelle opere. Subentrò allora un ammirato sconcerto nel dover constatare che le immagini fotografiche avevano trasmesso solo parzialmente la prorompente bellezza offerta dagli originali.

### **Formazione tecnica**

Partendo dal presupposto che la grandezza di un artista, al di là delle tecniche, delle valenze simboliche utilizzate e dei condizionamenti ambientali, può costituire un derivato della sua soggettività, diventa illuminante conoscere quali siano stati i primi momenti legati ai ricordi dell'infanzia e i motivi primari che lo hanno spinto a privilegiare un particolare percorso. Come è nata questa vocazione al disegno?

*Per rispondere a questa domanda occorre ritornare agli inizi del mio passato, risalire alla mia protostoria. Premetto che non penso si possa stabilire un metodo per capire come un artista si forma al suo destino nel corso del tempo. È un grande mistero, non certo una casualità. Esistono fattori concatenati e determinanti che mi hanno condizionato nei primi anni di vita e poi portato a livelli di comportamento tali da facilitare il mio avvicinamento al mondo dell'arte. Fin da bambino questo processo era già in atto. Ricordo le prime volte, quando a scuola prendevo in mano una matita, sentivo fin da allora una scioltezza particolare, una capacità innata. Anche nei primi anni d'asilo e delle elementari non ho dovuto sottostare ad alcun training di preparazione. I disegni che facevo erano formati, avevano già una loro connotazione naturalistica, autonoma nel rapporto con la realtà. Non procedevano attraverso quelle mediazioni simboliche che solitamente sono caratteristiche preliminari del disegno infantile, né proponevano stili che prefigurassero o sintetizzassero forme del reale. Allora seguì una ricerca spontanea, dettata dallo sguardo e dall'azione.*

Quali avvenimenti, fonte di dolore o piacere, hanno influito sulle scelte adolescenziali del giovane Agostino Arrivabene?

*È stata scioccante e determinante all'età di quattro anni la perdita di mia madre. Un avvenimento drammatico e tangibile ha mutato il corso del destino. Mio padre non ha più voluto nessuna sostituzione, né si è cercato una compagna.*

*Questo trauma è stato in parte alleviato quando ci siamo uniti alla famiglia della zia. Anche lei aveva perso il marito, così sono stato allevato insieme a mio fratello che aveva un anno d'età e non ha potuto conoscere ciò che comportava l'affetto materno. La mancanza di questa figura, fondamentale nella vita di un bambino, è diventata per me un tarlo ossessivo. Mi sono chiuso ermeticamente in me stesso, dedicandomi completamente al disegno. Mi domandavo in maniera assillante il perché di quanto era accaduto, cercavo la ragione e volevo delle risposte. Disegnare è diventato il codice interpretativo che utilizzavo per decifrare la criticità della situazione. Volevo superare quelle ansie che, nate con l'infanzia, si sono protratte nel corso del tempo. Le risposte mi sono venute dal mondo fiabesco a cui nel frattempo per riflesso mi ero avvicinato. In quegli anni trasmettevano alla televisione alcuni racconti di fiabe.*

*La mia storia presentava singolari analogie con quella di Pinocchio. Nella proiezione delle puntate il burattino di Collodi, sceneggiato da Comencini, anche lui privo di madre, era aiutato da una fata, un personaggio straordinario che esercitava i suoi poteri magici sulla realtà. Mi immedesimavo in Pinocchio, la sua esperienza poteva essere surrogata alla mia. Così la mamma assumeva le sembianze di una figura fantastica, simile a quella legata alle simbologie popolari. Nel tempo questa situazione è cambiata grazie al rapporto con una cugina, figlia della sorella di mia madre. Insieme a mio fratello Andrea siamo stati accolti e lei, come una vera educatrice, ha contribuito ad ampliare il mio immaginario, indirizzandomi al mondo del mito classico, alla filosofia greca. Dai miti popolari delle fiabe sono così passato alla raffinata conoscenza del mondo antico. La lettura simbolica della realtà mi ha aiutato a sopportare le difficoltà infantili e la mitologia ha rappresentato la chiave di lettura. Le tragedie antiche hanno fornito un aiuto ai fatti del presente. Potevano alleviare le angustie dell'età, costituire una sorta di medicina antica. Sono state d'ausilio al bambino prima e all'adolescente poi.*

I tuoi primi ricordi artistici giovanili sono stati messi in relazione con l'immaginosa iconografia offerta dai capitelli della basilica medioevale di S. Maria e S. Sigismondo a Rivolta d'Adda. Le sirene caudate, le larve lugubri di cavalli rampanti, i serpenti aggrovigliati spuntano inquietanti dai primitivi arabeschi romanici. Queste rappresentazioni che appaiono ben delineate nei primi lavori hanno oggi lasciato il posto a fisionomie più evanescenti. Come hanno contribuito a promuovere le prime suggestioni fantastiche e le visioni anamorfiche?

*Da piccolo mi sono sempre sorpreso stando ad ammirare le bellezze mostruose che il romanico ha saputo produrre in quella chiesa. La mia attenzione si attardava, catturata non tanto dalle loro potenzialità terrifiche ma dalla capacità evocativa che gli artigiani-scultori avevano saputo imprimere alla pietra. Erano riusciti a trasformare le rappresentazioni biologiche di animali veri e fantastici in altrettante aberrazioni surreali. Con questi esempi si è saputa tramandare una forte grandezza espressiva. È questa la traduzione inaudita e impressionante di ciò che nel quotidiano, apparentemente, poteva sembrare comune e consuetudinario.*

Le esperienze della scuola, lo studio all'accademia, la scelta e la preparazione tecnica che ruolo hanno giocato e giocano nel tuo iter professionale?

*Il mondo del liceo artistico che ho frequentato a Milano era piuttosto nebbioso. Prima ancora avevo fatto dei tentativi, di breve durata, presso scuole legate al mondo della grafica pubblicitaria. Subito mi sono accorto che non era il settore*

*educativo a cui volevo avvicinarmi. Avevo propensione per gli aspetti pratici e così mi sono avvicinato al restauro antico. Negli anni ottanta questo indirizzo iniziava ad essere promettente come professione. Anche la scuola del restauro mi sembrava offrire una formazione interessante ma riduttiva, poco creativa e poco aperta al nuovo. L'unico scopo consisteva nel salvare e risolvere i danni causati dal tempo. Questo inizio però mi ha permesso l'avvicinamento a tecniche artistiche che hanno contribuito alla mia base formativa. È stato determinante venire a contatto con testi, come ad esempio il trattato di Cennino Cennini, costruire un abbecedario fondamentale per una prima conoscenza e quindi l'approccio alle materie pittoriche. Era forte il desiderio di poter ricreare ciò che era andato perso. Mi intrigava l'accostamento alla manualistica originaria. Volevo apprendere la raffinata eleganza e la conoscenza degli antichi. Non mi hanno mai frenato la mancanza di un maestro o il fatto che ormai non esistesse più il supporto della bottega.*

*Questa ricerca della tecnica, delle basi, come ad esempio la composizione dei colori in modo artigianale, passano attraverso la selezione dei pigmenti, l'uso del macinello, la mescolatura dell'amalgama sulla lastra smerigliata, la predisposizione delle tele. Sono tutti processi che hanno costituito la prima ossatura del fare l'arte. Ho cercato di approfondirli sempre di più e hanno finito per diventare quasi una ossessione. Quando preparo la tela per la prima stesa a colla seguo un lavoro lento, noioso ma appagante nei risultati. Ad esempio parto dal lino un po' più grezzo e scelgo sempre le tele della migliore qualità, poi stendo le stratificazioni di colla di coniglio che sciolgo a bagnomaria. A freddo, quando diventa trasparente, è simile ad un gel, perché non deve impregnare tutta la tela ma svolge il compito di tura pori. Dopo questa operazione seguono tutti gli strati di colore, la preparazione a base di olio di lino grasso, gesso, pigmenti e poi il lavoro cresce.*

*Ho portato avanti la battaglia conoscitiva da solitario, visitando mostre di arte antica, frequentando musei, mettendo in pratica gli insegnamenti dei vecchi manuali, andando alla ricerca di materiali inusitati. La via della sperimentazione non finisce mai. Proprio ieri sono riuscito a reperire della gomma gutta, un pigmento velenoso, di origine vegetale.*

*È una lacca gialla e trasparente, già usata nel '500, che va macinata e lavorata in una soluzione alcoolica. Stemperata in olio di lino o di noce non permette mezze paste bensì la stesura sottilissima, trasparente, riesce ad esaltare le tonalità squillanti e limita le micro-ossidazioni, cioè l'ingiallimento. Anche il giusto utilizzo dell'olio di lino riveste notevole importanza in quanto serve a modificare la consistenza del colore. Non deve esser preso e usato all'istante; è una materia che va lavorata, digerita, attraverso un processo lento. Necessitano mesi e mesi di sedimentazione, manipolazioni, lavaggi e lunga esposizione al sole. Occorre un lavoro paziente che può durare un'estate intera. Si arriva così ad ottenere un liquido chiarificato, denso, pronto per una giusta applicazione, risultato della polimerizzazione compiuta dall'azione solare. Il legante nella mestica va sneravato, assestato, affinché non possa subire durante la pittura degli ingiallimenti supplementari.*

*Sono del parere che un dipinto è paragonabile ad una sorta di sarcofago, simile ad un'arca. Dovendo affrontare una sorta di viaggio nel tempo occorre sia ben protetto. Per questo motivo i materiali devono essere solidi, testati, destinati a durare più generazioni. Se ad esempio prediligo l'uso delle tele di lino al posto del cotone c'è un motivo. Il lino ha la proprietà d'essere un tessuto più resistente.*

*L'attività del vero pittore si sposa con quella dell'alchimista, nel senso proprio del termine, cioè di colui che secondo la tradizione andava alla ricerca della quinta essenza, il divino nell'essere umano, l'oro nella materia. L'artista alchimista è colui che persegue l'essenza della natura. Con la sua creatività opera una trasmutazione della materia, al fine di renderla talmente pura e perfetta da creare un'amalgama unica che si chiama opera d'arte. Gli elementi preparati, filtrati e raffinati proteggono l'essenza di un concetto, una fantasia, una visione concepita dall'autore. Un pittore non raggiungerà mai il massimo appagamento, durante il corso della vita. Potrà godere del fatto che il suo dipinto, viaggiando nel tempo, prolungherà le emozioni, influenzerà gli osservatori, lascerà un segno duraturo del passaggio su questa terra.*

Quali sono stati gli episodi che hanno maggiormente contribuito a segnare le tappe formative dei tuoi disegni, dei dipinti, della grafica e come nasce un'opera d'arte?

*Ogni opera rappresenta un mondo a se, è un microcosmo, diverso dal precedente, dissimile da quello che verrà dopo. Non esiste un metodo che valga per tutta la produzione pittorica. Ognuna implica un'azione nuova e irripetibile. Adesso mi vedi preparare questa tela e certamente parto da un procedimento consueto ma è dalla fase successiva dell'imprimitura, nel letto che accoglie la prima incollatura, del gesso, dell'olio di lino che si compone l'ossatura stessa del dipinto. Da questa prenderà forma la sua pelle finale. Ci sono degli abbozzi con dei rilievi che seppelliti dopo strati di pittura affiorano attraverso abrasioni.*

*Il metodo può cambiare, ne esistono altri oltre all'imprimitura. Nel caso della pittura monocromatica intervengono velature molto trasparenti, stratificazioni di mezzetinte per far risaltare il chiaroscuro. Attualmente sto apprezzando molto la tavolozza ridotta, quella dei greci antichi, costituita solo da quattro colori e in particolare prediligo il colore verde. Utilizzo per questo il resinato di rame che è un pigmento organico costituito da sali di rame presenti in certe resine. La passione per il disegno è stata fondamentale, si è manifestata in maniera costante e mi ha sempre accompagnato. Posso affermare che parecchi miei dipinti hanno gestazione con una prima impronta grafica, attraverso il segno fatto su materiale cartaceo, tele o tavole preparate a gesso. Il disegno diventa un preliminare fondamentale per ammortizzare il gigante dell'immagine cromatica che porto nella mente. È un modo d'affrontare la battaglia creativa con un primo scontro.*

*Sovente le idee per un quadro nascono da piccoli quaderni d'appunti, cahiers de voyages, veri diari che mi accompagnano sempre. Si possono trasformare poi in progetti, alcuni si realizzano, altri si arenano. Dallo schizzo iniziale si perviene all'ampliamento dell'immagine, dal disegno preparatorio si passa al dipinto su tela o su tavola con stesura a olio o a tempera all'uovo, che di solito utilizzo per piccoli formati. Questo iter non avviene sempre in tutti i casi in quanto l'immagine può anche nascere per pittura diretta su tela o tavola, grazie a suggestioni immediate, all'utilizzo compulsivo e quasi ossessivo di un database, fatto di forme e figure che nel frattempo raccolgo dal web, dai libri, dai rotocalchi ecc... Questo bacino è simile ad una serra di iconografie, che recepisco dal mondo circostante, sono immagini destinate ad innestarsi una sopra l'altra e crescere con la creazione di nuove immagini visive.*

*Alla grafica e quindi all'incisione originale, all'acquaforte sono arrivato frequentando la scuola di Brera. I primi contatti sono avvenuti attraverso le prime*



*lezioni poi l'impegno si è protratto nel corso degli anni. Oggi può sembrare che abbia abbandonato questa tecnica, ma guardo sempre con occhio nostalgico alle mie incisioni. Non è escluso che da domani possa riprenderle, magari con un approccio anche più meditato.*

Oltre alle problematiche personali, alle ansie che un artista vive nell'infanzia e nell'adolescenza hai detto che la formazione si completa con le visite ai musei, gli interessi riservati al patrimonio artistico e specialmente con i viaggi. Durante il tuo "pellegrinaggio" in Grecia. Quali significati hanno assunto le mete di Eleusi, Patmos, Atene?

*Per alcuni anni ho interrotto il mio contatto con la cultura classica, i viaggi in Grecia sono stati importanti per poter riprendere la vicinanza con quel mondo. Nel 2011, dopo l'esposizione alla Biennale di Venezia, ho lasciato alle spalle un periodo di fatiche e deciso la partenza. A Patmos ho scoperto l'essenza della cultura ortodossa, le icone, i cerimoniali. Dopo qualche anno sono ritornato ad Atene. Terminata la sosta ai monumenti e ai musei sono giunto alla agognata tappa finale di Eleusi, luogo mitico, dove ogni anno si celebravano i riti dei misteri eleusini. Al museo dell'Acropoli di Atene ho ammirato i doccioni posti sul frontone del Partenone. Mi sono accorto che alcuni leoni ancora integri, non solo confermavano la vivacità dei colori originali, ma gli esterni conservavano sul dorso residui di foglia d'oro.*

*La devozione verso gli dei aveva superato il decoro estetico. Nessuno a quell'altezza poteva ammirare tutto quell'oro. Mi sono chiesto: perché sprecare la foglia d'oro? Costava parecchio e la sua applicazione esigeva un notevole impegno finanziario e lavorativo. Per esser così sottile doveva esser stata battuta a mano. Era uno spreco? No! Perché dovevano vederla gli dei. L'arte non era intesa solo in qualità di espressione umana, ma vera ovazione, preghiera diretta. La creazione artistica è diventata poi fine a se stessa, l'art pour l'art, ma in quel lontano passato costituiva un elemento fondante per il culto, un nodo in grado di collegare l'uomo a Dio.*

Gli assemblaggi in oro che intervengono nelle tue ultime produzioni artistiche<sup>1</sup> sono quindi frutto di queste considerazioni?

*Sì, perché l'oro è per eccellenza il simbolo del divino. L'oro è Dio, è il mistero, l'elemento alchemico puro per eccellenza, il mezzo utilizzato per suggellare la perfezione. Non lo impiego come elemento decorativo ma per sottolineare lo speculare che rifrange la luce, con il suo implicito simbolismo.*

### ***Tematiche e maestri***

Tra le tematiche privilegiate, a partire dagli anni '90 compaiono nelle raffigurazioni i rappresentanti di una umanità dolente o impegnata in una eterna attesa. Sono i cicli del dolore (scuorati, lacrimanti, suicidi, sofferenti) e della veglia (le sentinelle, le vedette, i guardiani). In quale modo queste riproduzioni sono archetipi corrispondenti ad altrettanti stati dell'essere? (figure 1 e 2)

*Per quanto riguarda gli scuorati sono coloro che hanno il segno della sutura sul petto e portano il loro cuore lontano dal corpo, illudendosi, in questo modo, di non soffrire più. Durante l'età delle prime pulsioni amorose, delle pene e delle speranze l'amore ci illude facendoci credere ciò che non è. I fatti e la realtà non corrispondono mai alle aspettative. Il sentimento che si vorrebbe eterno è ingan-*

*nevole perché termina e sfugge. I mitemi che presento in questa serie sono feticci che si strappano il cuore votandosi alla fredda indifferenza nei sentimenti. Escono così da una illusione per imboccare la via dell'inganno. I lacrimanti piangono il dolore e la malinconia dell'essere umano, raccolgono lacrime in lacrimatoi che portano costantemente attaccati al viso. Il loro pianto è raccolto in pozze d'acqua che si congiungono in valli lontane, dove vivono gli esseri umani. Gli uomini della veglia evocano i prodromi di questi sofferenti. Le vedette fanno parte di un lavoro ciclico che è sorto in precedenza. Erano personaggi che avevano ricevuto questa folle missione: osservare nel cielo la caduta delle stelle. Infatti quando i corpi siderali entrano nell'atmosfera diventano meteore; gli scrutatori analizzano la sfera celeste per capire la loro traiettoria, cercano di scovare dove si posano i doni del cielo, per poterli raccogliere. Ma, con disarmante scoperta, si accorgono che sono semplici sassi e rappresentano una infatuazione illusoria. I desideri, peraltro popolarmente collegati alle stelle cadenti, si distruggono nello stesso istante in cui l'essere umano li scopre e sono destinati ad essere illusioni ingannevoli. Le aspirazioni diventano sassi. Ci prefiggiamo sempre grandi traguardi, vorremmo realizzarli, purtroppo nella realtà si trasformano in fardelli inutili e pesano sullo stato d'animo. Come estrema conseguenza possono indurre al suicidio. Le traiettorie di quelle linee luminose costituiscono la prospettiva di grandi tensioni. L'uomo vorrebbe raggiungerle ma poi si rende conto che finiscono per generare solamente sofferenza e disillusione.*

Nelle tue Vanitas, Mirabilia e Floralia è evidente il ductus pittorico dei migliori fiamminghi e il richiamo naturalista preraffaellita. Perché questi soggetti abbondano di teschi e di ossa e di animali strani? (figure 3, 4, 5)

*Alle mirabilia naturae ho dedicato espressamente diverse mostre<sup>2</sup> cariche di significati simbolici. Per fare alcuni esempi: le pietre come i vari corpi scheletrici alludono al peso materiale della condizione esistenziale. Ogni animale rimanda alle concezioni tradizionali: la salamandra identifica il sauro velenoso che secondo la scuola alchemica si nutrive esclusivamente di fuoco. Avviene così anche per le forme vegetali: i baccelli che in autunno si aprono e fanno cadere i semi assumono forme di barca, diventano traghetti naturali e fanno la spola tra i vari stati dell'essere.*

Tra i tuoi dipinti la gamma di Animalia (figura 6), interpretati nella prima serie, riguarda categorie reali e fantastiche (salamandre, centauri, basilischi) si è successivamente infoltita di insetti e batteri. Con la conoscenza e la meticolosità di un entomologo hai descritto il microcosmo delle diverse specie (mosche, pulci, lucciole). Da dove deriva questo interesse? (figure 6 e 7)

*Per quel che riguarda la rappresentazione insolita di microrganismi dovrei fare una precisazione. La malattia rientra prepotente nella mia vita con la morte di mio padre, attraverso la neoplasia. Questo confronto è diventato per me una ossessione terribile, che ho vissuto sulla mia pelle. Lo sgomento si è ribaltato sulle tele, nel momento dei primi anni giovanili, quando è esploso lo spauracchio per la malattia dell'HIV e ancor prima con la scomparsa di mia madre. Phobos entra nella mia pittura come elemento catalizzatore delle ansie di un essere umano, paura di un confronto con la malattia che porta alla fine. La dimensione della morte ha finito col diventare predominante, è diventata quasi carne dentro di me. To pathei Mathos, dal dolore la conoscenza, è il titolo non casuale di una mia mostra<sup>3</sup>.*

*La frase, secondo cui la verità può essere raggiunta dall'uomo solo attraverso la sofferenza, è tratta da una trilogia. L'Agamennone di Eschilo è una delle prime forme di tragedia greca. Si tratta di un monito, un epitaffio, responso di un oracolo che non mi ha condizionato solo negli anni passati ma che mi definisce sempre nel tempo. L'essere umano prima o poi viene a contatto con il dolore che irrompe con diverse sfaccettature ma che comunque porta ad una capacità di comprensione maggiore del proprio io. Sul frontone del tempio di Apollo a Delfi era impressa la frase "conosci te stesso". Il significato sta nell'indagare all'interno di sé, attraverso la passione della vita si conoscono le realtà più intime dell'animo. I propri limiti trovano la possibilità di uno slancio maggiore che può portare a guardare oltre la soglia, oltre i confini dell'essere.*

Tutte queste tipologie sono pervase da un *pathos* di sofferenza cosciente che rispecchia il dramma del divenire umano. Lo stesso stato si ripropone negli autoritratti che non sembrano essere frutto di esternazione narcisistica. In quale modo riesci a far convivere l'iperrealismo tragico con il senso del mistero, il quotidiano con lo straordinario, il materiale con il metafisico? (fig. 7)

*Per quanto riguarda il pathos sofferente che pervade l'atmosfera dei miei lavori io lo definirei ansioso. Proprio ieri facevo questa considerazione sull'opera di Rembrandt. Mi sono reso conto che nei suoi ultimi anni questo grande artista diventa assiduo registratore di se stesso. Con una serie di autoritratti cerca di scoprire la sua natura più intima. Forse la medesima cosa stava avvenendo per me. Da tempo ho abbandonato la strada del ritratto come immagine di se, tale pratica epidermica diventa riflesso di uno stato d'animo, registra parti di vita smembrate, testimonianze di dramma o gioia, di sentimenti vissuti in un particolare momento.*

*Il problema principale che deve affrontare ogni ritrattista consiste nell'esser chiamato a fermare lo stato d'animo del soggetto, un fattore mutevole, dipendente anche da fattori esterni come dalla luce che a sua volta si modifica e in base al tempo e non è mai uguale. Inoltre subentrano le predisposizioni momentanee di chi dipinge e di chi posa. Ho quindi bisogno di più sedute perché il modello cambia di giorno in giorno. La difficoltà consiste nell'adeguarsi ai tempi di posa, le condizioni di chi posa oggi non sono mai quelle del giorno prima...*

*Per tutti questi motivi il risultato di sintesi non è mai la copia fedele della persona ma un amalgama. Il ritratto non può esser paragonato alla fotografia, per questo non si dovrebbe mai copiare la fotografia per fare un ritratto. Fare ciò è umiliante sia per il fotografo che per il ritrattista. Copio esclusivamente oggetti e soggetti dal vero.*

Gli accenni derivati da temi mitologici, legati alla classicità sono stati costanti fin dai primi lavori e attraverso le fasi evolutive questi indirizzi permangono anche nelle tele più recenti, come il mito di Persefone. Alcune delle tue anticipate premesse si accostano ad argomenti che solitamente i contemporanei tendono ad ignorare e a sfuggire. Alludo ai "piccoli e grandi misteri". In base alla distinzione fatta da Guénon<sup>4</sup> i primi andrebbero intesi come apprendimenti collegati all'ambiente naturale e quindi umano, mentre i secondi sarebbero riferibili alla conoscenza del sovrasensibile. Le dinamiche che confermano alcune considerazioni eliadiane<sup>5</sup> sono riconducibili al ciclo temporale?

*Nel caso specifico ho inteso riferirmi alla professione di fede, alla coreografia, al rituale che hanno sostenuto nell'antica Grecia i misteri Eleusini. Tutto il sapere religioso che soprassedeva al culto dedicato a Persefone a Demetra e Ades. Il*

*mito del rapimento di Persefone da parte del dio Ades, il dolore della madre Demetra, la ciclicità della vita e della morte, in parallelo con il viaggio dalla terra agli inferi. Il ripetersi delle stagioni nei sei mesi corrispondenti all'abbandono dell'Averno (primavera-estate) e al successivo ritorno della dea (autunno-inverno) nel regno dei morti. La ciclicità naturale propria degli umani è unita alla carne ma anche agli stati d'animo e alla conoscenza. La morte di sé comporta la rinascita di una nuova figura. Questo mito, chiave di lettura riferito ai piccoli e grandi misteri, è diventato una metafora per definire la tensione, l'ansia che vivono in quegli anni (dal 2008 in poi) e la paura della morte. I piccoli misteri sono giunti a noi grazie a studi, a testimonianze ben chiare. Consistevano in rituali di processione, da Atene ad Eleusi, in cui tutti gli iniziati partivano alla volta del telestèrion nel tempio di Eleusi dove si professava il culto di Demetra. I grandi misteri non ci sono mai arrivati, al riguardo sono state formulate vaghe supposizioni. Presupponevano la conoscenza attraverso il silenzio... Abbiamo una testimonianza di Plutarco, che a queste pratiche sembra fosse stato iniziato. Ne parla genericamente, alla stregua di stati estatici, promossi quasi sicuramente da bevande lisergiche, come il ciceone, ricavato dalla segale cornuta. Attraverso queste esperienze segrete i neofiti venivano introdotti all'incontro con le due dee. L'iter rappresentato dalla morte, resurrezione, consapevolezza presente in questo mito mi ha sempre attratto.*

Altre presenze allusive e contrastanti popolano il tuo universo pittorico. Due costanti: il mito di Pandora e la maestosa placidità del rinoceronte, sono soggetti che si ripetono quasi incessantemente, in realtà cosa rappresentano? (figure 8 e 9)

*Riguardano due iconografie diametralmente una opposta all'altra. Il rinoceronte, animale sacro, simboleggia la condizione umana. Il suo corno proteso verso l'alto è il vessillo della nostra anima, si rotola nel fango e come l'uomo è soggetto alla materialità in antitesi con l'unicorno. Appare nel mio genere degli animali come una fascinazione derivata dall'opera di Dürer che aveva raffigurato in una incisione rarissima questo animale, per quell'epoca quasi mitologico. Tale immagine viaggiava in Europa come elemento di curiosità, una stranezza da proporre agli studiosi appassionati di meraviglie esotiche. Principi e nobiltà amavano possedere e stupire gli ospiti con l'allestimento di raccolte, le famose Wunderkammer, musei dell'immaginario che raccoglievano stranezze mostruose del sapere. Nei disegni di Brueghel le balene arenate sulle spiagge del Nord arrivano a noi nelle sembianze di mostri delle profondità marine. Nel dente del narvalo era identificato l'organo che caratterizzava l'unicorno. Il rinoceronte era uno di quegli animali straordinari che arrivavano in Occidente come creature esotiche, da scoprire e da declinare come aveva fatto il grande incisore.*

*Il mito di Pandora è un'altra icona che affiora nei miei disegni anni Ottanta, quando arriva nel continente europeo lo spauracchio dell'HIV. In quegli anni tra i giovani la promiscuità era tale da produrre un vero e proprio terrore di massa che è andato ridimensionandosi. Questo timor panico ha permesso di tradurre le ansie in un simbolo del male. Pandora è colei che apre il vaso e come un virus divulga il male, cioè tutte le malattie del mondo. Trasforma l'uomo da dio a creatura imperfetta, minata dalla caducità. Questa iconografia ha costituito per me una evocazione scaramantica, ha adempiuto al compito d'allontanare la paura.*

Nelle tue tele affiora spesso una sorta di dualismo, gli opposti si attraggono e respingono, riflessi dello stretto rapporto esistente tra la vita e la morte. A volo d'uc-

cello in piccole tavole sono raffigurati enormi deserti interrotti da rovine abbandonate di costruzioni megalitiche. I notturni lunari sono percorsi da stelle cadenti mentre improvvise eruzioni vulcaniche rischiarano ghiacciati boreali. Minacciosi flutti del mare si infrangono su bianche scogliere di marmo<sup>6</sup>.

Le scene sono abitate da deformità demoniache che si alternano a bellezze apollinee, a iniziati toccati dall'illuminazione. Atmosfere erotiche brulicano di androgini, rapimenti, unioni/separazioni di uomo e donna e così continuano le antinomie dei vari personaggi. Come spieghi queste ambivalenti contraddittorietà? (figure 10 e 11)

*Nel corso del tempo ho toccato gli elementi sostanziali che hanno a che vedere con il mistero della natura e dell'essere umano. Al di là della sessualità e quindi del principio maschile e femminile, tutto nel mondo è formato da opposti che si attraggono e si fondono: il buio e la luce, il male e il bene, la giovinezza e la vecchiaia, la mostruosità e la grazia, la gioia e il dolore. Gli opposti sono diventati gli elementi per definire la totalità universale che rappresenta l'arcano. La realtà che noi, con occhi umani, ravvisiamo spezzata in due nell'essenza rappresenta le facce della stessa medaglia. Tutto tende a trovare un punto d'unione. La coesistenza implica il superamento del limen, del punto in cui si attua la coincidentia oppositorum. Questa problematica ha finito per entrare in forma ossessiva nella mia pittura come nella vita. Forse può essere dipeso dal fatto che fin dal principio della vita ho preso dimestichezza con l'opposto della vita che è la morte.*

*L'amore per la vanitas è sorto subito. Fin dalla giovinezza mi incuriosiva il processo di decomposizione di un corpo. Diventava per me una forma d'indagine per cercare di dar luce all'enigma della privazione a cui ero stato sottoposto. Mia madre non la ricordavo, al suo posto vedevo solo una tomba che visitavo ogni domenica con mio padre. Mi domandavo cosa ci fosse sotto quella lapide di granito. La curiosità della morte, del corpo che degrada era un modo per cercare di allontanare la paura di quel mistero che razionalmente non riuscivo a comprendere. Questo aspetto può sembrare macabro ma è stato il modo per rapportarmi con l'altra faccia della realtà, una realtà che evidenzia la deperibilità della nostra carne. Il primo passo per avvicinarmi a questo era quello di frequentare i cimiteri. Fin da studente, come Leonardo assistevo, autorizzato, alle esumazioni. Conservo due teschi che da anni sono miei compagni. Costituiscono un memento mori, ma benché ricordo di defunti, per un artista rappresentano l'oggetto da studiare e da cui partire per costruire modelli fondamentali. Li ho riprodotti oggi per l'ennesima volta.*

Un'analisi che forse critici ed estimatori non hanno affrontato negli studi dedicati alla tua opera è il filo sottile ma continuo rappresentato dall'iconografia santorale. I riferimenti diretti o impliciti al cristianesimo. Ne sono testimonianza i lavori: "Rivelazioni" (1991), "Tentazioni di S. Antonio abate" (1992), "Il martirio di S. Sebastiano" (1997), "San Giorgio e la bestia" (2000), "Lucifero" (1997-2007), "Martirium Santa Dorotea" (2011), "Le visioni di San Sebastiano martire" (2011), "San Giovanni Crisostomo" (2012), "Luce del mondo" (2013). Cosa rappresenta questo filone che spunta tra i tanti cicli dedicati alla classicità? (figure 13 e 14)

*La nonna da bambino mi educava al rosario. Non posso negare che la mia professione di fede originaria sia quella cattolica. Non ho mai sentito il bisogno di doverla cambiare perché ho nutrito fiducia in questa fede. Ho sempre creduto in Cristo, nel suo insegnamento. Nei miei lavori c'è comunque una sorta di gno-*

*sticismo collegato, non è solo il credo cattolico. Così come ogni uomo possiede il potere di trasformare il mondo, io essere semidivino posso raggiungere lo stato di demiurgo, cioè essere Dio. È gnosi. Si tratta di una realtà tangibile molto antica, già testimoniata e conosciuta anche in passato. Stava incisa a Delfi sul frontone del tempio di Apollo, tratta dalla famosa frase di Eraclito "Conosci te stesso".*

*Una verità talmente potente da portare l'umano a guardare dentro di se per arrivare a comprendere la vera natura interiore. Appare allora una esistenza fatta non solamente di ossa e di carne ma anche di pensiero. L'uomo assume consapevolezza della divinità che porta dentro. Era questo che cercavo di decifrare nel percorso ciclico iniziato con i guardiani, proseguito poi con gli scuorati, i cercatori di stelle cadenti per giungere fino a tutto il mondo epico che ho plasmato. L'artista è Dio perché Dio si esprime nell'artista.*

*In questa analogia Orfeo diventa simbolo del soprannaturale. Infatti riesce, attraverso lo strumento della lira, donatagli da Apollo, a decifrare i suoni della natura, li ricompono in un ordine matematico, crea l'armonia, l'arte. Non casualmente viene anche definito come colui che, attraverso la musica, attira a se il mondo informe e tutta la natura lo segue. Il figlio di Calliope diventa calamita catalizzante che trasforma ordo ab chao, in ordine il creato. Orfeo per me ha rappresentato non solamente il personaggio bello esteticamente da dipingere ma è diventato metafora stessa del mio atteggiamento di fronte alla vita.*

*Nel dipinto I sette giorni di Orfeo (1996) sta racchiusa questa summa. Vi si trova condensata tutta la mia esistenza d'artista e alchimista. Cioè di colui che va alla ricerca dell'oro interiore. I disegni proposti in quel tondo dedicato ad Orfeo riportano una serie di simbologie arcane che ci sono state tramandate. È il punto finale, quando l'iniziato raggiunta la "Rubedo", vede l'elemento volatile diventare durevole e attraverso la trasfigurazione ottiene l'oro alchemico.*

*Il quadro ricorda l'ultimo tentativo di convincimento compiuto da Orfeo nei confronti di Plutone per far ritornare Euridice. I cigni cesellati in oro nella parte sinistra della lira rappresentano gli animali sacri ad Apollo. Quest'ultimo aveva donato la prima lira a Orfeo, strumento che servirà per trasformare dall'informe la natura. Durante questo processo i fiori fanno corona alla testa di Orfeo. In basso si vede il punto in cui le sette corde dello strumento confluiscono nella doppia figura rappresentata dall'androginò alchemico, raffigurato secondo l'iconografia platonica: con il corpo maschile e femminile uniti alla schiena. Uomo e donna sono fusi insieme a formare l'essere perfetto prima del distacco. Da allora il maschile cerca sempre la sua metà per giungere alla perfezione interiore. La lancia in alto che trattiene le corde è un arcobaleno. Nel dipinto il sole e la luna si fronteggiano, perché attraverso le opposizioni riusciamo ad intuire il segreto della sintesi, a varcare quella soglia che porta all'unicità. Anche la natura cerca di confortare Orfeo e lo avvolge, ma i fiori penetrano le sue carni e lo pungono. Nella mano destra, come desiderio inappagato tiene una rosa rossa, ricca di aculei, fiore che lui vorrebbe ma non riuscirà mai a donare ad Euridice (fig. 15).*

Sono ormai trascorsi più di vent'anni dalla mostra di opere esposte a Crema nella saletta Cremonesi dal titolo "Memoria e desiderio". Fin da allora ci stupiva la tua conoscenza di autori insoliti, considerati controcorrente. Inoltre già in quelle tue prime tavole c'erano testimonianze di una compiuta lezione leonardesca, di un singolare studio riservato alle scuole fiamminghe e preraffaellite. Non mancavano riferimenti ad una libera, originale interpretazione di Maestri come Bosch,

Dürer, Rembrant, Bocklin, Ernst, Dalì. Alla commissione Museo con Alpini e Belluti ci eravamo immediatamente chiesti: "...se è già partito in quarta, dove potrà arrivare?". Dopo tanti anni dove sei approdato?

*L'avvicinamento fin da piccolo al mondo della fiaba popolare, delle leggende e dei racconti tramandati dalla tradizione orale mi ha permesso di conoscere l'universo simbolico che studiosi come Elémire Zolla, Mircea Eliade, Vladimir Propp, James Fraser, Carl Gustav Jung, Ronald Tolkein, Arnold Van Gennep hanno scandagliato, attraverso analisi storico-antropologiche, indagando la storia dell'animo umano. Per quanto concerne gli artisti moderni ho sempre ammirato Salvador Dalì per l'iperfollia barocca.*

*Ma il surrealista più vicino al mio codice espressivo è stato senz'altro Max Ernst. Le tele di Giorgio de Chirico hanno introdotto in Italia le tematiche della mitologia greca per mezzo della pittura barocca mutuata da Rubens. Ma i codici iniziali della mia poetica interiore sono più affini al mondo rinascimentale. Mio riferimento primario è stata l'opera magistrale di Leonardo. Ero ancora piccolo quando dall'incontro illuminante con i disegni di Leonardo è nato un amore a prima vista. Mi era capitato tra le mani un fascicolo della famosa collana dedicata ai maestri del colore che in quegli anni permetteva una circolazione delle immagini immediata e divulgativa.*

*Proprio in quel periodo alla televisione proiettavano il famoso sceneggiato interpretato da Philippe Leroy e la suggestione prodotta dalla fiction si è ancor più amplificata nel catalizzare l'interesse per l'artista. Tra gli altri che hanno concorso a formare e sostenere le fondamenta del mio universo pittorico ci sono molti nomi più o meno noti che arrivano fino ai nostri giorni. Posso partire ricordando tutta la pittura del Rinascimento, seguita dai Fiamminghi e rammentare Jan Van Eyck. Mi ha sempre sorpreso vedere la sua indagine meticolosa della realtà ridotta in forme miniaturizzate. In lui mi sono ritrovato e rispecchiato.*

*Ho potuto così constatare che erano già innati in me il processo e la capacità di registrare il reale e l'immaginario attraverso la meticolosità e il dettaglio. Un'altra torre d'avorio da scalare tra tutte le altre è stata quella dei Preraffaelliti che mi hanno riavvicinato al mondo fiabesco popolare, quel mondo legato alla mitologia nordica arturiana. Sono stati loro il punto obbligato, il passaggio per approdare alla scoperta di Gustave Moreau, un altro pilastro che ha sostenuto la mia ricerca visionaria.*

*Sono venuto a contatto con il contemporaneo Odd Nerdrum, artista norvegese. Quest'ultimo mi ha permesso di effettuare il salto di interesse dai primitivi fiamminghi ai primitivi più barocchi e quindi di poter fissare lo sguardo su Rembrandt. Grazie ad un artista dei nostri giorni sono approdato al coinvolgimento per un artista del seicento. Sempre la conoscenza di Nerdrum ha mutato la mia capacità espressiva della pennellata del gesto e del fare.*

*Il tratto da meticoloso è diventato molto più ampio, alla ricerca delle grumosità, della matericità; la pittura si è trasformata nell'abbozzo, già in scultura. Mentre nei primi anni la stesura del colore avveniva su una superficie talmente liscia e smaltata che pareva e doveva omaggiare i maestri fiamminghi. Grazie a Nerdrum la mia pittura, è pervenuta a ponte di aggancio e fonde insieme Rembrandt, i Fiamminghi, Leonardo. Tutti i codici della storia dell'arte, passati e contemporanei, diventano elementi vibranti, magmatici e purulenti, fanno parte di un crogiuolo, un continuum che io riformo e ricompongo.*

Nel precedente *excursus* abbiamo tralasciato due protagonisti contemporanei del realismo fantastico che in modo diverso hanno in parte contribuito ad influenzare le tue scelte iniziali. Alludo al viennese Ernst Fuchs e Massimo Rao. Di loro cosa ti è rimasto e che cosa hai superato?

*Fuchs, anche se considerato un surrealista, è stato uno degli ultimi grandi simbolisti viventi. Rao è rimasto una scoperta fuggevole. Nei suoi paesaggi vibrano atmosfere molto intriganti che mi sono state utili. Me ne sono poi discostato in quanto lo considero un po' decorativo e in certe opere lezioso.*

### **Passato e futuro dell'arte**

Il tuo indirizzo stilistico è stato di volta in volta definito “surrealismo manierista”, altri hanno parlato di “alchimismo simbolista”, “iperbolismo prospettico”, “realismo magico”, “nuovo rinascimento”. Al di là dei limiti che comporta ogni definizione preconfezionata, come definiresti l'ambito del tuo operato? Cosa interviene nella creazione che fa distinguere l'originale capolavoro dalla fredda e statica rappresentazione?

*Non amo particolarmente le scuole definite dalla critica o le attribuzioni di comodo che solitamente vengono date dagli storici e dai critici dell'arte. Attraverso lo studio di Max Ernst ho scoperto che attraverso la casualità delle immagini l'occhio cerca sempre e predilige solamente alcune forme. Mi sono imbattuto in alcune opere di questo artista presenti alla Guggenheim di Venezia, in particolare nel famoso dipinto “La vestizione della sposa”.*

*Quando ho visto queste forme, ottenute attraverso lo strappo della materia, sono rimasto talmente affascinato e ho iniziato a sperimentarle. Oggi porto avanti il mio lavoro attraverso altri elementi, non sono più le plastiche usate da Ernst. La plastilina mi ha permesso la registrazione delle forme attraverso i moulage, sagome morbide o rugose che si adagiano su cortecce vegetali, vecchi fossili, antichi merletti, in una sorta di frottage inverso, ribaltato, improntato su una pittura fresca. In queste impronte il mio occhio ricostruisce tutta l'immagine impostata in modo casuale.*

*L'inconscio fa affiorare il subconscio. Dal caos di forme prende il via un processo che definirei surreale. Questa espressione artistica si potrebbe definire acherotipa, ne parla Leonardo nel suo trattato della pittura, descrivendo così quelle immagini casuali che possiamo vedere riprodotte nelle mufte naturali. Infatti si dilettava scorgendo in tali rappresentazioni il profilo di scene di battaglia, città immaginarie, porti sperduti. Da qui nascevano i suoi disegni.*

*Nelle forme naturali la sensibilità umana cerca sempre di dare un volto alle cose, ma va anche oltre. Non solo Leonardo ma anche Pontormo, Lorenzo di Credi, nelle Vite del Vasari vengono descritti come artisti che alla ricerca della sperimentazione andavano a vedere perfino negli sputi dei vecchi, sulle macchie dei muri e vi ravvisavano forme di ipotetici paesaggi, panorami di città. La casualità delle figure aiuta il nostro conscio a far riaffiorare immagini sopite, nascoste dentro di noi. Abbiamo solamente il compito di definirle. L'artista deve sapersi muovere a diversi livelli con altrettanti codici tecnici.*

*Recentemente ho lavorato con orafi e al presente mi intriga molto la scultura. Insieme all'orafa Mirco Baroso, che sa utilizzare l'arte del cesello e del dettaglio, sono arrivato a permettermi la traduzione dell'informe. Attraverso nuove metodiche che la scultura ci dona, come nel caso della registrazione e scansione a 3D,*



*è possibile rubare la forma e riuscire a riprodurla perfettamente per poi rimani-polarla. Nella pittura come nella scultura non esiste più l'impronta tradizionale, tutto sta cambiando. Le arti non hanno bisogno solo dell'azione pratica legata a tradizioni antiche, necessitano di espedienti moderni come ad esempio l'utilizzo di internet e database per la ricerca di immagine.*

*Anticamente l'artista si costruiva una propria Wunderkammer formata da oggetti strani, incisioni o stampe che venivano divulgate. Rembrandt possedeva una di queste stanze delle meraviglie, vi attingeva ispirazione per la sua iconografia biblica, mitologica o di altri soggetti. Raccoglieva dal mondo delle stampe che si andavano diffondendo in tutta Europa. Oggi Internet ha azzerato la difficoltà della divulgazione delle stampe che era lenta e dispendiosa. Adesso possiamo godere direttamente in casa l'immagine di un dipinto posto alla National Gallery di Washington, senza fare alcun viaggio.*

*Dürer per documentarsi doveva compiere percorsi estenuanti per scoprire la pittura italiana della famiglia Bellini, o per ammirare Mantegna. L'utilizzo delle forme tecnologiche virtuali permette la manipolazione, la costruzione attraverso dei collage. Procedure moderne trovano precedenti anche nel passato. Abbiamo degli studi di Michelangelo che andò a registrare i disegni della Cappella di Brancacci di Masaccio, disegni che poi vediamo espressi anche nei suoi dipinti. Lo stesso Michelangelo si innesta sulle orme di Raffaello.*

*Questa commistione degli stili avveniva già anticamente, ora è molto più libera e accentuata, non ha più freni. Tutto ciò comporta molta dispersività, l'artista è diventato una macchina da setaccio, esiste un approccio bulimico della ricerca di immagini, ma questo non basta, occorre anche un lavoro di decantazione che passa attraverso la depurazione delle figurazioni casuali; occorre decifrare, ordinare, come faceva Max Ernst nello strappo.*

*Oggi questo procedimento si attua con Tumblr, Pinterest, Avari, Facebook, tutto il mondo web raccolto nei vari portali di blog. Abbiamo un bacino di immagini che viene assemblato nella nostra testa, elaborato e riprodotto in continuo ed esistono diversi metodi per realizzarlo. A volte queste immagini mi colpiscono anche senza un motivo preciso, allora le prendo, le catturo, come pesci le conservo nella stiva della memoria. Il lavoro successivo avviene nel tempo con la decantazione. Come un botanico le taglio, le innesto, le ricompongo (fig. 12). Tale procedura veniva anticamente praticata, attraverso la raccolta delle stampe, i grandi artisti del passato erano imperterriti viaggiatori nonostante le difficoltà. Non avendo a disposizione internet si rifacevano alle famose raccolte, visitavano cabinets de curiosités. I loro taccuini di viaggio diventavano abbecedari dove raccogliere le emozioni le idee, da Leonardo fino a Turner. Il libretto d'appunti per me rappresenta una serra, un pratico laboratorio virtuale, nel bozzetto si attiva il macrolaboratorio che porterà alla definizione dell'opera.*

*Oggi sei considerato un Maestro, godi di un successo internazionale, hai riscosso la stima di famosi critici, storici d'arte, raccogli il consenso di un sempre maggior numero di estimatori. Quali sono i tuoi rapporti con il pubblico italiano e con quello estero?*

*Ho sempre amato rimanere nell'ambito nazionale. Nutro riserbo, quasi ho timore a far uscire la mia pittura dai confini ed entrare in campo internazionale, benché anche all'estero le mie mostre, negli Stati Uniti e in Nord Europa, siano state accolte bene. Questo mio atteggiamento è soprattutto dovuto al forte senso*

*di identità e di rispetto nei confronti dei grandi maestri italiani che mi hanno formato. Tuttavia mi rendo conto che queste uscite sono sempre più necessarie e la pittura deve godere di una educazione sempre più globale. L'ultima esposizione a Bad Franekhausen nel Panorama Museum è stata una consacrazione poiché questo istituto ha raccolto, negli ultimi vent'anni i massimi esponenti della pittura figurativa contemporanea. Essere catapultato con un corpus di una sessantina di opere esposte all'interno di un museo che raccoglie il più grande panorama contemporaneo dipinto da Werner Tübke è stata una vera e propria impalmatura.*

Cosa pensi delle problematiche museali italiane? Offrono probabilità di riscatto, potenziamento e rinnovamento? Cosa dovrebbe rappresentare un'opera d'arte e qual è il compito o il fine ideale che dovrebbero essere demadati ad un artista?

*In Italia la situazione museale e le possibilità offerte ad un artista contemporaneo sono veramente scarse. Esistono poche realtà adeguate che intervengono a sostenere la ricerca, la sperimentazione e in genere l'attività artistica. All'estero il discorso è diverso. Nonostante ciò la pittura italiana sta riprendendo respiro, risorge dopo aver subito per anni momenti di arresto, di asfissia. Personalmente ho resistito in questi anni percorrendo la mia strada imperterrita, seguendo una pratica espressiva legata alla tradizione, senza curarmi della moda o del consenso. Alcune volte l'essere considerato un pittore "strano" mi è costato emarginazione, forme di ansia, confronti negativi, ma sono stato sempre convinto di ciò che facevo. Anche un'opera dipinta si avvale di un forte fondamento concettuale.*

*La creazione artistica rappresenta uno sguardo della realtà filtrato dal vissuto, dalla mente, dal cuore, dal proprio senso esistenziale. È la testimonianza del raffronto tra l'individualità e il mistero che c'è dentro ognuno di noi. Il compito principale di ogni artista è quello di indagare questo mistero. Si tratta di una indagine rivolta all'eternità. Anticamente tutte le arti erano strettamente connesse al tema del sacro ed alla committenza religiosa. Solo negli ultimi secoli è avvenuto questo viraggio e le diverse forme artistiche hanno preso altre strade. Una volta il contatto tra il divino e la forma artistica veniva espresso attraverso la perfezione, la bellezza e l'opera diventava una gestazione della preghiera del suo autore.*

Dovendo effettuare un raffronto diacronico, alla Dorian Gray, che implichi un consuntivo della tua attività, potresti indicare le mete che ti proponi nell'immediato e nel futuro, come ti presenti attualmente e dove sei diretto?

*Non mi pongo mete, non mi prefiggo punti d'arrivo. Non amo programmare obiettivi legati alla carriera d'artista. La pittura deve nascere con la vita. Non dipingo per pianificare un percorso alle opere, alle immagini, alle esposizioni, cerco di vivere di più alla giornata. L'opera d'arte deve nascere concatenata con le problematiche che l'artista vive nella realtà. Tutto il resto arriverà di conseguenza non certo per calcolo. Non tento mai di adeguarmi al sistema, se mai è il sistema che si deve adeguare a me. Il mio processo artistico per certi aspetti è avvenuto al contrario di quello di tanti altri. In principio ho percorso una via d'avanguardia, controcorrente rispetto alla moda informale che allora imperava. Sono approdato poi a composizioni nebulose e liquide, ma anche questo forse è un punto di ripartenza alla ricerca di una perfezione assoluta del più reale del reale. Perché l'evoluzione nell'arte, come il percorso della storia, è sempre stato qualcosa di ciclico e di ripetitivo.*

## NOTE

<sup>1</sup> P.C. MARANI (a cura di), *Agostino Arrivabene vesperbild*, Silvana ed., Milano 2014.

<sup>2</sup> A. AGAZZANI (a cura di), *Agostino Arrivabene mirabilia naturae*, Galleria A. Jannone, Grafiche Step, Parma 2005

A. AGAZZANI (a cura di), *Vanità e nature morte*, Galleria A. Jannone, Grafiche Step, Parma 2005.

<sup>3</sup> A. ARRIVABENE, *To pathei mathos*, Panorama Museum, Förster & Verarbeitung, Bad Frankenhausen 2013.

<sup>4</sup> R. GUENON, *Considerazioni sulla via iniziatica*, Flli. Bocca Editori, Milano 1949, p.325.

<sup>5</sup> M. ELIADE, *Storia delle credenze e delle idee religiose*, Sansoni Ed. Nuova, Firenze 1979, p.317.

<sup>6</sup> W. VENCHIARUTTI, *Una nuova pagine del "realismo fantastico" in Notiziario*, Milano 1993.

## PRINCIPALI MOSTRE PERSONALI

1992 *Esplorazioni*, Chiesa di Santa Maria alla Fonte, Rivolta d'Adda (Cr)

1993 *Memoria e desiderio*, Museo Civico, Crema (Cr)

1995 *Disegni e incisioni 1990-1995*, Biblioteca Comunale di Palazzo Sormani, Milano

1997 *L'arte segreta di Agostino Arrivabene*, Caffè Arti e Mestieri, Reggio Emilia

1998 *Agostino Arrivabene Dipinti*, Libreria Bocca, Milano

1998 *Agostino Arrivabene. Paintings*, CFM Gallery New York , NY (USA)

2001 *Agostino Arrivabene. Dipinti 1988-2001*, Museo Civico, Crema (Cr)

2001 *Agostino Arrivabene. Incisioni 1988-2000*, Torre Pusterla Casalpusterlengo (Lo)

2002 *Agostino Arrivabene. Dipinti 1992-2002*, Galleria Braga (Pc) Mirabilia, Le Muse, Centro di Promozione Culturale, Andria (Ba)

2004 *Agostino Arrivabene. Paesaggi*, Galleria Antonia Jannone Disegni di Architettura, Milano

2005 *Mirabilia Naturae*, Galleria Antonia Jannone Disegni di Architettura, Milano

2007-2008 *Il sole morente nella stanza azzurra*, Le Muse, Centro di Promozione Culturale, Andria

2009 *Arrivabene. Metamorfosi*, Galleria Forni, Bologna

2010 *Deliri*, 53° Festival dei Due Mondi di Spoleto, Palazzo Pianciani, Spoleto (Pg)

2010-2011 *Urania. Illustrazioni per Urania di Alessandro Manzoni*, Casa del Manzoni, Centro Nazionale Studi manzoniani, Milano

2011 *Isterie plutoniche*, Galleria Antonia Jannone Disegni di Architettura, Milano

2012 *Theoin*, First Gallery, Roma

2013 *Tó pathei mathos*, Panorama Museum, Bad Frankenhausen (D)

2014 *Vesperbild*, Galleria Giovanni Bonelli, Milano

## BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE - CATALOGHI

Agostino Arrivabene. *Disegni 1990-1995*. Testo di Agostino Arrivabene Ed. Arti Grafiche 2000, Crema 1995

Agostino Arrivabene. *Dipinti 1988-2001*. Testi di Alberto Agazzani e Marco Vallora. Bocca Ed., Milano 2001

Agostino Arrivabene. *Incisioni 1988-2000*. Testo di Alberto Agazzani. Tipolito ARS, Casalpusterlengo (Lo) 2001

Agostino Arrivabene. *Paesaggi*. Testo di Giorgio Soavi. Antonia Jannone Disegni di Architettura, Milano 2004

Agostino Arrivabene. *Mirabilia Naturae*. Testi di Philippe Daverio e Fabrizio Dentice. Antonia Jannone Disegni di Architettura, Milano 2005

- Agostino Arrivabene. Il sole morente nella stanza azzurra. Opere recenti. Testi di Renzo Margonari, Francesco Di Niccolo e Alda Merini. Silvana Ed., Milano 2007
- Agostino Arrivabene. Metamorfofi. Testi di Vittorio Sgarbi e Flavio Arensi. Galleria Forni, Bologna 2009
- Agostino Arrivabene. Deliri. Testi di Vittorio Sgarbi, Philippe Daverio e biografia di Francesca Trovalusci. Salvietti e Barabuffi Ed., Siena 2010
- Agostino Arrivabene. Isterie plutoniche. Testi di Alessandro Riva, Flaminio Gualdoni e Edward Lucie-Smith. Allemandi & C., Torino 2011
- Agostino Arrivabene. Theoin. Testi di Carolina Lio e Agostino Arrivabene. First Gallery, Roma 2012
- Agostino Arrivabene. Tó Páthei Máthos. Testi di Peter Weiermair, Gerd Lindner, Agostino Arrivabene, Rosaria Fabrizio, Francesco Di Niccolo, a cura di Gerd Linden e Rosaria Fabrizio, Bad Frankenhausen 2013
- Agostino Arrivabene. Vesperbild. Testi di Pietro C. Marani. Galleria Bonelli, Silvana Editoriale Spa, Cinisello Balsamo 2014

## SITOGRAFIA

*<http://www.agostinoarrivabene.it>  
Blogs: Facebook, Tumblr, Flickr*



1. *L'Illuminato*, 1998. Olio su tela, cm 45 x 38 Testo di una riga, c.9



2. *L'innamorato incosciente*, 1999. Distemper con uovo e olio su tavola, cm 58 x 44



3. *Acqua*, 2007. Olio su tavola, cm 73 x 57



4. *I tre*, 2005. Olio su tavola, cm 50 x 40

5. *Corona santa*, 2008. Olio su tela, cm 80 x 90





6. *Il basilisco*, 2003. Tempera grassa e olio su tela, cm 250 x 200





7. *Autoritratto-Pantocrator*, 2001. Olio e vaunt antico su legno, cm 29 x 33



8. *Il rinoceronte (Omaggio ad Albrecht Durer)*, 2000, cm 120 x 100



9. *Pandora incuba l'incubo*, 1992. Olio su tavola, cm 30 x 20



10. *Paesaggio con grande iceberg*, 2002. Olio su tela, cm 80 x 100

11. *Capriccio con ruderi di città ideale*, 2003. Olio su tela, cm 50 x 60

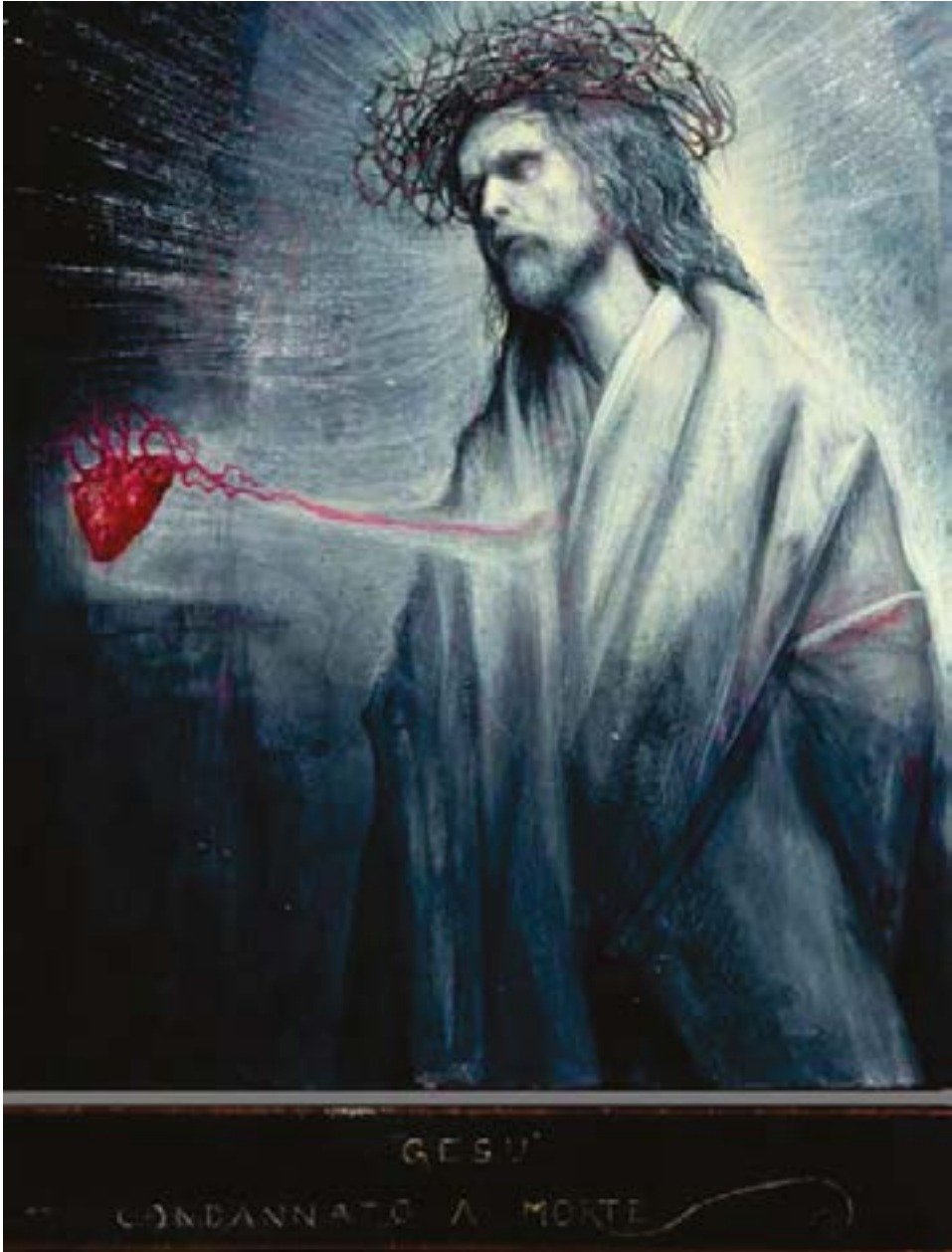




12. *Peana*, 2014. Olio e polvere di muffe su legno, cm 25,5 x 25,5



13. *Il martirio di San Sebastiano*, 2001. cm 30 x 23



14. *Gesù è condannato a morte*, 2011



15. *I sette giorni di Orfeo*, 1996. Olio su legno, cm 68



## **Antologica**

### ***Biografia artistica di Aldo Spoldi***

*L'articolo è tratto dalla tesi di laurea in Lettere e Beni Culturali di Eleonora Petrò (Università degli Studi di Pavia, febbraio 2014). Il lavoro si propone di riassumere le fasi salienti della vita del pittore Aldo Spoldi, dagli esordi ad oggi, dal punto di vista artistico, storico ed economico, e con riferimenti al panorama cittadino, nazionale ed internazionale, attraverso l'analisi delle otto figurine che ne costituiscono l'opera. Ogni figurina, emblema di un periodo artistico ben definito, raggruppa altri capitoli che spiegano le diverse fasi di lavoro e le numerose evoluzioni di un artista poliedrico, ironico e sempre in mutamento.*

*In this article the most important phases of the life of the painter Aldo Spoldi are summarized from an artistic, historical, and economic point of view, with references to the urban, the national and the international situation through the analysis of the eight small pictures forming his work. Each picture is the symbol of a well-defined artistic period and groups other chapters in which the different work stages and the evolution of a many-sided, ironic, and always moving painter are explained (from the thesis of Eleonora Petrò - Arts Degree - Pavia University - February 2014)*

## Biografia

Aldo Spoldi nasce il 28 gennaio 1950 a Crema, dove ancora vive e lavora. Studia al liceo artistico Beato Angelico e all'Accademia di Belle Arti di Brera a Milano, presso la quale diventa docente. Attualmente vi insegna illustrazione. Lo sviluppo della sua attività coincide con la trasformazione dell'arte e della società, ognuna delle quali si rispecchia nelle varie fasi del suo lavoro. Nel 1968, l'anno della contestazione giovanile e del marxismo dilagante, si accosta all'arte concettuale e alle esperienze teatrali raggruppando una banda di schernitori che realizzano burlesche performance facendo "marameo" nelle pubbliche vie di alcune città.

Nel 1977, l'anno della caduta del marxismo e della nascita del postmoderno, costituisce il *Teatro di Oklahoma* ed inizia la sua attività pittorica caratterizzata da immagini teatrali. Nel 1978 tiene le prime mostre personali alla Galleria Diagramma/Luciano Inga Pin di Milano e allo Studio d'Arte Cannaviello di Roma. Nel 1980 è invitato da Renato Barilli, Roberto Daolio e Francesca Alinovi alla mostra "*Dieci anni dopo: i Nuovi-Nuovi*" organizzata presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Bologna. Nello stesso anno Flavio Caroli lo chiama ad intervenire nella collettiva "*Nuova immagine*" al Palazzo della Triennale di Milano, che segna l'atto di nascita del movimento del Magico Primario. Tale corrente propone l'abbandono dell'avanguardia in favore di un ritorno alle esperienze figurative del ventesimo secolo. Nel 1982 partecipa alla XL Biennale d'Arte di Venezia. Nel 1983 tiene la prima personale newyorchese alla Holly Solomon Gallery.

Nel 1984 realizza la prima scultura "*Pierino porcospino*" in ceramica. Nel corso degli anni Ottanta scrive testi teatrali, ne compone le musiche e ne realizza le scenografie. Dimostra uno spiccato interesse per le marionette, ispirate agli eroi dell'infanzia, che gli suggeriscono la messa in scena di "*Enrico il verde*", opera lirica rappresentata alla Rotonda di via Besana a Milano (1987), e di "*Capitan Fracassa*" per il Museo Luigi Pecci di Prato. Nel 1996, negli anni della costituzione dell'Europa Unita e della diffusione di internet produce, per mezzo della B.D.O. s.p.a., come progetto didattico i personaggi virtuali (l'artista Cristina, il fotografo Met, il filosofo Andrea e il critico Angelo).

Nel 2000 si dedica alla stesura del libro "*Lezioni di educazione estetica*", primo volume della trilogia di scritti filosofico-estetici completata da "*Cristina Show. Frammenti di vita*" (2001) e "*Andrea Bortolon. Lezioni di filosofia morale. L'arte di diventare diavoli*" (2003). Nel 2005 è invitato alla mostra "*La Scultura italiana del XX secolo*" organizzata dalla Fondazione Arnaldo Pomodoro di Milano. Nel 2007 realizza la serie di tredici tele ad olio Cristina show per la nave Costa Serena. In occasione del Carnevale 2010 l'Officina delle Arti di Reggio Emilia organizza la mostra "*Aldo Spoldi / Wal - L'arte mascherata*". Nel 2007 l'anno della grande crisi finanziaria e della ricerca della concretezza progetta la costituenda Accademia dello Scivolo e pubblica il libro del filosofo Andrea Bortolon "*Un Dio non può farsi male*". Dal 2007 è impegnato nel progetto "*Accademia dello Scivolo*".

## Introduzione

*Antologica* di Aldo Spoldi è un quadro inedito del 2013 che si ripropone di riassumere attraverso otto figurine, emblemi di determinati periodi artistici del pittore, tutta la vita dell'artista dagli esordi a oggi (figura 1). La biografia artistica, costruita a partire da cataloghi e pubblicazioni di diversi periodi dalla secon-

da metà degli anni Settanta del secolo scorso, prevede per ogni fase analizzata un'introduzione storica ed economica che spieghi il contesto generale degli eventi concreti nei quali si inserisce la specifica reazione artistica di Spoldi, un breve accenno alla situazione artistica locale (quando possibile), nazionale e internazionale contemporanea all'operato dell'artista cremasco, e infine l'analisi delle opere d'arte (di qualsiasi natura esse siano) che Spoldi ha realizzato in quel dato momento storico e artistico e che lo hanno reso protagonista di una parte della scena dell'arte. Questo elaborato si pone, dunque, il proposito di dimostrare quanto sia forte e indissolubile il legame tra il contesto culturale, sociale, storico-economico e politico e le opere di Aldo Spoldi, anche quando queste sembrano essere totalmente slegate da ogni minimo rapporto con il mondo reale e concreto. L'evidenza di questo elemento di forte unione è stato messo in chiaro più che dalla lettura di precedenti lavori a stampa e (rari) sul web, dalle interviste e dalle ore trascorse direttamente a contatto con l'artista, che si è reso disponibile a chiarire dubbi e ad approfondire domande che erano state finora solo accennate e lasciate irrisolte nelle pubblicazioni degli scorsi decenni. Il limite di questo lavoro, che coinvolge solo alcune opere delle numerosissime realizzazioni di Spoldi, è l'esclusione dal discorso, o la citazione minima, di altri prodotti d'arte dello stesso artista, non presi in considerazione perché non strettamente inerenti con il percorso imposto da *Antologica*, che di per sé delinea la traccia da seguire nella scelta metodologica e descrittiva di questa tesi. Lo stato degli studi sulla vita artistica di Aldo Spoldi è quindi già avviato, ma, ovviamente, ancora incompleto soprattutto per alcuni periodi, più scarsi di pubblicazioni o articoli rispetto ad altri. Ogni capitolo in cui questa discussione viene suddivisa (si rispetta l'ordine voluto dall'artista di otto figure e di una breve introduzione iniziale all'opera) riconferma la correlazione tra vita quotidiana reale e vita artistica del pittore e dei suoi personaggi-pseudonimi.

### ***Introduzione all'opera***

Aldo Spoldi è un artista contemporaneo di Crema, dagli anni ottanta di importanza internazionale. Impegnato agli esordi in azioni di strada e *happenings*, evolve la sua visione del mondo in un "fare arte" che sia uno sberleffo, un gioco perenne, un'ironia burlona. Negli ultimi anni è coinvolto in un progetto che prevede il riportare l'arte fuori dalle accademie, per ritrovare la sua immediatezza nella strada.

*Antologica* di Aldo Spoldi è l'ultimo dei quadri realizzati dall'artista per conto dell'Accademia dello Scivolo (v. figurina sette) e si inserisce nel contesto subito dopo il progetto che ha portato alla creazione dell'opera *Il Mondo Nuovo* e della correlata pubblicazione dei pensieri filosofici che ne hanno permesso la nascita. Il quadro, un allestimento in legno di enormi dimensioni destinato ad essere appeso ad una parete per occuparne l'intero spazio fino al soffitto, nasce dalla volontà del pittore di sintetizzare il suo percorso artistico dagli esordi fino ad oggi, in linea con gli obiettivi dell'Accademia, che prevedono il reperimento di ogni tipologia di materiale che abbia a che fare con Spoldi e i suoi vari progetti e personaggi, reali e immaginari. Il materiale utilizzato per la realizzazione del quadro è il truciolo di legno compensato, dipinto con tempera acrilica.

Il quadro è composto di vari frammenti che rimandano a mostre, progetti, percorsi artistici di Aldo Spoldi, come una pagina web con link e collegamenti iper-

testuali a determinati periodi e movimenti stilistici del pittore. La figura umana di maggiori dimensioni è un personaggio che impugna una pistola puntandola contro il globo-cosmo. Si tratta di una composizione di tre diverse parti, riprese da differenti periodi artistici di Spoldi, frammenti a loro volta di altre fotografie e illustrazioni: la parte superiore, fino a metà busto, si rifà ad una fotografia in bianco e nero eseguita dal Teatro di Oklahoma nel 1977 ad una giovane ragazza di profilo, intenta a mirare qualcosa di ignoto e non inquadrato nello scatto; la parte centrale, che raffigura un paio di pantaloni corti slacciati, è presa da una foto (anche questa in bianco e nero) fatta sempre nell'ambito del Teatro di Oklahoma verso la metà degli anni settanta, coeva allo scatto che viene utilizzato per la figurina tre (vedi oltre), poi tramutato nel ritratto dell'immaginario zio di Cristina, Ivan Karanovic; le gambe, invece, sono copiate da Cristina Show, ma adattate per la differenza di proporzioni.

Altra figura che non rientra nel conteggio è il cosmo, il mondo stellato, ripreso dall'opera *Il Mondo Nuovo* (di due anni precedente), sul quale fanno il girotondo i sette gruppi di figurine qui di seguito analizzate (la palla fa parte del complesso dell'enorme figura umana).

Tutte le figure che compaiono derivano dalla trasposizione su legno in acrilico di foto o miniature di opere precedenti di Spoldi, selezionate dall'artista perché ritenute punti cardine e riassuntivi di sue varie peculiarità.

### ***Figurina uno: l'infanzia***

La prima figurina si riferisce all'infanzia di Spoldi, e rappresenta Pinocchio in piedi su un'automobile giocattolo. L'arco temporale che viene sintetizzato in questa immagine copre completamente gli anni cinquanta e la prima metà degli anni sessanta del secolo scorso.

Sulla scena italiana, la vita quotidiana risente del boom economico, che porta il Paese a sviluppare un profilo di potenza industriale a livello mondiale, lasciandosi alle spalle un recente passato dove protagonista era l'agricoltura. E' infatti durante il quinquennio 1958/1963 che il "miracolo economico" raggiunge l'apice nella trasformazione del tessuto produttivo, stravolgendo abitudini e stili di vita della quasi totalità della popolazione. E mentre l'Italia diventa famosa per i motori con l'Alfa Romeo, la Lambretta, le moto Guzzi e la Vespa della Piaggio, gli Stati Uniti d'America rispondono con il monopolio della produzione degli elettrodomestici (conteso con il Giappone per la categoria dei frigoriferi). La televisione arriva in punta di piedi nelle case degli italiani e il 3 gennaio del 1954, dagli studi Rai di Torino, cominciano le prime trasmissioni. Dal 1961 diventa attivo un secondo canale Rai e la pubblicità viene mandata in onda nello spazio ristretto di una decina di minuti durante Carosello.

Crema, invece, città dove Aldo Spoldi nasce il 28 gennaio 1950 e dove ancora oggi vive, è una realtà a misura d'uomo, non distante geograficamente da Milano ma rispetto a questa molto meno caotica. «Tutti i bambini devono frequentare il catechismo e andare in chiesa e tutti hanno rigorosamente un angelo custode.»<sup>1</sup>, racconta il pittore ricordando la sua infanzia. Spoldi cresce fin da piccolissimo a contatto con l'arte: il padre lo porta, quando possibile, a visitare i musei in giro per l'Italia e alle mostre personali degli artisti cremaschi allora attivi in loco, quali Rosario Folcini e Giuseppe Perolini. All'età di dieci anni è già in grado di riconoscere numerose opere famose degli artisti del passato, dopo aver copiato

e ricopiato disegni da cartoline d'autore a sua disposizione, appassionandosi in modo particolare ai pittori senesi e agli impressionisti, colpiti dal loro uso del colore. Allo stesso modo, si esercita nel disegno riproducendo i quadri che vede alle mostre locali e gli affreschi delle chiese del circondario.<sup>2</sup>

Negli stessi anni, e già a partire dal secondo dopoguerra, la capitale internazionale dell'arte si sposta da Parigi a New York, e in essa si trasferiscono fisicamente numerosi artisti parigini ed europei. Fino agli anni sessanta le svariate esperienze artistiche vengono etichettate con il termine "Informale", e si distinguono in materiche, gestuali e segniche. Il quadro risulta come una registrazione di un momento di vita, come prodotto di un'attività autografica; considerato come superficie reale, e non "virtuale" o di finzione (viene meno la necessità di utilizzare la prospettiva), si perde la distinzione tra fondo e figura, il colore diviene tramite per esprimere una pulsione interiore, il disegno non si presenta più come campitura ma come contrapposizione di un colore ad altri colori, avvicinandosi all'improvvisazione formulata nella musica jazz.

In Europa domina la scena l'utilizzo di materiali estranei al mondo della pittura; in Italia, analogamente, Alberto Burri nei primi anni cinquanta crea i suoi primi sacchi, lavorando con pietre pomice, catrami e muffe, usando il materiale come colore; Lucio Fontana realizza nel '51 le *Spirali luminose* per il soffitto della IX Triennale di Milano; Emilio Vedova comincia la sua avventura gestuale, che continua fino agli anni sessanta con i *rilievi* e i *plurimi*; Mimmo Rotella con il concetto di *décollage* pone l'attenzione sui contenuti semantici di affiches strappate, legati strettamente all'analisi sui mass media vicina alla Pop Art.

Negli anni di poco precedenti Manzoni, in armonia con quello che sarà successivamente il lavoro di Spoldi, si cimenta con la pittura ironica e senza senso, e dipinge superfici acrome (ossia perfettamente bianche), per poi dedicarsi dal '59 a gesti clamorosi come impressioni di impronte del pollice su uova (poi date in pasto al pubblico), autografi su corpi di modelle, e la provocatoria *Merda d'artista*. La pungente denuncia di Manzoni sull'ossessione della firma come garanzia di qualità, applicata anche a prodotti immondi, altro non è che l'anticipazione del Sessantotto, che lo stesso Spoldi rileverà come mercificazione dell'arte quando costituisce la Banca di Oklahoma. Numerosi gruppi si creano in tutto il Paese, come il "MAC", Movimento Arte Concreta, creato nel '48 ma attivo per tutto il decennio degli anni cinquanta, con artisti come Prampolini, Munari e Veronesi e con il giovane teorico Gillo Dorfles che poi sarà a contatto anche con Spoldi.

In questo contesto culturale, Aldo Spoldi vive la sua infanzia da bambino curioso, tanto che osservando i muratori che lavoravano vicino a casa, viene a contatto con i materiali e con le tecniche propri anche della pittura. Nel 1963, mentre frequenta la scuola media, viene indetto un concorso di disegno dal comune di Collodi. Senza troppe aspettative, aderisce al progetto presentatogli dalla sua insegnante di educazione artistica, che invece è molto soddisfatta del lavoro dell'allunno e decide di inviare il disegno al concorso. Il 29 luglio 1963 un consiglio composto da Mangiafuoco, il Gatto e la Volpe, la Fatina e assente giustificato per indigestione il Grillo parlante, rilascia un attestato a Spoldi. Firmato dal sindaco in persona di Collodi, il documento autorizza il vincitore a scrivere sui muri "ABBASO LA RITMETICA", a marinare la scuola e soprattutto a dire una bugia alla settimana. Per questo ultimo motivo, l'artista decide di inserire il Pinocchio sull'automobilina come prima figurina della sua ultima opera, *Antologica*, che racchiude la sua intera attività artistica fino ad oggi. Pinocchio, inoltre, è uno

dei primi lavori pittorici del giovane Spoldi, che si ispira all'omonimo romanzo. L'attestato, considerato come vero e autentico documento al pari di quello della fondazione della Banca di Oklahoma, è il lasciapassare artistico di Aldo Spoldi, in quanto il diritto di raccontare le bugie giustifica ogni scelta, pittorica e non, futura.

Dal momento che «se l'arte non esistesse, nessuno se ne accorgerebbe»<sup>3</sup>, ciò che giustifica il "fare arte" è la volontà di giocare, la voglia di scherzare, quel mondo di personaggi fiabeschi tipico della visione artistica di Spoldi. L'arte è l'illusione giocosa con la quale si riempie l'esistenza, assieme alle altre attività più o meno concrete del vivere, al pari della filosofia.

### ***Figurina due: la banda giovanile***

La seconda figurina rappresenta un gruppo di persone impegnate in un'azione teatrale; si riferisce alla banda giovanile di Spoldi.

La seconda tappa nell'opera autobiografica di Spoldi riassume la situazione artistica tra gli anni 1968 e 1977. In questo decennio, il boom economico e la fase espansiva degli anni cinquanta si arrestano con una forte crisi politica e finanziaria.

Il 1968, anno della contestazione giovanile, rappresenta il primo fenomeno generazionale di massa a partire dal dopoguerra, e coinvolge tutti gli stati dell'Europa occidentale espandendosi a livello globale, accomunati da una generale insoddisfazione per il sistema universitario e dell'istruzione scolastica, concepiti per un'élite e non ancora a disposizione della massa. In Italia, studenti e sindacato sono in stretto rapporto, e nell'autunno "caldo" del 1969 l'attenzione si sposta dalla scuola al lavoro di fabbrica, in quanto le prime difficoltà di inserimento dei giovani nel mondo del lavoro iniziano a farsi sentire, anche a causa di un incremento demografico. La crisi è vicina, e il crollo degli equilibri è evidente nel 1973 con l'aumento del prezzo del petrolio, voluto dalla OPEC.

E nell'agosto 1969 negli Stati Uniti, impegnati nella guerra contro il Vietnam, si verifica uno dei più grandi eventi della storia della musica, che raccoglie circa quattrecentomila giovani in un raduno vicino a New York: con Woodstock la musica si consacra ufficialmente come veicolo per la trasgressione giovanile a seguito di modelli e di icone popolari trasmessi attraverso il crescente utilizzo dei mass media. Cresce la consapevolezza che il problema nella società non è da ricercarsi solo in ambito politico, ma soprattutto nella vita quotidiana e nelle tematiche ad essa connesse, quali la condizione femminile e l'emancipazione sessuale. Pochi anni dopo, nel 1971, l'America di Nixon compie una scelta economica che ha conseguenze di riflesso su tutto il mercato internazionale: per combattere la stagflazione, fenomeno economico che presenta nello stesso momento una situazione di lenta crescita economica e di inflazione (perdita del potere d'acquisto), pone fine alla convertibilità del dollaro in oro, venendo meno agli accordi di Bretton Woods che avevano previsto dal 1944 l'obbligo per ogni stato di adottare una politica monetaria per stabilizzare il tasso di cambio ad un valore fisso rispetto al dollaro.

Durante questi eventi, il pensiero filosofico materialista ottocentesco di Marx viene ripreso e letto in maggior parte sotto alcune sfumature: non si sottolinea più l'aspetto della povertà, ormai quasi del tutto neutralizzata dal sistema consumista, ma il carattere alienante del lavoro. E questa alienazione colpisce sia il ricco sia il povero, così che l'unica salvezza è vista nello stato comunista, liberato dalle catene dell'egoismo, dalla guerra, dallo sfruttamento: una società basata sulla ugua-

gianza e sulla giustizia. Gli scritti di filosofia diventano letture in voga, anche tra i giovani, e rientrano tra gli interessi del diciottenne Spoldi, che ne rimane affascinato e la eleva a disciplina di valore tanto quanto l'arte (anche se, come dichiara egli stesso, «il filosofo dice sempre qualcosa in più rispetto al critico d'arte»<sup>4</sup>).

Negli anni sessanta prende piede la Performance Art, nata con la corrente artistica americana teorizzata da Allan Kaprow nel 1958 chiamata Happening, che significa letteralmente “evento, accadimento”. Spoldi è consapevole di queste nuove tendenze, e in questi mesi sta studiando al liceo artistico Beato Angelico di Milano, città dove resta anche negli anni successivi frequentando l'Accademia di Belle Arti di Brera, quindi a contatto diretto con le novità in campo artistico.

Nel 1968 Spoldi, studente dell'Accademia di Brera, fonda quindi una banda giovanile, che con lui si evolverà nel suo percorso artistico negli anni futuri, e inizia a progettare i primi personaggi fiction, tutti suoi pseudonimi, poi presenti anche nel Teatro di Oklahoma (v. figurina tre): Giorgio Thompson, Patrizia Gillo e Laura Quarti.

Negli stessi mesi anche a Crema arrivano i venti della contestazione studentesca: scoppia il caso Marmiroli al liceo scientifico Da Vinci nel febbraio 1969. La professoressa Margherita Marmiroli, sensibile alle problematiche giovanili e fautrice di nuovi metodi didattici, dichiara durante un'assemblea che l'aspetto educativo e quello burocratico sono in conflitto e che occorre salvare il primo non curando ossessivamente il secondo. Nel gennaio 1970, lo studente Angelo Arpini scrive un elaborato per un compito in classe con la sua protesta contro la scuola, attività che “sviluppa solo la memoria”. Immediata è la sua sospensione.

Questo provvedimento aumenta la ribellione degli studenti, sostenuti dalla professoressa Marmiroli, che difende il ragazzo e viene trasferita l'anno successivo in altra sede. Nel 1968 a Crema nasce un gruppo teatrale di contestazione: il Teatro Zero. I creatori, sempre studenti del liceo scientifico, ispirati da miti americani Underground, cercano nuove forme d'espressione attraverso l'arte, la musica e il teatro. L'attività del teatro inizia nel 1969 con spettacoli di notevole successo, e dopo pochi mesi dal caso Marmiroli, mette in scena *Il potere ce l'ho io... e ci faccio quello che mi pare*. L'ideologia del gruppo è chiaramente antimilitarista, con proteste contro la guerra nel Vietnam, e ispirata a testi di Marcuse contro il lavoro alienante in fabbrica.

Spoldi, con la sua banda giovanile, mette in scena “per gioco”, senza nessun intento politico, nel 1972 *Maraméo* (figura 3), dalla foto del quale viene trasposta l'immagine del gruppo di persone rappresentato nella figurina numero due, e poco prima con Giorgio Thompson e Patrizia Gillo la performance *Naso*.

Dell'intervento dice il critico d'arte Loredana Parmesani:

*La molteplicità dei linguaggi, la pluralità delle tecniche, la ricerca delle più svariate soluzioni formali caratterizza [...] il lavoro di Spoldi già a partire dalle prime esperienze dell'inizio degli anni settanta quando, utilizzando una logica che si è avvalsa di parti infinite di realtà, filtrata da una sottile ironia, realizza opere che sono soprattutto interventi nello spazio tridimensionale del mondo: la strada, la città, il territorio. Happenings, azioni teatrali per le strade cittadine, eventi che hanno come caratteristica il gioco e lo sberleffo sono i lavori del suo esordio artistico, ove l'elemento comune è la capacità di interagire con la realtà circostante.<sup>5</sup>*

L'azione di Spoldi consiste proprio nel fare “maraméo” con la mano ai passan-

ti, motivo per cui viene anche multato; l'artista esce dallo spazio ristretto della tela e raggiunge la terza dimensione nello spazio reale, proprio come si comporta negli anni successivi con i suoi quadri che sfondano la cornice per invadere altre superfici pittoriche: non distruzione della figura ma costruzione dell'immagine, abbattuti i confini pittorici.

All'Accademia di Belle Arti di Brera, sempre nel 1972, Spoldi scrive ed è editore della rivista stampata con tecnica offset «Trieb». E, proprio la rivista «Trieb», porta Spoldi alla pubblicazione del libro del Teatro di Oklahoma, nel 1975.

### ***Figurina tre: la costituzione del Teatro di Oklahoma***

La terza figurina sintetizza la nascita del Teatro di Oklahoma. Il decennio compreso circa tra il 1970 e il 1980 in Italia prende il nome di “Anni di piombo” a causa dell'estremizzazione dello scontro politico e partitico, che si traduce in lotte di piazza e stragi di innocenti. A livello internazionale, forte è la presenza del terrorismo e della strategia della tensione, che mira a controllare attraverso la disinformazione e la violenza psicologica l'orientamento delle scelte politiche di uno stato. Ma i frutti del Sessantotto continuano a essere evidenti. Ma accanto agli hippies e ai gruppi giovanili che riescono ad ottenere assegni e borse di studio per iscriversi all'università, non più privilegio elitario ma istruzione di massa, sul finire del decennio sopravvivono anche i radical chic della borghesia, che ostentano idee opposte al ceto di provenienza per provocazione, come etichetta snobistica. Così si passa dall'eschimo del Sessantotto, indossato per la rivoluzione in piazza, ai vestiti di Elio Fiorucci<sup>6</sup>, che aveva aperto la sua azienda già nel 1967 a Milano, ma che solo tra la fine degli anni settanta e la prima metà degli ottanta si espande a macchia d'olio e diventa tendenza di massa. Il marxismo è passato di moda.

All'inizio dello stesso decennio anche l'arte risente degli anni appena passati mentre le Neoavanguardie e tutte le variegiate correnti artistiche sono ancora presenti sulla scena. Pratica corrente in tutte le Neoavanguardie è l'uso della fotografia per sostituire la pittura nel documentare situazioni e processi, tanto che molte mostre sostituiscono ai quadri i pannelli fotografici. Il binomio foto/testo diventa un modo di raccontare tipico dell'espressione concettuale. Ma, nella seconda metà degli anni settanta, a causa della crescente richiesta di prodotti estetici più immediati avviene il ritorno alla pittura e alla scultura, al fare arte in modo più fisico e meno mentale.

E sono proprio i paesi europei, in prima fila l'Italia e la Germania, che propongono sul finire del decennio il ritorno alla pittura figurativa, che si svuota dei messaggi forti fondati su una necessità morale per lasciar prevalere il potenziale decorativo e la sua piacevolezza. Scrive Spoldi a proposito del Postmoderno: «Anzi, nel postmoderno produzione estetica e produzione di merce vengono per lo più a coincidere. Da una parte il sistema dell'arte, ponendo come finalità dell'arte l'utile, le assegna la medesima finalità della merce. Dall'altra il sistema del consumo, per necessità economiche, assegna alla merce un'inconsueta bellezza. Così, mentre l'arte diventa merce, la merce tenta la ricerca dell'arte.»<sup>7</sup> È in tale clima che si colloca il lavoro di Aldo Spoldi.

*Tutto ciò avviene partendo da un rigoroso progetto concettuale che permette la classificazione, la nominazione, la catalogazione dei frammenti del reale, fino al compimento dell'unità dell'opera, dove la dimensione della storia si rende evidente attraverso una precisa logica, la logica del tempo*



*nel suo sviluppo. [...] Il rapporto con le Avanguardie è vissuta dagli artisti della generazione Postmoderna, e da Spoldi in particolare, non come negazione, ma come un "eterno ritorno", come un'arte mai terminata entro la quale indagare e dalla quale raccogliere immagini e suggestioni. [...]*

*Un sottile rimando ai testi, letterari e teatrali, crea il filo conduttore dei suoi lavori (Il giro del mondo in ottanta giorni, Il Circolo Pickwick, Ubu Re, Le avventure di Gordon Pym, La Bottega del caffè, Il malato immaginario, Tom Sawyer e altri ancora), e la finalità non è la loro illustrazione, bensì il tentativo di dar vita pittoricamente ad un nuovo capitolo, ad un inedito atto che i testi non contengono. [...] un proliferare, fra letteratura e pittura, di mondi che improvvisamente prendono vita.<sup>8</sup>*

Così scrive Loredana Parmesani a proposito del fare arte di Spoldi (figura 2).

### **Il Teatro di Oklahoma**

*All'angolo di una strada Karl vide un manifesto con questa scritta: "Oggi, dalle sei di mattina a mezzanotte, all'ippodromo di Clayton, viene assunto personale per il Teatro di Oklahoma! Il grande Teatro di Oklahoma vi chiama! Vi chiama solamente oggi, per una volta sola! Chi perde questa occasione la perde per sempre! Chi pensa al proprio avvenire, è dei nostri! Tutti sono i benvenuti! Chi vuol divenire artista, si presenti! Noi siamo il teatro che serve a ciascuno, ognuno al proprio posto! Diamo senz'altro il benvenuto a chi si decide di seguirci! Ma affrettatevi, per poter essere assunti prima di mezzanotte! A mezzanotte tutto verrà chiuso e non sarà più riaperto! Guai a chi non ci crede! Partite tutti per Clayton!"<sup>9</sup>*

In tal modo si apre il capitolo del Teatro Naturale di Oklahoma, uno degli ultimi scritti nel romanzo *America* di Franz Kafka, lasciato incompleto nel 1914 e pubblicato postumo nel 1927. Spoldi sceglie questo capitolo in particolare non perché non terminato e quindi con un finale aperto, ma perché (e lo dimostrano le righe stesse della citazione) proprio il Teatro di Oklahoma regala a tutti indiscriminatamente l'opportunità di diventare artisti per un giorno. E Kafka si rivela un precursore dell'Europa unita.<sup>10</sup>

Dunque l'attività di Spoldi attorno alla metà degli anni settanta tralascia la pittura e l'illustrazione per dedicarsi ad opere realizzate in videotape, sequenze di fotografie e testi trascritti come fossero essi soli dei quadri, collaborando con importanti personalità inserite nel contesto del periodo.

La figurina rappresentata nell'*Antologica* è la trasposizione su legno di una fotografia del 1977 del Teatro di Oklahoma, che immortala in posa Delvio Crespiatico, futuro socio della Banca di Oklahoma.

### **Figurina quattro: la nascita della nuova figurazione**

La quarta figurina segnala un importante cambiamento nel fare arte di Spoldi: dalle azioni teatrali si passa ad una nuova figurazione.

Gli anni ottanta, periodo in cui Aldo Spoldi entra realmente sulla scena artistica nazionale e internazionale, vedono protagonista l'avanzata della tecnologia.

Milano, 1977: dopo la recente costituzione del Teatro di Oklahoma, Spoldi par-

tecipa alla sua prima mostra collettiva alla galleria Il Diagramma di Luciano Inga Pin. Le opere che vengono esposte sono frutto del lavoro del Teatro di Oklahoma. Nel 1978 viene riproposta la mostra alla galleria di Inga Pin, segno che le azioni teatrali da sberleffo come *Marameo* del '72 hanno lasciato posto ad una nuova figurazione: Transavanguardia, Nuovi Nuovi, Magico Primario, sono, insieme a molte altre correnti, testimonianza di come la nuova generazione artistica a cavallo tra anni settanta e ottanta riesca ad attingere linguaggi e tecniche d'arte da vari contesti differenti.

Il lavoro di Spoldi, al di fuori del Teatro di Oklahoma, si colloca nel gruppo dei Nuovi Nuovi con soluzioni inedite. Opponendosi alla fredda arte concettuale, come tutte le correnti Postmoderne che prevedono il ritorno ad una manualità, ad una figurazione più concreta, ai colori e non più al bianco e nero, Nuovi Nuovi è un movimento artistico italiano così chiamato in seguito alla mostra *Dieci anni dopo* curata dal critico d'arte Renato Barilli, da Francesca Alinovi e Roberto Daolio presso la Galleria d'arte Moderna di Bologna nel 1980, alla quale partecipò anche Aldo Spoldi. Nel frattempo Spoldi nel 1978 inaugura la sua prima mostra personale allo Studio d'Arte Cannaviello a Roma e a Milano, nel '79 ha il primo contatto con lo Studio Marconi nella collettiva *Il nuovo contesto* curata da Flavio Caroli e, dal 1981 vi espone mostre personali.

Sempre organizzata da Caroli, nel 1980 partecipa alla collettiva *Nuova Immagine* al Palazzo della Triennale di Milano, e nello stesso anno è per la prima volta alla Holly Solomon Gallery di New York con *The Italian Wave* e alla XI Biennale di Parigi. Nel 1981 continua il rapporto con Caroli, che cura al Palazzo dei Diamanti di Ferrara la mostra *Magico-Primario*, movimento teorizzato dallo stesso critico l'anno successivo come movimento inserito nel Postmoderno che prevede il superamento della asetticità dell'Arte Concettuale con una nuova seduzione rappresentata nel termine "magico", e un'indagine nei desideri di conoscenza archetipici insiti nell'anima dell'uomo come indica la scelta di "primario".

Nello stesso anno Spoldi è a Bruxelles, nell'82 a Londra in una rassegna sull'arte italiana degli ultimi venti anni e alla Biennale di Venezia. In contemporanea espone a Palazzo Reale a Milano nella mostra di Enrico Baj *Jarry e la Patafisica*, con il quale ha contatti anche negli anni successivi nello Studio Marconi, fondato nel 1965, in cui Baj espone dal 1967.

I quadri di Spoldi, fin dalla prima personale, prendono colore per mezzo di lievi tratti di grafite e di pastello colorato, traendo da fonti disparate le immagini: locandine di film, raccolte di manifesti di spettacoli di vario tipo (compreso il circo). Nel 1980 dichiara infatti «Io non invento niente. Tutto da molto tempo sta bello e pronto in qualche documento, in qualche libro, su qualche carta». Nella stessa superficie pittorica confluiscono così immagini di contesti ed epoche differenti, che danno vita ad un mondo a dimensione di gioco, lo sberleffo di un'Avanguardia che viene ripetuta come «"eterno ritorno" e nello stesso tempo differenziata.

Un'arte che senza più fondamento ideologico non può più essere messa in crisi.<sup>11</sup> In questi anni realizza quadri che raccolgono i vari frammenti di realtà organizzandoli in spazi oltre alla tela, come avveniva nelle sue azioni teatrali dei primi anni settanta. Nascono tele con forme irregolari nella cornice, superfici che si dilatano, non per distruggere la figura ma per costruirla senza limitarla. Il cavallo è ripreso da un suo lavoro giovanile, *Maestro Pulce* (figura 6).

### ***Figurina cinque: la trasformazione del Teatro di Oklahoma***

La quinta figurina riassume i cinque anni, dal 1990 al 1994, durante i quali l'umanistico Teatro di Oklahoma si trasforma in Banca, in S.r.l. e in B.D.O..

In questi anni la parola-chiave è "immaterialità". Con la crescente diffusione di internet e la conseguente creazione di un mondo parallelo virtuale, immateriali diventano alcuni aspetti della vita di ogni persona. Immateriale è la situazione economica, giocata in borsa tramite titoli e azioni puramente concettuali e astratte, senza banconote tangibili. Il sistema dell'arte stesso diventa finanziario: l'arte diventa merce alla pari di un chilo di ortaggi o un litro di petrolio. E, proprio perché l'arte diventa merce, Spoldi decide di far divenire arte la merce stessa, o ciò che da essa è stato ricavato.

A partire dalla fine degli anni ottanta, prova il desiderio di trasformare anche materiali non tradizionalmente consoni al mondo dell'arte e lontani da ogni forma artistica nel prodotto di una ricerca capace di abbracciare la molteplicità del reale, con tecniche e linguaggi inediti. Riprende allora il lavoro di dieci anni precedente del Teatro di Oklahoma per trasformarlo, nel 1988, in società artistica Oklahoma che, nel 1990, registra alla Camera di commercio come Oklahoma S.r.l..

La Oklahoma S.r.l. è una società artistica giuridicamente costituita, fondata da Spoldi, il quale è anche presidente, amministratore unico e art director, con la collaborazione di tre soci (un avvocato, un commercialista e un collezionista), e prevede una riflessione teorica sulla struttura economica dell'arte e del reale. La società-artista ha come obiettivo la trasformazione dell'attività commerciale di lavoro della ditta, attraverso i documenti da essa prodotti come lettere, bolle di consegna, fatture, in opere d'arte. L'originale, documento derivato dalla vendita reale di opere d'arte come quadri, viene riprodotto in serigrafia e talvolta ingigantito. Nel 1994 la S.r.l. viene trasformata in B.D.O. Ltd. con sede a Lugano, diventando una società per azioni con finalità finanziarie-estetiche.

Nello stesso arco temporale, e precisamente nel 1993, Spoldi realizza la coreografia *Circo* per conto della Civica Scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi" di Milano. Come per *Enrico il Verde* è lui stesso a curare struttura scenica e movimenti di questa opera-balletto, composta da quattordici personaggi in uno spazio teatrale vuoto, quindi ideale, che compiono gesti minimi a intervalli regolari, traendo origine dalle performance di moda nelle gallerie d'arte: la staticità del quadro dipinto viene abbandonata; le figure prendono vita, si animano cantando e suonando, come un enorme carillon vivente.

In occasione della sua mostra personale *Il museo degli umoristi* alla galleria Marconi nell'autunno '94, Spoldi riprende il lavoro dei personaggi viventi e li inserisce nel contesto dei grandi quadri che ricoprono la parete della galleria. La mostra è accompagnata da un libro che costituisce l'autopresentazione dell'artista, che per l'occasione realizza enormi quadri con composizioni frammentarie e unitarie, per dare vita ad una visionaria narrazione in cui le varie storie si intrecciano. A questa opera dona il titolo di *Marconi S.r.l.*, e nella galleria occupa un piano intero con più di cento metri quadrati di pittura.

### ***Figurina sei: Cristina Show***

La sesta figurina rappresenta i personaggi virtuali prodotti dalla B.D.O. Ltd.. L'arte contemporanea perde l'obiettivo di produrre, attraverso essa stessa, valori e linguaggi, e lo sostituisce con la produzione di lavoro quotidiano per l'artista.

Per questo motivo, Spoldi attraverso la B.D.O. Ltd. nel 1996 lancia un concorso ai suoi allievi dell'Accademia di Brera, dove insegna da anni, per creare un'artista virtuale.

Il 7 febbraio 1992 viene firmato a Maastricht un trattato per promuovere l'integrazione politica europea. Spoldi ha ben presente queste novità in campo, e così presenta il suo progetto agli allievi di Brera:

*Ragazzi, perché tutti insieme non progettiamo un artista? Lo possiamo chiamare "Cristina Show". [...] Cristina sarà una ditta individuale, una Srl, una società in nome collettivo o una associazione no profit? Chissà! [...] Ho ipotizzato Cristina come prima fanciulla europea. [...] L'invenzione è proprio compito vostro, compito che è racchiuso nel bando di concorso che la società B.D.O. Ltd. vi ha proposto e che noi utilizzeremo come programma.<sup>12</sup>*

Il progetto indetto con un regolare concorso, permette all'Accademia di riacquistare un termine positivo: la progettazione del soggetto prevede il funzionamento dello stesso non solo nella finzione artistica, ma nel reale sistema dell'arte dal momento che è in grado di operare e produrre, e di analizzare la condizione dello stesso. E, come internet, museo e scuola si preparano ad accettare e accogliere tutti, sull'onda della globalizzazione, nel 1996 il personaggio "Cristina Karanovic" nasce a Milano e condivide lo studio nel podere di Ombrianello con Spoldi.

Nello studio di Spoldi, nascono per dar vita al personaggio di Cristina diverse collaborazioni: con Veronica, un'allieva dell'artista, con Adelchi e con Melania.

Da queste partecipazioni nascono varie identità, varie sfaccettature dello stesso personaggio, che vedranno protagonista anche la città di Crema: la sfilata degli abiti della *Collezione di moda*, per esempio, organizzata dal comune, suscita un grande scandalo. Nel periodo successivo, anno 1999, alla creazione di Cristina contribuiscono altre allieve di Brera, Silvia, Tiziana e Daniela, con le quali Spoldi arriva anche ad una delle più importanti fiere d'arte internazionali: *Il calendario-catalogo* presentato alla Fiera d'Arte di Basilea, ma anche *l'Uovo doccia* (figura 14), tre video-performance, il *Vula-Vula*, libretto edito in dieci copie con omaggio un lecca lecca in occasione della mostra sull'umorismo organizzata dalla Placentia Arte e dal Flash Art Museum di Trevi e che prevede l'animazione delle figure con lo scorrere delle pagine (come un cartone animato), e *l'Abito altalena*. Quest'ultimo, progettato per vendere biglietti all'ingresso di un museo, è costituito da un tutù con delle bretelle ricavate da un'imbragatura da alpinismo, che permette a chi la indossa di dondolarsi come seduto su un'altalena.

Nel 2000, l'incontro con Moira, altra studentessa di Brera, permette di realizzare a nome di Cristina delle mosse-opere: *Il tira fili*, ovvero una delle trecce di Silvia utilizzata come fionda, *La mossa di conoscenza dell'avversario*, durante la quale Silvia gattona a ritmo di musica tribale, come è possibile notare nel manifesto di Pavia in onore di Mimmo Rotella, e *Il pugno spillo-spillo* di Moira, che con uno spillo colpisce due volte un palloncino pieno d'acqua, ritratto nella fotografia del manifesto che pubblicizza l'invito di Cristina al Puskin Museum (figura 7). Sempre a Pavia, installa una grande ragnatela di fili di nailon a otto metri di altezza nella navata della chiesa di Santa Maria Gualtieri, bilanciata da uno studiato gioco di contrappesi di palloncini d'acqua che le permettono di mutare forma al movimento degli stessi. Nello stesso anno Cristina viene invitata a partecipare al festival della musica di Stresa, al quale si presenta con *La casa uccelliera* e con

*La sedia*; la prima è una struttura metallica sospesa in aria, mentre la seconda è parte dell'arredamento della casa assieme ad un tavolino che si alza e si abbassa per mezzo di una manopola: la sedia, dotata di contrappesi, è adatta per guardare da varie altezze lo stesso scenario.

L'occasione per rinnovare l'identità di Cristina si presenta nell'estate del 2001: in Crema sono in corso i lavori di ristrutturazione di un impianto di sollevamento di acque, costruito nel 1929 per sfruttare l'acqua del fiume Serio. Spoldi, che interviene nel progetto suggerendo il mantenimento della struttura originale dello stabile, esempio di architettura industriale, approccio di restauro poi teorizzato con l'espressione "architettura timida" assieme all'architetto Marco Ermentini, vede l'opportunità di creare per i suoi allievi di Brera un anarchico stage per riabilitare il personaggio di Cristina, in crisi. "Happy stage" prevede come obiettivo la creazione di nuovi amici, personaggi-fiction, attorno all'artista immaginata: parte del progetto didattico *Cristina Show e gli altri* si concluderà nell'anno accademico 2001/2002, con l'invenzione di sette nuove personalità riprese da precedenti lavori di Spoldi (già nel '99 il personaggio Andrea Bortolon tiene lezioni di filosofia morale all'Accademia di Brera, dove il pittore insegna), tra i quali il fotografo Met Levi, il pugile e psichiatra Giorgio Thompson, la disegnatrice di gioielli Daisy Cooper, il critico Patrizia Gillo (ispirato a Gillo Dorfles e già presente nei lavori del Teatro di Oklahoma del 1975), lo gnomologo Angelo Spettacoli e Ivan Karanovic, zio di Cristina.

Durante la stessa estate, Spoldi e Cristina collaborano in due progetti per l'azienda vitivinicola Torre Fornello: all'interno dell'azienda viene realizzato il *Progetto Serenata*, nel quale Angelo Spettacoli suona con un violino una serenata ad un grappolo d'uva, entrambi dipinti ad olio in blu di Prussia (colore instabile che se esposto alla luce schiarisce) separatamente su due tele dalla forma irregolare, che ricordano due porzioni di affreschi sul muro di mattoni rossi. Nella vigna, a nome di Cristina, Spoldi realizza la *Panchina Vite*. Costituita nella struttura da un'anima metallica di tubolare in ferro, disegnata da Silvia Bassi (la stessa Silvia del precedente periodo di Cristina) e realizzata da Renzo Nidasio, la panchina prevede con l'azione del tempo l'avvitarsi della vite attorno alle aste metalliche. Il risultato è una panchina di vite realizzata senza l'aiuto di alcun falegname, solo con il direzionamento iniziale della pianta attorno al tubolare.

### ***L'Orchestra Karanovic***

Sempre nel 2001, Spoldi crea l'Orchestra virtuale Karanovic con la collaborazione della ditta ICAS, orchestra che compone ed esegue esclusivamente brani musicali che raccontano la vita e il fare arte di Cristina Karanovic e dei personaggi a lei connessi (figura 4). Unico gruppo esistente di jazz-gnostico, composto da Silvia Bassi (voce), scelta per la voce primitiva nonostante non sia una cantante professionista, Mario Petró (batteria), Antonio Cabini (basso), Marco Ermentini (tastiere), presenta testi scritti in varie lingue -soprattutto in latino- da Andrea Bortolon e Dophis Epimenide, ideati tramite "illuminazione divina", musicati da Tito Ermarco, pseudonimo di Marco Ermentini, e arrangiati da Ivan Karanovic, zio di Cristina.

Le cinque canzoni sono ideate per promuovere il libro di Spoldi *Cristina Show-Frammenti di vita*, una delle pubblicazioni che fanno parte del progetto Cristina di Spoldi insieme a *Lezioni di educazione estetica - manuale per divenire artisti e*

*Lezioni di filosofia morale - l'arte di diventare diavoli.* In maniera frammentaria e vivace il suo personaggio eclettico e multiforme, Cristina, prende via via forma nel libro attraverso il catalogo delle sue opere e la descrizione delle sue aspirazioni e sentimenti, del suo stile e dei suoi interessi, rendendo evidente l'intreccio fra arte e vita, produzione artistica e produzione di identità. Intorno a Cristina sono nati e cresciuti altri personaggi, compagni di percorso dal carattere opposto che entrano in relazione con lei consentendole una vita sociale.

Dalla nascita dell'artista virtuale, Spoldi ha esposto in numerose sedi in Italia, quali Fondazione Ambrosetti Arte Contemporanea a Palazzolo sull'Oglio, Cittadellarte - Fondazione Michelangelo Pistoletto a Biella, Museo Marino Marini e Flash Art Museum a Trevi.

### ***L'ultimo lavoro di Cristina: Tempeste d'amore***

14 settembre 2008, teatro San Domenico di Crema. Spoldi e alcuni suoi allievi braidensi organizzano per Cristina la sua ultima bizzarra incursione sulla scena artistica.

*Tempeste d'amore*, spettacolo erotico-comico, è l'intervento scenico più breve di tutta la storia del teatro. Gli spettatori, dopo essersi accomodati in sala camminando su una lingua, attendono curiosi l'inizio della performance. Met Levi fotografo, con l'aiuto di Mina Tomella e Carlo Bruscheri (Studio Publica), immortalava lo spettacolo con una fotocamera a banco ottico a lastre (Sinar) formato 4x5" (10x12 cm), con tecnica di ripresa statica su cavalletto e un tempo di esposizione posa B, diaframma f 22. Con luce ed esposizione di 1/1000 di secondo, scatto contemporaneo di tre flash, posizionati in prossimità del palco e azionati manualmente, lo spettacolo dura giusto il tempo di registrare l'impressione (figura 13). Lasciando il pubblico sbalordito, Cristina realizza una performance di pochi secondi.

Appena successiva allo spettacolo è la mostra *Errare è sexy!* organizzata allo spazio Wunderkammer in via Voghera a Cremona, ripresa poco variata dall'esposizione al chiostro del San Domenico di Crema, nella quale vengono esposte diciotto serigrafie realizzate da Spoldi per le navi Costa nel 2004.

### ***Figurina sette: l'Accademia dello Scivolo***

La settima figurina rappresenta la grande crisi del 2007 e la conseguente fuga dei personaggi virtuali, che si rifugiano nel laboratorio di Spoldi.

2007: Spoldi è impegnato con il Franco Agostino Teatro Festival a riproporre l'opera del 1987, *Enrico il Verde*, sotto forma di *Enrico va a scuola - un'opera per tutti*. Il nuovo spettacolo, realizzato con la collaborazione dei ragazzi del FATF e musicato dalla band Elio e le Storie Tese, vuole suggerire, mutando il significato di vent'anni prima, una scuola frequentata da "piedi", e non solo da "teste", e come tale pronta ad accogliere tutte le differenti origini (i piedi, appunto); una scuola che rispecchi l'Unione Europea.

Ma nell'agosto 2007 si iniziano a percepire i segni della grande recessione avviata nel 2008, in seguito alla crisi finanziaria globale scatenata dalla crisi dei subprime negli Stati Uniti. I personaggi virtuali, spaventati dalla grande crisi che ha fatto fallire la B.D.O., abbandonano le loro attività e si rifugiano nel laboratorio di Spoldi, che dal potere di Ombrianello si è nel frattempo trasferito a Bagnolo Cremasco. E, proprio a Bagnolo, poco dopo il fallimento della B.D.O. Limited

ma appena prima della crisi della Lehman Brothers, società attiva nei servizi finanziari a livello globale per banche d'investimento e finanziamenti per imprese che dichiara fallimento il 15 settembre 2008, nasce nel laboratorio di Aldo Spoldi l'Accademia dello Scivolo.

Il progetto, ideato da Angelo Spettacoli nell'estate 2007, nasce dal bisogno di un'economia reale, di una scuola più concreta, da un'arte che si stacchi dal Postmoderno per divenire meno virtuale, da cui il nome: "dello Scivolo" in quanto in questa Accademia scivola, sdrucchiola il virtuale. Gli obiettivi dell'Accademia sono il reperimento di tutti prodotti dati dall'attività dei personaggi virtuali negli scorsi anni, il loro inserimento a catalogo in un contesto critico assieme alle opere di Spoldi, del Teatro di Oklahoma e della Banca di Oklahoma, e la formazione, tramite lezioni e seminari oltre che pubblicazioni, più democratica rispetto a quella fornita dal sistema dell'arte tradizionale di un più vasto pubblico in grado di capire e produrre arte, creando per questo la possibilità di trovare lavoro. L'Accademia, dopo il default del sistema finanziario, si mantiene in vita acquistando materie prime come acqua, boschi, cotone, carne di maiale, caffè, mais, oro, lavorandole e facendo fruttare su di esse interessi maturati sul loro acquisto. Inoltre, a partire dagli anni novanta, dopo la crisi della ragione del decennio precedente, non esistono più in Italia movimenti artistici e ciò che legittima l'arte è proprio la finanza, suo unico referente. Ecco che l'Accademia dello Scivolo si propone come centro di ricerca nelle arti visive per produrre un mondo nuovo, più concreto e reale.

Il 17 febbraio 2011 lo Studio Marconi '65, aperto nel 2010, presenta la mostra *L'Accademia dello Scivolo. Personaggi de Il Mondo Nuovo* di Spoldi, e contemporaneamente la Fondazione Marconi si occupa di numerose antologiche relative al lavoro di artisti esposti da Giò Marconi in quasi cinquant'anni di attività, organizzando una personale di Spoldi (che con lui ha contatti dal 1980 circa) intitolata *Il Mondo Nuovo* (figura 5).

Il quadro, composto da figure in legno che rappresentano i personaggi virtuali impegnati in varie attività, raffigura un enorme Carro, commissionato a Spoldi dalla Fondazione Carnevale di Viareggio per il Premio Carnevalotto 2011, una manifestazione culturale che dal 1987 invita importanti artisti a realizzare opere sul tema del Carnevale, mentre viene trascinato dalle identità virtuali fuori dal Postmoderno, in un Mondo Nuovo nato dopo la crisi, sia artistica che finanziaria, dal crollo della società.

Questa società postmoderna viene trainata nella bocca del mangiatore di mondi, un trasformatore che restituisce ciò che ingoia come Mondo Nuovo; nelle vesti di pittore, rende una mela, tonda come la sfera celeste nell'immaginario degli antichi filosofi greci (da qui l'idea di un cosmo rotondo e stellato), un arcobaleno e un Marameo, legislatore assoluto che sfida il mondo virtuale tramite il gioco.

Il Carro apre la sfilata di carri mascherati nella manifestazione del 2011, e rappresenta il risultato di una ricerca che in Spoldi è viva da anni: un'opera d'arte lirica. La mostra, infine, è accompagnata da un cd con l'opera lirica *L'ape e il Mondo Nuovo* dell'Orchestra virtuale Karanovic.

Altro progetto che prevede la fuga dei personaggi virtuali dal Postmoderno verso un Mondo Nuovo è *l'Operazione camper 2012*. Commissionato a Spoldi dall'Accademia dello Scivolo, il vero e proprio camper è uno spazio espositivo ambulante che permette all'arte e a vari artisti di uscire dal sistema dell'arte accademico e tornare in strada. Il camper prevede all'esterno la possibilità di appende-

re varie opere d'arte realizzate da Spoldi, che rappresentano la vita dei personaggi virtuali. Assieme alle opere esposte, il mezzo progettato per una tournée si anima con la collaborazione delle Camper Girls, gruppo appositamente costituito per l'occasione con il fine di mostrare gli avventurosi viaggi di Cristina e gli altri.

Il progetto e le finalità dell'*Operazione camper* sono presentate dal primo numero del giornalino dell'Accademia dello Scivolo del marzo 2012, nel quale viene annunciata la fine del Postmoderno. Il progetto per liberalizzare l'arte e lo spazio espositivo ambulante, propone varie fermate di presentazione sono nei posti più vari: mercatini (Castelleone), fondazioni (Ambrosetti Arte Contemporanea), ipermercati (Centro commerciale Gran Rondò di Crema), musei (lo Zauli di Faenza), aziende (A.B.P. di Cassano d'Adda).

Le figurine di questo frammento di *Antologica*, pertanto, sono rispettivamente *Il mangiatore di mondi*, un carro scultura realizzato dal carrista Luca Bertozzi su progetto di Spoldi, che rappresenta un personaggio in sella ad un motociclo mentre pedala in una direzione ma viene spinto dalla forza d'attrazione in quella opposta, pronto ad ingoiare e trasformare il vecchio in nuovo, e il progetto dell'Accademia dello Scivolo, ad opera della Shy Architecture Association (SAA), nel quale il laboratorio di Spoldi è dipinto in verde e ha uno scivolo all'esterno.

### ***Aldo Spoldi oggi: il primo lavoro dell'Accademia dello Scivolo***

Il primo obiettivo dell'Accademia dello Scivolo è la ricostruzione del percorso artistico di Spoldi a partire dagli esordi, e vede la luce con la realizzazione della mostra presso lo Studio Vigato di Milano, inaugurata il 7 novembre 2013. Vengono esposti, rivivendo così la storia della Banca di Oklahoma, vari Brunelli, monete patafisiche coniate nel 1988 finalizzate alla costituzione del Museo Oklahoma sulla base di uno scambio con equivalenti opere artistiche di un artista storico o emergente degli anni '90; gigantografie di disegni e buoni sconti realizzati da e per l'acquisto di opere d'arte da parte della Oklahoma S.r.l.; pezzi della Oklahoma Srl Scuderia, nata nel 1990 per produrre auto da corsa patafisiche ma che raggiungono realmente i 180 km/h (figura 9); le Biciclette Bianchi della Oklahoma S.r.l, quattro prototipi esposti per la prima volta nel 1993 al Groninger Museum (Olanda): Corsa, Trekking, Sport e Arlecchina, con i quali la società si è impegnata a realizzare e a distribuire per la prima volta un oggetto industriale.

### ***La costituzione della Banda dell'Accademia e la prima mostra ufficiale***

A distanza di quasi sette anni dalla nascita dell'Accademia, solo con la cerimonia del 1° aprile (data scelta non casualmente da Aldo Spoldi) vengono proclamati i membri effettivi della Banda dell'Accademia dello Scivolo nel territorio cremasco. Ispirata dalla banda dei Ragazzi della via Pal, la costituzione della stessa dichiara la necessaria esistenza di più ruoli per il funzionamento della società in miniatura che si è costituita nel terreno "Vasca Volano" a Bagnolo Cremasco, ottenuto tramite lo scambio della terra con la scultura *Il mangiatore di mondi*, che viene successivamente consegnata nell'aprile 2015 con una cerimonia inaugurale ufficiale (figura 8).

I membri, chiamati dal sindaco dell'Accademia dello Scivolo a ricevere una bandierina, segno di appartenenza alla Banda, con un personale titolo di riconoscimento del ruolo da essi svolto all'interno dell'Accademia a supporto della sua creazione e del suo funzionamento, sono via via in aumento: ad oggi, infatti,



è prevista una seconda edizione della consegna delle bandierine, sia per coloro i quali hanno iniziato recentemente a collaborare con l'Accademia, sia per chi ha confermato l'impegno nell'iniziativa (figure 11 e 12).

E, come annunciato dall'invito per la consegna delle bandierine, il primo maggio 2014 viene inaugurata la mostra *Una terra per una scultura: dalla Factory di Andy Warhol all'Accademia dello Scivolo di Aldo Spoldi*, a cura di Eleonora Petró, che rimane aperta per tre giorni nella Sala Tino Patroni del Centro Culturale di Bagnolo Cremasco.

La mostra, nata per testimoniare lo scambio avvenuto tra la scultura di Spoldi e il terreno del Comune di Bagnolo, apre le porte dell'Accademia, situata a qualche centinaio di metri dal centro culturale dove si terrà l'esposizione, richiamando alla mente, tramite l'allestimento, un'aula di scuola, con banchi e sedie disposti a ferro di cavallo e disegni appesi alle pareti. Come l'Accademia, immediato è il rimando ad uno dei più famosi luoghi di lavoro d'arte di un noto artista statunitense: la Factory di Andy Warhol. Tralasciando la trasgressione, le finalità dei due studi di artista presentano le stesse caratteristiche: far conoscere l'arte a più persone possibili, con intenti didattici e popolari.

Così, la Factory di Manhattan del 1962 e l'Accademia di Bagnolo del 2007 rappresentano un parallelo che, a distanza di cinquant'anni, è ancora del tutto attuale: la prima nasce in tempi di boom economico, mentre la seconda viene fondata in una stagione di crisi che però non ne intacca i valori e gli obiettivi. Una distanza nel tempo che è vicina negli scopi. Il legame con Warhol è chiaro ai visitatori attraverso l'esposizione di un'opera dell'artista, oggi di proprietà dell'Accademia dello Scivolo, acquistata nel 1976 durante un evento culturale organizzato sempre a Bagnolo Cremasco da Collaborazione Automatica.

Il quadro resta esposto solo il giorno dell'inaugurazione. In mostra, oltre a Warhol, le opere dell'Accademia dello Scivolo e le fotografie della Tournèe del Camper, sono presenti anche i prodotti del "laboratorio didattico" dell'A.d.S. realizzati dalle studentesse di Brera Marianna Lodi, Valentina Sonzogni, Laura Locatelli e Luo Xi, membri della Banda degli Accampati.

Inoltre, vengono esposte le pubblicazioni relative all'attività dell'A.d.S., tra le quali i vari numeri del *Giornalino* dell'Accademia e la rivista «E il topo» che ha dedicato un intero numero ad Aldo Spoldi con il rifacimento di *Qui comincia l'avventura del sig. Bonaventura* del 1989 in chiave contemporanea, e i tre progetti architettonici che si sono susseguiti e implementati per la conquista della terra: il primo del 2009, commissionato alla *Shy Architecture* dell'architetto Marco Ermentini, ha progettato il nuovo involucro del capannone sede dell'Accademia: un involucro verde in grado di restituire il fabbricato industriale al paesaggio agricolo in cui si inserisce e di cui fa parte; il secondo, del geometra Michel Ferrari, rende solidale il capannone con l'area Vasca Volano, ceduta in comodato dal Comune di Bagnolo.

Il nuovo capannone, restituito al suolo con il primo progetto, estende la sua capacità di "riverberazione" verso l'area esterna che diventa sua parte integrante; il terzo, dell'architetto Angelo Galvani in collaborazione con gli studenti dell'Accademia di Brera, progetta la terra di Vasca Volano: il lotto e il capannone, nuova unità, diventano luogo di sperimentazione osmotica in cui la terra assorbe il progetto e lo restituisce rinnovato (figura 10).

## **Figurina otto: l'invariato**

L'ottava figurina rappresenta una sfera suddivisa in spicchi, simbolo che accompagna da sempre Aldo Spoldi e che è sempre rimasto invariato.

Il pallone, calciato dal personaggio di maggiori dimensioni in *Antologica*, rappresenta un simbolo che è costante nei quadri di Spoldi sin dall'infanzia. Realizzato a spicchi con i colori dello spettro solare, il cerchio è il simbolo geometrico più diffuso in assoluto, riprodotto secondo l'immagine del Sole e della Luna. Per Platone è la forma più perfetta, poiché non ha né inizio né fine, non ha direzione e orientamento, proprio come la volta celeste, che Spoldi rappresenta infatti tonda. Questo rotondo accompagna la figurazione dell'artista fin dalle sue prime opere, anche perché il gioco del pallone è conosciuto e comune in tutto il mondo.

La dimensione di scherzo, di favola, è presente fin dagli esordi di Spoldi, che si definisce ironicamente "il Gian Burrasca dell'arte". Di lui Renato Barilli dice:

*Due caratteristiche accompagnano il lavoro di Spoldi, da quando esso ha preso inizio: un senso vivo dello spettacolo, e il bisogno di condurlo su un piano ambiguo di "dotta ignoranza", di ingenuità sofisticata, di candida arguzia. [...] Questo racconto di base è sempre stato improntato a un candore programmatico, eleggendo protagonista qualche Pierino il terribile, o qualche altro eroe da favola, purché dalla seriosità del mondo degli adulti sapesse scendere appunto al livello del candore infantile.<sup>13</sup>*

Questo attaccamento alla favola, al mondo dello scherzo giocoso, risente dell'influenza di un movimento che viene importato in Italia ufficialmente solo negli anni sessanta (già nel 1951, infatti, alcuni artisti vicini al movimento nucleare e spaziale mettono in scena *Ubu Roi* al Piccolo Teatro di Milano), ma di origine più antica: la Patafisica. La Patafisica, "scienza delle soluzioni immaginarie", è costituita da fantasiosi principi estetici, letterari e filosofici ordinati alla fine del XIX dal francese Alfred Jarry, nei suoi scritti *Ubu Roi* del 1896 e *Gesta e opinioni del dottor Faustroll, patafisico*, di due anni successivo. Le teorie di Jarry trovano fin da subito ampia diffusione presso gli artisti d'avanguardia da lui personalmente frequentati, quali Rousseau il Doganiere, Paul Gauguin, Pablo Picasso, Pierre Bonnard e Konstantinas Čiurlionis; successivamente, in ambito surreal-dada vengono considerate da André Breton precursori del suo pensiero, e per i richiami anarcoidi e paradossali riprese nel secondo dopoguerra da gruppi neosurrealisti. Numerosi sono i collegi fondati sui principi patafisici per burlarsi del sistema rigido accademico: nel 1948 a Parigi il collegio di Patafisica, basato su una complessa gerarchia di satrapi retti da un curatore inamovibile, attualmente (il collegio è stato occultato dal 1978 al 2000) sua magnificenza Lutenbi, un cocodrillo del lago Vittoria. Negli ultimi decenni hanno visto la luce numerosi altri istituti secondari, come il Collegio patafisico milanese fondato nel 1964 da Enrico Baj (con il quale Spoldi ha avuto spesso contatti), il torinese fondato da Ugo Nespolo nel 1979, e il napoletano di Lucio del Pezzo del 1965. Lo spirito patafisico si caratterizza per la rivolta al potere rappresentato da *Pere Ubu*, crudele e codardo re immaginario della Polonia, simbolo del dominio bestiale, sfidato con un atteggiamento ironico, beffardo, anarchico, libertario, paradossale e provocatorio, che irride tutto ciò che il mondo borghese reputa rispettabile.

Non è un caso, quindi, che uno dei primi lavori di Spoldi pittore sia proprio *Ubu Re*, ancora in bianco e nero come le fotografie usate per immortalare le sue per-

formance in strada, prima della nuova figurazione a colori. E, ancor meno casuale è la coincidenza tra la sfera-cerchio-palla e il gioco ironico, lo scherzo e l'ironia mai cinica che da sempre accompagnano Aldo Spoldi: la palla e il gioco sono l'invariato di tutti questi decenni, unici in grado di resistere ai cambiamenti sociali ed economici, e alle varie intromissioni di altre correnti artistiche.

## NOTE

- <sup>1</sup> Intervista ad Aldo Spoldi di Eleonora Petrò del 5 agosto 2013.
- <sup>2</sup> Intervista ad Aldo Spoldi di Eleonora Petrò del 4 settembre 2013.
- <sup>3</sup> Intervista del 5 agosto 2013.
- <sup>4</sup> Intervista del 4 settembre 2013.
- <sup>5</sup> L. PARMESANI in *La vigna delle Arti, Fermenti Naturali*, pagg. 8-9.
- <sup>6</sup> Intervista ad Aldo Spoldi di Eleonora Petrò del 18 luglio 2013.
- <sup>7</sup> A. SPOLDI in *Lezioni di educazione estetica - manuale per divenire artisti*, pagg. 58-59.
- <sup>8</sup> L. PARMESANI in *La vigna delle Arti, Fermenti Naturali*, pagg. 7-10.
- <sup>9</sup> F. KAFKA in "Amerika", *Romanzi*, a cura di E. POCAR, Milano, I meridiani, Mondadori, 2001, pag. 269.
- <sup>10</sup> Intervista del 4 settembre 2013.
- <sup>11</sup> A. SPOLDI in *Aldo Spoldi: opere dal 1980 al 1994 nella collezione della Banca Commerciale Italiana a Taipei*, a cura di L. PARMESANI, Bollate, Banca Commerciale Italiana, 2000, pag. 9.
- <sup>12</sup> A. SPOLDI, lezione II e III in *Lezioni Braidensi, Lezioni di educazione estetica - manuale per divenire artisti*, pagg. 76-80.
- <sup>13</sup> R. BARILLI in *Enrico va a scuola – un'opera per tutti*, Crema, Franco Agostino Teatro Festival, 2007, pag. 8.

## BIBLIOGRAFIA

- Aldo Spoldi: opere dal 1980 al 1994 nella collezione della Banca Commerciale Italiana a Taipei*, a cura di L. PARMESANI, Bollate, Banca Commerciale Italiana, 2000
- Aldo Spoldi in Maestri contemporanei: giovani artisti internazionali*, a cura di R. BARILLI, Milano, Vanessa s.r.l. - Edizioni d'arte, 1985
- Immagini italiane*, a cura di A. D'AVOSSA, Castiglione d'Adda, Graffito, 2001
- Operazione Camper in Accademia dello Scivolo*, n°0 anno 1, 17 marzo 2012
- Teatro di Oklahoma*, a cura di A. SPOLDI, Roma, edizione Trieb, 1975
- E. BAJ, *Patafisica: la scienza delle soluzioni immaginarie*, Milano, Bompiani, 1982
- M. BONA CASTELLOTTI, *Percorso di storia dell'arte*, 3 voll, Milano, Mondadori, 2010
- A. BORTOLON, *Lezioni di filosofia morale – l'arte di diventare diavoli*, Milano, Fondazione Ambrosetti arte contemporanea, Skira, 2003
- CENTRO DI RICERCA ALFREDO GALMOZZI, *Crema tra identità e trasformazione: le vicende del Cremasco*, Crema, Grafìn, 2006
- A. CESTELLI GUIDI, *La "documenta" di Kassel. Percorsi dell'arte contemporanea*, Milano, Costa & Nolan, 1997
- M. CORGNATI E F. POLI, *Dizionario dell'arte del Novecento. Movimenti, artisti, opere, tecniche e luoghi*, Milano, Bruno Mondadori, 2001
- P. DE VECCHI E E. CERCHIARI, *Arte nel tempo – dal Postimpressionismo al Postmoderno*, Milano, Bompiani, 2012
- M. ERMENTINI, *Restauro timido. Architettura affetto gioco*, Firenze, Nardini Editore, 2007
- F. KAFKA, *Romanzi*, a cura di Ervino Pocar, Milano, I meridiani, Mondadori, 2001
- C. SHOW, *Happy Stage - artearchitetturaindustria*, a cura di M. ERMENTINI, Editrice Italstampe snc, 2002
- A. SPETTACOLI, *Il bello è il buono. Filosofia, tecnica e cucina delle belle arti*, a cura di L.

PARMESANI, Milano, Skira, 2009

A. SPOLDI, *Andrea Bortolon, un dio non può farsi male. La società consommé*, Milano, Fondazione Marconi, Mousse Publishing, 2011

A. SPOLDI, *Enrico va a scuola – un'opera per tutti*, Crema, Franco Agostino Teatro Festival, 2007

A. SPOLDI, *Lezioni di educazione estetica - manuale per divenire artisti*, Milano, Skira, 1999

A. SPOLDI, *Operette morali*, a cura di S. PARMIGGIANI, Milano, Skira, 2003

A. SPOLDI, *Qui comincia l'avventura del sig. Bonaventura*, Edizioni della "Banca di Oklahoma", 1989

A. SPOLDI, *Cristina Show: frammenti di vita*, Milano, Skira, 2001

A. SPOLDI, *La tromba delle scale*, a cura di G. MARCONI, Milano, Fondazione Marconi, 2000

A. SPOLDI e C. SHOW, *La vigna delle Arti, Fermenti Naturali*, a cura di L. PARMESANI, Piacenza, Vicolo del Pavone per le edizioni di Torre Fornello, 2001

## SITOGRAFIA

<http://www.flashartonline.it/>

<http://www.fondazioneambrosetti.it/mostre/storico-mostre>

<http://www.fondazionemarconi.org>

<http://www.guzzardi.it/arte/pagine/correnti/magicoprimary.html>

## FOTO E ILLUSTRAZIONI

1. Aldo Spoldi, *Antologica*, 2013, tempera acrilica su legno, 300x900 cm, Accademia dello Scivolo, Bagnolo Cremasco.

2. Aldo Spoldi, *I dolori del giovane Werther*, 1979, pastelli e tempere su tela, 200x210 cm, collezione privata.

3. Aldo Spoldi e Banda Giovanile, *Marameo*, 1972, performance, Crema.

4. *Manifesto Puskin Museum*, 2000.

5. Aldo Spoldi, *Il Mondo Nuovo*, 2010, progetto grafico, Fondazione Marconi, Milano.

6. Aldo Spoldi, *Maestro pulce*, 1981, tempera su carta, 233x280 cm, collezione privata.

7. Orchestra Karanovic, *Tour*, 2001.

8. Consegna ufficiale della scultura *Il mangiatore di mondi*, cerimonia del 1 aprile 2015. Archivio Accademia dello Scivolo, Studio Publica.

9. Oklahoma s.r.l., *Barone Rosso 2+2*, 1993; modifica alle ruote con riproduzioni di forme di Grana Padano, 2013. Performance di Marianna Lodi per *I mondi di carta*, Crema 20 ottobre 2013. (Fotografie in archivio privato)

10. Mostra *Una terra per una scultura*, 1-3 maggio 2014, Bagnolo Cremasco. Archivio Accademia dello Scivolo, Studio Publica.

11. *Retro della bandierina nominale*. Archivio Accademia dello Scivolo, Studio Publica.

12. *Invito per consegna bandierine*. Archivio Accademia dello Scivolo, Studio Publica.

13. Met Levi e Studio Publica, *Tempeste d'amore*, originale fotografico reso su pellicola diapositiva, esemplare unico.

14. Cristina Show e Daniela de Vito, *Uovo doccia*, 1997, materiali vari, dimensioni reali, opera distrutta.



1. Aldo Spoldi, *Antologica*, 2013



2. Aldo Spoldi, *I dolori del giovane Werther*, 1979



3. Aldo Spoldi e Banda Giovanile, *Marameo*, 1972



4. Orchestra Karanovic, *Tour*, 2001.



5. Aldo Spoldi, *Il Mondo Nuovo*, 2010



6. Aldo Spoldi, *Maestro pulce*, 1981



7. *Manifesto Puskin Museum*, 2000.





8.. *Il mangiatore di mondi*, 2015



9. Oklahoma s.r.l., *Barone Rosso 2+2*, 1993 e 2013



10. Mostra *Una terra per una scultura*, 1-3 maggio 2014



# ACCADEMIA DELLO SCIVOLO



DEPARTAMENTO BANDA VASCAVOLANO CNB - ONDARE DEL MARABINO

INSTITUTUM BONA LUDENS ET NON IMPEDIT mense del mense: Qui non si dicitur, et gior

*Per l'istruttoria e il progetto del Dottor Andrea Sortolon, creatore dell'ordine secondo gli Statuti, le Costituzioni e le convenzioni della Banda dell'Accademia dello Scivolo in epigrafe nominata, in considerazione della certezza del debito di ogni sua parte e ulteriore, per la fedeltà alla causa e al semplice e l'efficienza della causa, secondo il Mestiere il fare e la gloria di ogni bandiera, nominata il sottoscritto*

**Andrea Sortolon**

Firma

*Per il nome e la gloria del consiglio Massimo e della scienza*



Il Primo Vicepresidente  
**Angelo Spoldi**

Decreto del Dipartimento del CNB  
di Bagnolo Cremasco, 1. Maggio 2014

Il Presidente del Consiglio superiore della Banda  
**Andrea Sortolon**



## 11. Retro della bandierina nominale



**COMUNICAZIONE AL DIPARTIMENTO (CNB) E AGLI ACCAMPATI (S) DELLA BANDA DI VASCAVOLANO**  
A cura della Dot.ssa Eleonora Pado

**Oggetto:** Costituzione Banda di Vascavolano  
- Consegna multipla dell'artefice Cristina Sironi Stralini 1,00 del titolo  
"Bandierina con diploma di onorificazioni al merito"

Gentile signoria

si comunica che il giorno martedì 1 aprile 2014 alle ore 18.30, presso il Centro Culturale di Bagnolo Cremasco (CNB) in piazza Roma, e indetto un raduno di tutti i componenti della BANDA ACCADEMIA DELLO SCIVOLO (CNB) e AGLI ACCAMPATI DI VASCAVOLANO (S).

In questa occasione, con la presenza del Assessore alla Cultura del Comune di Bagnolo Cremasco, il Capobanda ALDO SPOLDI (già membro del Collegio di Patafisica, nominato in qualità di Anziano del linguaggio dell'artista imperatore analogico Enrico Baj, Direttore artistico dell'Accademia dello Scivolo e Presidente del Consiglio Superiore dei Grandi Mestieri del Marabino), consegnerà la "bandierina con diploma di onorificazioni al merito" e assegnerà i gradi raggiunti da ogni membro della banda.

L'incontro proseguirà con un dibattito di sensibilizzazione sulla Mostra "Data Factory di Andy Warhol" all'Accademia dello Scivolo di Aldo Spoldi che si terrà il 1 maggio 2014 nelle sale del Centro Culturale di Bagnolo Cremasco.

Si gradisce la partecipazione di tutti i fondatori mascherati benvenuti e graditi anche quelli aspiranti.

Il Primo Vicepresidente  
**Angelo Spoldi**

Il Presidente del Consiglio superiore della Banda  
**Andrea Sortolon**

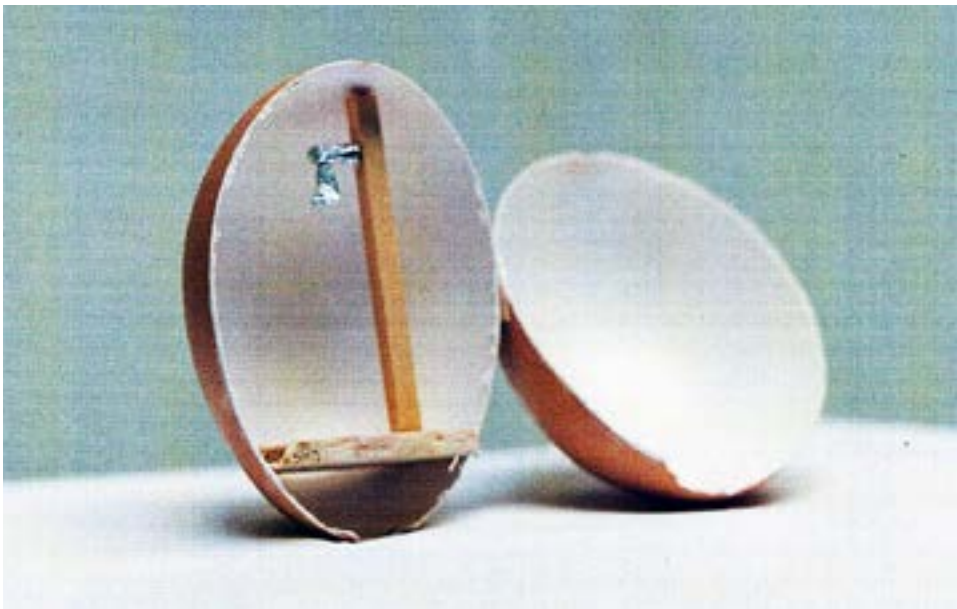


Ufficio del Dipartimento (CNB) di Bagnolo Cremasco, 1. Maggio 2014

## 12. Invito per consegna bandierine



13. Met Levi e Studio Publica, *Tempeste d'amore*, 2008



14. Cristina Show e Daniela de Vito, *Uovo doccia*, 1997.

## **L'arte di Ugo Stringa, passione e tormento**

*Il saggio intende ricostruire l'attività decennale e la fortuna critica del pittore cremasco Ugo Stringa (Vaiano Creiasco, 1923 - Vidolasco, 2006), autodidatta indipendente, che fin da ragazzo fu al seguito di uno zio decoratore. Stringa rimase costantemente fedele a una figurazione dagli accenti espressionistici, fondata su una pennellata libera e sciolta e su un sapiente utilizzo del colore. Si ripercorrono le esposizioni cui egli partecipò dai primi anni Sessanta e si analizza l'intera gamma di motivi da lui indagati: paesaggio, ritratto, natura morta, maternità, soggetti sacri e, infine, temi intimisti e quotidiani, legati al mondo contadino e alla sua terra.*

*The essay is aimed to reconstruct the ten year activity and the critical success of the painter Ugo Stringa from Crema (Vaiano Creiasco 1923 - Vidolasco 2006). He was an independent and self-taught man who learned following his uncle who was a decorator. Stringa was faithful to a style, based on free brush strokes and a skilled use of the colours, which resembles the Expressionism. The exhibitions he took part from the beginning of the sixties are also introduced. Finally the entire range of the themes he developed are analysed: from landscapes, portraits, and still-lives to mother and child and sacred themes, intimist and everyday subjects linked to the rustic life and his country.*

## Biografia

Ugo Stringa (Vaiano Creмасco, 1923 - Vidolasco, 2006).

Nato a Vaiano Creмасco nel 1923 da Natale Stringa, mediatore di bestiame, e da Bianca Vailati, Ugo Stringa rimase orfano a soli tre anni quando la madre fu stroncata, giovanissima, da una polmonite. Ugo e il secondogenito Marino furono allevati da Angela Ferrari, che il padre Natale sposò in seconde nozze e dalla quale ebbe altri sei figli (Franco, Bianca, Dionigi, Luigi, Piera e Maria).

Lo zio Pietro Ferrari, decoratore cremasco di chiese e case patrizie della zona, fu il suo primo e vero maestro, ma anche il nonno materno ebbe un ruolo importante nell'incoraggiare la sua vocazione di pittore, rivelatasi fin dall'infanzia.

Diciassettenne, Stringa partì per Berlino a lavorarvi come operaio. Durante la guerra fu sfollato a Frosinone, ove realizzò vari dipinti di soggetto religioso per un sacerdote che lo ospitava. In questi anni il giovane manifestò il suo precoce talento soprattutto in una serie di copie dall'antico e di omaggi ai pittori dell'Ottocento italiano, da Caravaggio a Leonardo a Carlo Dolci, fino a Piccio, Francesco Hayez, Francesco Coghetti e Francesco Podesti. Una copia dal *Cupido e Psiche* di François Gérard gli venne acquistata per dieci lire nel 1946 da un collezionista milanese.

Nell'agosto 1948 si presentò al pubblico con il *Ritratto di Papa Pio XII*, offerto al pontefice in occasione dell'ottantesimo anniversario dell'Azione Cattolica. Più tardi egli dipingerà anche il *Ritratto di Papa Paolo VI*, che nel 1984 verrà trasferito nella Nunziatura Apostolica del Senegal, restando proprietà del Vaticano.

Nel novembre dello stesso anno sposò Augusta Polloni, primogenita di una famiglia numerosa che a Vaiano Creмасco conduceva una segheria. Dal loro matrimonio nacquero sette figli: Mario, morto a due giorni dalla nascita, Alessandro, Gian Natale, Giuseppe, Bianca Maria, Teresa e Leonella.

Dai primi anni Cinquanta la passione di Stringa per la pittura divenne esclusiva e nell'arco di poco più che un decennio lo portò alla notorietà e al successo, anche su scala internazionale. Da quel momento, fino alla fine degli anni novanta, egli indagherà instancabilmente una ristretta gamma di motivi: paesaggio, ritratto, natura morta, maternità, soggetti sacri e, infine, temi intimisti e quotidiani, legati al mondo contadino e alla sua terra. Il suo linguaggio restò costantemente fedele a una figurazione dagli accenti espressionistici, giocata su una pennellata libera e sciolta e su un sapiente utilizzo del colore.

Il 1966 rappresentò una svolta decisiva nella sua carriera, con la prima personale a Montodine e il conferimento, da parte dell'Istituto Europeo di Storia d'Arte di Milano, del *Premio di pittura 1966 "I cavalieri per l'Europa"*.

Grazie alla mediazione di Emilio Martino, funzionario del MEC a Bruxelles, nel 1967 l'artista cremasco fu invitato a partecipare a una collettiva nella prestigiosa Galleria Isy Brachot a Bruxelles. Due suoi paesaggi figurarono accanto alle opere di protagonisti dell'arte europea del Novecento quali Picasso, Bonnard, Dalí, Delvaux, Dufy, Ensor, Utrillo e Van Dongen. Il soggiorno a Bruxelles rappresentò una tappa decisiva della sua formazione e della sua fortuna critica e fu occasione di una personale che venne allestita l'anno dopo nella stessa sede, con quaranta opere realizzate nell'ultimo anno di lavoro.

Anche il Cardinale Silvio Oddi, nunzio apostolico a Bruxelles ed effigiato da Stringa in ben due ritratti, ebbe un ruolo decisivo nell'incoraggiare l'artista, in particolare con la sua visita allo studio di Vaiano nel settembre 1968. L'anno se-

guente si ebbero le due personali presso la Galleria dell'Istituto Europeo di Storia dell'Arte a Milano e la Galerie Lycéum Club di Losanna, ma anche la collettiva di pittura europea del Novecento - organizzata dal Centro Internazionale di Diffusione Artistica di Nizza in una sala del Waldorf Astoria a New York -, che consacrò il suo successo internazionale. Sempre nel 1969, in occasione della personale dedicata dal comune natale di Vaiano Cremasco presso il Palazzo Municipale, il pittore espose la grande tavola *Il lavoro* (cm 160 x 240), una scena idillica e corale di lavoro nei campi, acquistata dalla Cassa Rurale ed Artigiana di Vaiano Cremasco.

Dal 1971 Stringa stabilì la propria dimora a Villa Augusta, a Vidolasco. Lungo il decennio si susseguirono numerose personali, a Crema, Milano, Mantova e Treviglio, costringendo l'artista a un lavoro febbrile. Nel decennio successivo si tennero invece le personali presso la Dae Ryung Art Gallery di New York nel 1983 e la Galerie Salammbò di Parigi nel 1988.

Arrivarono anche i primi riconoscimenti. A partire dagli anni Settanta Stringa fu insignito di una prestigiosa serie di titoli e onorificenze: Membro dell'Internazionale Burckhardt Akademie. Sezione Arte; Aggregato all'Ordine Militare di San Giorgio d'Antiochia; Membro dell'Accademia Tiberina di Roma; Membro dell'Accademia dei Cinquecento per le arti, lettere, scienza e cultura; Accademico Teatino; Membro dell'International American Institute, sezione Belle Arti, Washington, D. C. (dal febbraio 1973); Benemerito del lavoro (Roma, 2 ottobre 1979); Commendatore dell'Ordine Pontificio di San Silvestro (dicembre 1986); Consulente artistico dell'Università di Toronto (Canada).

Nel medesimo decennio ricevette inoltre numerosi premi: *IV Concorso mostra nazionale "Il mondo d'oggi"*, Primo premio trofeo d'oro, Brescia, luglio 1971; *Campidoglio d'oro*, 1974; *Marc Aurelio*, Roma, 1975, 1976, 1977, 1978, 1979, 1982; *Dante Alighieri*, Roma, 1977; *Leonardo da Vinci*, 1977; *Premio estate 1977 Marmirolo*, Marmirolo, 1977; *Raggio d'oro*, Parigi, 1978; *Chiavi d'oro*, Pompei, 1979; *Diploma con medaglia d'oro "Artefice italiano del mondo del lavoro"*. *Mondo Cattolico*, Roma, 14 giugno 1978; *Toscanarte*, Pisa, 1979. Negli decenni seguenti ottenne il *Premio Internazionale di pittura, scultura e grafica Luciano Ricchetti* (Piacenza, 27 novembre 1983) e il *Premio speciale ideatore della copertina "Bergamo ancora protagonisti"* (Bergamo, 8 febbraio 1991). Non va infine dimenticata la nomina a Commendatore dell'Ordine Pontificio di San Silvestro, avvenuta nel dicembre 1986 da parte di Papa Giovanni Paolo II.

All'attività artistica in senso stretto Stringa affiancò per molti anni quella didattica, insegnando dal 1986 al 1999 presso la Scuola d'Arte Bergognone di Lodi. E a Lodi nel 1992 egli tenne una personale nell'ex chiesa dell'Angelo in cui presentò dieci opere dell'ultima produzione. Inoltre, nel 1995, Stringa ebbe l'occasione di partecipare con due opere recenti a una manifestazione artistica tenutasi a Costanza - la città tedesca era allora gemellata con Lodi - e di ricevervi il *Premio Europa Arte*. Un'ampia antologica venne invece allestita nel 2000 presso la Sala Crociera del Centro Civico Culturale di Treviglio.

Un capitolo non trascurabile dell'attività di Stringa furono le generose donazioni da lui effettuate a diversi enti pubblici. La prima in ordine di tempo risale al 1982 quando, in occasione della propria personale presso la Galleria d'arte Nedalini a Treviglio, Stringa donò al Museo Civico "Ernesto e Teresa Della Torre" della cittadina bergamasca il piccolo olio su faesite *Madonna Terry* del 1980. Nell'autunno 1985 egli donò alla parrocchia di San Carlo a Crema il dipinto ad olio *Prima della fine* (1982), già esposto alla Dae Ryung Gallery di New York

due anni prima. L'anno dopo donò invece alla Curia Vescovile di Tivoli il *Cristo* (olio su cartone, cm 50 x 40) presentato al XIV Concorso Nazionale di Pittura e Grafica Sacra nella città laziale. In seguito a una mostra nel Palazzo Comunale di Fossombrone nel dicembre 1995, Stringa cedette una sua opera alla locale Pinacoteca Cesarini, di proprietà comunale. Due anni dopo, in occasione della personale nella Sala Consiliare di Offanengo, donò al Comune il dipinto ad olio su tavola *Un angolo nella mia mente*, risalente al 1985. Infine, in occasione della propria personale presso la Sala Crociera del Centro Civico Culturale di Treviglio nel 2000, volle lasciare una seconda opera al locale Museo Civico, il dipinto ad olio su faesite *Il tavolo* del 1964.

Stringa scomparve nel 2006, all'età di ottantatré anni, seguito nel 2010 dall'amata moglie Augusta. Nel novembre 2008 la Provincia di Cremona gli dedicò un'ampia retrospettiva a Palazzo Stanga.

### ***Villa Augusta a Vidolasco***

*Ritengo che questo sia il mio mondo, nel quale mi sento affogato. Dipingo per me anche se è un tormento costante. Vorrei dire una infinità cose, ma spesso non mi riesce. Mi piace il mio paese, la mia gente, ma vivo solo nel mio "pollaio", dal quale mi è difficile staccarmi. L'antichità mi ispira e mi crea l'atmosfera adatta alla mia creazione. Quando lavoro, e non posso farne a meno, mi esaurisco totalmente; l'impagabile gioia di un'opera finita mi ricarica e mi prepara a riprendere il tormento di ogni giorno<sup>1</sup>.*

Questa breve testimonianza di Ugo Stringa, apparsa sulla testata cremasca de "Il Nuovo Torrazzo" nel novembre 1969, è una vera e propria dichiarazione d'amore per la pittura e per il proprio territorio. È la confessione di un rapporto totalizzante e solitario, non privo di tormento, con il proprio lavoro, all'indispensabile presenza dell'arte antica e della natura circostante come fonti d'ispirazione.

A quell'epoca Stringa dipingeva ormai da circa vent'anni e dai primi anni Sessanta aveva iniziato ad esporre pubblicamente le proprie opere, abbandonando definitivamente sia il lavoro di decoratore dei suoi esordi, sia l'esecuzione di copie da dipinti antichi. Esercizio, quest'ultimo, che egli avvertiva come indispensabile, consentendogli di scegliere da sé i propri maestri, in sintonia con la propria sensibilità. Nel frattempo, la sua poetica già si orientava verso l'esplorazione delle tematiche predilette: il paesaggio, la natura morta floreale, la figura e il soggetto sacro. E fu proprio allora che cominciò il suo successo professionale come pittore, successo che sarebbe cresciuto rapidamente e avrebbe toccato l'apice nell'arco di un decennio, costringendolo a un lavoro frenetico, oberato da scadenze, commissioni e presentazioni.

A breve distanza da quell'autunno 1969, Stringa avrebbe infatti abbandonato il piccolo studio di Vaiano - da lui amorevolmente chiamato "pollaio" - per concedersi un atelier ben più ampio all'interno di Villa Tadini, poi villa "Augusta", a Vidolasco, una cornice storica e naturalistica fra le più illustri e pregiate del territorio, dove dal 1971 il pittore avrebbe stabilito la sua residenza definitiva (figure 11,12).

La dimora era stata fondata anticamente come castello, trasformata in villa rinascimentale nel Cinquecento da Camillo Tadini e ulteriormente modificata nei secoli seguenti<sup>2</sup>. Caduto in abbandono negli anni Cinquanta del Novecento, il complesso poté rinascere soltanto nei primi anni Settanta, proprio grazie agli in-



terventi di restauro promossi dallo stesso Stringa. Interventi che portarono alla rinascita dell'ampio parco secolare e restituirono nuova vita alle numerose stanze<sup>3</sup>.

Stringa avrebbe fatto di quella Villa lo specchio della propria totale dedizione alla pittura, del proprio temperamento vulcanico e irrequieto e dei molteplici interessi che imparò a coltivare negli anni. Arredò i vari ambienti scegliendo con cura ogni singolo pezzo: mobili d'epoca, consolle antiche, tappeti di pregio vasi cinesi, maestose specchiere e molti altri oggetti di antiquariato. Nelle librerie allineò volumi e cataloghi d'arte e alle pareti, negli anni, i dipinti da lui stesso eseguiti.

Prima in ordine di tempo ad essere collocata, in maniera tra l'altro permanente, fu la sequenza di tavole raffiguranti *Paesaggi*, *Paesaggi con nature morte* e *Vasi di fiori*, che furono incassate sopra le porte e nelle pareti del salone centrale della dimora, da dove vennero rimosse una sola volta nel giugno 2000, per essere esposte a Treviglio. Si tratta di dodici dipinti ad olio su pannelli di faesite di dimensioni diverse, sui quali Stringa intervenne di getto, direttamente con il colore, esprimendovi impulsivamente la gioia di un ritrovato contatto con la natura, ma fondendo i toni in un insieme armonico e omogeneo, sobrio e moderato. La materia è magra e sottile, quasi "povera", distante da quella densa e pastosa di molte altre opere degli anni Settanta, ove invece emergono forti suggestioni della pittura fiamminga, riscontrabili anche nelle rigogliose cromie. Saranno questi i due poli costanti della dialettica di Stringa, riscontrabili anche nella sua personalità, sempre tesa tra misura ed euforia.

Fortunatamente, anche dopo la scomparsa dell'artista, i familiari si curarono di preservare il gusto originario di ogni stanza di Villa Augusta.

L'antica dimora era stata così ribattezzata in onore della moglie di Stringa, Augusta Polloni, donna coraggiosa e dolce, titolista di molti dipinti del marito, padalina dell'artista di fronte a gallerie internazionali irrispettose degli accordi e, nel contempo, tacita e zelante presenza domestica. Per il marito Ugo, per tutta la vita, Augusta fu una figura indispensabile, sia sul piano affettivo che su quello logistico, aiutandolo a gestire un'attività professionale fin da allora sfaccettata e complessa (in quest'ultimo ambito, con il trascorrere degli anni, le si affiancò la figlia Teresa, penultima di sette figli, ancor oggi custode scrupolosa dell'archivio paterno). In un'intervista ad Augusta Stringa raccolta da Elisa Muletti nel 2008, in occasione della grande mostra cremonese a Palazzo Stanga, commentando le ripercussioni delle mostre di Bruxelles e New York sulla fortuna dell'artista in Italia, la signora Stringa tornò sull'argomento della villa e confessò:

*[...] Gli echi di New York e i successivi successi indussero il comune di Vaiano a dedicargli una personale. Era il 1969. A due ore dall'inaugurazione aveva venduto tutte le opere e due giorni dopo venne ad acquistare questa casa, di nascosto. Davvero! Non mi disse nulla, lo fece e basta. Ma del resto sapevo di doverlo lasciare libero. Aveva avuto in mente questa villa per molti anni, veniva a guardarla di tanto in tanto, dalla strada, di nascosto. La casa si trovava in uno stato d'abbandono poiché da decenni era stata oggetto di saccheggio, nonostante i cartelli di divieto e i moniti di pericolo. Ma Ugo, evidentemente, l'amava già. Così nel maggio 1971 ci trasferimmo qui, a Vidolasco, in questa dimora che lui volle chiamare "Villa Augusta". Oggi è uno splendido palazzo, ma la prima volta che lo vidi mi spaventai! Non esisteva un sentiero, le sterpaglie arrivavano a coprire le finestre del primo piano, mi fece una bruttissima impressione! Ma poi, dopo mesi di*

*continui “via vai” di operai e giardinieri, tornò a nuova vita. La cosa che più mi colpiva, la cosa più bella, era che lui qui era felice, si sentiva al sicuro, qui poteva mostrare il suo vero essere, anche quello a tratti un po’ prevaricatore<sup>4</sup>.*

### **Fonti, scuole e maestri**

Poche settimane prima che Ugo Stringa rilasciasse la testimonianza riportata in apertura, il critico della “Nouvelle Revue de Lausanne”, recensendo la sua personale alla Galerie du Lycéum-club di Losanna nell’autunno 1969 (mostra cui Stringa presentò trenta opere, tra cui *Il tavolo, Anna e la Santa Vergine, Fogliame, Rose appassite*), coglieva in due sole righe alcune costanti del suo linguaggio: “[...] un tocco potente, un senso della composizione e una ricca tavolozza dove i rossi scuri, i neri e gli ori squillanti si accordano tra loro. Lo stile generoso e fluido del pittore riguarda senza differenze una Madonna, un sontuoso bouquet, il vento tra gli alberi, la sua foga si esprime in larghi colpi di pennello”<sup>5</sup>.

Infatti, anche nei tre decenni successivi, soggetti religiosi, nature morte di fiori e paesaggi, oltre alla figura della maternità (figura 9) - questi i generi prediletti da Stringa -, sarebbero stati dipinti con una pennellata libera e sciolta, sempre ricca di accordi cromatici e spesso densa di impasti materici.

Come altri autentici pittori del passato, anche Stringa non diede eccessiva importanza a quella gerarchia dei generi enunciata nel Seicento da André Felibien e in un certo senso mai totalmente metabolizzata negli ambienti accademici del primo Novecento. Il pittore cremasco si sforzò di abbreviare le distanze tra il registro idealizzante e intellettualistico della pittura di storia e quello più naturalistico dei generi ritenuti meno nobili, tra la cosiddetta “invenzione” riservata alla prima e la presunta “imitazione” meccanica dei secondi. Nell’atelier di Ugo Stringa, tecniche, supporti e tavolozza furono immancabilmente i medesimi, sia per le scene religiose, mitologiche e allegoriche, sia per le nature morte di fiori e di frutta, i paesaggi rurali, le scene pastorali e di battaglia (spesso animate da rovine), gli interni e le figure di fanciulle e giovinetti.

Sempre insoddisfatto degli esiti del proprio lavoro artistico, egli supplì alla sua formazione da autodidatta con lo studio assiduo della pittura antica e di quella moderna, con una predilezione per Leonardo, Caravaggio, Tiziano, Tintoretto, Rubens e in generale l’arte secentesca e barocca. Fu attratto con la stessa passione dalla modernità di Piccio e di Hayez e dall’intensità emotiva e visionaria di Ensor, di Nolde e di Kokoschka, ma fu pure attento alle tendenze artistiche del proprio tempo, da “Corrente” fino ai linguaggi astratto-informali del secondo dopoguerra, questi ultimi sempre osservati a distanza e con una certa diffidenza. Totalmente estranee gli furono invece le correnti neoavanguardistiche affiorate anche sulla scena artistica italiana alla fine degli anni Cinquanta e poi sviluppatesi soprattutto nei tre lustri successivi.

Stringa resta fedele a una figurazione dagli accenti espressionistici, giocata su una tavolozza “fauve” e su un uso audace del colore e della pennellata, quest’ultima spesso sfaldata e polverizzata fino a rendere quasi irriconoscibile la scena. Tuttavia la sua necessità di rimanere nel solco della tradizione verrà ribadita, ancora negli anni Ottanta, dalla firma all’antica “Ugo Stringa da Vaiano”.

Nel corso di un’intervista da lui rilasciata nel 1977, Stringa ammise:

*[...] Mi riesce il figurativo [...] Il rispetto alla vera arte [...] è soprattutto*

*il figurativo: ammetto l'astratto, però dei grandi maestri. Tutti sono capaci di mettere un colore insieme all'altro: ma cosa ti dice? L'Arte della pittura - spiega - deve rifarsi al figurativo, altrimenti non è arte [...].<sup>6</sup>*

A distanza di dieci anni, egli tornò sulla questione in un'intervista con Laura Peviani:

*[...] Diciamo che sono un figurativo. Il mio rapporto con la tradizione deve essere pertanto inteso come un legame a quella catena di esperienze e valori che portano alla verità dell'arte. La tradizione è tutto ciò che ci fa essere civili e ci dà la possibilità di proiettarci nel futuro.<sup>7</sup>*

I dipinti da lui realizzati tra i primi anni cinquanta e la fine degli anni novanta, quando il peggioramento dei disturbi alla vista gli resero più difficile proseguire nel suo lavoro, rivelano quindi un conoscitore entusiasta della pittura antica e di quella moderna, ma anche un uomo costantemente proteso nell'ascolto amorevole della natura, di quella campagna tra i fiumi Adda, Serio e Oglio dove Stringa trascorse la sua intera esistenza e dove trovò molti appassionati ammiratori della propria pittura.

Nonostante Stringa avesse vissuto per ottantatré anni nel cuore della poco addomesticata campagna cremasca, tra due comuni di poche centinaia di abitanti come Vaiano Cremasco e Vidolasco, egli mantenne una prolungata reticenza di fronte alla frequentazione della comunità locale e provinciale e un ostinato isolamento dalla vita agreste. Questa si limita ad affacciarsi nei temi intimisti e quotidiani, legati al mondo contadino, dei dipinti degli anni Sessanta (figure 2 e 5).

Da ragazzo, Stringa fu completamente assorbito dalla passione per le opere antiche, assimilata assistendo lo zio Pietro Ferrari nel restauro e nell'esecuzione di affreschi e stucchi in chiese e palazzi del territorio cremasco (figura 1)<sup>8</sup>. A questa preziosa esperienza si sommò la conoscenza diretta di opere contemporanee e, qualche volta, di personalità eccezionali. Pare che durante i lavori con lo zio nella Villa dei conti Vimercati-Sanseverino ad Azzano egli abbia conosciuto Carlo Carrà, all'epoca ospite del conte.

Non sarà forse un caso che numerosi paesaggi di Stringa degli anni Sessanta e Settanta lascino emergere una conoscenza della pittura di Carrà, ma anche la spinta al superamento della stessa. Rispetto alla solida costruzione e alla lirica sobrietà del maestro di Quargnento, Stringa si orienta da subito verso una deformazione espressionista e atmosfere cupe e visionarie, con una tavolozza intonata su tinte basse, animata talora da accensioni improvvise. L'esito di tale ricerca è evidente in alcuni dipinti sul tema "paesaggio con case" riprodotti nella monografia del 1969 - *L'Alpe, Le baite e Paesaggio emiliano* - o nel più tardo *Tramonto al fiume*, eseguito nel 1979 (figura 6). Sono esiti non distanti da quelli conseguiti lungo gli anni Sessanta anche da altri suoi colleghi cremaschi, non ultimo un giovanissimo Aldo Spoldi (Crema, 1950), nel cui dipinto *Cascina campana*, dalla bibliografia generalmente assegnato al 1961, "la dilatazione emotiva dell'immagine si fonde con il piacere fisico della stesura"<sup>9</sup>. Nei due decenni successivi, invece, Stringa preferirà affidare al paesaggio un ruolo di sfondo alle sontuose nature morte, oltre che a figure e a scene sacre, inserendo nella scena anche frammenti architettonici classici. Accanto a Carrà, Stringa non mancò di studiare la pittura di paesaggio di Antonio Fontanesi e di Giovanni Carnovali detto il Piccio, senza trascurare Corot e il paesaggismo romantico di Constable e Turner, che a loro volta erano

stati modelli - Fontanesi in primis - dello stesso Carrà, per le atmosfere intimiste e malinconiche, fortemente evocative, della loro pittura di paesaggio.

Pur proseguendo l'apprendistato di cantiere al seguito dello zio, Stringa trovò presto una propria strada autonoma nel disegno e nella pittura e, grazie alla propria irriducibile tenacia, dai primi anni Cinquanta fino alla vigilia della morte, avvenuta nel 2006, la rese gradualmente esclusiva. Una scuola per lui fondamentale, fin dall'età di dodici anni, fu inoltre l'esercizio della copia dalla pittura del passato: si cimentò con il *Cenacolo* di Leonardo e con i dipinti di Caravaggio, di Carlo Dolci e di pittori dell'Ottocento come Hayez, Coghetti e Podesti. Tale attività, all'inizio praticata di nascosto dalla propria famiglia, già negli anni Quaranta rappresentò una delle sue prime conquiste individuali (nel 1946 un collezionista milanese gli acquistò per dieci lire una copia dal *Cupido e Psiche* di François Gérard).

Purtroppo poche di queste accuratissime copie sono sopravvissute alla furia distruttiva dell'artista, furia che si abbatté anche su molte delle sue prime opere autonome. E anche nei decenni successivi, nonostante la maturità e il successo, Stringa non volle mai allentare quel rigido atteggiamento autocritico sviluppato fin dai suoi esordi, che spesso lo spinse, per un'eccessiva severità verso i propri dipinti, a distruggere molte sue opere, già concluse o in lavorazione.

Risulta quindi difficile contestualizzare i suoi esordi, come del resto gli sviluppi della sua pittura, all'interno dell'ambiente artistico cremasco, l'ambito geograficamente e culturalmente a lui più vicino. Si pensi ad alcuni suoi coetanei quali Carlo Fayer, che pure prende le mosse da Corrente ma procede verso una sintesi sempre più radicale, non aliena da un audace sperimentalismo, o Giannetto Biondini, che fonde neo-impressionismo e naturalismo lombardo nella celebrazione della campagna cremasca e dei suoi oggetti, o ancora Giuseppe Perolini, con il suo realismo inquieto ed espressivo, o il più giovane Rosario Folcini, maggiormente segnato dall'alunnato presso l'Accademia Carrara di Bergamo. Ma anche in riferimento ai potenziali maestri del territorio, in primis Carlo Martini - devoto discepolo di Aldo Carpi all'Accademia di Brera e a sua volta maestro inconsapevole di molti giovani pittori cremaschi -, il linguaggio di Stringa mantiene una propria peculiarità e libertà espressiva, non assimilabile ad alcun ambito o personaggio specifico.

La sua è una pittura forte e vigorosa, apparentemente senza esitazioni, in cui le immagini e la materia pittorica sono in perenne movimento. Il pittore di Vaiano amò sperimentare con l'olio, la tempera, l'acquarello e il gessetto, stendendo la materia su supporti poveri come cartone, pannelli di faesite o di masonite o altri materiali di recupero (raro l'uso della tela), in genere di medie e piccole dimensioni (i grandi formati diverranno abbastanza frequenti soltanto negli ultimi due decenni della sua attività), assai raramente datati. Si tratti di una natura rigogliosa, di una natura morta lussureggiante, di una scena sacra di cupa tragicità o di un ritratto di delicata malinconia, pennellate rapide e risolte danno vita a un tripudio di colori, dove gli interminabili accordi dei toni caldi e bruni vengono rotti improvvisamente dagli accenti squillanti dei rossi e dei blu. Nel solco di tale continuità, la composizione e la tavolozza di molti dipinti eseguiti negli anni Sessanta verranno rivisitate, con inevitabili varianti, negli anni Ottanta. *Vaso di fiori* (figura 7) riprende opere come *Incantesimo* dei primi anni Settanta. *Luna d'oriente* del 1971 (figura 4) sembra annunciare opere come *Idillio* dei primi anni Novanta.

Verso la fine degli anni Novanta, e ancor prima di riporre definitivamente i pennelli, Stringa ribadì la propria fede nel colore e nella figurazione in diverse interviste e testimonianze:

*[...] Sono dell'avviso [...] che il vero pittore deve conoscere a fondo l'arte del 'realismo'. Se uno incomincia a dipingere l'astratto o l'informale, senza saper fare un ritratto, od una scena ambientale, od un mazzo di fiori, inganna sé e gli altri. Dopo, può spaziare come vuole. Ma è il colore la base del dipinto.<sup>10</sup> [...] Tutto. Ho sempre dipinto tutto. Molti i volti e molti i fiori. Ma nei miei quadri la cosa più importante non è il soggetto, è il colore. Il soggetto è un mezzo per tradurre il colore. Provo grande emozione quando metto una macchia di colore vicino all'altra.<sup>11</sup>*

In occasione della vasta personale del 1970 alla Fondazione Europa di Milano, dove Stringa espose circa sessanta opere (tra le quali *Uomini e cavalli in riva al tempo*, *Festa in maschera*, *Anime stanche*, *Sogno d'amore*, *Ecce Homo*, *Svegliato al mondo come in un paesaggio*, *Grande trionfo di natura*), Gabriele Mandel scrisse un lungo articolo sulla pittura dell'artista cremasco nel quale individuò molte delle componenti fondanti del suo linguaggio: se in alcuni paesaggi intuiva il ricordo del marsigliese Monticelli, nelle più rare scene intimistiche rintracciava quello di Corrente e di Bonnard; richiamava quindi la visionarietà di Turner e la grandezza di Goya:

*Certi suoi profondori, certe sue ansie paesistiche di color misterioso, rammentano il marsigliese Monticelli [...] Certe situazioni intimistiche in cui l'ambiente più che ricostruito è creato, avvincente e malsano, peccaminoso e caldo, con quelle cromie sensuali e tattili, paiono sviluppi maggiori del periodo di Corrente, e si accostano a certi Bonnard senza averne l'acidità, a certi preziosismi decadenti e simbolisti [...] Le luci interne care a Turner, la fusione di natura e di fantasia [...] Forse per questo mi par la pittura di Stringa come la decadenza di Venezia: fastosa [...] Visitando Stringa nel sopito paesino di Vaiano Cremasco, tra un bruciar di mattoni e un verde assorto, in questa pianura opima e silenziosa, non si sa da dove il pittore tragga tanta ricchezza di espressione. Il colore lo porta dentro di sé, ed è un sogno di tinte e di materie; il mondo che fa vivere è suo, come quello di Goya. Quasi d'istinto, in una gioia di folgorazioni, egli vive con sincerità la sua vicenda d'arte: e mi piace gustare oggi questo senso compiuto di bellezza<sup>12</sup>.*

### ***L'itinerario critico ed espositivo***

L'attività espositiva di Stringa, avviata gradualmente dai primi anni Sessanta, divenne intensa e costante nei due decenni successivi, per poi rallentare di nuovo negli anni Novanta. Trascorsero quindi almeno dieci anni fra l'esecuzione dei suoi primi dipinti autonomi, realizzati nei primi anni Cinquanta, e la prima presentazione al pubblico.

L'esordio, nell'aprile 1961, avvenne a Crema, al Centro Culturale S. Agostino, nell'ambito della *I Mostra pittori cremaschi*. L'anno dopo Stringa inviò un *Paesaggio* ad olio alla *Mostra Interregionale d'Arte Cremona 1962*, una rassegna promossa dall'Associazione Artisti Professionisti e che lo vedrà di nuovo tra i partecipanti nei due anni seguenti.

Pur assente dalla mostra dedicata alla *Pittura e Scultura cremasca contemporanea* promossa dal Centro Civico Culturale Sant'Agostino di Crema e allestita a Milano a Palazzo Serbelloni nel maggio dello stesso 1962,<sup>13</sup> soltanto quattro

anni dopo Stringa sarebbe approdato sulla scena milanese, esponendo nel febbraio-marzo 1966 alla *III Mostra d'Arte Contemporanea* allestita a Palazzo Reale, promossa dal Comune e dall'Ente Manifestazioni. Fu una svolta decisiva nella sua carriera professionale. Accanto a lui c'erano il cremasco Carlo Fayer, il bergamasco Trento Longaretti e artisti di fama internazionale come Lucio Fontana ed Emilio Scanavino. L'artista di Vaiano vi presentò la composizione *Dalie*, di particolare importanza in quanto prima di una lunga serie di nature morte floreali che nei decenni seguenti avrebbero portato il suo nome nel contesto internazionale, esaltando lo splendore della natura con una materia ricca e pastosa che avrebbe toccato l'apice in dipinti dei primi anni ottanta come *Cascata tropicale* e *Fantasia floreale*.

Nell'ottobre dello stesso anno, a Montodine, Stringa tenne la sua prima personale, includente le opere più recenti, legate in particolare alla vita quotidiana e alla natura. Vi erano esposti, tra l'altro, *La mamma*, *L'amicizia*, *Il piffero*, *Travaso del vino*, *Dalie e Fiori*. Al titolo *Angolo silente* corrispondeva un vaso di fiori su uno sfondo di mura antiche, mentre *Alba e tramonto* rappresentava un bimbo con la nonna. La stampa locale evidenziò alcune caratteristiche del suo linguaggio: “[...] atmosfera sognata rispecchiante la pittura dei maestri antichi [...] buona impostazione e senso del contrasto cromatico [...] raffinatezza pittorica [...] una concezione psicologica della vita”<sup>14</sup>.

Nel 1967 Gabriele Mandel, che fu tra i primi critici a incoraggiare la carriera di Stringa, lo invitò a partecipare alla mostra *Omaggio a Badodi nel venticinquesimo anniversario della sua scomparsa*. La rassegna, organizzata dall'Istituto Europeo di Storia d'Arte di Milano, intendeva commemorare Arnaldo Badodi, artista milanese che era stato tra i protagonisti di “Corrente” ed era morto trentenne nella campagna di Russia. Oltre a un'antologica di Badodi, vi erano esposte opere di celebri pittori come Renato Birolli, Bruno Cassinari, Piero Gaudi, Renato Guttuso, Dino Lanaro, Giuseppe Migneco, Fiorenzo Tomea e dei meno noti Michele Baretta, Edoardo Rosso, Alberto Tian e, appunto, Ugo Stringa. Questi vi presentò due dipinti, *Natura morta* e *Fiori*, nei quali il segno dinamico e il colore febbrile richiamano la visionarietà espressionista e il clima allucinato tipici degli autori di “Corrente” e, prima ancora, dei loro modelli e delle loro fonti, vale a dire Délaçroix, Ensor, Van Gogh.

Sempre nel 1967, fu ancora Mandel a includere l'artista cremasco nel volume, oggi introvabile, *La Peinture Italienne du futurisme à nos jours*, all'epoca prezioso repertorio della pittura italiana tra l'inizio del Novecento e gli anni Sessanta<sup>15</sup>. E di nuovo Mandel curò la personale di Stringa allestita in maggio presso l'Istituto di via Brera. I quindici dipinti esposti, in gran parte nature morte e paesaggi dipinti negli ultimi mesi, suggerirono alla critica il richiamo ad “un gusto quasi secentesco che, attraverso una tavolozza vischiosa, arriva fino a certe coincidenze di luminosità dechirichiana”<sup>16</sup>.

L'anno si chiuse con la partecipazione di Stringa, questa volta con due paesaggi, al *IIIème Salon. Art sans frontières* allestito presso la Galleria Isy Brachot a Bruxelles. L'occasione gli giunse grazie anche alla mediazione di Emilio Martino, all'epoca funzionario del MEC a Bruxelles, incontrato da Stringa alcuni mesi prima a Ceva, in Piemonte. La mostra includeva dipinti di alcuni grandi protagonisti dell'arte europea del Novecento come Picasso, Bonnard, Dali, Delvaux, Dufy, Ensor, Utrillo e Van Dongen, oltre a Buffet, Delmotte, Janssem, Paulus e molti altri. Durante il soggiorno nella capitale del Belgio, Stringa ebbe un incontro fugace

con Paul Delvaux e Kees Van Dongen e fece frequenti visite ai musei della città e dei dintorni, rafforzando quella conoscenza della pittura fiamminga e olandese che tanto avrebbe segnato la sua maturità. La recensione apparsa sul quotidiano cattolico “La Libre Belgique” citò in termini positivi anche la pittura dell’artista cremasco: <“Stringa ha due eccellentissimi paesaggi. È uno straniero che vive con noi. La sua maniera un po’ impetuosa di costruire è senza alcuna “improvvisazione”, ma è ricca di accordi misurati che rivelano il colorista delicato e “giusto”>. <sup>17</sup>

Esito di tale inaspettato successo fu il fatto che nell’ottobre 1968 la stagione artistica della Galleria Isy Brachot si aprì con una personale di Ugo Stringa <sup>18</sup>. Vi furono esposti quaranta dipinti, frutto dell’ultimo anno di lavoro e rappresentativi dei suoi temi prediletti: tenere maternità come *Dolcezza materna*, serene figure agresti come *Il piccolo zampognaro*, delicati ritratti femminili come *Sole spento* (figura 3) - l’unica opera rientrata in Italia - Crocifissioni come *Dopo la fine*, paesaggi di significato allegorico come *Serata gioiosa*, infine esuberanti nature morte floreali e trionfi di frutta. La mostra riscosse un meritato successo, sia di critica sia di vendite, queste ultime purtroppo difficilmente ricostruibili. Il critico d’arte de “La Libre Belgique” definì Stringa con l’appellativo di “rubensiano”: citò tre belle crocifissioni, i paesaggi rigogliosi e “le nature morte ricche di apporti sensoriali”; apprezzò “tavolozza e materia calde - talora rubensiane - o più sorde, ma sempre tanto belle”; infine concluse che “la grande gioia interiore dell’artista era sempre sottomessa alle necessità tecniche ben armonizzate” <sup>19</sup>.

Il successo internazionale ottenuto da Stringa ebbe effetto immediato anche in patria. Nel 1969 si susseguirono a breve distanza ben quattro personali, a cominciare da quella dedicatagli dal comune natale di Vaiano Cremasco, cui seguirono Milano, Losanna e Crema. In occasione della mostra milanese, la rivista “Le Arti”, all’epoca diretta da Garibaldo Marussi, dedicò una pagina al pittore cremasco, mentre Mario Perazzi ne encomiò la “succosa pennellata di origine impressionistica” <sup>20</sup>.

Nell’autunno 1969 il successo internazionale di Stringa verrà ribadito dalla sua partecipazione alla mostra di pittura europea del Novecento, organizzata in una sala del Waldorf Astoria a New York dal Centro Internazionale di Diffusione Artistica di Nizza. L’artista vi presentò cinque opere, tra ritratti e nature morte. Tra queste ultime, la monumentale composizione *Trionfo d’autunno* fu poi riprodotta nella pagina artistica de “Il progresso italo-americano”, specificando che le opere del cremonese Ugo Stringa erano “eseguite con una tecnica speciale destinata ad incontrare i favori del pubblico americano” <sup>21</sup>. Anche Allan Cannon, il critico dell’”Herald Tribune”, dedicò un lungo e positivo commento alle opere dell’artista di Vaiano, attaccando con un richiamo ai chiaroscuri di Tintoretto e alla purezza di Rubens, due nomi che da questo momento ricorreranno spesso nella sua fortuna critica:

*Con i chiaroscuri di un Tintoretto e la purezza di Rubens si presenta il lavoro di Ugo Stringa, l’incantevole pittore di cui sei quadri sono stati presentati con grande successo il 17 settembre al Waldorf Astoria di New York dal centro Internazionale della diffusione artistica di Nizza. Sono stati letteralmente affascinati dallo stile raffinato e delicato di questo straordinario artista, modesto come un grande uomo, che quasi vorremmo chiamare poeta. Stringa non dipinge per gli altri ma per se stesso; dipingere è la sua vita e la sua vera ragione per esistere. Quello che lui dipinge nei*

*suoi quadri non è stato programmato o meditato: è istintivo, spontaneo, appassionato e di una verità così evidente e aggressiva che gli produce ammirazione e determina emozioni. E' stato quasi con rammarico che abbiamo lasciato il Garden Palma, ove questa interessante esposizione ha avuto luogo e che ha avuto l'onore di ricevere il Presidente Nixon e la sua Signora, durante la loro breve permanenza al Waldorf Astoria del 19 settembre. Il Presidente Nixon ha dichiarato: io trovo profondamente soddisfacente qualsiasi cosa è legata all'arte, perché la stessa unisce spiritualmente i popoli del mondo e ci aiuta a trovare un migliore punto di incontro tra i popoli.*<sup>22</sup>

Sul finire del 1970 Stringa allestì un'ampia personale presso la Fondazione Europa di Milano, esponendovi una sessantina di opere. La mostra ebbe un ampio riscontro critico sulla stampa lombarda, non ultimo il citato articolo di Gabriele Mandel, denso di intuizioni critiche. Da parte sua, Maria Sirtori Bolis si soffermò su *Anime stanche* ("rose dai petali cadenti in un vaso appena abbozzato, in un'atmosfera di colore rarefatto") e definì *Uomini e cavalli in riva al tempo* una "raffigurazione complessa, ove l'espressionismo si sposa quasi all'astratto".<sup>23</sup>

Dopo due personali in territorio cremonese - nel 1972 alla Galleria La Spirale di Crema e l'anno dopo alla Galleria Il Torrazzo di Cremona - all'inizio del 1974 Stringa espose a Mantova, alla Galleria Salotto Arte, presentandovi la sua ultima produzione (paesaggi, nature morte, figure, ritratti). Fra le numerose e positive recensioni apparse sui quotidiani, da "Avvenire" alla "Gazzetta di Mantova", Werther Gorni si soffermò sulla pacatezza del lavoro di Stringa: "In lui non c'è mai la gioia smodata come non trova posto la tristezza: il senso della misura lo adegua ai temi che deve sviluppare e che gli nascono spontanei"<sup>24</sup>. Anche Gorni non tralasciò un esplicito richiamo ai "chiaroscuri che ricordano Tintoretto" e al "colorismo rubensiano".

Gli anni Ottanta si aprirono con le due personali, susseguitesi a breve distanza nell'autunno 1982, nella Sala Consigliare di Casale Cremasco e alla Galleria Nedalini di Treviglio. Furono per Stringa occasione di tornare nella metropoli americana con la personale del dicembre 1983 alla Dae Rjung Art Gallery a New York. Venne esposto un gruppo di quindici dipinti, in gran parte ritratti femminili e composizioni floreali, registrati dalla stampa nazionale come espressione di una raggiunta maturità "che si traduce in un segno deciso, senza pentimenti, in una nuova pirotecnica esplosione di colori".<sup>25</sup>

Nel decennio successivo, una personale a Casalmaggiore negli spazi della libreria "Il Seme" fu occasione per presentare una ventina di dipinti e per incentivare interessanti interventi critici sulla pittura di Stringa. Luciano Giuseppe Volino, che ormai da anni indagava quel mondo figurativo ed espressionistico e quella sua pittura "artigiana", nel senso di spontanea e immediata, scrisse: "Una mostra dove il senso del colore non mancherà di far riflettere anche i più scettici (...)".<sup>26</sup> Anche Giorgio Balistrocchi riscontrò nelle opere esposte una conferma delle "iniziali spinte espressionistiche" applicate a temi naturalistici, evidenziando tuttavia "un'intenzione simbolista più esplicita".<sup>27</sup> Infine, Mons. Giorgio Zucchelli affidò la testimonianza del suo incontro con il maestro a uno scritto acuto e perspicace, sopra citato, dal titolo *Stringa: il colore è tutto*, apparso su "Il Nuovo Torrazzo".<sup>28</sup>



## ***La fortuna critica di Stringa nel nuovo millennio***

Tanto rapido era stato il successo artistico di Stringa nel sistema dell'arte, tanto repentini furono l'oblio e l'isolamento abbattutisi sulla sua opera per alcuni decenni. Il processo, avviatosi già nella seconda metà degli anni Settanta, fu segnalato fin dal 1980 da Piero Castaldi. In un profilo dedicato all'artista di Vaiano, il giornalista evidenziò la condizione di "indifferenza" e l'"inconcepibile oblio" calati senza ragione sui trascorsi successi internazionali<sup>29</sup>. Due anni dopo, Castaldi chiuderà un secondo profilo dello "Stringa-uomo" ricordando come questi fosse divenuto "da ragazzo restauratore, il pittore più popolare, più discusso, più contestato e forse meno compreso, della provincia"<sup>30</sup>.

Incurante dei silenzi come dei giudizi troppo severi, Ugo Stringa proseguì il proprio lavoro con solerte energia e fiduciosa determinazione, mantenendo il medesimo atteggiamento di umiltà, sia negli anni dei viaggi e del successo, dell'attenzione della critica e del trionfo commerciale, anche in ambito internazionale, sia negli anni dell'oblio, dell'isolamento e della sedentarietà, quando, ad eccezione di poche voci critiche da sempre attente alla sua attività (fra queste Gabriele Mandel e Giorgio Zucchelli) e della premura di alcuni collezionisti seri e affezionati, le istituzioni locali lo trascurarono completamente.

La fortuna critica ed espositiva di Ugo Stringa nel nuovo millennio è racchiusa in poche ma significative esposizioni e iniziative, che hanno lasciato una traccia concreta anche nella bibliografia dell'artista. Nel 2000 un'antologica al Museo Civico di Treviglio ripercorse tutti i temi principali da lui prediletti: soggetti sacri, paesaggi, nature morte, ritratti, figure agresti, temi intimisti e quotidiani (*Il tavolo, Il fabbro*). Nel dicembre 2002 il Comune di Casale Cremasco allestì nella Sala consiliare un *Omaggio a Ugo Stringa*. Pochi mesi dopo fu la città di Bergamo ad ospitare trentasette opere dell'artista nelle sale solitamente inaccessibili di Palazzo Lupi. Nel 2008, di nuovo a Treviglio, Stringa fu invece incluso in una collettiva centrata sull'attività e i legami di amicizia, reale e metaforica, di Klaus Mehrkens, pittore nato a Brema nel 1955 ma trapiantato in Italia dalla metà degli anni Ottanta. Mehrkens, che all'epoca risiedeva a Caravaggio, volle fortemente in mostra un dipinto di Ugo Stringa, avendone apprezzato da subito l'energia del gesto e la forza cromatica.<sup>31</sup> Nel 2008 Palazzo Stanga a Cremona dedicò al pittore di Vaiano una grande mostra postuma. Sulla copertina del catalogo campeggiava *Sapore d'estate* (figura 8). In quell'occasione Gabriele Mandel, quarant'anni dopo il suo primo intervento, tornò a scrivere un breve ricordo dell'artista:

*[...] Stringa?: il fabbro di se stesso; libera interpretazione di un impressionismo ideale poiché egli era "libero" nella vastità oceanica delle ideologie ascetiche, ed era il paladino di un ideale che voleva l'essere umano realizzato nelle proprie aspirazioni sociali e nei propri valori terreni. Il suo tocco (si veda il dipinto Sensazioni) costruiva; ed in pari tempo si sottraeva ad una costruzione formale meramente tecnica; suggeriva pur con una completezza della visione che lasciava campo libero alla fantasia del fruitore pur conducendolo per mano in tutti i meandri dell'immagine e dell'immaginario, del reale e del sognato, della forma dell'arte terrena e dello spirito mistico trasuperato. Sì, ecco: egli era il mistico della bellezza figurativa, ma di una bellezza che nasceva dalla sua invenzione senza adattarsi agli schemi e alle Scuole [...].<sup>32</sup>*

Infine nel maggio-giugno 2009 una retrospettiva di Stringa sul tema specifico della natura fu ospitata nei sotterranei dell'ex convento dei Carmelitani Santa Maria della Croce a Crema. Come immagine guida della mostra fu scelto il dipinto a olio del 1960 *L'aratro* (figura 2).

Queste ultime mostre - nello specifico quella di Treviglio e di Cremona - hanno arricchito la bibliografia dell'artista di due nuovi volumi monografici, aggiornamento prezioso e necessario delle due monografie esistenti fino al 2000, risalenti rispettivamente al 1969 e al 1972, quindi insufficienti a documentare i tre ultimi decenni di attività dell'artista.

Negli ultimi tre decenni del Novecento, infatti, la fortuna critica di Ugo Stringa fu affidata quasi esclusivamente a una cospicua sequenza di recensioni, che in ogni caso ebbero il merito di registrare tempestivamente ogni suo successo e ogni sua presenza nell'ambito di mostre personali e collettive, nel territorio cremasco come sullo scenario internazionale. Sarebbe tuttavia impossibile elencare la miriade di articoli, apparsi sui periodici e soprattutto sui quotidiani, che accompagnarono l'intera attività espositiva dell'artista. Da qui la decisione, in questa sede, di limitare la bibliografia alle voci monografiche essenziali (peraltro complete, le ultime due, della bibliografia precedente) e di pubblicare l'elenco delle sole mostre personali, tralasciando invece sia l'elenco delle esposizioni collettive sia quello ancora più lungo delle recensioni.

## NOTE

<sup>1</sup> Vaiano degli anni '70, in "Il Nuovo Torrazzo", 22 novembre 1969.

<sup>2</sup> Per un'analisi delle vicende storiche e architettoniche della villa, cfr. G. ZUCHELLI, *Le ville storiche del Cremasco. Primo itinerario*, Libreria Editrice Buona Stampa, Crema 1997, pp. 223 - 234.

<sup>3</sup> Cfr. L. RONCAI, E. EDALLO, *Giardini cremaschi*, in "Insula Fulcheria", Crema, XXXVIII, dicembre 2008, pp. 62-63 ; F. PAGLIARI (a cura di), *Guida ai musei della provincia di Cremona*, Provincia di Cremona, Cremona 2008, p. 62.

<sup>4</sup> E. MULETTI, *Memorie di una vita accanto a un artista*, in S. FONTANA (a cura di), *Ugo Stringa. Ai confini del tempo*, catalogo mostra (Cremona, Palazzo Stanga, 1-30 novembre 2008), Cremona 2008, p. 30. Di MULETTI si veda pure: E. MULETTI, *Ugo Stringa Poeta dell'Arte*, in "Insula Fulcheria", XXXX, 2010, pp. 118-133.

<sup>5</sup> D. B., *Au Lycéum-Club Stringa*, in "Nouvelle revue de Lausanne", 28 ottobre 1969.

<sup>6</sup> G. RUBITIELLI, *Intervistando il pittore Stringa*, in "La Provincia", 8 marzo 1977.

<sup>7</sup> L. PEVIANI, in "Az settimanale lodigiano", 19 gennaio 1987.

<sup>8</sup> Cfr. M. T. AIOLFI, *Ugo Stringa*, in *L'opera del decoratore Pietro Ferrari nel cremasco e la devozione popolare nella prima metà del 1900*, Crema, Tipografia Locatelli, Crema 2007, pp. 154-156, 180, 189.

<sup>9</sup> R. BETTINELLI, *La nostalgia illustre. Arte cremasca tra '800 e '900*, Comune di Crema, Assessorato alla Cultura, Tipografia Trezzi, Crema 2006, pp. 54 (ripr. col.) - pp.55.

<sup>10</sup> A. DE BONO, *Stringa, la potenza vibrazionale delle cromie*, "Arte più Arte", anno XX, n. 6, ottobre-dicembre 1997.

<sup>11</sup> G. ZUCHELLI, *Stringa: il colore è tutto*, in "Il Nuovo Torrazzo", 5 dicembre 1998, p. 53.

<sup>12</sup> G. MANDEL, *Ugo Stringa espone alla Fondazione Europa*, in "Il Giorno", 20 novembre 1970.

<sup>13</sup> Nell'introduzione al catalogo della mostra, Amos Edallo spiegava il duplice scopo dell'iniziativa: onorare l'opera di Achille Barbaro e Carlo Martini, prematuramente scomparsi, "che si possono considerare i più rappresentativi artisti contemporanei che nacquero, vissero e operarono nel Cremasco" e "offrire un panorama dell'arte contemporanea cremasca". Accanto a un cospicuo nucleo di opere di Barbaro e Martini, erano quindi esposti quattro lavori ciascuno di Ugo Bacchetta, Giannetto Biondini, Dado, Carlo Fayer, Rosario Folcini, Giuseppe Perolini, Paolo Rossi, "per la gran parte giovani che [...] si presentano in senso "corale cremasco" al vaglio del vasto pubblico e alla critica milanese". Cfr. *Pittura e Scultura cremasca contemporanea*, catalogo mostra (Milano, Circolo della

Stampa), 12-26 maggio 1962.

<sup>14</sup> Ugo Stringa a Montodine, in "La Provincia", 12 ottobre 1966.

<sup>15</sup> G. MANDEL, *La Peinture Italienne du futurisme à nos jours*, Institut Européen d'Histoire de l'Art, Milano 1967.

<sup>16</sup> A. C., *Ugo Stringa alla galleria dell'Istituto Europeo di Storia d'Arte*, in "L'Italia", 5 maggio 1967.

<sup>17</sup> L. H. D., *Salons d'art. Art sans frontières*, in «La Libre Belgique», dicembre 1967, p. 7.

<sup>18</sup> All'inaugurazione della mostra erano presenti il Nunzio apostolico Card. Silvio Oddi, Emilio Martino, Padre Brown (cappellano di Re Baldovino), l'ambasciatore italiano, vari rappresentanti del MEC e della NATO e altre personalità.

<sup>19</sup> L. H. D., *Salons d'art. Stringa*, in "La Libre Belgique", 12-13 ottobre 1968.

<sup>20</sup> M. PERAZZI, *I fatti e i volti dell'arte*, in "Corriere d'informazione", 7 maggio 1969.

<sup>21</sup> M. ALBERTAZZI, *Mostra al Waldorf Astoria*, in "Il progresso italo-americano", 30 settembre 1969.

<sup>22</sup> A. CANNON, *Ugo Stringa at the Waldorf Astoria, New York*, in "Herald Tribune", 11- 12 ottobre 1969.

<sup>23</sup> M. SIRTORI BOLIS, *Personale di Stringa alla Fondazione Europa*, in "L'informatore mensile del convivio letterario", Milano, XLII, n. 12, dicembre 1970, p. 8.

<sup>24</sup> W. GORNI,  *Pacatezza di Ugo Stringa*, in "Gazzetta di Mantova", 10 gennaio 1974.

<sup>25</sup> D. CAPPELLI, *Ugo Stringa espone a New York*, in "Il Giorno", 9 dicembre 1983.

<sup>26</sup> L. G. VOLINO, *Il senso del colore nelle opere di Ugo Stringa*, in "PrimaPagina", 13 novembre 1998.

<sup>27</sup> G. BALISTROCCHI, *Stringa, la "vocazione" espressionistica nelle sue ultime opere*, in "La Provincia", 28 novembre 1998.

<sup>28</sup> G. ZUCHELLI, *Stringa: il colore è tutto*, in "Il Nuovo Torrazzo", 5 dicembre 1998, p. 53.

<sup>29</sup> P. CASTALDI, *Ugo Stringa a domicilio coatto nella sua città*, in "Crema sottovoce...", dicembre 1980, p. 34.

<sup>30</sup> P. CASTALDI, *Ugo Stringa: l'uomo e l'artista*, in "Tra il Serio e l'Oglio", settembre 1982, pp. 50-51.

<sup>31</sup> *Confronto. Klaus Mehrkens + amici*, mostra a cura di S. FONTANA, Treviglio (Bergamo), Centro Civico Culturale, Sala Crociera, 25 maggio - 22 giugno 2008.

<sup>32</sup> G. MANDEL, *Stringa a Palazzo Stanga*, in S. FONTANA (a cura di), *Ugo Stringa. Ai confini del tempo*, catalogo mostra (Cremona, Palazzo Stanga, 1-30 novembre 2008), Cremona 2008, p. 24.

## ESPOSIZIONI PERSONALI

*Ugo Stringa, Art sans frontières*, Bruxelles *Ugo Stringa*, Montodine, Locanda di Ezio Brambini, 8- 23 ottobre 1966.

*Ugo Stringa, Istituto Europeo di Storia d'Arte*, Milano, 5- 17 maggio 1967.

*Ugo Stringa, Galerie "Isy Brachot"*, 4- 15 ottobre 1968.

*Ugo Stringa, Vaiano Cremasco, Palazzo Municipale, Sala Consiliare*, 15- 23 marzo 1969.

*Ugo Stringa, Milano, Galleria dell'Istituto Europeo di Storia dell'Arte*, 25 aprile- 7 maggio 1969.

*Ugo Stringa, Exposition de peinture italienne*, Losanna, Galerie du "Lycéum-Club", 18 ottobre- 1 novembre 1969.

*Ugo Stringa, Crema, Palazzo Fadini, Associazione Granatieri*, 21 dicembre 1969- 7 gennaio 1970.

*Ugo Stringa, Milano, Fondazione Europa, Palazzo Bossi e Medici*, 20 novembre- 2 dicembre 1979.

*Ugo Stringa, Crema, Galleria "La Spirale"*, 27 maggio- 11 giugno 1972.

*Ugo Stringa, Cremona, Galleria d'Arte "Il Torrazzo"*, 27 gennaio- 9 febbraio 1973.

*Ugo Stringa, Mantova, Galleria "Salotto Arte Centro"*, 5 gennaio- 18 gennaio 1974.

*Ugo Stringa, Treviglio, Galleria "Artioli"*, 15- 30 settembre 1974.

*Ugo Stringa, Mantova, Galleria "Andreani"*, 27 settembre- 10 ottobre 1975.

*Ugo Stringa, Milano, Galleria "L'Ariballo"*, 21 novembre- 5 dicembre 1975.

*Ugo Stringa, Crema, Galleria "Città"*, 5- 12 aprile 1977.

*Ugo Stringa, Soncino, Castello Sforzesco, Galleria "Il Rivellino"*, 25 marzo- 11 aprile 1978.

*Ugo Stringa, Romano di Lombardia, sala della Rocca*, 3- 10 dicembre 1980.

*Ugo Stringa, Casale Cremasco- Vidolasco, Sala Consigliare*, 6- 17 settembre 1982.

*Ugo Stringa, Treviglio, Galleria "Nedalini"*, 1- 13 ottobre 1982.

*Ugo Stringa, New York, Dae Ryung "Art Gallery"*, 152 Madison Avenue, 2- 12 dicembre 1983.

*Ugo Stringa, Mostra Antologica*, Vaiano Cremasco, Biblioteca e Sala Consiliare del Municipio, Piazza Gloriosi Caduti, 7- 17 settembre 1984.  
*Ugo Stringa*, Offanengo, Scuole elementari, settembre 1984.  
*Ugo Stringa*, Ferrara, Galleria "Alba", 6- 12 dicembre 1986.  
*Ugo Stringa*, Parigi, Galerie Salamambo, aprile 1988.  
*Ugo Stringa*, Pizzighetone, Museo Civico, 14- 28 gennaio 1990.  
*Ugo Stringa, Mostra dell'Antiquariato*, Izano, Villa Nori, 25 aprile- 6 maggio 1990.  
*Ugo Stringa, Quando il passato è Arte*, II Edizione, Montodine, Palazzo Benvenuti, 21- 29 luglio 1990.  
*Ugo Stringa*, Fontanella al Piano, Sala Consigliare del Comune, 27 ottobre- 29 novembre 1990.  
*Ugo Stringa*, Lodi, ex Chiesa dell'Angelo, 22- 29 novembre 1992.  
*I Duo, espongono Ugo Stringa e Lucio Piucci*, Fossombrone (PS), Palazzo Comunale, sala Ex Cral, 21- 26 dicembre 1995.  
*Ugo Stringa*, Fossombrone (PS), Palazzo Comunale- Antico Centro Ducale, febbraio 1997.  
*Ugo Stringa*, Offanengo, Biblioteca Comunale, Sala Aldo Moro, 30 agosto- 8 settembre 1997.  
*Ugo Stringa*, Casalmaggiore, Libreria Il Seme, Galleria "Gorni", 8 novembre- 5 dicembre 1998.  
*Ugo Stringa, Colore, sentimenti, emozioni*, Treviglio, Museo Civico della Torre, Sala Crociera, 16 giugno- 30 luglio 2000.  
*Omaggio a Ugo Stringa*, Casale Cremasco-Vidolasco, Comune, Sala consiliare mostra, 1 dicembre 2002.  
*Ugo Stringa*, Bergamo, Palazzo Lupi, 22 marzo- 6 aprile 2003.  
*Ugo Stringa. Ai confini del tempo*, Cremona, Palazzo Stanga, 1-30 novembre 2008.  
*Ugo Stringa. La natura nell'arte*, Crema, ex convento dei Carmelitani Santa Maria della Croce, 23 maggio-5 giugno 2009.

## BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

M. A. FUNARO GUIDAZZI, L. M. FERIOZZI, A. CANNON, *Ugo Stringa*, Antonio Lalli Editore, Roma 1969;  
 E. MARCIANÒ, G. MANDEL, M. SIRTORI BOLIS, *Ugo Stringa*, "Pittori e scultori del nostro tempo", Magalini Editrice, Brescia 1972;  
 S. FONTANA, *Ugo Stringa. Colore, sentimenti, emozioni*, catalogo mostra (Treviglio, Sala Crociera, Centro Civico Culturale, 16 giugno - 30 luglio 2000), Edizioni El Bagatt, Bergamo 2000 (con bibliografia precedente);  
 S. FONTANA (a cura di), *Ugo Stringa. Ai confini del tempo*, catalogo mostra (Cremona, Palazzo Stanga, 1-30 novembre 2008), Cremona 2008 (con bibliografia precedente).

## SITOGRAFIA

[www.ugostringa.it](http://www.ugostringa.it)



1 *Studio per affresco*, opera giovanile



2 *L'aratro*, 1960. Olio su masonite, cm 82 x 102



3 *Sole spento*, 1968. Olio su faesite, cm 25 x 20



4 *Luna d'oriente*, 1971. Olio su compensato, cm 61 x 50,5



5 *Vendemmia*, 1978-1979. Olio su masonite, cm 100 x 70





6 *Tramonto al fiume* (particolare), 1979. Olio su faesite, cm 50 x 70



7 *Vaso di fiori*, 1971-1974. Olio su faesite, cm 73 x 73



8 *Sapore d'estate*, 1983. Olio su faesite, cm 70 x 50



9 *Settembre di gioia*, 1995. Olio su faesite, cm 69 x 49



10 *Caduta di Cristo*, 1964, Olio su linoleum, cm 46 x 35



11 *Ugo Stringa a Villa Augusta, 1997 circa*



12 *Villa Augusta*

## **Francesco Panceri**

### *Per non volare via*

*Francesco Panceri è un artista nel pieno della sua evoluzione, uno scultore che ama esplorare le regole della costruzione e la metamorfosi della materia, che dimostra costantemente di aver molto da dire e di saperlo fare nella pietra, nel marmo o nel ferro con la levità vibrante tipica della parola. Negli ultimi anni ha partecipato a numerosi simposi di scultura, esperienze artistiche che stanno tuttora segnando in modo significativo la sua evoluzione artistica e che gli consentono di lasciare segni consistenti della sua arte nel mondo.*

*Francesco Panceri is an artist at the height of his evolution, a sculptor who loves exploring the rules of the construction and the metamorphosis of the material. He constantly shows to have much to say and to be able to do it using stone, marble or iron with the vibrating lightness that is typical of words. Recently he has participated in many symposia on sculpture which have had a considerable impact on his artistic evolution and have allowed him to leave his mark in the world.*

## ***Cenni biografici***

Nato a Crema nel 1976, Francesco Panceri ha conseguito il diploma di maturità presso il Liceo Artistico Bruno Munari di Crema nel 1994. Si è poi diplomato con lode in Scultura all'Accademia di Brera nel 1999 e ha subito iniziato a lavorare intensamente, realizzando in poco più di un decennio numerose opere pubbliche, collezionando altresì significative presenze in mostre collettive e personali (è autore di ben tre sculture collocate in città, in Piazza Mons. Manziana, ai Giardini Pubblici e nel Piazzale della Stazione Ferroviaria). Ha partecipato a numerosi concorsi e simposi internazionali di scultura. Alcune sue opere si trovano in luoghi pubblici e privati in Italia e all'estero (Milano, Pisa, Ascoli, Chieti, Roma, Urbino, Udine; Korea, Cina, Iran, Turchia, Siria, India, Georgia, Germania, Olanda, Belgio, Albania, Polonia, Slovenia).

## ***Presentazione***

Da qualche anno, ogni primavera, Panceri apre il suo laboratorio al pubblico: è diventato un appuntamento per i suoi estimatori ed è una sosta per lui, che vi raccoglie i pensieri e rimescola le carte di una produzione artistica sempre più varia e itinerante, ricuce insieme le riflessioni, le motivazioni e i passi di un cammino creativo che per procedere ha bisogno della propria memoria, di guardare ai percorsi tracciati.

Già nel 2000 incontra favore e successo accostandosi alla formula artistico-operativa del simposio, una sorta di migrazione culturale che favorisce la contaminazione dei linguaggi, delle esperienze e che promuove la condivisione del fare arte fin dalla genesi dell'opera stessa.

Come è evidente, siamo in presenza di un creativo nel pieno della sua evoluzione, uno scultore che ama esplorare le regole della costruzione e la metamorfosi della materia, che dimostra costantemente di aver molto da dire e di saperlo fare nella pietra, nel marmo o nel ferro con la levità vibrante tipica della parola.

*I nostri pensieri si mischiano e si incastrano, si fondono in una composizione di frammenti di memoria; alcuni pezzi sono irregolari, duri, spaccati come roccia viva, altri sono lucidi e perfetti come ricordi rinnovati in cui la mano si perde a scorrere la superficie e leggerne la pelle e il calore del sole rimasto imprigionato. È come un diario sopravvissuto, composto da elementi caparbi, abbracciati sul bordo di un abisso.... (Francesco Panceri).*

Così si presenta il suo lavoro: egli sposta l'attenzione dall'oggetto finito al significato della creazione di una forma tridimensionale che, venuta alla luce, contende in qualche modo spazio alla vita vera e vi si colloca con la propria autonomia formale. Il suo lavoro ci aiuta a comprendere che la scultura, soprattutto quella moderna, non è solo costruzione, rappresentazione o illustrazione verosimile di una forma scelta; la sua natura può essere figurativa ma anche strettamente legata alla tecnica, ai materiali, al 'fare'. L'iter della creazione può essere lungo e laborioso; Panceri stabilisce un rapporto molto fisico con l'elemento che tratta, la sua è una sfida sia con la materia che con l'attrezzatura di cui dispone per lavorarla. Può incontrare difficoltà concrete che deve calcolare in anticipo per poterle affrontare in linea con gli scopi formali che si è prefisso. In *Anticamera del sogno* (figura 10) ad



esempio, l'energia creativa riesce a snocciolare dal travertino rosso la forma della sua stessa anima, come a spremere l'elemento vitale dal guscio che lo contiene in natura. Il tutto sembra tradotto in un lento dinamismo, nella metamorfosi di masse e corpi che si incastrano, ruotano, scivolano su se stessi: questa è materia pensata, conquistata, rivelata, sapiente.

Così è oggi, così era duemila anni fa. La materia informe ha una sua identità e corporeità, ancor prima che l'artista vi intervenga misurandosi con un organismo che già occupa uno spazio -lo spazio del tempo che scorre- e deve mettere in gioco le proprie capacità al fine di trasformare la forma neutra in una struttura espressiva. Panceri raccoglie la sfida ogni volta che si avvicina a un nuovo lavoro. Di fronte al blocco squadrato egli realizza una sorta di radiografia mentale per scrutarlo, ascoltarne la risonanza interna, coglierne l'identità e vedere fin dove si può spingere per estrapolarne la fisionomia. Proceede per sottrazioni definitive fino a conseguire un gioco di superfici, che scorre sul derma dell'oggetto.

In altri casi il pensiero artistico procede per addizione, avanzando nuove ipotesi formali e componendo giochi costruttivi che articolano più elementi in equilibrio finanche precario, come in *Tempore* (figura 2) una sorta di guardiano del tempo, struttura massiccia composta da tre elementi che rappresentano il passato, il presente e il futuro. “*D'altra parte siamo sempre creature in bilico... e ti assicuro che il tempo in Turchia ha un'architettura completamente diversa dal nostro tempo occidentale*”. (Francesco Panceri, 16/8/2014)

O ancora in assemblaggi multiformi, come *Geografia del bisogno* (figura 15), che si offre golosa e invitante ad un assaggio di gusti diversi nei legni e nei marmi scelti. La sua configurazione evoca un agglomerato di pensieri, frammenti di memoria che resistono -a tratti- alla manipolazione artistica, accettando tuttavia di esserne coinvolti pur mantenendo nondimeno la loro essenza e individualità.

I profili di una statua sono i confini di un pensiero creativo che, attraverso la promessa di un gesto artistico che si fa concreto, con equilibrio, intuito, anche fatica ha trovato e stabilito le proprie corrispondenze espressive.

È proprio tale pensiero creativo che in questi anni ha tratteggiato alcune forme care a Francesco Panceri, archetipi di una ricerca che esplora il visibile -o il non visibile- senza soluzione di continuità e che hanno ispirato molteplici opere o fasi espressive; sono forme che ricorrono sotto spoglie differenti, anche in virtù della curiosità sul carattere e sul comportamento dei materiali (ferro, legno, argilla, marmo, tufo, pietra). Quindi incontriamo la *Scala* (Morphé 2002, figura 1), metafora della salita: che sia un'ascesa esistenziale o artistica, essa comporta sempre una fatica, un grande impegno da parte del soggetto che la compie.

La soglia, segno di un cammino culturale ed emotivo, confine, limite ma anche passaggio, transito verso orizzonti 'oltre' (ben espresso in *Passaggio*, opera realizzata durante il simposio di scultura Morphé 2004, figura 3). L'opera è collocata al centro della rotonda di fronte alla stazione ferroviaria di Crema: rappresenta idealmente una sosta, un passaggio per chi arriva e si appresta a conoscere la città attraversando i giardini pubblici per poi oltrepassare Porta Serio. Si tratta di una sorta di varco visivo costituito da due corpi verticali, saldati a un basamento, che incorniciano otticamente il percorso verso il centro storico. L'artista ha giocato con la forma del quadrato resa dinamica da due serie di elementi a pettine che confluiscono verso lo spazio vuoto all'interno. L'energia visiva si scarica verso il centro di questa ideale porta, costringendo in un certo senso lo sguardo in direzione dello spazio libero che essa inquadra. Si tratta di un organismo dalla superficie

vibrante, assorbe la luce grazie alla lavorazione naturale della pietra che non si presenta lapidea ma grezza, raspata.

Interpretando l'omonima opera di Brancusi, con la sua instabile e massiccia verticalità, la *Colonna* (2005, figura 4) rimanda alla precarietà del contemporaneo, alla ricerca di un equilibrio emotivo ed intellettuale, di un baricentro che dia significato all'essenza transitoria dell'essere umano.

Il cubo viene invece trasformato in un'entità flessuosa e permeabile col risultato di rendere discutibili le sue abituali proprietà di stabilità, concretezza, compattezza (*Solido azzurro silenzio*, 2008, il cui bozzetto fu esposto al Palazzo della Permanente di Milano, figura 9). Si tratta di un elemento di forte razionalità che deformandosi acquista un fascino inedito: il più solido dei solidi si trasforma in finestra aperta su tutti i lati, dove ogni faccia prospetta sull'esterno ma suggerisce anche l'evoluzione espressiva verso un nuovo strato introspettivo di conoscenza. In questo caso Panceri contravviene alle regole della geometria per sperimentare nuovi equilibri, ipotesi alternative di ordine, scoprendo anche valori diversi nella materia trattata. Del resto, come diceva Man Ray, se un artista vuole infrangere le regole, prima deve averne una completa padronanza.

Infine il cerchio (*Spazio tempo* 2014, figura 7; *Torre del vento* 2013, figura 5) figura geometrica armonica per eccellenza, rappresenta con un'unica linea che si annulla in se stessa la perfezione, la compiutezza, senza rottura o cesura, senza inizio né fine. In *Gate* (2012, figura 6) lo sguardo dell'artista si è fatto ancora più grande, ha abbracciato nella razionalità del cerchio dimensioni non misurabili, accogliendovi transiti e passaggi indecifrabili: anello di congiunzione o porta delle stelle, questo grande cerchio di ferro semisepolto sembra un ingranaggio del tempo schizzato fuori dall'orbita di un altro pianeta, scagliato da una forza incalcolabile e incastonato su questo lembo di terra.

Insomma, seguendo il cammino di ricerca compiuto finora, abbiamo visto il nostro scultore determinare le dimensioni di soglie e varchi metaforici, cercare le misure di solidi irregolari difficili da definire, stabilire collegamenti simbolici tra la paura umana del vuoto e la concretezza della materia, spiegare il caos attraverso la lavorazione del marmo in sagome che vogliono sfuggire al rigore della geometria solida.

È certo che quando scolpisce, Panceri si misura di volta in volta col carattere della materia, coi valori aggiunti e coi confini posti alla creatività umana. In alcuni casi è la materia stessa che racconta, attraverso le accidentalità che le forme da lui scelte tendono a valorizzare (*Finestra e forma*, travertino, 2005). In ogni caso egli consegue risultati affascinanti attraverso un lavoro espressivo giocato sulla ricerca di stabilità, sull'abbraccio o l'incastro di sagome geometriche dai profili storti, sull'appoggio di solidi irregolari difficili da definire e che magari sembrano non trovare una collocazione decisiva (*Equilibri precari*, pietra, 2003). Guardiamo *Cruna del vento* (realizzata in acciaio Cor-ten durante il simposio del 2014 a Pingtan in Cina, figura 8): imponente ma arrendevole, resistente e allo stesso tempo flessuosa, perentoria eppure disponibile, costruita e progettata per essere una presenza forte nello spazio, la forma si flette e accoglie l'aria, arricchendosi dello spazio reale, cruna che si offre al fiato del mondo.

Attraverso il linguaggio della scultura Francesco Panceri trova sempre un modo di interpretare la realtà, magari irregolare ma legittimo, talvolta eccentrico eppure in sé ordinato, geniale o semplice: un suo modo di aggiustare il mondo e di misurare il disordine, per esprimersi e non volare via insieme ai sogni più inafferrabili.

## *Simposio di scultura: l'arte in divenire come esperienza condivisa*

Negli ultimi anni Francesco Panceri ha partecipato a numerosi simposi di scultura, esperienze artistiche che stanno tuttora segnando in modo significativo la sua evoluzione artistica. Vediamo di capire meglio di cosa si tratta.

Il nome 'simposio' si ispira a quella pratica conviviale che seguiva il banchetto, per gli antichi greci e romani era un momento celebrativo dei valori che rendevano nobile l'uomo e che promuovevano nuove forme di conoscenza. Tali significati sono agevolmente traducibili anche in ambito artistico.

Generalmente l'artista lavora nel suo studio o laboratorio, al riparo da contaminazioni esterne, concependo l'opera come qualcosa di molto intimo e privato, almeno nelle fasi della sua realizzazione che non è accessibile al pubblico e al comune fruitore. La formula del simposio, al contrario, promuove l'arte – la scultura in questo caso - come un'esperienza partecipata, condividendo i suoi aspetti tecnici e anche quelli più conviviali; inoltre il pubblico può seguire la progressiva evoluzione delle opere e comprenderne la gestazione, entrare nel campo espressivo della scultura con un coinvolgimento prolungato che implica anche l'approccio tattile. Ecco quindi prodursi lo stupore di osservare, toccare, percepire volumi armonicamente combinati che abitano lo spazio dell'osservatore, lo spazio della vita. Seguire da vicino lo svolgimento del simposio e le varie fasi di lavorazione è un'esperienza affascinante; significa seguire l'approccio dello scultore con la materia, vedere l'idea che prende forma e crea un 'luogo', comprendere il rapporto fisico che egli instaura con un agglomerato ancora privo di espressività.

*“Levare dal blocco la materia in eccesso significa liberare una forma che già vive in lui e che aspetta di essere svelata”.*

Così afferma Francesco Panceri, evocando in qualche modo il ben noto principio ispiratore buonarrotiano.

L'esperienza del simposio si caratterizza per brevità e intensità, concentrandosi in poche settimane di lavoro durante le quali, per il frutto di una migrazione artistica, un gruppo di creativi si sposta, si aggrega in una provvisoria bottega aperta e intesse nuove, laboriose, inebrianti sperimentazioni espressive. Esso sprigiona il suo valore proprio durante la progressiva evoluzione delle creazioni, laddove le energie del lavoro, della collaborazione e della sapienza costruttiva si mescolano fino ad essere quasi palpabili. Le opere realizzate sono di solito collocate in spazi pubblici già destinati a una riconnotazione urbana. Conoscere la collocazione delle opere crea per gli scultori l'opportunità di pensare le proprie realizzazioni in funzione dello spazio circostante e di considerarne la piena fruizione da parte del pubblico.

Il senso di un simposio di scultura nel contesto dell'arte contemporanea (che talvolta sembra poter - o voler - fare a meno della materia) sta nella volontà di promuovere uno sviluppo sostenibile della scultura stessa, che si colloca nel solco della tradizione pur con tutto il suo portato di novità e garantisca alle generazioni future la possibilità di continuare nello sviluppo di un comportamento artistico in grado di custodire e tramandare una sapienza antica, che cerca l'ideale nel materiale, l'infinito nella finitezza della materia.

*Come si mette in scena un pensiero che si fa materia? Talora l'idea si cristallizza e la materia plasmabile fa capolino fuoriuscendo trasformata in legno, terracotta o...cioccolato. In altri istanti una riflessione pesante*

*come pietra prende il volo e si muta in nido, in condominio di picchi, in una razionalità spigolosa ma accogliente. L'idea sa adeguarsi alla materia e la materia riesce a contenere l'idea? La mente dell'artista è contenitore solido ed ampio dove il vento si intrufola e gioca in opere monumentali, ma è anche spazio attraversato da lacerazioni, tagli e bruciature. Nella tela come nel marmo, nel colossale come nel maneggiabile, forma e materia si incastrano in un unicum di mutua necessità, componendo una sorta di mappatura geografica del bisogno. (Rosalba Carollo)*

## **Intervista con Francesco Panceri**

Quando ti sei accorto o hai preso coscienza che volevi fare lo scultore?

*In origine non avevo la precisa intenzione di fare scultura, era solo una passione forte per il disegno e anche per il modellato, però non avevo pensato a una professione specifica. Poi durante gli ultimi anni del liceo mi sono reso conto che prediligivo l'aspetto tridimensionale dell'arte rispetto a quello pittorico e allora ho scelto di fare scultura.*

... però da bambino avevi già una predisposizione...

*Da bambino sì, disegnavo e manipolavo, cercavo sempre di modellare qualcosa, usavo il fango al posto della creta e ho sempre costruito e assemblato varie cose.*

Ripercorrendo la tua vicenda artistica fino ad ora, c'è qualcosa che cambieresti o non rifaresti?

*Penso che non cambierei niente, ogni errore mi è servito per non rifarlo più o per aggiustare la direzione del mio percorso. Quindi pensare di cancellare delle cose che ho fatto sarebbe come eliminare un pezzo di un film; il film lo prendi per come è, in toto.*

Riesci a mettere a fuoco un errore commesso, magari di valutazione?

*Forse ho imparato che si potrebbe azzardare di più nella vita, quando si ha l'età per farlo - non che ci sia un'età per azzardare e un'età in cui sia impossibile farlo. Però, se tornassi indietro, magari inizierei a viaggiare prima, dato che ho cominciato tardi. L'Oriente per me è sempre stato un sogno rimandato troppe volte, perché pensavo di avere tempo ... ma non è un grosso rammarico, perché il gap è stato colmato, quindi non lo metterei tra le cose che mi sono mancate più di tanto. Forse in alcune mostre o per qualche concorso avrei potuto insistere di più e sarebbe arrivato qualche altro risultato; ma non ho la controprova, quindi...*

Sei in grado di percepire le diverse velocità della tua rapida evoluzione artistica? Le accelerazioni?

*Riesco a cogliere la maturità acquisita, ma non riesco a percepirne la rapidità o i ritmi; il tempo della mia crescita è sempre stato scandito dall'altro mio lavoro che è l'insegnamento; quindi io mi sono sempre sentito un po' diviso tra un tempo-scuola e un tempo libero. Il primo mi è servito anche come scambio di energia (data e sottratta). Il problema è il tempo dedicato alla scultura, che è molto perché la passione è forte; ma avrebbe anche potuto essere maggiore se non avessi la scuola. Dire se - in assenza degli impegni scolastici - il tempo dell'evoluzione sarebbe stato differente, non lo so. Penso di aver investito il tempo giusto; in alcuni momenti ho prodotto di più ... ma quello non lo puoi calcolare o preventivare, dipende da quando trovi l'energia, l'idea e l'umore giusti. Però ho sempre cercato*

*di investire più tempo possibile. C'è stata sicuramente un'accelerazione negli ultimi anni: scelgo meglio, con più sicurezza e questo aumenta la mia abilità quando devo farlo nel caos 'buono' della fase creativa ... possono esserci 100-1000 schizzi. Forse negli ultimi anni ho acquisito una maggiore maturità che rende più rapide anche le mie decisioni. I lavori che realizzo ora hanno una compiutezza diversa rispetto ai primi. Si chiama esperienza.*

Del resto è andato sempre tutto bene...

*Sì, quando prendi una decisione di cui sei convinto, in genere poi si rivela una scelta giusta. Come ad esempio, nel mio caso, quella di non entrare nel meccanismo delle gallerie: credo sia molto difficile avere un rapporto con le gallerie se fai scultura. Il mio lavoro ha una gestazione lunga mentre i tempi di quel tipo di mercato possono essere anche molto rapidi e io non riesco – e non voglio - essere costretto a produrre un numero di opere prestabilito. Questo è un pensiero che ho avuto subito chiaro dopo l'accademia e non me ne pento.*

Inoltre si avverte che la tua arte è fatta per le grandi dimensioni ....

*Il novanta per cento dei miei lavori ha immediatamente un rimando alle grandi dimensioni; io l'opera la concepisco così ed è un po' il limite del mio lavoro forse (dal punto di vista commerciale è stato penalizzante), ma a me piace suonare questo tipo di musica. Finché non sviluppo una scultura in grande non la sento fiorire: l'idea è già presente nello studio, che custodisce tutto il percorso creativo, poi quando la vedo compiuta dico 'ah ecco cos'era!'. È stata una scelta quella di investire su un risultato in grande scala; perciò non penso che cambierei il mio percorso sono certo che non avrei gli stessi risultati.*

Che ruolo ha il disegno nella genesi della tua opera?

*È molto importante, ho sempre disegnato, disegno tuttora; è anche una sorta di introduzione allo stato d'animo adatto per poi partire con il lavoro. Se io non disegno non ho la percezione di quanto sia convincente la forma che sto elaborando, mi deve affascinare prima nel progetto, poi mi metto a scolpire, tagliare, incollare. Qualche volta succede che parto da un pezzo, assemblo e taglio, ma c'è sempre alla base un'origine grafica. Il disegno è la parte fondamentale non solo per me, tutti gli scultori lo affrontano, in modo che sia ben chiaro il percorso che stanno per avviare. Ci sono poi degli schizzi che già suggeriscono il tipo di materiale da utilizzare nella scultura, mentre altri sono semplicemente voli di fantasia più libera.*

Chi guarda è abituato ad attivare la memoria sintetica, che procede dall'insieme al particolare. Comporre anche con le mani comporta invece l'attivazione di una memoria analitica, che si muove in modo inverso, attraverso l'intelligenza del tatto...

*Se parti assemblando è diversa l'esperienza, ma la mia scultura, che è geometrica, ha una forte componente razionale: per me è importante scandire il volume globale del lavoro con una rappresentazione grafica. Una volta che ho tradotto dalla mia testa al foglio l'ingombro generale dell'opera, poi nella fase del bozzetto o della realizzazione andrò a dare dei suggerimenti più sensibili in merito al materiale. Ma l'idea primigenia deve nascere sulla carta.*

Se dovessero eliminare dal pianeta tutti i materiali da scolpire e tu avessi la facoltà di salvarne solo uno quale sceglieresti e perché?

*Salverei la terra, perché è la sintesi di tutto. Il suo processo creativo genera e quindi abbracciando questa filosofia mi metterei subito a modellare, tra l'altro è uno dei miei materiali primari. Io ho lavorato il marmo solo successivamente all'argilla, 'lei' è stato il mio primo materiale e trovo che abbia delle potenzialità enormi. Il suo problema sono le grandi dimensioni, quindi è per quello che poi ho scelto il metallo e il marmo. Però la parte della terra è quella più importante, accogliente: il marmo e il ferro stanno nella terra.*

E una volta hai usato il cioccolato

*Era cioccolato fondente, amaro. Devo dire che era una situazione un po' particolare, l'amarezza era legata ad un'analisi sulle passioni umane e sulla possibilità che le passioni amorose svaniscano, si sciolgano ... il cioccolato rappresenta un po' questo. E poi c'era questo gioco tra la freddezza del marmo e la temperatura del cioccolato ... anche utilizzare un materiale che è un alimento e che subisce il deterioramento è stata una sfida interessante. Invece i materiali consueti non hanno questo tipo di fragilità e quindi era un po' come cercare un cuore tenero all'interno di un marmo sempre freddo ... una corazza sempre rigida. Quell'opera c'è ancora ma senza il cioccolato: quando deciderò di esporlo di nuovo dovrò ricostruire il cuore dolce ... oppure cambiare il materiale.*

Stesso gioco dei materiali sull'opera: salvane solo una.

*È difficile ... Penso che potrei decidere di salvare o la prima o l'ultima.*

Sembra che tu ci abbia pensato tutta notte e ora hai risposto immediatamente ... (sorride)

*L'ultima opera importante è 'Spazio tempo' (che abbiamo visto anche in piazza Duomo n.d.r.) e la prima è 'Uomo', eseguita quando ero ancora all'Accademia, periodo durante il quale mi sono dedicato a questo tema. Poi l'ultimo anno di studi è subentrata già una forma più geometrica, ho iniziato ad avvicinarmi all'assemblaggio di volumi.*

In qualche opera anche più recente si percepisce la figura umana, o meglio, se ne intuisce la struttura sottostante ...

*Beh, non si può prescindere dall'equilibrio della figura umana, è presente anche nelle mie forme astratte che apparentemente sembrano escluderla ... in realtà è come se ne cercassi sempre l'armonia e l'equilibrio. Un corpo poco armonioso, disegnato senza le conoscenze anatomiche proporzionali è un pugno nell'occhio, dà fastidio. E anche nelle figure astratte ... se non c'è quell'equilibrio non sono attraenti, fino ad essere anche sgradevoli. Quindi per me la figura umana è sempre il parametro da rispettare anche in ambito astratto. Io la disegno moltissimo, è un esercizio che mi aiuta a percepire le proporzioni.*

Nei bozzetti ragioni sempre sulle dimensioni o l'idea nasce a prescindere?

*L'idea nasce a prescindere, nasce dal disegno, ma poi bisogna fare i conti con le proporzioni; quindi improvviso un bozzetto e poi lo riadatto e rettifico in base al luogo in cui la scultura deve essere collocata, alle sue dimensioni.*

La parola ispirazione ha ancora un senso per l'artista contemporaneo? Se sì, quale?

*Sostituisco la parola ispirazione con 'situazione favorevole'. Anche se non hai uno stato d'animo adatto, ma sei in una situazione favorevole puoi essere ispirato. Perché l'ispirazione concepita come qualcosa che viene dall'alto non esiste.*

*Devono essere trovate le condizioni; per me il viaggio è un'ispirazione continua, è contaminazione con l'esterno, questa è una situazione favorevole. È più facile che essere colto dall'estro se non stai fermo, se sei curioso, la curiosità è l'anticamera dell'ispirazione.*

Quando nasce il titolo? La parola è molto presente nelle tue opere ... si sente che contengono una riflessione cognitiva, pensata ...

*Il titolo per me è molto importante, la forma ha bisogno di quest'ultimo ingrediente per avvicinarsi davvero all'osservatore. In genere aggiungo un dettaglio, una o due parole che definiscono il mio stato d'animo o il messaggio che l'opera vuole portare. Quindi di solito i titoli nascono durante o dopo la realizzazione, non penso al titolo prima; piuttosto rifletto su una tematica, che contiene cinque o sei parole chiave da annotare mentre lavoro, prendo appunti: per esempio se nella scultura si produce una relazione di forze, può scaturire un titolo come 'Gioco di forze'. Qualche volta è il materiale a suggerire un'idea per il nome dell'opera.*

E se un osservatore ti dà una interpretazione un po' diversa o magari anche totalmente divergente dalla tua opera, ti infastidisce oppure lo vivi come un valore aggiunto?

*Dipende da come me lo dice ... (ride) ... se integra il mio pensiero mi piace, lo considero un arricchimento; se lo esclude non mi fa piacere. Mi è capitato .... e sì che non penso di aver mai fatto cose astruse, anche se non mi piace la banalità. Quindi, io traccio un percorso di lettura ... se il mio pensiero viene contraddetto non mi fa piacere. Non mi offendo se qualcuno la pensa in modo diverso, mi risento se mi dicono che quello che io ho voluto mettere in un'opera 'non esiste'. Io penso che nell'arte in generale questa cosa sia necessaria, il pluralismo delle visioni intendo. Del resto la scultura è bella e democratica proprio per questo: basta che cambi la luce ed ecco che essa ti suscita un'emozione completamente differente da quella che ti suggeriva solo un'ora prima. Mentre la bidimensionalità del quadro implica una luce di una certa intensità per poter essere percepita, una scultura può vivere anche nella penombra; il gioco percettivo è tridimensionale e si produce anche in condizioni di luce non pensate nella fase di ideazione. Io cerco di far parlare i materiali, che è una componente fondamentale: un materiale può assecondare un aspetto dinamico dell'opera, o magari suggerire il suo versante tragico. Una pietra grezza e una levigata hanno un significato totalmente diverso, indipendentemente dalla forma. Se in una scultura io voglio trasmettere un contrasto tragico si percepisce anche attraverso il materiale. I materiali parlano, non l'ho inventato io, le Avanguardie si sono basate su questo, da Brancusi a Burri - che è stato un maestro per tutti in questo senso. Non posso dimenticarmi degli artisti che ho studiato a scuola e di cui mi sono innamorato. Faccio cose diverse ma cerco di suonare gli stessi strumenti che suonavano loro.*

Quanto riconosci di te stesso e del tuo carattere nelle tue opere? ti sono utili per comprenderti meglio? O magari terapeutiche? rivelatrici...

*Domanda difficile ... In molti lavori riconosco alcuni aspetti del mio carattere, qualche volta mi piacciono, qualche volta no. In linea generale penso che siano lo specchio di molte sfaccettature del mio carattere, cioè riscontro alcuni aspetti di razionalità ma mi rendo anche conto che esiste una parte più primitiva che mi piace fare emergere. È una sorta di braccio di ferro, una tensione tra la tentazione del primitivo e il desiderio di essere evoluto e razionale. Diciamo che mi piace*

*attraverso il mio lavoro mettere in ordine le 'cose' un po' primitive.*

*...e terapeutiche?*

*Sicuramente è terapeutico perché lavorando mi sento bene, altrimenti non lo farei più. Eppure ci sono dei materiali o delle forme che non riesco proprio a digerire. Per esempio la forma troppo curva, annodata, che si ripiega su se stessa non la uso praticamente mai. Quindi probabilmente quella è una forma che non fa parte del mio carattere, non lo rispecchia. Anche la creazione estemporanea per me è quasi impossibile: se improvviso poi sento il bisogno di mettere ordine, non lascio la briglia sciolta, non sono un improvvisatore.*

*Ma si può essere scultori improvvisatori?*

*Forse no. Una scultura deve stare prima di tutto in piedi, non si può prescindere dalle leggi della statica, dei pesi. Però anche nella pittura, che ultimamente sto sperimentando, non riesco ad improvvisare, per me è fondamentale rettificare le idee e le forme che scaturiscono dall'estro. Io faccio pittura con la carta strapata, la pece, carbone, sostanze molto materiche in cui l'aspetto artigianale di trasformazione è fondamentale. In tutto quello che faccio, anche a livello pittorico, sento il bisogno di scavare nel colore. La mia non è mai una rappresentazione bidimensionale.*

*Parliamo di simposi: c'è differenza tra quelli organizzati in Italia e quelli all'estero?*

*Le differenze si percepiscono sia dal punto di vista organizzativo che artistico. L'artista è un intellettuale che va valorizzato, va messo in condizione di lavorare bene; all'estero si danno più da fare in questo senso. Il simposio di scultura è fondamentale per il confronto tra artisti provenienti da altre nazioni, ma in Italia c'è ancora una visione poco internazionale dal mio punto di vista. Ho partecipato qui nel territorio ad alcuni simposi che ho contribuito ad organizzare, ho cercato di renderli il più internazionali possibile, ma è molto diverso rispetto quello che viene fatto in Cina, in Corea in Turchia o in India dove c'è una preparazione più lunga, viene predisposto un servizio di assistenza agli artisti, si organizzano conferenze a lavori finiti, vengono investiti dei contributi governativi per inserire sculture monumentali nelle piazze e nei parchi cittadini. L'artista viene invitato non solo a scolpire ma anche a parlare di sé in quanto rappresentante dell'arte del proprio Paese in quel frangente. Questa è la differenza forte. In alcuni posti hanno una visione dell'artista più completa, con un taglio più professionale. Quando egli riceve un invito, gli viene chiesto anche di spiegare il proprio lavoro, di fare una conferenza. Quando vado all'estero sento di essere più valorizzato ... È vero che nessuno è profeta in patria.*

*Ma è vero che gli artisti italiani all'estero sono preceduti dalla loro fama?*

*Gli italiani all'estero sono molto ben visti e considerati, vengono spesso invitati. Abbiamo una tradizione e abbiamo anche delle idee, come] la scultura giapponese del resto o la scultura tedesca, che sono molto conosciute; mentre ci sono Paesi che si stanno facendo adesso.*

*In genere hai già un'idea sull'opera che realizzerai quando parti per un simposio?*

*Dipende dal simposio. Le organizzazioni più serie ti mandano le fotografie del luogo dove verrà collocata la tua scultura e ti chiedono un bozzetto preliminare;*



*inoltre prevedono un trattamento migliore, sia in termini economici che di accoglienza – chiaramente in questi casi il simposio non assomiglia ad una rimpatriata tra scultori, per la serie “ci troviamo insieme e facciamo qualcosa con un pezzo di marmo”. Questo purtroppo è lo stile di alcuni simposi in Italia e non solo, dove ti danno un pezzo di pietra, senza finalità precise, non sai esattamente dove andrà a finire la scultura che vai a realizzare. Talvolta per essere selezionato lo scultore invia un progetto, che se viene approvato presuppone la convocazione; in altre circostanze puoi essere invitato direttamente, come nel caso della Cina, dove ero già stato per un concorso, nel quale ho presentato un bozzetto che poi è stato realizzato da operatori sul luogo (l’evento più recente a Jimo, Qingdao, maggio 2015, n.d.r.). È interessante perché ora mi lasciano molto più spazio; mi hanno detto “abbiamo apprezzato il tipo di lavoro che hai fatto, ci piacerebbe un’altra opera, dovrebbe avere queste misure, è destinata al parco ... cosa ci proponi?”. Un discorso del genere è molto più interessante, perché mi consente di pensare a quello che può essere il risultato finale. Quindi il simposio di scultura nella sua evoluzione migliore è un incarico dove hai l’opportunità di confrontarti con le persone che si stanno dedicando alla tua stessa attività espressiva e poi ti ritrovi a fare cinque o sei sculture che saranno collocate nello stesso parco o nella stessa città. Il confronto è importante perché in questo modo tu capisci come lavorano gli scultori giapponesi, coreani, sudamericani, quelli indiani ... è importantissimo. Tornando alla domanda sul mio lavoro, forse si è accelerato proprio perché ho potuto vedere anche come lavorano altri artisti. Se fossi rimasto solo qui, avrei lavorato più lentamente o forse avrei prodotto di più, ma non con la stessa crescita esperienziale e professionale.*

Ma in Cina come succede? I simposi dipendono da scelte governative?

*L’invito mi è arrivato dal Comune di Qingdao, una città di 2 milioni e mezzo di abitanti; come se Milano decidesse di fare un parco di sculture appoggiandosi ad una commissione che, in virtù di una delibera di spesa per un’operazione del genere, sceglie gli artisti da invitare. I soldi naturalmente provengono dal governo.*

Qual è la relazione col paesaggio nei lavori di simposio?

*Più che altro il discorso va spostato sulla relazione tra la scultura e lo spazio in generale. In ogni caso se devo progettare una scultura per me è fondamentale il nesso tra opera, ambiente e uomo, i tre ingredienti che vorrei ci fossero sempre nei miei lavori -quanto è ampio il luogo, quali sono le persone che interagiscono con l’opera? È in un parco? In un museo? È di fronte a una scuola? È fondamentale per me mettere in conto tutta una serie di variabili quando progetto una scultura. L’ambiente può condizionare la progettazione di un lavoro, tanto è vero che mi è capitato in alcuni simposi di cambiare il progetto in relazione al cambiamento della collocazione dell’opera. Per esempio “Pensiero orizzontale”, che è un frame, una cornice che inquadra diversi livelli di montagna, è realizzato a dimensione umana: ti puoi avvicinare alla scultura, mettere il volto in corrispondenza di questa sorta di quadro e rimirare il paesaggio, vedere lo spazio incorniciato.*

Quindi tu inviti lo spazio, l’aria ad entrare nel contesto dell’opera ....

*Absolutamente sì ....*

Mi è venuta in mente un’altra domanda mentre parlavi: sempre nell’ambito delle ipotesi dove scompaiono le cose, le opere, i materiali...se scomparissero tutti gli uomini sulla terra, tu avresti un fremito diverso nella tua creazione?

*Si... io ho smesso di rappresentare l'uomo in scultura perché l'uomo c'è già, è colui che osserva. Quindi se non ci fosse più l'uomo che guarda mi stancherei di fare quello che faccio. È necessario che ci sia un'interazione con uno spettatore, o quantomeno devo sapere che il mio lavoro può suscitare qualcosa. Esistono posti al mondo dove non serve l'intervento dell'uomo e quindi neppure quello di uno scultore; ci sono luoghi invece dove attraverso una scultura si può agire sulle percezioni e quindi sulle emozioni. Questo è l'obiettivo. A me piace la ricerca scultorea prima di tutto perché è una necessità primaria, ma ho bisogno che ci sia l'interazione con le persone altrimenti perde forza. .... devo pensarla come una comunicazione. Se fossi su un'isola deserta non farei scultura....*

Ne sei sicuro? c'è tanta sabbia...

*(ride)...* In questo 'gioco' è necessario che non sia solo io a emozionarmi.

Nel tuo lavoro si riconosce un ricorrere di alcune forme: riesci a mettere in luce questi ritorni?

*Ci sono forme che non esauriscono il loro potenziale in un'unica realizzazione. A volte mi piace rivedere lo stesso soggetto con approcci diversi, un po' come fa il musicista con le melodie e gli arrangiamenti. Inoltre alcune forme sono tappe evolutive ed è difficile abbandonare i gradini che sono serviti per arrivare dove sono adesso: è bello ripercorrerli, tornare a ragionare su un pensiero fatto, ritrovare la stessa ingenuità originaria oppure scoprirmi cambiato. Penso che gli artisti vengano sempre un po' obbligati a corrispondere a un'immagine che ci si è fatta di loro. Mi spiego: un musicista può continuare a suonare un brano che l'ha portato al successo anche dopo trent'anni e nessuno ha mai nulla da ridire; anzi, lui magari non ne può più e glielo richiedono continuamente. Al contrario sembra che nell'arte ci si debba sempre reinventare, ricreare finché poi ti dicono che non assomigli più alla tua identità originaria, che non hai più il 'tuo stile'. Bisognerebbe lasciare più libero l'artista di fare quello che si sente. Io a volte ho bisogno di ritornare su una forma già esplorata per rivederla con materiali diversi, in scale diverse con colori diversi. È proprio una riflessione che facevo tempo fa: l'artista - scultore o pittore che sia - deve avere la stessa libertà concessa al musicista, che magari suona rock in un gruppo e poi si dedica allo strumentale oppure si unisce a una blues-band. Loro lo chiamano 'progetto parallelo' oppure 'progetto alternativo'. Mentre un artista non può ad esempio fare sia pittura che scultura senza incorrere in commenti sulla discontinuità delle sue scelte. Dovrebbe esserci, al contrario, la libertà di usare degli "arrangiamenti" diversi. Penso proprio che ci sia un po' di chiusura e di rigidità nell'accettare che un artista sia sperimentale; io non potrei mai ripetere all'infinito delle forme solo perché ricevono l'apprezzamento del pubblico e riterrei un'involuzione corrispondere ai desideri del mercato attraverso una galleria. È la continua ricerca a tener viva una persona che opera in questo ambito.*

E hai già spiegato molto bene quanto sia importante il viaggio in tutto questo.

*È forse l'aspetto fondamentale nella mia evoluzione artistica, ma credo nel campo di tutte le arti. Se tu canti una canzone popolare nata nel luogo dove sei nato, cresciuti e dove vivi da sempre e non la porti in giro, non capirai mai che essa ha dei punti in comune, delle affinità con le canzoni popolari di altre persone, che abitano e vivono da sempre in altri Paesi. Questa è la vera contaminazione e io amo nutrirmene a piene mani.*

## SIMPOSI E CONCORSI DI SCULTURA

- 2015 2° *International Sculpture symposium Qingdao (CINA)*  
2014 *Premio Pingtan International Sculpture Exhibition. Realizzazione opera. Fujian (CINA)*  
2014 1° *International Sculpture symposium, Gaziantep Fine art University (TURCHIA)*  
2013 1° *Premio al 2° International sculpture competition ISF, Seoul (COREA)*  
2013 2° *International sculpture symposium in Karsyaka (TURCHIA)*  
2013 1° *International sculpture symposium in Albiano (ITALIA)*  
2012 1° *International sculpture symposium in Rome (ITALIA)*  
2012 2° *International sculpture symposium in Tehran (IRAN)*  
2012 1° *International sculpture symposium in Pescara (ITALIA)*  
2012 10° *International sculpture symposium in Paratico (ITALIA)*  
2012 2° *International sculpture symposium in Batumi (GEORGIA)*  
2011 7° *International sculpture symposium in Vadodora (INDIA)*  
2011 1° *International sculpture symposium in Botticino Marble, Comezzano Cizzago (ITALIA)*  
2011 2° *International sculpture symposium in Damascus (SIRIA)*  
2011 2° *International sculpture symposium in travertine, Acquasanta Terme (ITALIA)*  
2011 11° *International Iron Casting, Gdansk (POLONIA)*  
2010 3° *International sculpture symposium, Korcia (ALBANIA)*  
2010 4° *International symposium, Pescopennataro (ITALIA)* .  
2010 1° *International sculpture e symposium, Orzinuovi (ITALIA)*  
2009 1° *Stone symposium, Pizzighettone (ITALIA)* ·  
2009 2° *Wood symposium, Bisenzio. (ITALIA)* ·  
2009 4° *International symposium, Pescopennataro (ITALIA)*  
2008 1° *Stone symposium, Pandino (ITALIA)*  
2008 11° *International sculpture symposium Vergnacco (ITALIA)*  
2008 3° *International symposium, Pescopennataro (ITALIA)*  
2008 1° *Wood symposium, Presego (ITALIA)*  
2008 8° *International wood symposium, Nimis (ITALIA)*  
2006 1° *Sculpture symposium, Canosa Sannita (ITALIA)*  
2006 1° *Stone sculpture symposium, Casalasco (ITALIA)*  
2006 1° *Wood symposium, Villanuova sul Clisi (ITALIA)*  
2005 *International stone symposium, Castiglione Messer Marino (ITALIA)*  
2005 *Stone sculpture symposium, Lodi (ITALIA)*  
2004 *Morphè - 3° Sculpture symposium, Crema (ITALIA)*  
2004 1° *Sculpture symposium, Rignano Flaminio, Roma (ITALIA)*  
2004 *MAYA, Stone sculpture symposium Palena (ITALIA)*  
2003 *Stone sculpture symposium, Rapino, (ITALIA)*  
2003 7° *International symposium, S. Benedetto del Tronto (ITALIA)*  
2003 *International sculpture symposium S.Ippolito (ITALIA)*

2003 2° *International Rencontres Sculptural, Helmond, (OLANDA)*  
2003 1° *Sculpture symposium, Cremona (ITALIA)*  
2003 7° *International sculpture symposium, Teulada (ITALIA)*  
2002 *Morphè - 2°Sculpture symposium, Crema (ITALIA)*  
2002 2° *Stone sculpture symposium, Rapino (ITALIA)*  
2002 1° *Sculpture symposium, Ripa Teatina (ITALIA)*  
2001 1° *Stone sculpture symposium, Rapino (ITALIA)*  
2001 1° *Stone sculpture symposim, Ponsacco (ITALIA)*  
2001 1° *Stone symposium, Montecatini Val di Cecina (ITALIA)*  
2000 *Morphè - 1°Sculpture symposium, Crema (ITALIA)*  
2000 *Stone sculpture symposium, Castiglion Messer Marino (ITALIA)*

## **MOSTRE PERSONALI**

2010 · Design hotel “Delle Arti”, Cremona  
2010 · Gallery Q3, Castelleone  
2009 · Teatro S. Domenico, Crema  
2005 · Sala degli Archi, Montefiore Conca, Rimini.  
2005 · Podere Ombrianello, Crema.

## **SITOGRAFIA**

*[www.francescopanceri.it](http://www.francescopanceri.it)*



1. *Scala*, 2002, pietra di Vicenza, cm 210x70x60, Crema, giardini pubblici



2. *Tempore*, 2014, marmo, cm 260x120x90, Buyukcekmece, Istanbul, Turchia



3. *Passaggio*, 2004, pietra di Vicenza, cm 240x240x100, Crema stazione ferroviaria



4. *Colonna*, 2005, resina, cm 400x100x100



5. *Torre del vento*, 2013, cor-ten, cm 315x240x240, Crow art sculpture park, Seoul





6. *Gate*, 2012, ferro, cm 600x600x300, ITM University, Vadodara, India



7. *Spaziotempo*, 2014, acciaio cor-ten, cm 260x260x135



8. *Crana del vento*, 2014, acciaio cor-ten, cm600x350x170, Pingtan sculpture park, Pingtan, Cina



9. *Solido azzurro silenzio*, 2009, marmo di carrara, cm40x40x40, collezione privata



10. *Anticamera del sogno*,  
2012, travertino, cm  
45x20x20



11. *Insofferenza del limite*,  
2009, terracotta e legno, cm  
60x35x35



10. *Cubo al cubo*, 2001, legno policromo, cm  
26x26x26, collezione privata



12. *Incastro*, 2003 marmo di Carrara, cm  
40x50x15, collezione privata



13. *Finestra e forma*, 2003, travertino cm  
50x60x16



14. *Geografia del bisogno*, 2012, marmi e le-  
gno, cm 28x28x22

**Mario Toffetti**  
**e la potenza dello spirito**

*Mario Toffetti (1948 Mozzanica - 2013 Fornovo) è stato lo scultore dei Papi e della diocesi di Crema. Scoperto nel suo talento dal vescovo Carlo Manziana, ha iniziato la carriera artistica a Crema. Ha firmato altari, presbiteri, portali, statue e monumenti, un impegno artistico notevolissimo con uno stile tutto personale che non ha ceduto alle mode, ma si è mantenuto nei confini del figurativo e del religioso. Grande la sua potenza espressiva, rivelatrice della forza dello Spirito. Scultore nel marmo e nel bronzo, ha voluto cimentarsi con eccellenti risultati anche nella pittura.*

*Mario Toffetti (1948 Mozzanica - 2013 Fornovo) was the sculptor of some Popes and of Crema diocese. His talent was discovered by the bishop Carlo Manziana and he started his artistic career in Crema. He made altars, presbyteries, portals, statues, and monuments. His style is personal and never followed the fashions in art but stayed within the figurative and the religious ambits. His great expressive power reveals the Spirit's strength. He created his sculptures out of marble or bronze. He also made a foray into painting, achieving excellent results.*

## ***Introduzione***

Ho avuto la fortuna di conoscere abbastanza da vicino Mario Toffetti, il grande scultore di Fornovo e di ricevere anche alcune sue confidenze artistiche. Voleva che nessuno scrivesse di lui se non il sottoscritto. E questa scelta mi ha fatto ovviamente onore. Varie volte mi chiese consulenze “bibliche” per le sue realizzazioni, in particolare voglio ricordare che affidò a me la stesura della relazione del progetto inviato al Capitolo della basilica di Santa Maria Maggiore per partecipare al concorso bandito per la quinta porta della basilica romana che poi vinse. Quel portale può essere considerato il suo capolavoro. In occasione dell’esecuzione delle ultime opere per la cattedrale di Crema, dal 2010 al 2013, ci siamo confrontati più volte e ho potuto dargli anche qualche consiglio pratico. Scrivo quindi di lui con nostalgia, a due anni dalla sua scomparsa (8 novembre 2013), e molto volentieri. Svelando anche qualche retroscena interessante.

Non posso ovviamente illustrare in poche pagine l’immensa produzione artistica di Mario. Elencherò la maggior parte delle sue opere, raccolte a gruppi tematici, commentando quelle più significative.

## ***La cattedrale di Crema e la produzione cremasca***

(Figure 1-9)

Inizio partendo dalle ultime opere eseguite da Toffetti, prima della sua morte: il pavimento, l’ambone e la cattedra del duomo di Crema. Non si tratta di un capriccio localistico: in realtà lo scultore di Fornovo iniziò la sua parabola artistica nella cattedrale di Crema nel 1979 con la realizzazione dell’altare e la concluse ancora qui completandone il presbiterio su commissione del vescovo Oscar Cantoni. Il nostro duomo sta quindi all’inizio e al termine della sua vita di scultore, il che per lui e per noi è molto significativo.

Mario Toffetti era nato il 14 aprile 1948 a Mozzanica (Bergamo), primo di otto figli. Il padre Aristide, contadino e poeta, l’iscrisse all’Accademia Carrara di Bergamo quando aveva 17 anni. Nello stesso tempo lo inserì nella bottega di un grande artigiano, Alberto Veroni: la persona giusta che gli comunicò i segreti dell’arte. “Tutto quanto ho imparato – mi diceva Mario – lo devo alla bottega”. Per questo, ormai affermato scultore, non manderà i propri figli all’Accademia, ma li terrà nel suo laboratorio d’artista, facendo loro da maestro, come nella grande tradizione italiana.

Il passo decisivo della sua vita Mario lo compì a 23 anni, quando decise di dedicarsi totalmente all’arte e iniziò la sua attività autonoma di scultore in un cascinale di Bariano. Era una scommessa. Nei primi passi della sua carriera verrà sostenuto dalla moglie Caterina che sposò il 18 giugno 1975. Dal matrimonio sono nati due figli: Michelangelo (1976) e Fidia (1978). Ai due Mario e Caterina hanno dato nomi di grandi scultori, per esprimere la loro passione per l’arte e come buon auspicio. Ambedue seguiranno le orme del padre. Nel 1977 Toffetti allestì il suo laboratorio a Fornovo San Giovanni, dove lavorerà fino alla morte.

Ed è a questo punto che Mario incrocia Crema e trova il suo lancio artistico. Don Angelo Aschedamini, parroco di Vidolasco, per il quale aveva realizzato una delle sue primissime opere, gli fa conoscere mons. Carlo Manziana. Esperto d’arte e finissimo nel gusto, il vescovo di Crema sa intuire il talento di Toffetti e gli affida l’esecuzione dell’altare del suo duomo nel 1978. È la prima opera di rilievo

commissionata allo scultore bergamasco. Manziana aveva allestito il presbiterio della cattedrale secondo le indicazioni del Vaticano II fin dal 1966, con un nuovo semplice altare rivolto al popolo, in attesa evidentemente di realizzare quello definitivo. L'occasione era arrivata con Mario.

Toffetti esegue con passione l'importante opera: sa di giocarsi il futuro. Manziana stesso gli indica i temi eucaristici da scolpire nel marmo rosso di Asiago che lo scultore racconta con figure scavate in altorilievo sugli angoli e al centro delle due facciate: sono le profezie dell'Antico Testamento (*Il sacrificio di Abele, L'offerta di Melchisedech, Il sacrificio di Isacco, La raccolta della manna*) e immagini del Nuovo: *La Cena di Emmaus* al centro della facciata anteriore e *l'Agnello dell'Apocalisse* in quella posteriore. Un'opera che riscuote subito grandi consensi e rivela il talento dell'autore.

La consacrazione del nuovo altare è fissata per sabato 22 settembre 1979, in occasione dell'apertura delle celebrazioni del quinto centenario dell'erezione della diocesi (1580). Toffetti termina l'opera alcuni giorni prima. Si tratta di portarla a Crema. Arriva la gru e, mentre si solleva il nuovo altare per caricarlo sul furgone, si rompe uno dei nastri reggenti. Il manufatto cade pesantemente a terra, spezzandosi in varie parti. Un vero e proprio dramma. L'artista dovrà scolpirlo di nuovo, lavorando giorno e notte per essere in grado di onorare la data della dedizione. Alla fine, quanto si trattò di fare il prezzo al vescovo – mi raccontava lo stesso Toffetti – Mario avanzò un cifra un po' timida. Manziana lo guardò e gli disse in dialetto bresciano: “Tu non sei un muratore, tu sei un artista” e gli diede il doppio.

L'altare del duomo di Crema fu l'inizio della straordinaria parabola artistica di Mario Toffetti che si concluderà ancora nella cattedrale di Crema nel 2013. Quando infatti nell'autunno del 2010 il vescovo mons. Cantoni diede inizio ai lavori di restauro del duomo cittadino, incaricò di completare il presbiterio, lasciato incompiuto da mons. Manziana fin dal 1966, lo stesso Mario Toffetti che già aveva scolpito l'altare. Si trattava di allestire il nuovo pavimento (rimasto in legno per più di quarant'anni), l'ambone e la cattedra vescovile.

Mario si buttò con entusiasmo nella nuova avventura. Produsse i modelli in gesso delle due opere, posizionati in cattedrale il 1° febbraio 2012. Ottenuto il placet della Sovrintendenza, iniziò gli interventi scultorei, dopo aver discusso con la commissione per i restauri e lo stesso vescovo quali temi biblici illustrare sui manufatti. Ne parlò varie volte anche con me. Da parte mia gli consigliai di scolpire i gradini del presbiterio: non ne diede notizia a nessuno, mantenendo una sorta di segreto e alla fine ne venne una grande sorpresa per tutti.

La prima opera da realizzare fu ovviamente il pavimento del presbiterio. Toffetti personalmente scelse il marmo Palissandro grigio-bianco arricchito da strati di quarzo. Ci volle del tempo per sezionare un blocco unico di 200 quintali in grandi fogli con lo spessore di due centimetri e tagliarli non a riquadri, ma con linee curve per creare un suggestivo movimento. Il nuovo pavimento venne posizionato nel settembre del 2012; le curve scolpite dei gradini nell'aprile del 2013. La destra presenta il tema del perdono. Vi troviamo vari personaggi in atteggiamento di supplica, la scena del *Figliol Prodigo* sul terzo gradino e, sul quarto, l'episodio dell'*Incontro di Gesù con la Samaritana*. Nella curva di sinistra il tema unificante è quello dell'acqua: *Il passaggio del popolo ebreo attraverso il mar Rosso*, affiancato dalla *Caduta da cavallo di san Paolo* e dalla sua *Conversione per le mani di Anania* (primo gradino); *Il Battesimo di Gesù*, affiancato dalla *Crocifissione* sul secondo gradino. Nel terzo *La Pesca miracolosa* affiancata da *L'Adorazione dei*

*pastori*; infine – nel quarto – l’episodio del funzionario di Candace, regina d’Etiopia, battezzato da Filippo.

Mercoledì 6 novembre 2013 venne collocata la cattedra vescovile, realizzata in un blocco unico di marmo Rosso d’Asiago come l’altare e l’ambone. Tre i bassorilievi che caratterizzano il manufatto: *Il Buon Pastore* in un tondo in cima allo schienale, sul fronte dei braccioli i due papi che hanno visitato la cattedrale di Crema: il card. Montini, arcivescovo di Milano, futuro Paolo VI, che presiedette l’inaugurazione dei primi restauri della cattedrale il 16 aprile 1959, pronunciando un memorabile discorso; san Giovanni Paolo II che visitò la diocesi di Crema, il 20 giugno 1992.

Venerdì 8 novembre 2013, il grande scultore si spense nella sua casa di Fornovo. L’ambone, terza e ultima opera del nuovo presbiterio era quasi ultimato, soprattutto la parte antistante. Fidia e Michelangelo l’avrebbero portato a conclusione.

Nella mandorla di facciata Mario aveva scolpito la figura de *Il Seminatorio*, l’ultima sua opera in assoluto nella quale intravediamo una sorta di autoritratto. L’immagine è percorsa infatti da un senso di sofferenza che richiama gli ultimi tempi della sua vita, quando, divorato dal male, scolpire per lui era diventato molto faticoso.

Nella parte laterale nord dell’ambone i Toffetti hanno scolpito due scene: *L’annuncio della Resurrezione di Gesù* e *La famiglia in ascolto della Parola*, immagine della Chiesa feconda che accoglie il Verbo di Dio. La parte laterale sud è interamente occupata dalla scena de *La Scala di Giacobbe* dove – a mio avviso – troviamo il momento migliore dell’intero manufatto. Nella parte interna dell’ambone, ammiriamo i tradizionali simboli dei quattro evangelisti. L’ambone venne collocato il 19 dicembre 2013, completando un presbiterio che costituisce certamente un grande contributo d’arte per la nostra cattedrale.

Lungo la propria carriera artistica, Toffetti lavorò moltissimo nelle chiese della diocesi di Crema, al punto che lo possiamo ritenere, a buon ragione, un cremasco d’adozione. Egli stesso lo diceva: “Ogni artista ha la sua Roma. La mia Roma è Crema. Chi mi ha capito per primo è stato mons. Carlo Manziana. È lui che ha creduto nella mia arte e mi ha, in un certo senso, lanciato. E qui a Crema sono stato accettato e apprezzato nella mia libertà artistica”.

Di questa produzione posso dare un elenco (in ordine cronologico) rapido, ma abbastanza completo: l’ambone della chiesa di Vidolasco (*Un diacono con il libro*) (1978), prima opera in assoluto; il già citato altare della cattedrale (*Profezie dell’Eucarestia*) (1979); l’altare (con una bellissima *Ultima Cena* che occupa l’intero spazio della facciata) e i due amboni nella parrocchiale del Sacro Cuore a Crema Nuova (1980); l’altare (*Cena di Emmaus*) e l’ambone marmorei, tabernacolo e Crocifisso bronzei della parrocchiale di San Pietro (1982); il monumento ai caduti di Moscazzano (1983); il portale (*Vita di Santo Stefano*), l’altare e il presbiterio della parrocchiale di Casale (1984); l’altare (*Il sacrificio di Isacco*) della chiesa parrocchiale di Passarera (1984).

Momento d’eccellenza della produzione toffettiana è il presbiterio della chiesa di San Carlo in Crema, voluto anch’esso da mons. Carlo Manziana (1987); in questo caso Toffetti si cimenta con il bronzo. Allestisce l’altare con *Cristo e la Madonna* al centro e, lateralmente, le due scene de *La moltiplicazione dei pani* e de *Le nozze di Cana*. L’ambone presenta *Cristo con i discepoli di Emmaus* e il battistero, all’ingresso della chiesa, è dominato dalla *colomba dello Spirito Santo*. Ma il pezzo forte è il grande *Crocifisso-risorto* che campeggia al centro della



parete di fondo, nella tipica forma toffettiana: il Cristo che si stacca dalla croce e sale al cielo. Altre opere cremasche sono i tre portali bronzei della basilica di Santa Maria della Croce (*La porta della Vita, La porta della Morte, La porta della Gloria* -1989); *Via Crucis, Crocifisso* astile e acquasantiera in bronzo del seminario vescovile (anni Ottanta); la *Via Crucis* della cappella dell'episcopio di Crema (anni Ottanta); il pastorale in argento del vescovo di Crema mons. Carlo Manziana (anni Ottanta); l'altare (*Gesù, Marta e Maria*), l'ambone e il tabernacolo della chiesa di Gattolino, frazione di Bagnolo (1990); l'altare (*Gesù e la samaritana*) e l'ambone della parrocchiale di Capralba (1990); i due amboni in bronzo della parrocchiale di Chieve (1991) (*Mosè, Davide e un profeta* e *La Trasfigurazione di Gesù*); il leggio-ambone della parrocchiale della SS. Trinità (anni Novanta); la statua della *Madonna con Bambino* sulla facciata esterna della stessa chiesa (2008); il fonte battesimale della parrocchiale di Passarera (2008); una cappella nel cimitero di Trescore Cremasco, con pitture interne (2008); infine – come abbiamo ampiamente visto – il pavimento, l'ambone e la cattedra del duomo di Crema (2013).

### ***Lo scultore dei papi***

(Figure 10-12)

Se la Roma di Toffetti è stata Crema, di fatto lo scultore di Fornovo ha sfondato anche nella città eterna. Possiamo ben dire che Crema e Roma sono il binomio del suo grande successo.

Già negli anni Ottanta mons. Manziana, molto soddisfatto dell'altare della sua cattedrale, parlò del nuovo talento artistico anche in ambienti vaticani. Ma l'evento che ha spalancato all'artista di Fornovo le porte della Santa Sede è stato l'allestimento della cappella del Centro di Spiritualità presso il Santuario di Caravaggio in occasione della visita di san Giovanni Paolo II alle diocesi di Crema, Cremona e Lodi (19-20-21 giugno 1992). L'opera gli venne commissionata dall'allora vescovo di Cremona mons. Assi e Toffetti seppe trasformare una semplice sala in un ambiente vivo e avvolgente dove lo spazio è movimentato da volute in stucco che attraversano le pareti e lo stesso pavimento, trascinando i fedeli verso l'abside, modellata come un vortice di luce. Ogni oggetto della cappella vi partecipa: dal portale d'ingresso traforato nel marmo, all'acquasantiera bronzea con *Il Battesimo di Gesù*, all'altare marmoreo con la scena dell'*Apparizione*, al tabernacolo, all'ambone, alla sede del celebrante, ai banchi dei fedeli in legno, alle vetrate, alle formelle della *Vita di Maria*. Uno spazio totalmente trasformato dalla travolgente vitalità dello Spirito, una vera e propria "architettura toffettiana". Il Santo Padre ne rimase colpito, apprezzò moltissimo (assieme al suo seguito) il lavoro dell'artista bergamasco e volle celebrarvi la Santa Messa, in forma privata, la mattina del 20 giugno, presenti lo scultore, la moglie Caterina e i figli Fidia e Michelangelo. A seguito di ciò Toffetti si guadagnò apprezzamento soprattutto da parte di mons. Re e di mons. Marini, il cerimoniere del papa. Negli anni successivi molte volte verranno a Fornovo per visitare il laboratorio dell'artista e saranno loro ad affidargli le opere più importanti.

L'anno dopo, subito il primo lavoro: la medaglia pontificia in argento, coniata in occasione del XV anno di pontificato di Giovanni Paolo II. Sul diritto lo scultore ha collocato l'immagine de *Il Sommo Pontefice che guida l'umanità verso Cristo*: l'iscrizione recita IOHANNES PAULUS II P. M. ANNO XV; sul rovescio trovia-

mo *Il Papa che promulga il Catechismo della Chiesa Cattolica*. “In quell’occasione – mi ricordava Toffetti – il segretario del Santo Padre m’invitò ad aggiungere alle spalle di Wojtyła il ritratto dell’allora cardinal Ratzinger, tra i principali autori del Catechismo”. Di fronte al papa è raccolta in ascolto la famiglia umana: donne, uomini, bambini di ogni razza. Al centro l’iscrizione CATECHISMUS ECCLESIAE CATHOLICAE.

Passò un altro anno e, nel 1994, fu commissionato a Mario l’intero presbiterio della cappella centrale del Policlinico Gemelli dell’Università Cattolica di Roma, inaugurato dal card. Camillo Ruini, presidente della Cei. Nel maggio del 1995 il Santo Padre gli conferì l’onorificenza di Cavaliere di San Gregorio per i suoi meriti artistici.

Il 1° novembre 1996 ricorreva il 50° anniversario della consacrazione sacerdotale di Giovanni Paolo II e la Chiesa di Roma volle offrirgli un omaggio. Lo stesso card. Ruini affidò a Toffetti l’allestimento di un battistero mobile in bronzo per la cappella Sistina e la basilica di San Pietro: e Toffetti arrivò là dov’era Michelangelo! In seguito lo scultore bergamasco scolpì per la Santa Sede le anfore per gli olii santi (in argento massiccio di 80 centimetri d’altezza) che vennero inaugurate dal Papa nella liturgia del Giovedì Santo del 1998 ed preparò, nel 1999, l’ambone mobile (questa volta in marmo), sempre per le celebrazioni papali. Un crescendo continuo!

Toffetti ha avuto anche la possibilità di rendere omaggio ad Angelo Roncalli, papa bergamasco, nel 2000, anno della sua beatificazione. Ha eseguito infatti la statua di *Giovanni XXIII Pastor et Nauta*, collocata nel giardino della casa di Camaitino a Sotto il Monte (Bg).

E arriviamo all’opera più prestigiosa eseguita per la Santa Sede nel 2006, una delle ultime fatiche che pone l’artista di Fornovo ai vertici della scultura contemporanea: il quinto portale bronzeo di Santa Maria Maggiore a Roma. Si tratta della *Porta del Rosario*, la prima in assoluto dedicata a san Giovanni Paolo II. Ha come tema i *Misteri della Luce* che il compianto sommo pontefice ha inserito nella preghiera del Rosario. Vincitore del concorso indetto dal Capitolo della basilica romana e della commissione vaticana, il Nostro ha realizzato il portale in un pezzo unico (non è infatti previsto che si apra in due battenti), alto 5 metri per 2.30, del peso di 15 tonnellate. È stato inaugurato dal card. Bernard Francis Law il giorno dell’anniversario della fondazione della basilica.

Il manufatto è in bronzo fuso a cera persa. Vi sono rappresentati, in basso e in altorilievo, i cinque *Misteri della Luce*, impostati su un moto circolare che parte in alto dalla figura della Madonna (collocata in posizione dominante per ricordare che la basilica romana è a Lei dedicata), scende a sinistra e risale a destra verso la figura del Cristo posto accanto alla Madre. Tale movimento è sottolineato da volute circolari (richiamano lo Spirito) che, molto intense attorno alle due figure principali della Madre e del Figlio, si diffondono verso il basso avvolgendo tutte le scene e movimentando l’intero manufatto.

Partendo dalla Madonna, seduta in atteggiamento di preghiera, e scendendo verso sinistra troviamo *Le nozze di Cana*, *La Trasfigurazione* e *Il Battesimo di Gesù*. Tra quest’ultima scena e la successiva che occupa l’intera parte bassa della porta, troviamo la dolce figura di *Giovanni Paolo II* al quale la porta è dedicata. Papa Wojtyła tiene stretto nelle mani, appoggiate sul petto, un grande rosario (il tema della porta stessa) e con il volto rivolto a Cristo è in atteggiamento di donazione totale, quella donazione vissuta negli ultimi mesi della sua vita. Alla base del

circolo figurativo troviamo una meravigliosa raffigurazione dell'*Ultima Cena* in alto rilievo.

L'intera parte destra della porta è caratterizzata da una processione, una corale, luminosissima e sofferta ascesa della famiglia umana verso il Cristo: un modo veramente originale per interpretare il terzo mistero della Luce, *La Predicazione del Regno*.

Il Maestro, Parola di Dio vivente, è in alto, a fianco della Madre e ha le braccia aperte in segno di accoglienza. La processione che sale verso di Lui, come attratta dalle sue parole, è composta da una famiglia con la quale è indicato il ruolo essenziale che essa ha come "piccola Chiesa" nell'ambito della comunità ecclesiale, e da altri personaggi.

Al sommo dello spazio figurativo troviamo un medaglione con *Lo stemma di san Giovanni Paolo II* a indicare la dedicazione della porta stessa alla sua straordinaria figura.

Una composizione complessa ricca di significati storici, teologici e spirituali, che fanno della porta di Santa Maria Maggiore una catechesi parlante, secondo la grande tradizione iconografica dell'arte religiosa europea.

### ***L'arte di Toffetti***

Ma chi è l'artista Mario Toffetti? È uno scultore con la forza dell'originalità. Toffetti è solo Toffetti e guai a paragonarlo a qualche autore o a inserirlo in qualche corrente artistica. Quando qualche giornalista s'è permesso di inquadralo o di affiancarlo ad altri scultori, si è sentito le sue pesanti rimostranze. Mario bandisce intellettualismi, evita percorsi accademici o di moda per essere solo se stesso. Lontano dalle correnti astratte, lo scultore bergamasco resta saldamente legato alla tradizione figurativa, anche se la grammatica della sua produzione è assolutamente moderna e personale. Anzi, possiamo benissimo parlare di uno stile tutto suo, di uno "stile toffettiano", originale e unico. Uno stile fatto di vigore lombardo, essenzialità nel disegno, sicurezza di un tracciato nervoso e fortemente espressivo che rivela il sentimento religioso e la fede come passione e vitalità. Pur tuttavia non mancano, nella sua scultura tocchi di dolcezza e di contemplazione estatica che sbocciano da composizioni movimentate e passionali, travolte dal turbinio dello Spirito, direttamente rivelatrici del carattere dell'artista.

Nella sua produzione ha fatto una decisa, praticamente esclusiva, scelta di campo: quella del tema religioso. Una scelta più volte riaffermata, ma non dettata dalla convenienza: il tema religioso è l'espressione della sua forte tensione interiore. Ed è tale orizzonte che sa far scaturire in lui tutte le potenzialità artistiche.

L'arte di Toffetti non è dunque una produzione da galleria o da museo, ma è sempre funzionale all'esperienza di fede che si vive nei luoghi del culto. Egli stesso è cosciente che i fedeli devono essere stimolati al trasporto spirituale dalle sue immagini. E ciò che l'artista sa meglio esprimere è proprio l'intensità drammatica dell'espressione di fede, intesa come tensione verso il divino. "La mia arte – affermava – vuol essere leggibile. Io voglio comunicare quello che sento. E sta forse in ciò il motivo del mio successo e del favore della critica. Non ha senso una chiesa che resta un luogo freddo e senza segni. La gente deve poter capire, deve poter leggere la Parola dalle immagini, come anticamente; deve poter vedere le mie sculture e sentir la voglia di pregare".

Versatile sia nel marmo che nel bronzo, Toffetti preferiva il marmo: "Perché

– spiegava – quando uno ne ha padronanza, è in grado poi di lavorare anche il bronzo. Con il marmo lo scultore può esprimere al massimo se stesso e le sue capacità”. Il bronzo offre comunque ulteriori possibilità al nostro artista: tra le sue mani e la plastilina s’instaura un rapporto diretto che sa produrre infinite, raffinate modulazioni caratterizzate dalla rapidità e dalla sicurezza del tocco. È da qui che si sprigiona quello straordinario senso d’immediatezza che ne caratterizza i risultati. Egli stesso affermava: “È importante che l’artista scolpisca di getto, senza ripensamenti, segnando sulla plastilina o sulla creta ciò che si sente dentro. L’arte è la capacità di tradurre immediatamente in immagini i propri sentimenti, con sincerità, senza ripensamenti e ritorni”.

Ma non è tutto. Il maestro di Mozzanica non smetteva mai di stupire. Nel 2007 ha presentato un’altra novità assoluta della sua parabola artistica. È il ciclo pittorico, realizzato nella cappella della Madonna della Misericordia al santuario della Bozzola di Garlasco.

In precedenza aveva prodotto qualche opera pittorica, ma si trattava di una produzione marginale. A Garlasco, invece, siamo di fronte a una vera e propria invasione di campo, con la realizzazione di un ciclo pittorico di grande rilievo e d’ingenti proporzioni. Lo stile è sempre lo stesso, con l’aggiunta di un colore brillante e vigoroso: il risultato veramente straordinario e sorprendente!

### ***Gli altari e i presbiteri***

Affrontiamo ora brevemente le tipologie più importanti della produzione artistica di Mario Toffetti, accennando alle opere maggiormente significative, non solo cremasche.

Innanzitutto l’altare. La forma dell’altare toffettiano è singolare e innovativa. Nella stragrande maggioranza dei casi, le mense presentano sulla facciata una scena che richiama il mistero dell’Eucarestia, spaziando dal Vecchio al Nuovo Testamento. Spesso tale scena non è un episodio aggiunto al manufatto, ma ne costituisce o ne condiziona la struttura, inserita in un gioco di volute che movimentata il marmo o, più raramente, il bronzo. Molti committenti hanno affidato al maestro bergamasco interi presbiteri che egli realizza con una sorta anche di genio architettonico. Vediamo allora notevoli complessi formati dalla mensa, dalla sede del celebrante, dall’ambone della Parola di Dio e da un’altra tipologia tipica dello stile toffettiano, il *Crocifisso-Risorto*. Si tratta di un’idea innovativa, quella di considerare il Cristo in croce alla luce della Risurrezione, per cui il Crocifisso, con il volto non più sofferente ma già glorioso, si stacca dai bracci della croce stessa innalzandosi al cielo.

Per un breve elenco – escluse le opere cremasche – ricordiamo: un altare a Bibbona di Livorno (anni ottanta); nel 1986, l’intero presbitero della chiesa di Gesù Divin Lavoratore a Vigevano (1986); l’altare e l’ambone della chiesa parrocchiale di San Siro a Sospiro - Cremona (1987); l’altare e ambone della chiesa di Sant’Imerio a Cremona (1991); a metà degli anni Novanta, l’altare, l’ambone e il *Crocifisso* in bronzo della chiesa di san Bassano a Cremona. Già ho ricordato l’allestimento per la cappella del Centro di Spiritualità del Santuario di Caravaggio (1992) e il presbitero della cappella centrale del Policlinico Gemelli dell’Università Cattolica di Roma (1994). Sono del 1998 l’altare e l’ambone del monastero femminile di clausura di San Benedetto a Bergamo; degli anni Novanta quello della chiesa parrocchiale dei S.S. Cosma e Damiano in Acquanegra Cremonese;

del 2001 il presbiterio della basilica di Sant’Alessandro in colonna a Bergamo. Nel 2007, altare e *Crocifisso-Risorto* nella chiesa di San Lorenzo a Caposele (Avellino). È, infine, del 2008 il presbiterio (altare, ambone, sede, fonte battesimale) della chiesa di Santa Maria Assunta a Cernusco sul Naviglio (Milano).

### ***I portali bronzei***

(Figure 13-15)

Una tipologia che stava particolarmente a cuore allo scultore bergamasco e nella quale ha saputo dare il massimo di se stesso è il portale bronzeo. Anche in questo caso è notevole il numero di manufatti eseguiti, culminato nel già citato quinto portale della basilica di Santa Maria Maggiore a Roma (2006).

Nella realizzazione dei portali anche Mario è partito dai metodi tradizionali, collocando sulla facciata dei due battenti una serie di pannelli con episodi biblici. La tecnica di fusione prevedeva che ciascun pannello venisse trattato singolarmente. Ma la “libertà artistica” di Toffetti non s’accontentava di tecniche d’ordinaria esecuzione. Voleva osare. Ed ecco che, con il portale della Basilica di Santa Maria della Croce a Crema (1989), lo scultore si libera da ogni legame: basta pannelli autonomi, i due battenti sono considerati come spazio totale entro il quale si sviluppa liberamente un grande racconto, spesso popolato di personaggi. Le immagini emergono dallo sfondo semplicemente accennate mediante la tecnica del basorilievo, oppure si stagliano possenti e vivaci in altorilievo. Lo sfondo si anima di volute e partecipa al movimento drammatico e intenso della scena. La fusione avviene per l’intero battente con una tecnica straordinaria che l’artista teneva rigorosamente segreta (ma che a me raccontava) e che seguiva personalmente per ogni sua opera bronzea in una fonderia di sua totale fiducia (quale fosse non l’ha mai rivelato nemmeno a me).

Dopo la prima esperienza della Basilica di Santa Maria, nei successivi portali il racconto si sviluppa ancora più complesso, spesso trasversalmente ai due battenti considerati come uno spazio unitario. Ne vengono soluzioni estremamente interessanti e innovative che fanno di questa tipologia toffettiana una proposta artistica di primaria importanza.

Passiamo ora a un rapido elenco dei più importanti portali prodotti dal maestro bergamasco. Tra i primi, ancora con la tipologia a pannelli, ricordiamo nel 1985 quello della chiesa di Sant’Alessandro di Cortenova di Martinengo (Bg) (*La Vita di Sant’Alessandro*); del 1986 è il portale nella chiesa del Divin Lavoratore a Vigevano con gli *Atti di San Pietro*; i tre portali della chiesa di Santa Cecilia a Vigevano (1988) e quello della parrocchiale di Bariano, con le *Storie dei SS. Gervasio e Protasio* (1988).

I portali della svolta sono stati, nel 1989, quelli di Santa Maria della Croce a Crema, commissionati a Toffetti dal rettore mons. Zeno Bettoni. Con quest’opera – come s’è detto – lo scultore bergamasco rompe gli schemi tradizionali e inventa quella “tipologia libera” mediante la quale il portale diventa uno spazio totale in cui vivono le scene, ambientate in ampie volute che movimentano l’intero manufatto; i battenti sono fusi a blocco unico sia sulla fronte che sul retro, secondo la tecnica a cera a persa esclusiva e segreta.

*Quando mi è stata offerta la possibilità di scolpire le porte del santuario di Santa Maria – commentava l’autore – ho subito provato un grande entu-*

*siasmo e mi sono messo al lavoro con passione. L'ho sentito come qualcosa di mio. Le tematiche della vita e della morte sono risultate subito consone ai miei più profondi sentimenti interiori di artista. Tuttavia queste porte mi sono costate molto. Anche perché ho voluto realizzare un lavoro particolare e non percorrere le vie più facili, sia dal punto di vista artistico che tecnico. Ho voluto scolpire portali a blocco unico. Se mi fossi accontentato di fissare pannelli su di un'architettura già preconstituita, con fusione a staffa, avrei faticato di meno, ma il lavoro sarebbe stato di minor pregio. Ho voluto invece realizzare qualcosa di unico. Ho voluto fare tutto ciò che ero in grado di produrre, appellandomi a tutte le mie capacità. Mi è costato fatica, ma ora sono di fronte alle porte più prestigiose che abbia fino ad ora scolpito.*

Il risultato lo ha confermato. La tecnica di esecuzione è a bassorilievo. Le immagini emergono dal bronzo appena accennate, modellate dalle dita dell'artista, che hanno lasciato persino le proprie impronte, con tocchi leggeri e rapidi, dolci e nello stesso tempo drammatici. Toffetti ha portato a termine i tre portali in un anno. Il vescovo mons. Libero Tresoldi li ha benedetti il 1° aprile 1990 in occasione delle celebrazioni del 500° anniversario (3 aprile) dell'apparizione della Madonna a Caterina degli Uberti. I manufatti sono tre: *La porta della Vita*, *La porta della Morte*, *La porta della Gloria*. Sulle facciate è scolpito un ciclo biblico, sul retro episodi che richiamano le tre virtù teologali.

- *La porta della Vita* presenta l'Amore umano significato da un uomo e da una donna e *La Visitazione* (mistero mariano a cui è dedicata la basilica), simbolo della famiglia.

- *La porta della Morte* presenta il dramma dell'*Uccisione di Abele* e quello della *Violenza sui minori* (interpretabile anche come *La strage degli innocenti*).

- *La Porta della Gloria* presenta la *Risurrezione di Cristo* e *La Donna dell'Apocalisse* (*La Madonna* o anche *La Chiesa*).

I portali che hanno fatto seguito a quello di Santa Maria sono stati sempre eseguiti con la stessa tecnica a spazio libero. Del 1998 è il portale del santuario di Santa Maria Assunta di Guanzate (Como); del 1993 è il portale della parrocchiale di San Salvatore a Comun Nuovo (Bg). Nel 2008 Toffetti firma lo straordinario portale della chiesa della Madonna Assunta di Clusone, raffigurando il *Giudizio Universale* a spazio libero: sul battente destro *Cristo Giudice e i dannati* che precipitano all'inferno, sul battente sinistro, *Gli eletti* che salgono al cielo, in mezzo ai quali campeggia la figura di *Maria corredentrice* (l'artista ha anche dipinto, su fondo azzurro, gli sguanci della parete interna con immagini bibliche). Nel verso dei battenti, la *Vita di Giovanni Battista*.

Altro portale, quello del santuario di Somasca (Lecco) sulla fronte del quale è raffigurata, in un possente altorilievo, la *Vita di San Gerolamo Emiliani*, il campione della carità che morì proprio a Somasca nel 1537. Ultimo della lunga serie, ancora a Cernusco sul Naviglio per la parrocchiale di Santa Maria Assunta, dove Toffetti aveva già eseguito l'altare, il battistero, l'ambone e la sedia del celebrante. Il nuovo portale – dedicato alla *Madonna e alle donne della Bibbia* – è stato iniziato da Mario Toffetti e poi – dopo la sua scomparsa – completato dai figli. L'inaugurazione il 19 aprile del 2015.

## *Le statue e i monumenti*

(Figura 16)

Non poteva mancare, nella produzione artistica di Mario Toffetti la statuaria, anche se non occupa un posto di primaria importanza, pur registrando insorgenze di altissima qualità. In questo settore si è cimentato con tutti i materiali, il bronzo, il marmo ed anche il legno, raggiungendo risultati da par suo, grazie alla sua abilità nell'esprimere i drammi e le gioie dello spirito, nonché la tensione religiosa con quello stile asciutto e immediato, fortemente partecipativo, al quale ci hanno abituato le opere maggiori.

In questo breve lavoro ricordiamo solo alcune delle sue realizzazioni. Innanzitutto una *Sacra Famiglia* in bronzo di 6 metri eseguita per una chiesa di New York (1977); il gruppo marmoreo *L'Umanità tormentata* al cimitero monumentale di Milano (metà anni Settanta); il gruppo marmoreo de *La Madonna di Caravaggio* per la missione di Tabaka in Kenia (1982). Il *Monumento ai caduti* di Moscazzano (1986); del 1988 sono le quattro statue lignee della chiesa di San Giuseppe in Golfo Aranci (Sardegna): *La Madonna, San Giuseppe, Santa Candida e il papa San Silverio*; del 1986 la statua di *San Rocco* sul campanile del santuario nell'omonima frazione di Leffe (Bg); sempre degli anni ottanta la statua di *San Giovanni Bosco* dell'oratorio di Brembate sopra (Bg); del 1988 le tre statue in marmo (*Madonna, San Faustino e San Giovita*) poste sulla facciata della chiesa dei SS. Faustino e Giovita di Fonteno (Bs); del 1997 la statua bronzea di *Santa Rita da Cascia* a Cremona; nell'anno 1999 la statua marmorea di *San Benedetto* nel chiostro del monastero di Santa Grata a Bergamo; *Il monumento al contadino* di Romano di Lombardia eseguito nel 2004; la monumentale *Via Crucis* nella chiesa di San Michele Arcangelo a Rocca Massima (Latina) (2004); la già citata statua della Madonna con Bambino sulla facciata esterna della parrocchiale della Santissima Trinità a Crema (2008). Ultima opera, sempre del 2008; infine il monumento a mons. Arcangelo Rossignoli, parroco di Cernusco sul Naviglio dal 1962 al 1989.

Ma voglio fermarmi in modo particolare sulla statua bronzea della *Conversione di San Paolo* (di 3,5 mt), inaugurata il 21 marzo 1999 a Damasco, alla presenza del Patriarca e del Sindaco della città, a ricordo di uno degli avvenimenti chiave della storia del Cristianesimo. Il basamento, a due livelli, è in marmo di Verdello con scene della vita dell'apostolo (*Anania che ridona la vista a Saulo e Il naufragio di Paolo al largo dell'isola di Malta*). Vi si appoggia il gruppo bronzeo, sostenuto da un'ulteriore base cilindrica, illustrata con altre due scene: *Paolo mentre predica alla folla e Paolo morso da una vipera*. Da qui s'innalza il gruppo del cavallo e del santo, aggrappato a un impianto circolare a volute che accentua il senso del movimento.

Toffetti ha voluto cogliere l'attimo in cui Cristo folgora con la sua luce il persecutore che si sta recando a Damasco "per condurre in catene a Gerusalemme, uomini e donne, seguaci della dottrina di Cristo, che avesse trovati" (Atti, 9,2). Il cavallo si tende spasmodicamente verso il cielo. Saulo, disarcionato, allarga braccia e gambe. Il panneggio del manto fa da contrasto con la plasticità del corpo del cavallo. Il volto del santo non esprime disperazione, anzi pare già assorto nella luce del Signore e nell'evento della conversione; le stesse braccia sembrano elevate in un gesto di preghiera più che di paura.

Saper esprimere il confine tra i sentimenti e tra gli eventi è una peculiarità

dell'arte di Toffetti. Così in questo gruppo di Damasco: lo scultore ha saputo cogliere in Paolo l'attimo del passaggio dal dramma alla contemplazione e lo stesso cavallo sembra piuttosto spiccare un salto verso il cielo, attratto anch'esso da Cristo, indicando simbolicamente il titanico passaggio di Paolo da persecutore a banditore di Cristo stesso.

### ***Una nuova frontiera: la pittura***

(Figure 17-22)

Ma il maestro di Mozzanica non finiva mai di stupire. Nel 2007 presentò un'altra novità assoluta, che segnava una svolta nella sua parabola artistica, purtroppo interrotta dalla morte: il ciclo pittorico, realizzato nella cappella della Madonna della Misericordia al santuario della Bozzola di Garlasco. Una vera e propria invasione di campo, in un settore nel quale si era cimentato solo timidamente. E il risultato è stato straordinario e sorprendente.

Ha dipinto lungo quattro anni, con una tecnica completamente nuova, le pareti dei corridoi d'accesso e dell'intera cappella con episodi della Sacra Scrittura in assoluta libertà di movimento, in uno splendore di colori intensi che lasciano a bocca aperta. E l'intero spazio architettonico è caratterizzato da una sorta d'intenso vortice circolare, come un vento dello Spirito, che coinvolge il visitatore.

Le scene dipinte seguono un percorso biblico-teologico.

1 - L'esperienza del peccato è raccontata nel corridoio di destra (*La creazione, Il Peccato originale, La Cacciata dal Paradiso, L'Uccisione di Abele, Il martirio di Giovanni Battista*). Ma vi troviamo anche altre due meravigliose immagini: *L'Ascensione di Gesù al cielo* e *La Pentecoste* dove la Madonna e gli apostoli sono avvolti da un grande fuoco caratterizzato dai gialli e dai rossi intensi che ne fanno uno dei pezzi più spettacolari dell'intero ciclo.

2 - Sull'arco trionfale d'ingresso alla cappella il segno dell'acqua battesimale: *Il Passaggio del mar Rosso, Gesù che cammina sulle acque* e *La Pesca miracolosa*.

3 - Nel corridoio di sinistra Toffetti dipinge *Il giudizio di Cristo, La piscina di Siloe, San Paolo che riceve la vista di Anania, Il miracolo del figlio della vedova di Nain, Il cieco nato, La samaritana al pozzo, Il ritorno dalla ricognizione della terra di Canaan* e *Il sacrificio di Isacco*.

5 - Nella grande parete addossata all'abside del santuario, posta davanti all'arco trionfale della cappella, si trova di una splendida composizione unitaria suddivisa in numerose scene da intrecci di volute. Al centro domina un grande ovale in marmo rosa del Portogallo con *La Madonna della Misericordia* a cui è dedicata la cappella. Attorno *I Misteri della Luce* e *Le opere di Misericordia*. Punto focale di questa seconda tematica è *La Crocifissione di Gesù*. "La Croce è la più grande carità che esiste – affermava Toffetti – e ho voluto inserirla proprio qui tra le opere di misericordia".

A fianco delle opere di misericordia, troviamo anche *La scala di Giacobbe*. E, a sinistra della grande composizione, il pittore ha dipinto *Scene di pellegrinaggio*. Interessante notare come, nelle lunghe processioni, raffiguri il dramma dell'uomo in cerca di salvezza che si trasforma via via in preghiera e in speranza.

6 - Nella cappella, caratterizzata da due absidi, al centro della quale campeggia una vetrata, sempre dello stesso Toffetti, ammiriamo, a destra il *Vangelo dell'Infanzia* (nella *Natività* è inserita l'immagine di Giovanni Paolo II in adorazione); a sinistra, la *Via Crucis*.



Insomma, un'intera panoramica della Sacra Scrittura eseguita con l'inconfondibile disegno toffettiano che sta alla base anche della scultura del grande artista di Mozzanica. Un disegno sicuro, lombardo nella sua vigorosa essenzialità, che non si perde nel devozionismo lezioso, ma esprime una forza e un'immediatezza straordinarie e giunge subito al cuore del credente. Le scene sono tutte percorse da un fremito spirituale, sia che esprimano il dramma, sia che esprimano la gioia o la serenità. La sorpresa comunque è di trovarvi una gioiosa fantasia di colori che unita alla potenza del movimento e alla forza del disegno provoca un'emozione spirituale indescrivibile.

La tecnica usata è – come si diceva – innovativa. Mario non lavora ad affresco, ma con un metodo più diretto: prepara un fondo di gesso che contiene l'80% di alabastro. Vi stende poi il disegno a carboncino e infine dipinge. Le paste sono in acrilico, una materia che regge all'umidità e dà risultati migliori della stessa affresatura. Produce infatti effetti molto luminosi, permette di realizzare colori vivaci che appassionano il pittore bergamasco e, caricando la materia, di dare potenza al disegno.

La morte prematura, avvenuta l'8 novembre 2013, ha fermato la mano di un artista che avrebbe potuto sorprenderci ancora per molto tempo.

## BIBLIOGRAFIA

*La porta dei rosario dedicata a Giovanni Paolo II. Un capolavoro dello scultore Mario Toffetti, cremasco d'adozione*, inserto de *Il Nuovo Torrazzo*, Crema 22 luglio 2006.

*Toffetti dipinge il santuario della Bozzola*, inserto de *Il Nuovo Torrazzo*, Crema 22 settembre 2007.

*La porta del paradiso nella basilica di Clusone* (di Mario Toffetti) in *Il Nuovo Torrazzo*, Crema 19 febbraio 2011, p. 3.

*Mario Toffetti, un caposcuola del terzo millennio*, inserto de *Il Nuovo Torrazzo*, Crema 16 novembre 2013.

*La cattedrale ritrovata. la storia dei restauri e la lettura dei segni*, Supplemento (di pp. 60) de *Il Nuovo Torrazzo*, Crema 11 aprile 2014.



1. *L'altare della cattedrale di Crema*, commissionato a Mario Toffetti da mons. Carlo Manziana (1979).



2. *L'ambone della cattedrale di Crema* (2013), con l'immagine del *Seminatore* nella parte frontale e nella facciata sud, *La Scala di Giacobbe*.



3. *La cattedra della duomo di Crema* (2013). Toffetti vi ha scolpito *Il Buon Pastore* e i due papi che hanno visitato la cattedrale: *Paolo VI* e *Giovanni Paolo II*.



4. *L'altare della parrocchiale del Sacro Cuore a Crema Nuova (1980), con L'Ultima Cena che occupa l'intero spazio della facciata.*



5. *L'altare della chiesa parrocchiale di San Pietro a Crema, con la scena della Cena di Emmaus (1982).*



6. *Crocifisso-Risorto* in bronzo della parrocchiale di San Pietro a Crema (1982).



7. *L'altare in bronzo della parrocchiale di San Carlo a Crema, particolare con Cristo e la Madonna al centro e le due scene de *La moltiplicazione dei pani* e de *Le nozze di Cana* (1987).*



8. *Il grande Crocifisso-risorto della chiesa parrocchiale di San Carlo, Crema (1987).*





9. *La porta della Gloria*: uno dei tre portali bronzei della basilica di Santa Maria della Croce a Crema (1989).



10. *Giovanni Paolo II impartisce il Battesimo nella cappella Sistina. IL battistero è di Mario Toffetti (1966).*



11. *La statua di Giovanni XXIII Pastor et Nauta, nel giardino della casa di Camaitino a Sotto il Monte (Bg) (2000).*



12. Il quinto portale della basilica di Santa Maria Maggiore a Roma, dedicata al Santo Rosario. Toffetti vi ha raffigurato *I Misteri della Luce* e *Giovanni Paolo II* (2006).



13. La facciata esterna del portale della chiesa della Madonna Assunta di Clusone, che presenta nella facciata esterna il *Giudizio Universale* (2008).



14. La facciata interna del portale della chiesa della Madonna Assunta di Clusone, che presenta la *Vita di Giovanni Battista* (2008).



15. Particolare del portale dedicato alla *Madonna e alle donne della Bibbia* della parrocchiale di Santa Maria Assunta Cernusco sul Naviglio (2013-14).



16. Il monumento a mons. Arcangelo Rossignoli, parroco di Cernusco sul Naviglio dal 1962 al 1989 (2013).



17. Panoramica della cappella della Madonna della Misericordia al santuario della Bozzola di Garlasco, dipinta da Tofferti (2007).



18. Parete absidale: al centro l'ovale in marmo rosa del Portogallo con *La Madonna della Misericordia* (2007).



19. Particolare della *Madonna della Misericordia*.





20. Cappella della Madonna della Misericordia (Garlasco), *Scene evangeliche con Giovanni Paolo II* (2007).



21. Cappella della Madonna della Misericordia (Garlasco), *Ascensione del Signore* (2007).



22. Cappella della Madonna della Misericordia (Garlasco), *Pentecoste* (2007).

## **Maurizio Zurla**

### ***Il segno delle mani nella materia***

*La moltitudine d'esseri umani che trova dimora nelle opere di Maurizio Zurla pare consacrata al mistero dell'arte grazie alla compostezza, alla dignità e alla spiritualità palpitante che caratterizza ogni individualità. La materia scelta (argilla, cera, plastilina) accoglie l'immediatezza del tocco, mantiene la freschezza di un segno rapido e corsivo, nel tuttotondo come nei bassorilievi, nella terracotta o nella fusione di bronzo e svela una confidenza non comune col mezzo scelto. Così prende vita il simbolismo della comunicazione: attraverso il linguaggio scelto l'artista trova forme che hanno il potere di attirare l'attenzione dell'osservatore, di trasmettergli un messaggio, una sensazione, un incanto, una familiarità.*

*The great number of human beings found in the works of Maurizio Zurla seems dedicated to the mystery of art thanks to the decorum, to the dignity and to the pulsating spirituality characterizing each individuality. The material he chooses (clay, wax, plasticine) shows the immediate touch of the artist, keeps the freshness of a rapid and cursive sign, in the round and in the bas-relief as well as in the terracotta and in the fusion of bronze; all that reveals an unusual familiarity with the chosen means. So the symbolism of communication is made alive: through the means he chooses the artist finds shapes which have the power of attracting the attention of the observer and of giving him a message, a feeling, and familiarity.*

## Presentazione

Maurizio Zurla è nato a Crema nel 1946. Vive e lavora a Vergonzana di Crema. Diplomato all'Accademia di Belle Arti di Brera, fu allievo di Domenico Cantatore. Al centro della sua produzione artistica, sia pittorica che plastica c'è l'uomo, analizzato, indagato, presentato come interlocutore principale dell'osservatore. L'artista ha eseguito numerosi monumenti, vetrate, medaglie, opere pubbliche a Crema e nel territorio. Contemporaneamente porta avanti una ricerca più personale, privata se vogliamo, autonoma ma parallela alle suddette realizzazioni. Zurla vive la scena culturale italiana da qualche decennio; la sua ricerca, sempre in sintonia con l'arte a lui contemporanea, documenta fin dagli inizi un brano di storia fondamentale alla comprensione degli esiti artistici dei nostri giorni.

Chi si affacciava al mondo dell'arte alla fine degli anni '60 era più che un ebreo errante alla ricerca di una terra promessa; piuttosto un Ulisse, che vuole avventurarsi oltre una linea immaginaria, alla scoperta di qualcosa di nuovo e, possibilmente, di autentico, in quello che Giulio Carlo Argan chiamava "il mare del destino". Le ultime tendenze in fatto d'arte, in tutte le sue varianti dal secondo dopoguerra, si erano indirizzate, con motivazioni e mezzi espressivi diversi, verso l'anticonvenzionalità a tutti i costi (talvolta a caro prezzo) tipica di un'arte che vive la propria crisi fino in fondo e che si interroga sui propri significati. Ambizioni in parte genuine hanno portato verso l'astrazione concettuale, per insofferenza verso tutto quanto era già stato detto in fatto di figurazione. Tutto, fuorché la ripetizione, perché la ripetizione è disperante. Quale era il campo d'azione possibile per l'arte? Il mondo in dissoluzione dell'Informale? L'arte oggettuale? L'arte strutturale? L'arte concettuale? L'arte povera? Il neoespressionismo o la deformazione della forma? In ogni caso poche erano le preoccupazioni di raccontare il vero riconoscibile. Fino ad arrivare alla transavanguardia degli anni '80, a detta d'alcuni frutto del Sessantotto represso, nomadismo linguistico fondato sulla reversibilità secondo altri. In ogni caso -tale è stata la conclusione- la pittura tornava sulla tela, la tela rientrava nella cornice, la cornice riprendeva il suo posto sulla parete.

Proprio a cavallo tra gli anni '60 e gli anni '70 Zurla vive esperienze espositive che costituiscono un credito formativo di notevole spessore. Nel 1970 è invitato a partecipare con alcune opere alla XII Biennale d'Arte Figurativa di Imola, una mostra anti-avanguardia che vede esporre artisti del calibro di Greco, Annigoni, Cantatore, Pirandello, Guttuso. Domenico Cantatore, già suo maestro all'Accademia di Brera, lo segnala ad Anacleto Margotti, tra i curatori della rassegna. E' una mostra che ricerca *..soluzioni estetiche nell'ambito di nuove necessità, che vuole -continua Raffaele De Grada in catalogo- smitizzare il rapporto arte pubblico, che non viene a adorare personaggi atemporali e miracolosi bensì ad ammirare artisti sicuri, in altre parole non rassegnati a quella falsa eresia dell'astrazione che ha condotto al disinteresse per l'uomo.*<sup>1</sup>

La rassegna di Imola attira l'attenzione del mondo culturale oltre confine e la Revue Moderne di Parigi dedica un articolo a Maurizio Zurla: *"Certo, la natura e l'uomo sono le sue principali fonti di ispirazione, ma lui le interpreta, le traspone per liberare il dramma della vita attuale..."*<sup>2</sup>. E' stato così che Maurizio Zurla ha intrapreso un suo iter particolare tra i figurativi, forgiando una sorta di personale espressionismo drammatico, un *"senso eroico della vita in cui l'uomo si riconosce nella propria proiezione e vi si misura, vedendovi la lotta per l'esistenza"*<sup>3</sup>.

Nel volume dedicato all'arte moderna, ultimo dei dodici che costituiscono l'o-

pera *Belvedere*, lo storico dell'arte Piero Bargellini inserisce Maurizio Zurla in un elenco di artisti che sostiene sarebbe ingiusto dimenticare nel panorama del contemporaneo, solo in quanto *indipendenti o per lo meno isolati, coloro che non hanno avuto l'avvertenza di firmare un manifesto, o la possibilità di collaborare a una rivista, o la comodità di formare un gruppo, o l'avvertenza di iscriversi a una scuola.*<sup>4</sup>

Nel novembre del '71, con una personale alla Galleria d'Arte il Poliedro di Cremona, l'artista tira le somme del suo percorso di ricerca, fatto di studi, considerazioni, elaborazioni figurative, muovendosi con autonomia espressiva in quel già nominato oceano di sperimentazione teorica e pratica. Ercole Priori, voce di rilievo nel coro della critica, in catalogo afferma che le scelte espressive di Maurizio Zurla rivelano una ricerca onesta, che non ricerca le novità a tutti i costi ma che accetta di confrontarsi con la tradizione come punto di partenza da cui prendere le mosse.<sup>5</sup>

Zurla non guarda al passato per rendere omaggio ai grandi artisti ma per comprenderne le conquiste e le aspirazioni nascoste. Guarda alla pittura spagnola del XVII secolo per riviverla in senso espressionistico, in un dialogo sempre problematico tra segno e colore, tra uomo e uomo, tra individuo e natura.

Nel '74 il mensile "A Studio" gli dedica un articolo in merito alla cartella "Il cantico delle creature", otto incisioni realizzate con il torchio a mano, una libera interpretazione dell'omonima opera letteraria, *un capitolo originale nel contesto dell'arte grafica italiana*. G. Magnabosco sottolinea che l'artista dimostra di avere acquisito una personalità espressiva grafica ben delineata, accompagnata da una perfezione tecnica frutto di attento e costante lavoro.<sup>6</sup>

Gli anni Settanta scorrono tra partecipazioni a collettive, premi e mostre personali. Eppure, più che la rincorsa del riscontro pubblico o la ricerca della ribalta, si osserva in questo decennio una virata, una flessione verso dimensioni lavorative e artistiche più intime e riflessive. Pur non abbandonando mai le suggestioni del segno dipinto o inciso, il nostro artista sperimenta i linguaggi della scultura, imparando a far vibrare la materia, la creta e poi il bronzo, in modo inconfondibile, esprimendo una confidenza inedita col mezzo espressivo, sempre in intimo dialogo con la figura umana. Si consolida un ambito linguistico nuovo, in grado di restituire l'immediatezza di una vena creativa che si fa *corpo*, che dà forma al suo mondo interiore e costituisce un'estetica vibrante, con l'uomo al centro dell'interesse.

Di fondamentale importanza è la partecipazione nell'83 alla collettiva cremonese "Proposte d'arte religiosa" (Centro Culturale San Michele): Zurla espone un bassorilievo in terracotta dal titolo "Il soffrire dell'uomo nel tempo". *E' ancora possibile l'Arte Religiosa, Sacra, Liturgica, oggi?* si domanda Pietro Bonometti in catalogo<sup>7</sup>, tracciando i confini in cui si dibatte ogni esperienza estetica, anche quella di chi cerca di eternare un messaggio, un'idea attraverso l'arte, pur negando il trascendente ma intuendo la profonda religiosità insita in un'esperienza figurativa onesta e profonda. Sempre al Centro Culturale San Michele espone le formelle bronzee del "Cantico delle Creature" all'interno della rassegna "Due generazioni di artisti per l'arte sacra" (1986) e presenta una mostra personale dal titolo "I bagliori dell'Apocalisse" (1987).

## **Produzione sacra**

Alla fine degli anni '80 inizia per Maurizio Zurla una nuova attività creativa, l'esecuzione di opere su commissione (decorazione di chiese, realizzazione di monumenti, vetrate, medaglie, opere pubbliche). Sono esperienze che lo avvicinano all'operare dei grandi artisti del passato, i quali sapevano mettere la propria creatività, la perizia, il mestiere al servizio delle richieste altrui e lasciare al contempo un'impronta estetica memorabile. A tale proposito facciamo riferimento alla mostra 'Madonne e angeli biscuit', organizzata nella sala Pietro da Cemmo presso il Museo Civico nel 2005, rassegna in un certo senso documentaria che ha raccolto i bozzetti e i modelli di opere già realizzate per chiese e istituti religiosi di Crema e dintorni (S. Angela Merici, Istituti di ricovero, San Carlo, Santuario della Misericordia a Castelleone, Chiesa di San Pietro in Vincoli a Madignano - figura 1). Se i bozzetti conservano la freschezza dell'idea creativa nel suo manifestarsi e la dimensione embrionale del progetto, le realizzazioni in grande scala sono in grado di abitare l'ambiente scelto e di modulare coi profili allungati e i piani compatti il dinamismo o la quiete dello spazio circostante (figura 2). A Maurizio Zurla non servono martelli o scalpelli: la materia scelta (argilla, cera, plastilina) accoglie l'immediatezza del tocco, mantiene la freschezza di un segno rapido e corsivo, nel tuttotondo come nei bassorilievi, nella terracotta o nella fusione di bronzo e svela una confidenza non comune col mezzo scelto. Sempre nelle sue realizzazioni abita un interlocutore dal quale l'artista non prescinde mai e che anzi è preso in considerazione alla stregua della materia lavorata e plasmata: il vuoto, l'aria, il bianco, uno *spazio* tutt'altro che neutro e che realizza nelle sue mani tutta la propria gravidanza. Anche il peso e la consistenza stessa del bronzo sfidano la forza di gravità per conseguire uno straordinario effetto di leggerezza e mobilità, accogliendo i capricci dell'aria.

Inserire un contributo iconografico o un nuovo arredo in un edificio sacro già esistente non è impresa facile. La libertà d'azione dell'artista deve fare i conti con un'articolazione di spazi predeterminata, con esigenze pratiche e liturgiche, nonché con le aspettative della committenza. La chiesa di Sant'Angela Merici (Crema, via Bramane 73) è un ottimo esempio di architettura religiosa contemporanea che ospita un intervento decorativo di grande efficacia. Maurizio Zurla vi ha realizzato nella parete absidale un insieme di figure a bassorilievo in terracotta che sviluppa il tema della Resurrezione (1997). Lo scultore ha saputo dare un'eccezionale unità compositiva ed espressiva alla scena, che si imposta su figure staccate una dall'altra eppure sintatticamente legate; figure che conservano memorie bizantine nella compostezza dei gesti, ma che esprimono solennità classica nell'equilibrio dei volumi. L'opera nel suo insieme si impadronisce dello spazio absidale che, per le dimensioni e l'austerità della parete, avrebbe facilmente potuto respingere un intervento iconico. Al contrario vi risulta perfettamente incastonata grazie al rispetto di valori formali eccelsi, quali ordine, proporzione, simmetria. Le 'pennellate' d'oro pongono l'accento sugli elementi compositivi del bassorilievo e riscattano in qualche modo la povertà originaria dell'argilla, che pulsante di forza arcaica sa conservare il fascino degli elementi che la compongono.

Una congenita nostalgia del colore abita sovente le sculture di Maurizio Zurla, tingendole con discrezione attraverso l'applicazione della foglia d'oro, la patinatura del bronzo o la delicata policromia della terracotta, valori di superficie che non invalidano la robusta plasticità cara all'artista. Talvolta è il bronzo a cambiare

pelle per suggerire l'asciutta opacità della pietra; oppure mantiene la lucidità dello stato fluido, evocando l'affascinante processo che compie prima del suo destino ultimo. In ogni prova Zurla riesce a dar corpo e forma alle tensioni dinamiche dello spazio, traducendo i valori di equilibrio, luce, movimento, proporzione in materia vibrante. Che si tratti di terracotta o di bronzo le sue scelte si orientano su campi e spazi dai confini ben precisi, talvolta circoscritti, quasi per mettere alla prova la sensibilità della materia al tocco che la plasma, in un modellato di straordinaria sintesi. Si veda ad esempio il rilievo che occupa il timpano della chiesa di Castelnuovo (Crema, via Valsecchi 4) un 'individualità estetica' in grado di vivere di vita propria, grazie all'intervento dell'artista su una materia che chiedeva la sua propria forma. Due figure in adorazione di un emblematico cuore, grevi e sospese al medesimo tempo, colmano lo spazio geometrico del timpano con morbide linee curve che sembrano trattenere i loro corpi. Scorciate e vibranti anche grazie alle superfici dorate che increspano i piani, le figure animano il triangolo che le contiene, assecondando il punto di vista dell'osservatore. L'irrequietezza espressa in queste forme - gli sguardi irrisolti, le mani gesticolanti e agitate, i panneggi rigonfi - è tutta umana, trattenuta nel peso della materia proprio come il soffio vitale è saldato al corpo.

Un altro recentissimo intervento su commissione, che tra l'altro ha visto Zurla impegnato come 'artista totale', è la nuova cappella dell'istituto di riabilitazione Kennedy, inaugurata nel gennaio del 2014. Il nuovo spazio liturgico è funzionale alla vita del nosocomio ma si apre anche a una fruizione esterna. L'apparato decorativo ideato e realizzato da Zurla comprende la zona del presbiterio e dell'abside, ottenuti nell'alzato attuale dalla sopraelevazione di una parte dell'aula.

L'intero impianto iconografico-ornamentale si basa sul tema della ramificazione avvolgente di melograni, che si rivela funzionale sia ai rilievi che al dipinto murale sulla parete di fondo (figura 3). E' affascinante il dialogo che l'artista crea tra i materiali impiegati, la tecnica, la forma e la poetica: l'idea del ciclo decorativo sembra germogliare con naturalezza dall'albero di melograno, che in forme bronzee avvolge il supporto della mensa e costituisce la struttura dell'ambone. Tale prova di scultura traduce in forma plastiche il disegno, trasposto dall'artista in un traliccio arboreo vibrante, valorizzato dagli effetti che la luce si diverte a creare sulle superfici metalliche. Questa grafia bronzea regge sia la versione plastica che quella dipinta sulla parete di fondo in forma di quinta architettonica (realizzata con pittura a secco). L'artista ha configurato la terminazione dell'abside come un arco di volta a padiglione, per far ricadere la quinta arborea a mo' di pergolato sopra l'altare (che è il punto della celebrazione del sacrificio). Qui lo spazio reale si trasforma in uno spazio sognato ma possibile, ambientato in un immaginario bosco di melograni.

### **“...si può rappresentare un pensiero...”**

Contemporaneamente ai lavori su commissione, l'artista porta avanti una ricerca più personale, privata se vogliamo, autonoma ma parallela, ricerca ben documentata peraltro dalle mostre personali alla Rocca di Soncino del 2002 (*Bronzi - Terrecotte - Acquarelli 1988-2002*) e alla Fondazione San Domenico nel 2009 (*L'altra realtà*). Zurla indaga le possibilità che il mezzo espressivo gli offre (scultura, acquerello, incisione), sempre al servizio della genesi di quella moltitudine di esseri umani che abitano il suo immaginario. Esistono nella forma pensata e

voluta dall'autore per il loro farsi corpo, per la loro *epifania*. La facoltà delle sue figure non sta nell'assomigliare a qualcosa o a qualcuno poiché sono il frutto di una concezione artistica; piuttosto *vengono da*. Quasi per una sorta di trasmissione genetica esse richiamano sempre un archetipo che l'artista ha generato, conserva e alimenta per proiettarne i tratti e i mutamenti nella materia. Per questo motivo fanno pensare a un luogo, a una fonte origine di tutto.

Eppure proprio quando si crede di conoscere Zurla si scopre attraverso le sue opere qualcosa di non ancora esplorato. Forse perché è in grado di dar forma all'incompletezza dell'essere umano, quasi fosse un diritto da difendere, facendola propria e trasformandola in composizioni seducenti. La parzialità del suo stato intimo, l'insoddisfazione, la solitudine anche, lo sospingono verso la reinterpretazione del dato sensoriale attraverso l'immaginazione, all'infinito. E la forma scolpita o dipinta è la chiave per ripercorrere tale cammino a ritroso, la soglia attraverso cui passano suggestioni, fantasmi, ricordi, riflessioni in un fluire incessante, da e verso l'esterno. La figura può non avere un volto, il corpo può non avere i piedi o le braccia e tuttavia racchiudere uno straordinario principio vitale (figura 4). Così prende vita il simbolismo della comunicazione: attraverso il linguaggio scelto l'artista trova forme che hanno il potere di attirare l'attenzione dell'osservatore, di trasmettergli un messaggio, una sensazione, incanto, familiarità. Si tratta di una comunicazione estetica, ma non solo; questa sensibilità bifronte -verso la materia e verso i soggetti che vi trovano dimora- lascia intuire la sorgente del piacere che un lavoro di tal genere procura. Chi entra a far parte dello spazio espressivo di un'opera d'arte può liberarsi dal suo individuale pensiero, che è l'energia più pesante del cervello umano, può per qualche istante relativizzare la propria soggettività e prendersi una vacanza da sé e dai limiti della propria mente e del proprio vissuto.

La moltitudine d'esseri umani che trova dimora nelle opere di Maurizio Zurla pare consacrata al mistero dell'arte grazie alla compostezza, alla dignità e alla spiritualità palpitante che caratterizza ogni individualità. Attraverso procedimenti di trasformazione elaborati e lenti che necessitano anzi di tempi d'asciugatura, cottura o fusione e solidificazione l'artista cattura nella forma un'espressione, un gesto, un movimento eternandovi una perenne energia vitale, un impulso inestinguibile (*"Il pifferaio"* ne è un esempio mirabile, figura 6). Per contro sceglie di lasciare la propria impronta artistica su materiali molto duttili e cedevoli, conseguendo in ogni realizzazione la freschezza e l'originalità del bozzetto. In virtù della sua grande e raffinata esperienza Maurizio Zurla dimostra di conoscere a fondo le qualità ma anche il carattere dell'argilla, materia dotata di un vero e proprio comportamento (figura 7). Essa incontra nelle fasi di asciugatura e cottura profondi mutamenti fisici e chimici, si modifica, si restringe, cambia aspetto. Le sue caratteristiche migliori -la durezza, la resistenza all'urto e ai carichi, l'impermeabilità, la stabilità all'invecchiamento- si manifestano solo a fronte di un trattamento adeguato dei modi e dei tempi di lavorazione e cottura. Solo così le sue applicazioni artistiche possono essere valorizzate a pieno.

Maurizio Zurla continua ad interrogarsi sul senso e sul significato del proprio essere artista oggi. Una prima risposta giungeva in prima battuta da illustri esperienze figurative passate e scaturisce ora dalla tensione poetica racchiusa nella figura umana. L'uomo è destinato a sopravvivere, nell'arte e nella vita, riuscendo ad affrancarsi dal caos esistenziale, ambientale e artistico che ne minaccia la sopravvivenza. L'essere umano si affermerà nella sua interezza, (magari per forza di



disperazione, come ha affermato più volte Flavio Caroli), ma saprà riconoscere la bellezza della sua identità e la utilizzerà nella riproduzione della propria specie. Questo è il messaggio carico sì d'inquietudine, ma anche di positività che già ci giungeva - e che è chiaramente presente oggi - nell'arte di Maurizio Zurla.

Egli è soprattutto uno scultore. Il suo pensiero creativo, artistico, estetico si forma in tridimensione nella sua mente, si alimenta sull'osservazione dei corpi nello spazio, si sviluppa nel disegno -insaziabile attività che da sempre lo accompagna- viene proiettato nella percezione di forme incontrate in natura, si riproduce infine e si deposita in creazioni dove trova la sua originaria corporeità nella materia plasmata, ritagliata, scolpita. Ogni passaggio è strettamente legato all'altro in una circolarità spontanea, sciolta, quasi fisiologica alla sua natura di artista a tuttotondo. Ogni singolo pezzo è un'occasione per l'artista di appuntarsi una riflessione, il segno di una curiosità, una rivelazione della materia stessa affinché le intuizioni che ne derivano non vadano perdute. La figura tradizionale plasmata nella plastilina e realizzata in terracotta è facilmente leggibile, l'occhio vi scorre agevolmente, dimentico delle difficoltà che la costruzione plastica comporta, della disciplina, delle sue regole rigorose, dei rapporti di complementarietà tra volumi e piani. Si tratta spesso di ritratti, genere cui l'artista si dedica da anni accogliendo la sfida del fissare l'*impressione* di un volto - quel fuggevole momento che va al di là della mera somiglianza - abbracciando al contempo la monumentalità intrinseca del soggetto (figura 8).

Le audaci riflessioni geometriche che sovrintendono questo lavoro non escludono il piacere sensoriale dell'accostare la materia con gli occhi e con le mani, con il gusto di toccare, guardare, costruire. Ogni opera di Maurizio Zurla è un organismo, un complesso sistema di forme, realizzate o solo suggerite. Esse esprimono una chiara, inconfondibile origine, forse perché l'artista vi ha dimenticato se stesso.

### ***Conversazione con Maurizio Zurla***

Nel 1968, un giornale scriveva di te: "Zurla è alla ricerca di una patria adottiva che gli permetta di trovare quel consenso cui la vita di ogni artista è sempre legata" <sup>8</sup>. Viene da chiedersi se questa ricerca abbia fatto parte del tuo pensiero cosciente...

*Se come patria adottiva intendi un pensiero artistico, posso dire di aver trovato nelle discipline artistiche -scultura e pittura- il rigore sul quale fondo sempre le mie opere; in sostanza mi baso su regole assodate, punti ben precisi che sono necessari quando si deve affrontare un lavoro artistico. Non può essere un atto involontario; la riflessione può essere casuale, lo spunto può essere fortuito, ma l'esecuzione deve essere guidata da una regola ben precisa, un po' come fosse un progetto architettonico.*

Qui però si parlava di consenso ...

*Molte volte risulta difficile coglierlo, perché non si ha quasi mai un contatto diretto con l'osservatore; il pubblico si avvicina, qualcuno abbozza una domanda, ma il più delle volte non si riesce ad avviare un discorso e completarlo. Nell'ultima mostra ad esempio [L'altra realtà – Crema, Fondazione San Domenico –2009, n.d.r.] ho cercato di spiegare queste regole e questo rigore che dovrebbero sempre far parte di un'opera d'arte, ma ho colto in molte persone una certa perplessità.*

Sono concetti difficili... per te parlare di 'sezione aurea' è pane quotidiano...

*È una regola semplice, sulla quale dovrebbero essere fondati quasi tutti gli spazi di un'opera: chi divide la tela a riquadri, chi vi imposta una scultura... Logicamente nel caso del rilievo prima bisogna fare il disegno, non si può modellare 'a mano libera'. Quindi il disegno viene eseguito seguendo una forma ben precisa, che sia un quadrato, un rettangolo o un cerchio, non può essere affidata al caso. Il bozzetto fatto sul foglio coglie la freschezza dell'idea, poi tutto il resto deve essere ben organizzato -le proporzioni, i rapporti tra i volumi e lo spazio, sia bidimensionale che tridimensionale (figura 5). Anche un paesaggio reale ha una forma sua, risponde a un ordine ben preciso fatto di regole e di equilibri e risulta piacevole proprio in virtù di questo. Lo spazio è fatto di vuoti e di pieni, l'occhio può cercarvi il suo equilibrio.*

Allora vuoi dire che esiste un'attitudine implicita alla percezione stessa...

*Chiunque di noi percepisce un equilibrio laddove coglie la bellezza. Se poi interviene un fattore esterno che non si integra con l'insieme può addirittura disturbare. Il ritratto in questo senso è una sfida interessante, perché la sua configurazione è costituita da fattori molteplici. In genere io inizio ricercando i tratti somatici e poi mi adopero a trovare l'espressione psicologica del soggetto. Quindi indago sensazioni, espressioni anche involontarie causate da stimoli interiori o esterni, visivi o tattili, manifestazioni di pensieri, turbamenti o sentimenti che talvolta non sono solo passeggeri, ma lasciano segni e pieghe sul volto. Anche l'espressione della persona, il modo di presentarsi è sempre il riflesso di uno stato d'animo oppure di un atteggiamento deliberato. Io di solito faccio posare il modello in più momenti, sempre nella stessa posizione. Eppure non lo colgo mai nello stesso modo, ogni volta che si siede davanti a me si presenta come un'entità diversa. Anticamente il ritratto era fotografico e doveva catturare la somiglianza con il soggetto, oggi deve essere immediato, cogliere l'attimo. Così funziona, altrimenti diventa una cosa rimescolata. Infatti quando ritraggo una figura voglio che la persona si muova, parli, che non stia ferma (figura 9).*

Il discorso cambia quando ritrai la figura intera?

*Io prediligo la figura femminile: quando la affronto in scultura, la immagino sempre acefala, la rappresentazione del viso distoglierebbe la mia attenzione dalla configurazione. Mentre nel ritratto è la forma che 'parla' con me, nella figura intera sono io che 'parlo' con la forma. La figura che rappresento è sempre immaginaria, ideale. Penso ai volumi che la compongono, a come si potrebbero muovere nello spazio...sono sempre corpi soggetti a sollecitazioni esterne...*

Parliamo della mostra di Imola [XII Biennale d'Arte figurativa, 1970, n.d.r.]: ti ricordi le sensazioni e le emozioni che hai provato partecipando così giovane a una collettiva di tale levatura?

*Le sensazioni sono state bellissime: ero il più giovane di tutti, il ragazzino che si presentava in mezzo a questi mostri della pittura italiana e non sapevo neanche cosa dire. Ascoltavo e per fortuna nessuno mi ha chiesto niente. Ero stato invitato da Anacleto Margotti<sup>9</sup>, introdotto dal mio Maestro Domenico Cantatore. Ricordo che in occasione di quella mostra la critica diceva: è facile parlare di artisti riconosciuti, meno facile è andare a scovare i talenti nella provincia. E questa rassegna aveva lo scopo di andare a recuperare i valori culturali e figurativi che*

*maturano proprio lì, non solo nelle grandi città. Era un po' la contro corrente di allora.*

Ciò che in quell'occasione disse De Grada a proposito dell'adesione pittorica alla realtà, dava fiducia ad attitudini già presenti nelle tue inclinazioni artistiche oppure ha fatto scattare qualcosa e ti ha portato a riflettere contro quella che lui chiamava "falsa eresia dell'astrazione" che poi ha portato al disinteresse per l'uomo? Questa scuola di pensiero assecondava un'attitudine che tu avevi già espresso?

*Lo stile della 'scuola' dove io mi sono formato, con Domenico Cantatore, era quello di un uomo che ha guardato la sua storia e le sue radici, ha raccontato la sua nascita, la vita della sua gente, il Meridione d'Italia del primo Novecento. I soggetti di Cantatore erano gli uomini che stavano seduti fuori dalle case, col berretto in testa. Io sono cresciuto in questa direzione, imparando a osservare la realtà.*

Quando e come sei diventato scultore?

*Per caso. Lavoravo in una stamperia d'arte a Milano che si chiamava Sciardelli, faceva appunto libri d'arte; ho stampato acqueforti per Messina, Minguzzi, Greco, Treccani, i maggiori artisti italiani del tempo. In quell'occasione ho conosciuto Mario Molteni, uno scultore che doveva realizzare acqueforti con un particolare sistema: voleva che fossero stampate su carta di riso e poi trasferite su carta da stampa. Non sapevano come fare una stampa diretta: io conoscevo una colla che permetteva questa operazione e ci sono riuscito. Allora Molteni mi ha chiesto di andare a trovarlo e così sono diventato un assiduo frequentatore del suo studio, gli ho stampato un intero catalogo di incisioni. Siamo diventati talmente amici che un giorno mi ha sollecitato ad avvicinarmi alla plastilina, a plasmarla con le mani... "Tu dipingi e disegni, ma prova con le mani a fare qualcosa!". Avevo 27 anni e lì è partito tutto; il nocciolo della mia espressione è stata proprio la scultura. La pittura è un grosso supporto: ho disegnato e disegno tantissimo perché il disegno mi permette di appuntare con immediatezza le idee sulla carta, di vederle subito -cosa che non si può fare con la scultura. Tanto il disegno mi aiutava, tanto la pittura mi vincolava...strano vero? In realtà i colori mi distraevano dalla struttura del soggetto, mentre con la plastilina potevo vedere subito la forma. Percepisco più immediatezza nella lavorazione plastica, che tuttavia non perdona: se sbagli devi rifare. Più di una volta Molteni mi ha portato a rifare daccapo lavori già conclusi perché diceva che correggerli era impossibile, meglio rifare tutto da zero. Per una medaglia mi ha cancellato un viso almeno una decina di volte.*

Insegnavi al Liceo artistico di Brera già nel 1973 [cattedra di Figura disegnata e Anatomia, n.d.r.] e poi al Liceo Munari di Crema fino a pochi anni fa. Come sei riuscito a coniugare la docenza con la pratica artistica? Sono ambiti che riescono a dialogare?

*Nella scuola si fanno tante esperienze bellissime con i ragazzi, si ha modo di osservare un'infinità di idee provenire dalle loro riflessioni: è interessante vedere come reagiscono in modo diverso di fronte al medesimo soggetto o compito da svolgere. Conciliare il lavoro artistico con l'impegno della scuola, però, è stato molto difficile per me soprattutto perché, lavorando su commissione, avevo scadenze precise e tempi da rispettare. Ma qualcosa in comune tra arte e scuola c'è:*

*io affronto sempre il lavoro e l'opera che devo realizzare come un nuovo apprendistato.*

Qual è il senso di essere artista per te oggi, nella tua piena maturità?

*È difficile, il mondo si è complicato parecchio, le sollecitazioni sono tantissime. Oggi si può vedere e incontrare tutto il mondo grazie ai mezzi a disposizione, si può entrare addirittura in una casa dall'altra parte del globo. Da un lato tutto questo è bellissimo, ma credo possa anche essere distruttivo per la produzione di un pensiero artistico. I confini si sono talmente dilatati che non credo sia più possibile 'rappresentare il mondo'.... si può rappresentare un pensiero.*

Ti chiedo di spiegare la scelta del materiale duttile rispetto al marmo o alla pietra: qual è la differenza con l'approccio dello scultore che scolpisce?

*Io preferisco la plastilina e la creta perché danno un risultato immediato: il segno che si lascia è il segno che le mani trasmettono direttamente al materiale. Il gesto che asporta è molto diverso: tolgo il materiale in eccesso ed è vero che dentro il blocco di marmo dovrebbe già essere contenuta la scultura, ma non sempre si riesce a raggiungere quello che si vorrebbe. Le mani che modellano, possono governare la creazione meglio di come può fare uno scalpello. La punta dello scalpello stacca le mani dal soggetto. Altra procedura è la fusione: quando faccio un lavoro in creta e poi lo trasferisco nel bronzo, c'è già un ulteriore passaggio e la realizzazione in bronzo non è mai identica al modello originario.*

Ma le fusioni in bronzo possono anche essere molteplici da una stessa matrice?

*Si certo; io di solito ripeto i soggetti che contengono caratteristiche particolari, da rivedere e ristudiare ogni volta in modo diverso... mi rifiuto di ripetere la stessa identica configurazione. Quando devo rimodellare una forma, la rifaccio completamente. Del Pifferaio (fig. 6), ad esempio, esistono quattro versioni, tutte diverse, rimodellate anche in differenti dimensioni. L'opportunità di rifare una cosa è bellissima, permette di trovare delle varianti che talvolta suggeriscono idee per altri lavori.*

Senti di aver esplorato tutte le possibilità della materia o ti meravigli ancora per quello che essa ti può offrire?

*Adesso sono molto attratto dai metalli - ottone, rame, ferro - pezzi già creati che assemblo e che trasmettono forme di luce; la sfida è provare a scolpire la luce. Quindi sto studiando come si comporta il riverbero luminoso di fronte alla materia e soprattutto con la scultura in movimento. Voglio trovare il sistema di mettere in movimento il materiale e riuscire a raccogliere la luce che esso riflette per trasmetterla come sensazione. Faccio un esempio: io ho una di queste realizzazioni in studio; alla mattina, quando il sole filtra dalla finestra a una certa ora, mi sembra di essere illuminato da questo oggetto. Quando lo metto in movimento questa luce si sposta, si muove e mi colpisce con inclinazioni diverse.*

Anche qui c'entra la geometria naturalmente...

*Sì perché le forme in movimento sono state collocate con particolari inclinazioni. La luce è viva, sta dappertutto, è mobile, plasmabile. Pensiamo alla genialità degli specchi di Pitagora. Già nella mostra al San Domenico avevo esposto dei lavori su questo filone, perché mi stavo interessando al moto perpetuo.*

Parliamo delle opere su commissione: temi già stabiliti, tempi da rispettare. Come si impara a lavorare in questo modo?

*Innanzitutto la condizione primaria è essere chiamati (sorride)...; poi occorre comprendere i desideri e le intenzioni del committente, cercare di capire quale messaggio vuole comunicare. Io devo essere la mano che traduce i desideri e le intenzioni del committente nel codice particolare dell'arte. Nell'ultima opera (Cappella dell'Istituto di Riabilitazione 'Kennedy', Fondazione Benefattori Cremaschi, 2014, fig. 3) il soggetto è venuto naturale: si trattava di configurare e allestire lo spazio presbiteriale, creando gli arredi e la decorazione. Il mio unico tema è stato il melograno, coniugato nelle diverse situazioni - l'altare, l'ambone, il tabernacolo. Ogni progetto decorativo non può prescindere dai desideri del committente, ma allo stesso tempo non può farsene fagocitare, anche perché i non addetti ai lavori talvolta hanno idee poco concrete e ragionevoli. Insomma, l'artista dovrebbe conservare una certa libertà di intervento.*

Quindi alla fine il linguaggio è ancora nelle tue mani...

*Deve essere lasciato a chi lo esercita. Si può aggiungere qualcosa di volta in volta, ma non si può stravolgere l'impianto originario.*

Quello della Fondazione Benefattori è l'unico caso in cui sei riuscito esprimere scultura e pittura contemporaneamente?

*Sì, sono molto soddisfatto perché sono riuscito a modellare e rappresentare quello che volevo, con le forme che volevo; mi riferisco all'altare non centrato rispetto al sistema tradizionale, perché ho voluto creare un collegamento tra la mensa, il corpo di Cristo e la parola, cioè tra il sacrificio, il tabernacolo e l'ambone e questa unità passaggi era nel mio intendimento. L'intervento pittorico mi è piaciuto perché ha chiuso in una cornice il tutto. Credo che l'insieme funzioni, c'è un 'estrema pulizia, una sintesi efficace.*

Se non sbaglio eri stato con coinvolto anche nel progetto di risistemazione interna del Duomo...

*Con gli architetti Edallo e Pandini abbiamo vinto il primo concorso che era stato fatto qualche anno fa: era un progetto ben studiato, rispondeva ai requisiti, non si sa perché non sia stato realizzato. Abbiamo lavorato entro i termini che erano stati stabiliti e alla fine non se n'è più saputo niente. Anni dopo è stato fatto un altro concorso, abbiamo partecipato ancora, non abbiamo mai avuto una risposta e poi abbiamo visto la realizzazione finale, che è l'attuale. Se posso permettermi un commento, non vedo un rapporto tra materiali utilizzati, stile adottato e l'ambiente architettonico e del Duomo. Avrei preferito vedere un altare e uno spazio puliti, con un arredo minimal perché era da percepirsi la bellezza del Duomo, non le sculture. Inutile dire che avrei fatto scelte molto diverse.*

Ora arriva una domanda da un milione di dollari, riguarda il valore che diamo all'arte contemporanea, e non mi riferisco al mercato. Alcuni artisti raggiungono la notorietà perché sponsorizzati da alcuni brand o sostenuti dalla critica; quindi entrano nelle grazie del pubblico, che inizia ad amarli. Secondo te, quanto di questo successo è legato al fatto che ci sia una legittimazione ufficiale? Sono veramente linguaggi espressivi che la gente comprende, entro i quali si riconosce?

*Ti rispondo così: tantissime donne indossano tacchi da dodici centimetri e non si rendono conto che questa scelta non ha niente a che vedere con la bellezza. Sono la tendenza del momento, sì, ma sono molto lontani dai canoni di bellezza, ho visto gambe deformate a causa di scarpe del genere. Nell'arte contemporanea succede questo, spesso si resta suggestionati da ciò che 'va di moda' e quindi*

*entra nelle grazie della gente. Ma per quale ragione una persona compra un quadro? Forse le piace; forse c'è la corsa al personaggio; forse è di moda? magari si fa per investimento –ma secondo me nell'arte contemporanea è difficile investire. Intendiamoci, di 'Picasso' non ce ne sono più: lui ha anticipato novità artistiche per almeno trecento anni.*

Sfondi una porta aperta: quando si visita il Museo di Picasso a Parigi si capisce che dopo di lui non ha inventato più niente nessuno... quel museo contiene già le anticipazioni di tutti gli altri artisti che sarebbero arrivati in seguito.

*Lui è stato il più grande, ha fatto più di Michelangelo, più di Raffaello, più di tutto il nostro Rinascimento. Forse la sua testa è un rebus, non lo interpreterà mai nessuno fino in fondo: era un istintivo e un calcolatore allo stesso tempo, ma non è mai sceso a compromessi. Lui ha vissuto se stesso.*

Ma tu credi che oggi Picasso sia compreso dal pubblico?

*Absolutamente no. Questi sono i tempi dell'arte moderna. Quando tutti arriveranno a capire Picasso, sarà già nato qualcun altro che è andato ben oltre... e per arrivare a quell'oltre ce ne vuole.*

## NOTE

<sup>1</sup> R. DE GRADA, *XII Mostra Nazionale d'arte figurativa*, 27 settembre - 27 ottobre 1970, Imola, Tipolito Galeati, 1970, p.5

<sup>2</sup> RENÉE CARVALHO, *Expositions diverses*, in "La Revue Moderne des arts et de la vie", 1 maggio 1971x, pp. 26, 27. "Certes, la nature et l'homme sont ses principales sources d'inspiration, mais il les interprète, les transpose pour dégager le dramatique de la vie actuelle."

<sup>3</sup> Dalla presentazione della mostra personale presso la Cascina Breganzona a Lugano, aprile 1971: il contributo critico di Ferdinando Zappa, è documentato da un fascicolo ciclostilato ora di proprietà dell'artista.

<sup>4</sup> PIERO BARGELLINI, *Belvedere - l'arte del Novecento*, Firenze, 1970, Vallecchi Editore, pp. 176, 179

<sup>5</sup> ERCOLE PRIORI, "Maurizio Zurla", 27 novembre-8 dicembre 1971, Galleria d'Arte Il Poliedro, Via Arisi 2, Cremona "L'arte figurativa oscilla incerta in dialoghi diversi, spesso opposti, afflitta da una caterva di 'ismi' che lasciano sbigottito l'osservatore e rendono arduo il giudizio. Ma Zurla non si è lasciato invischiare da facili tentazioni pseudo artistiche, da civetterie, da giochi d'equilibrisimo cui tanto spesso ricorrono i giovani per rendere accettabili certi presunti 'nuovi canoni'. La sua espressività coloristica ci richiama ai classici spagnoli e con una spigliatezza grafica di notevole interesse. Egli sente urgente il bisogno di conoscere se stesso e di essere conosciuto e per questo instaura un rapporto sincero, sebbene riflettuto, con noi tutti, attraverso quei mezzi espressivi di cui è dotato e che coltiva con vero amore, ben consapevole delle difficoltà che dovrà ancora incontrare e superare prima di raggiungere quella verità artistica che è l'esegesi di chiunque intraprenda il mondo dell'arte".

<sup>6</sup> G. MAGNABOSCO, *Artista da conoscere: Maurizio Zurla - Il cantico delle Creature*, in "A-Studio, mensile di Architettura, arredamento, Arte", n.5, maggio 1974, p. 30

<sup>7</sup> PIETRO BONOMETTI, *Proposte d'arte religiosa*, Cremona, 1983, Centro Culturale San Michele.

<sup>8</sup> "Il Giornale del popolo", Lugano 26 giugno 1968. "Mostra Zurla Molinari Somazzi alla cascina di Breganzona".

<sup>9</sup> Pittore novecentista, con frequentazioni futuriste; nota è la sua amicizia con Filippo Tommaso Marinetti. Sue opere sono conservate in numerosi musei italiani e a Imola, sua città di adozione, nel rinascimentale Palazzo Sersanti è stata creata la Raccolta d'Arte Margotti.

## MOSTRE PERSONALI

- 1967 Personale alla Galleria "La Cascina" di Breganzona LUGANO  
1967 Personale al circolo dell'Ambasciata Italiana LUGANO  
1968 Personale alla Galleria "La Cascina" di Breganzona LUGANO  
1971 Personale alla Galleria "La Cascina" di Breganzona LUGANO  
1971 Personale alla Galleria "Il Poliedro" CREMONA  
1972 Personale alla "Piccola Galleria" BRESCIA  
1974 Personale alla Galleria "Il Bacchiglione" VICENZA  
1977 Personale alla Galleria "Arte Gerundo" CREMA  
1982 Personale Terre Cotte Policrome HOTEL VITTORIA BRESCIA  
1985 Realizzazione Altare S. Angela Merici CREMA  
1985 Bronzo per il trofeo A. Dossena CREMA  
1986 Tabernacolo per S. Angela Merici CREMA  
1986 Pastorale per S. E. Vescovo Enrico Assi CREMONA  
1986 Monumento AVIS ROMANENGO  
1987 Personale al C.S Michele "Apocalisse Terre Cotte Policrome" CREMONA  
1987 Personale "Due Secoli a Confronto" Galleria Antiquaria G. Gatti CREMA  
1988 Esecuzione Medaglia V Centenario Casa Stampatori e annullo posta le SONCINO  
1988 Esecuzione Altare, Ambone e Croce per il Santuario della Mise-ricordia CASTELLEONE  
1988 Esecuzione Monumento al bersagliere Amigoni ROMANENGO  
1990 Esecuzione Paliotto Altare di Campagnola CREMA  
1992 Esecuzione medaglia V Centenario S. Maria della Grazie SONCINO  
1993 Personale Comune di OFFANENGO  
1993 Esecuzione, arredo esterno, bronzi, Altare Ambone, 36 formelle in cotto per l'abside degli Istituti di Ricovero, CREMA  
1994 Esecuzione vetrata del rosone S. Angela Merici CREMA  
1994 Esecuzione dipinto per la sala consigliere Comune di IZANO  
1995 Esecuzione monumento ai caduti delle due guerre IZANO  
1995 Esecuzione medaglia del Monumento ai Caduti conio Johnson  
1996 Esecuzione Abside S. Angela Merici (8 cotti policromi) CREMA  
1997 Esecuzione Madonna in cotto policromo Chiesa S. Carlo CREMA  
1998 Esecuzione Medaglia Commemorativa per il Patriarca di Venezia IZANO  
1999 Esecuzione Pala d' Altare "La Resurrezione" IZANO  
1999 Personale al Nodo dei Desideri "Terre Colte nel Tempo" CREMA  
1999 Esecuzione Via Crucis in cotto policromo S. Angela Merici CREMA  
2000 Esecuzione Altare Ambone e Sede per la Chiesa di S.P.V MADIGNANO  
2002 "Maurizio Zurla - bronzi, terrecotte, acquerelli 1988-2002", mostra personale presso la Rocca Sforzesca di Soncino, SONCINO  
2003 Realizzazione della statua di Padre Pio, chiesa di Sant'Antonio Abate, CREMA  
2004 Monumento ai caduti, CREMOSANO  
2005 Mostra personale, "Madonne e angeli biscuit", Museo civico di Crema, Sala Pietro da Cemmo, CREMA  
2009 Mostra personale, "L'altra realtà", Fondazione San Domenico, CREMA  
2011 Pannello bronzeo per non vedenti, con rilievi e relative descrizioni in braille, collocato sotto i portici di Palazzo Comunale - CREMA  
2014 Esecuzione arredi e dipinto parietale nella Cappella dell'istituto di riabilitazione Kennedy CREMA

## SITOGRAFIA

<http://www.mauriziozurla.eu/>



1. *Madonna, (bozzetto), bronzo a cera persa, cm. 30, 1997, collezione privata (l'esemplare a grandezza naturale è stato realizzato per la Chiesa di San Carlo, Crema)*

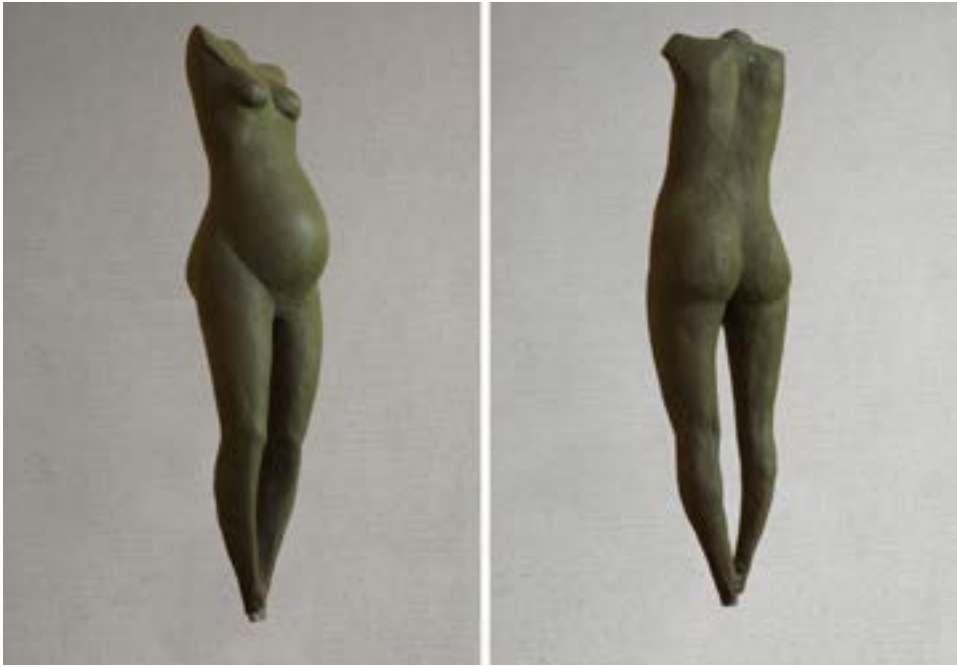




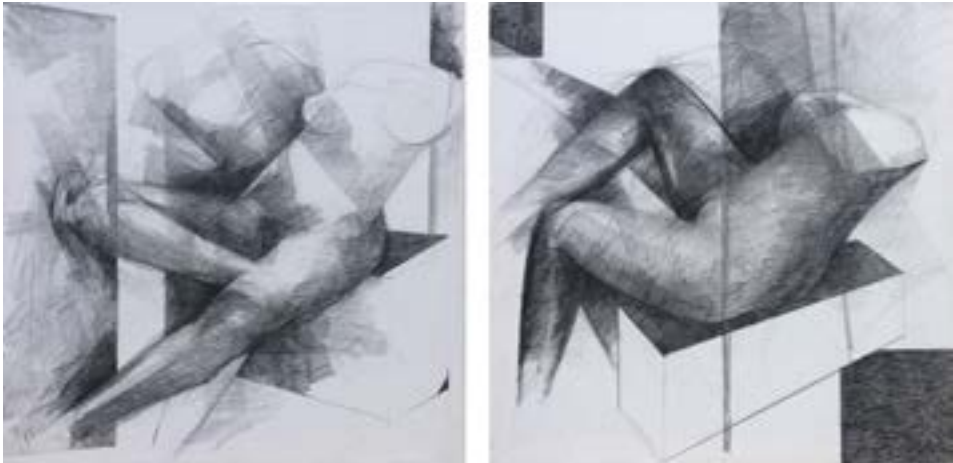
2. *La famiglia*, bronzo patinato, arredo esterno, Istituto Lucchi (già Istituti di Ricovero), Crema



3. *Abside cappella dell'istituto di riabilitazione Kennedy (part.)*, 2014



4. *Nudo, bronzo patinato a cera persa, 1980, collezione privata*



5. *Disegni, graffite su carta foderata, 2015, collezione privata*



6. *Pifferaio*, bronzo patinato a cera persa, 2009, collezione privata



*7. Nudo, cotto policromo, 1999, collezione privata*



8. *Cristina*, bronzo patinato a cera persa, 1978, collezione privata



9. *Chiara, cotto policromo, 1999, collezione privata*



10. *Bianca*, cotto policromo, 1978, collezione privata



11. Zurla al lavoro



## *Miscellanea*

*Una miscellanea, anche in questo volume, molto ricca e, all'interno della miscellanea, una corposa sezione di storia locale che abbraccia un arco temporale che va dal XVI secolo al XX: pagine del nostro passato che sono state esplorate con competenza dai nostri collaboratori e riportate alla luce.*

*Rosaugusta Maccalli passa in rassegna le manifestazioni musicali più significative che hanno accompagnato gli eventi di maggior rilevanza della storia di Crema e che hanno caratterizzato la vita dei ceti più alti nel Cinquecento e nel Seicento.*

*Manuel Ottini indaga l'avventura di un manipolo di nobili che nel Seicento ha creato a Crema l'Accademia dei Sospinti con l'intento di "non far cadere gli ingegni cremaschi nell'ozio" e di svolgere una funzione di stimolo culturale anche per il grande pubblico. L'autore ci offre anche delle pennellate efficaci sulla discesa dei Lanzichenecchi che è costata alla nostra città "oltre diecimila morti, quasi un quinto della popolazione complessiva".*

*Dal Seicento all'Ottocento. Pietro Martini scopre un personaggio di spicco fino ad ora pressoché sconosciuto: don Paolo Braguti, vissuto dal 1815 e il 1882. Una figura dai molteplici volti: letterato (ampia la sua produzione sia in prosa che in poesia), dirigente scolastico durante la dominazione austriaca e nel periodo postunitario, filantropo e... (un caso del tutto anomalo e singolarissimo) massone, un prete-massone che nel 1862 accoglie Garibaldi a Crema indirizzandogli "discorsi riconoscenti e beneauguranti".*

*Piero Carelli, all'interno della rubrica "Cent'anni orsono", inaugurata lo scorso anno da Elena Benzi, aggiunge un tassello alla ricostruzione della Grande Guerra, come è stata vissuta a Crema, affrontando il 1915.*

*Un ulteriore tassello di questa ricostruzione è realizzato da Vittorio Dornetti che esamina con l'acume intellettuale e il respiro culturale che lo contraddistinguono il diario di guerra del fante Pietro Ferrari, vaianese, un diario "convulso e drammatico" da cui emergono non soltanto apprezzabili qualità letterarie (addirittura poetiche), ma anche e il coraggio di un giovane che "non è affatto disposto a chiudere gli occhi davanti all'arroganza e al superbo distacco di alcuni superiori".*

*Una sezione storica, quindi, decisamente rilevante.*

*Ma la miscellanea va oltre. Maria Verga Bandirali, storica dell'arte, una vera e propria icona della nostra rivista, ci offre un saggio breve in cui fa emergere, a proposito dell'ancona-tabernacolo della cappella del SS. Sacramento, "l'inedita influenza stilistico-iconografica di Virgilio del Conte e delle opere da lui eseguite nella Sacrestia Nuova della Certosa di Pavia".*

*Barbara De Santis e Marilena Casirani presentano con professionalità i risultati delle indagini archeologiche che sono state svolte in località Sant'Ippolito di Quintano.*

*Gaia Avaldi ed Elena Scampa illustrano il prezioso lavoro di catalogazione di 274 opere (di cui 48 dell'Ottocento e 226 del Novecento) pittoriche e scultoree presenti nel museo.*

P. C.

## **Un insediamento in legno di età altomedievale in località S. Ippolito di Quintano**

***Scavi archeologici lungo il tracciato del Metanodotto  
Zimella (VR) - Cervignano d'Adda (LO)***

*L'articolo presenta i risultati delle indagini archeologiche svolte presso Trescore Cremasco, in località Sant'Ippolito di Quintano; la realizzazione del metanodotto Snam Rete Gas Zimella (VR) - Cervignano d'Adda (LO), ha permesso di mettere in luce un sito medievale, caratterizzato principalmente da tracce in negativo, quali buche di palo e canalizzazioni. Lo studio delle evidenze materiali, seppur lacunose e fortemente intaccate, unitamente al confronto con i dati storici e bibliografici, ha permesso di ipotizzare la presenza di un insediamento medievale in legno, forse da collegare ad un piccolo approdo fluviale ricadente nell'area del Moso di Crema.*

*The article presents the results of the archaeological surveys made in Sant'Ippolito di Quintano near Trescore Cremasco; the realization of the methane pipeline Snam Rete Gas Zimella (VR) - Cervignano d'Adda (LO) has made it possible to find a medieval site, mainly characterized by negative traces like pole holes and canalizations. The study of material evidences, though gappy and damaged, together with the comparison of historical and bibliographic data, has permitted to guess the presence of a medieval wooden settlement, perhaps connected to a small river landing stage in the area of the Moso di Crema.*

## *Le indagini archeologiche*

Il sito archeologico è emerso durante la realizzazione del metanodotto Snam Rete Gas Zimella (VR) – Cervignano d'Adda (LO), nel territorio del comune di Trescore Cremasco (CR).

Prontamente intercettato dal personale tecnico in sorveglianza in quel punto dello scavo dell'infrastruttura, si sono avviate le procedure per le indagini stratigrafiche, condotte dalla scrivente<sup>1</sup>, che hanno permesso di riportare alla luce un'area di bonifica su pali lignei di età medievale.

Il sito, immediatamente a sud della roggia Naesela-Navicella, confine catastale tra i comuni di Trescore Cr. e Quintano, ricadeva fra le località Breda e S. Ippolito. L'area, unitamente ai centri abitati di Cremosano, Casaletto Vaprio, Torlino Vimercati, Scannabue, si colloca nell'ambito del *Moso*<sup>2</sup>, depressione topografica a nord di Crema, immenso acquitrino d'ambiente palustre, come dimostrano i depositi a granulometria fine argillosa, argilloso-limosi e torbosi che ne costituiscono la coltre superficiale, contraddistinto da un elevato valore sia naturalistico, per le aree umide residue e i fontanili, sia paesaggistico, poiché permangono le tracce di opere di bonifica e del complesso sistema di regimentazione delle acque irrigue; di fatti è riconosciuto geosito dalla APAT (Agenzia protezione ambiente).

Il contesto idrografico e idrogeologico locale è infatti, molto articolato; poco a nord si trova la fascia dei fontanili, è compreso tra il fiume Adda a ovest e il fiume Serio a est, ed è caratterizzato da risorgive, da una falda semipermanente prossima al p.c., e da un fitto reticolo di rogge.

La carta archeologica della Provincia di Cremona<sup>3</sup>, segnalava dei rinvenimenti superficiali di materiale romano, nei campi Canova e Canovetto<sup>4</sup>, nelle vicinanze del sito oggetto di indagine.

Lo scavo archeologico ha interessato un'area di 4064 Mq. Immediatamente al di sotto dello strato di coltivo, le indagini archeologiche<sup>5</sup> hanno permesso di individuare un'area di bonifica su pali lignei; in particolare le evidenze sono rappresentate in massima parte da impronte negative, quali buche per alloggiamento di pali lignei, canali, tracce canaliformi e fosse di incerta funzione, ai quali si aggiungono tre pozzi per la captazione dell'acqua.

La stratigrafia è purtroppo risultata particolarmente azzerata: le evidenze, coperte direttamente dallo strato di arativo, intercettavano principalmente il substrato alluvionale fluvio-glaciale (Wurn-Riss-Pleistocene superiore) costituito da ghiaie da poco a ben gradate con sabbie e limi, inglobanti ciottoli eterometrici. Solo nella porzione sud occidentale del sito, area maggiormente depressa, i livelli stratigrafici si presentavano meglio conservati (vedi figure 1-4).

Su tutta l'area sono state documentate 493 buche di palo, di forma subcircolare, di dimensioni da cm 20 a 50 ca., poco profonde (mediamente comprese tra i cm 10 e 30, raramente dai cm 30 ai 50), e dai profili eterogenei (profilo rettilineo, concavo, a V, a U). Solo 24 buche presentavano zeppatura in posto, costituita per lo più da ciottoli eterometrici, talvolta con spezzoni di laterizi, mentre 16 buche avevano il palo ligneo ancora conservato sul fondo del taglio, e solo 3 hanno restituito zeppatura e palo ligneo.

Le buche avevano un riempimento terroso abbastanza omogeneo, e solo alcune restituivano concentrazioni di ciottoli e laterizi, da riferire alla destrutturazione dell'inzeppatura a seguito di una probabile asportazione del palo in antico.

I pali recuperati mostravano un'altezza eterogenea, da cm 10 a 30, e una base

piatta subvoidale di cm 20 x 20/30 ca. Tutti i pali sono stati campionati per le analisi archeometriche (vedi figure 5-9).

L'analisi planimetrica delle buche, in particolare di quelle con zeppatura e palo ligneo o solo con palo ligneo, suggerisce allineamenti di pali verticali a costituire un fitto reticolato N-S/E-W; l'ingente quantità di buche di palo, inoltre, lascia ipotizzare la presenza di edifici in materiale deperibile, sebbene la forte compromissione dei livelli stratigrafici e l'assenza degli originari piani d'uso, non abbia permesso di riconoscere con certezza assetti planimetrici e fasi.

Si annota la presenza di alcune aree dove è stata notata una più fitta concentrazione di buche, talvolta con reciproche relazioni stratigrafiche, ricadenti lungo i principali allineamenti riscontrati, a suggerire una continua manutenzione del reticolato.

Oltre a buche di palo e fosse, di grande interesse è stato il ritrovamento di 3 pozzi strutturati US 474, US 988 e US 992 per la captazione dell'acqua di falda, tra loro poco distanti (vedi figura 10).

Tutti i pozzi, impostati sul substrato, sono risultati intaccati da spoliazioni successive all'abbandono. Meglio conservati i pozzi US 474 e US 988.

Il primo, US 474, era realizzato con una camicia (dim. esterne m 1,10 x 1,20; luce interna m 0,55 x 0,60) in spezzoni di laterizi eterometrici, frammisti a ciottoli calcarei centimetrici e pietre leggermente sbazzate sulla faccia vista, posti di piatto, a formare filari circolari suborizzontali, di spessore irregolare e disomogenei, posti in opera a secco. La struttura muraria poggiava su 4 travi lignee (dim. cm 70, spessore cm 8-10), ben conservate, incrociate ortogonalmente tra loro, a formare una base subquadrangolare.

Ad est del pozzo US 474 è emerso un allineamento N-S di ciottoli, tagliato da un'infilata di buche. L'analisi planimetrica suggerisce allineamenti N-S, che assieme alle buche ricadenti sulle due direttrici, suggeriscono la presenza di tracce in negativo di strutture.

Il pozzo US 988 (dim. esterne di m 1,15 x 1,35, luce interna di cm 70 x 85), realizzato principalmente con mattoni eterometrici, presentava un paramento a tessitura irregolare, con filari suborizzontali, ma con frequenti sdoppiamenti dei corsi e ricorso a zeppe per dare un andamento più regolare, senza ausilio di legante. Il parziale smontaggio ha permesso di mettere in luce la base del pozzo: essa era realizzata con 4 travi (dim. cm 0,15 x 0,30 x 1,10 ca.) poste in orizzontale, sormontate ad incastro e disposte in quadrato, ammorsate tra loro con 4 perni lignei passanti.

Il terzo pozzo, US 992, immediatamente a E del pozzo US 988, risultava quasi completamente spoliato, lasciando solo in vista la struttura basale, simile a quella del pozzo US 988 (vedi figure 11-15).

Interessante ai fini interpretativi è stato il rinvenimento di due canali, che lambivano il limite occidentale del sito, snodandosi in direzione N-S, in asse con il reticolato di pali suddetto.

I canali sono stati indagati per mezzo di due trincee: il canale più antico, US -730, mostrava un profilo concavo, con una larghezza di m 11, una lunghezza visibile di m 23,50 (proseguiva oltre i limiti del sito) e una profondità massima di cm 40. Il suo riempimento occlusivo, costituito da fanghiglia organica e depositi limo-sabbiosi, è risultato interessato da uno scarico di bonifica costituito da ciottoli e pezzame laterizio eterogeneo, US 728, da buche di palo e da un fitto reticolo di tracce canaliformi, interpretabili come canali di drenaggio e tracce in negativo di strutture, da ricollegare allo sfruttamento di un secondo canale, US -945. Que-

sto si impostava immediatamente a ovest del primo canale ormai abbandonato, seguendone l'orientamento nord-sud; mostrava un profilo concavo irregolare, 8 metri di larghezza ca., 22 metri di lunghezza e una profondità di cm 60-65 ca.

La defunzionalizzazione è segnata da un altro deposito di fanghiglia organica, che ha obliterato questa porzione più depressa del sito (vedi figure 16-17).

Purtroppo, la documentazione materiale recuperata è modesta e riferibile all'abbandono del sito; la classe maggiormente attestata è la pietra ollare, che insieme a pochi frammenti di ceramica comune, permettono di inquadrare il sito tra tardo antico e alto medioevo. Si auspica che le analisi al C14 sui pali e le travi lignee prelevate, possano fornire una datazione più puntuale (vedi figure 18-19).

Alla luce delle evidenze rinvenute, non ci sono elementi sufficienti per riferire il sito ad una porzione di un impianto abitativo perispondale, su opera di bonifica, come, per citarne alcuni tra i più importanti, gli abitati di Nogara, Bovolone, Travenzuolo. Si sottolinea che la difficoltà interpretativa è stata dettata dalla forte compromissione dell'area di indagine. Indubbio è che, il reticolo di pali, i pozzi, le bonifiche e le canalizzazioni siano un chiaro segnale di un'azione antropica programmata di sfruttamento dell'area e di regolazione delle acque.

Altra ipotesi, suggerita anche dalla documentazione storica (si veda *infra*), è che il sito sia da riferire ad un apprestamento-infrastruttura lignea, un modesto approdo fluviale funzionale alla navigazione.

B. D. S.

### ***Le fonti scritte***

I campi alle spalle dell'oratorio campestre di S. Ippolito di Quintano, dove compare il toponimo "Bornazzo" e dai quali in passato sono emersi, in seguito alle arature, numerosi frammenti fittili, sono tradizionalmente identificati con il sito di *Bordenacium* (vedi figura 20).

L'insediamento viene citato per la prima volta nelle fonti scritte nel 1192<sup>6</sup>, quando i *fideles* cremonesi ottengono da Enrico VI l'investitura della zona cremasca. Il documento cita gli abitati di Cremosano, Trescore, Casaletto, *Bordenacium*, Quintano, Pieranica e Torlino, come appartenenti alla zona *in Vaure*, quarta circoscrizione del territorio cremasco dell'Insula Fulcheria, a nord dei Mosi e lungo la direttrice *Strata Vauri*, che collegava Crema con Bergamo.

*Bordenacium* compare nuovamente in documenti di età bassomedievale e moderna e risulta sottoposto alla pieve di Palazzo Pignano alla quale appartiene ancora nel 1579<sup>7</sup>.

Il toponimo *Bordenacium* è stato messo in relazione sia con la radice preromana boru-/beru- che si ritrova, in idronimi e toponimi legati all'acqua (Bormida, Bormio, Bordeaux)<sup>8</sup>, sia con la radice germanica \*bord nel significato di orlo sporgente, bordo, riva. L'etimologia del toponimo ben si adatterebbe quindi alle condizioni ambientali del sito collocato sulle sponde della palude del Moso e lungo il corso della Naesela. È necessario però aggiungere che la radice germanica \*bord ha dato esito nel latino medievale al termine borda che traendo origine dal significato di 'orlo sporgente' si è trasformato in 'capanna fatta di assi'<sup>9</sup>. Il suffisso \*acium ha sia valore accrescitivo che un significato di antichità di formazione o forse anche di incuria e di abbandono<sup>10</sup>. Quest'ultima interpretazione che indica il toponimo *Bordenacium* come 'insediamento costruito in legno' troverebbe un suggestivo

riscontro nei risultati delle indagini archeologiche (si veda supra).

La lettura dei dati di scavo, permetterebbe di identificare in via preliminare il sito in oggetto con un'infrastruttura, un piccolo attracco lacustre, collocato forse in prossimità dell'abitato di *Bordenacium* che viene citato dalle fonti bassomedievali e moderne. L'attracco era legato all'uso della palude come via di comunicazione, come sembra suggerire la notizia dell'esistenza di un porticciolo per passeggeri e merci collocabile lungo la via del padule che, provenendo da Crema, superava il Ponte de li Navi e raggiungeva Cremona, abitato posto poco a sud di *Bordenacium*<sup>11</sup>. Testimoni di questa pratica sono i numerosi rinvenimenti di pioghe monossili datate all'altomedioevo<sup>12</sup> e gli idronimi Rius de le navi, Ponte de li Navi, Naesela e Naviglio attestati nell'area circostante. Strutture palafitticole di incerta attribuzione cronologica sono state rinvenute inoltre sulla sponda occidentale del Moso<sup>13</sup>.

Potrebbe essere plausibile dunque, che il sito sia da riferire ad un apprestamento-infrastruttura lignea, un modesto approdo fluviale funzionale alla navigazione di queste idrovie.

M. C.

## NOTE

<sup>1</sup> Le indagini sono state condotte sotto la Direzione Scientifica della Soprintendenza per i Beni Archeologici della Lombardia, nella figura del dott. Muscolino e successivamente del dott. Breda che ringraziamo per aver favorito la pubblicazione dei risultati degli scavi. L'assistenza archeologica e le indagini stratigrafiche sono state condotte da archeoRes s.r.l., sotto la direzione tecnica della dott.ssa R. Cairoli. Committente del metanodotto: Snam Rete Gas, appaltatore: Bonatti s.p.a.. Responsabile di cantiere B. De Santis; responsabile rilievi e rielaborazione grafica Raffaella Guerrieri coadiuvata da L. Marchi e L. Martino. Ringrazio vivamente il dott. Breda e la dott.ssa Cairoli per il sostegno e la possibilità accordatami di studiare questo sito. Ringrazio Raffaella Guerrieri per le elaborazioni grafiche impeccabili, e Luca Martino e Laura Marchi, oltre al fantastico team di operatori, in particolare Mattia, Ibano, Antonio. Si sottolinea che la trattazione circa il contesto archeologico è ripresa dalla relazione tecnico-scientifica da me redatta e allegata alla documentazione di scavo prodotta per conto di archeoRes s.r.l.

<sup>2</sup> Si veda BANDIRALI VERGA 1985, pp. 13-71. CASIRANI 2003, pp. 273-289. Per la cartografia storica si veda BIANCHESI 2002. Il nome è di derivazione germanica e significa, appunto, palude, acquitrino. BANDIRALI VERGA 1985, p. 16. Si veda anche l'interessante studio sulla radice *crem-* in toponimi o idronimi ricadenti in aree palustri o adiacenti.

<sup>3</sup> ZUCCA 1987; si ringrazia la dott.ssa Casirani per le informazioni fornite.

<sup>4</sup> Campo Canovetto, 1889: rinvenuto un contenitore in legno fasciato di metallo, con all'interno ossa infantili, una lama di metallo, un vaso a trottola e monete, oltre a materiali edili. Campo Canova, 1920: rinvenuti resti di fondamenta di un edificio, frammi. ceramici, un pozzetto quadrangolare, monete di Valentiniano I e II, Costantino, Arcadio, Onorio. I Campi sono situati lungo la SP 2, all'uscita di Trescore, presso il bivio per Quintano e Torlino. ZAVAGLIO 1980, pp. 324-325.

<sup>5</sup> La trattazione circa il contesto archeologico è ripresa dalla relazione tecnico-scientifica da me redatta e allegata alla documentazione di scavo da me eseguita o supervisionata per conto di archeoRes s.r.l.. Fotografie ed elaborazioni digitali, rilievi ed elaborazioni grafiche presenti nel seguente sottocapitolo sono a cura di archeoRes s.r.l.. inoltre, tutta la documentazione (elenchi, schede, planimetrie, ecc...) a cui si fa riferimento nel testo è conservata e consultabile presso gli archivi della Soprintendenza della Lombardia, indagini stratigrafiche Met SNAM Zimella (VR)-Cervignano d'Adda (LO).

<sup>6</sup> Carte Cremonesi, IV, 709, p. 183: a. 1192 marzo 5, Hagenau

<sup>7</sup> *Acta visitationis apostolicae Mons. Castelli*, anno domini 1579, Archivio Storico Curia Cre-

masca

<sup>8</sup> La stessa radice sembra sopravvivere nel vernacolo cremasco con il significato di “nebbia, vapore condensato a terra”. Compare con lo stesso significato in tutta l’area lombarda ed emiliano-romagnola dove viene usata per indicare un personaggio del folklore locale: un personaggio femminile con caratteristiche negative, la Borda, che si aggira nelle giornate nebbiose uccidendo le persone che incontra, soprattutto i bambini che cattura con un laccio per affogarli. Veniva utilizzata dagli adulti per tenere lontani i bambini dai pericoli dell’acqua (CALVETTI 2010, pag.12; BRACCHI 2009, pp. 515-516). Assonanze sono riscontrabili anche con il francese brouillard e brume (nebbia) o bourbe (melma), l’inglese brew (bollito, gorgogliante) e potrebbe derivare dalla radice preromana boru-/beru- che si ritrova, in idronimi e toponimi legati all’acqua (Bormida, Bormio). Alla stessa radice sembra ricollegabile anche il nome della divinità celtica Borvo protettore delle acque termali e sorgeva che aveva poteri taumaturgici. Dieci iscrizioni che citano il nome di Borvo sono state ritrovate in Gallia a Bourbonne-les-Bains, una a Entrains-sur-Nohain (CIL 13, 02901) e l’altra (CIL 12, 02443) da Aix-les-Bains in Gallia Narbonense. La divinità, con nomi simili è attestata anche in Germania, Olanda e in Portogallo.

<sup>9</sup> FERRARI 1995, p. 30.

<sup>10</sup> SETTIA A., L’incastellamento nel regno italico secondo le fonti scritte (secoli X-XI), in “Rivista di Storia, Arte e Archeologia per le Province di Alessandria e Asti”, CXIII (2004), pp. 9-20

<sup>11</sup> VERGA BANDIRALI 1985

<sup>12</sup> Si veda la sezione di archeologia fluviale del Museo di Crema; RAVASI, BARBAGLIO 2008.

<sup>13</sup> MARINONI 1868; ZAVAGLIO 1946, pp. 334-335.

## BIBLIOGRAFIA

*Acta visitationis apostolicae Mons. Castelli, anno domini 1579*, Archivio Storico Curia Cremasca.  
BIANCHESSI F. 2002, *Crema nelle antiche carte: territori, mappe e vedute dal XV al XIX secolo*, Crema.

BRACCHI R. 2009, *Nomi e volti della paura nelle valli dell’Adda e della Mera*, Beihefte zur Zeitschrift für romanische philologie, band 351, Tübingen.

CALVETTI A. 2010, *La Borda*, in “la Ludla” n. 1, Anno XIV.

CASIRANI M. 2003, *Insedimenti e beni fiscali nell’altomedioevo nell’insula Fulcheria*, in *Fonti archeologiche e iconografiche per la storia e la cultura degli insediamenti nell’altomedioevo*, Contributi di archeologia, 3, a cura di S. Lusuardi Siena, Milano.

FERRARI V. 1995, *Toponomastica di Casalmorano*, Cremona.

MARINONI C. 1868, *Le abitazioni lacustri e gli avanzi di umana industria in Lombardia*, in “Memorie della Società Italiana di Scienze Naturali”, n. 3, t. IV, Milano.

RAVASI T., BARBAGLIO F. 2008, *Merci e persone sui fiumi. Le imbarcazioni monossili conservate presso il Museo Civico di Crema e del Cremasco*, in *Archeotrade. Antichi commerci in Lombardia orientale*, a cura di M. BAIONI e C. FREDELLA, Milano, pp. 37-61.

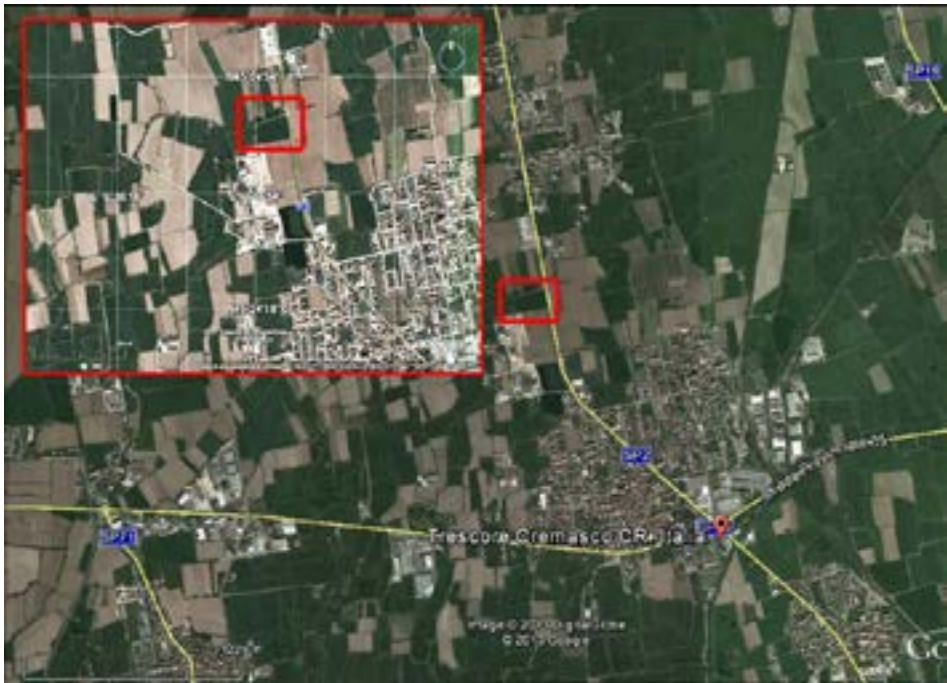
SETTIA A. 2004, *L’incastellamento nel regno italico secondo le fonti scritte (secoli X-XI)*, in “Rivista di Storia, Arte e Archeologia per le Province di Alessandria e Asti”, CXIII (2004), pp. 9-20.

VERGA BANDIRALI M. 1985, *Cremosano: prime ricerche per una storia dei Mosi*, in *Seriane* 85, Crema, pp. 13-71.

ZAVAGLIO A. 1946, *Terre nostre*, Crema.

ZUCCA I. 1987, *Carta archeologia della provincia di Cremona*, dattiloscritto conservato presso la Provincia di Cremona





1. Posizionamento dell'area di indagine (in rosso) da Google Earth



2. *Desegno di Crema e del Cremasco*, Venezia Museo Correr, autore ignoto, metà XV sec.



3. Immagine zenitale del sito (Google Earth, volo 2014)



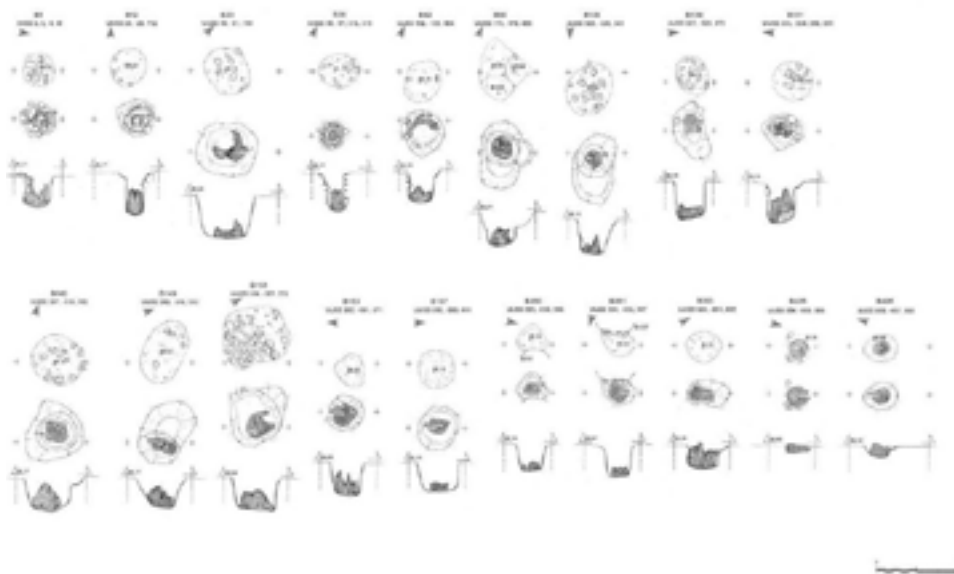
4. Panoramica dell'Area 4, da N



5. Buche con inzeppatura e palo ligneo



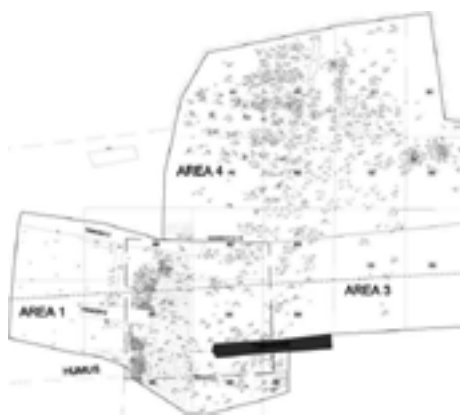
6. Buche con palo ligneo



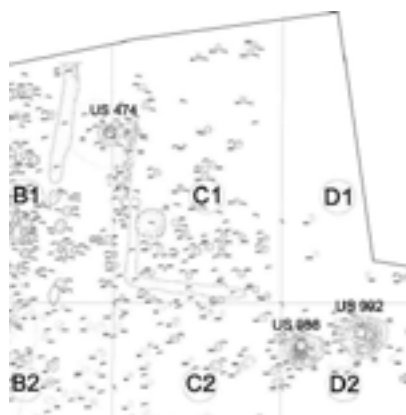
7. Piante e profili delle buche con palo ligneo. Elaborazione grafica a cura di R. Guerrieri (archeoRes srl).



8. Veduta zenitale (Google Earth 2014)



9. Planimetria generale Aree 1, 3, 4



10. Stralcio con posizionamento dei pozzi



11. Il pozzo US 474



12. Il pozzo US 988



13. Prospetto sud del pozzo dopo lo smontaggio



14. Il pozzo US 992



15. Particolari del pozzo US 992



16. Panoramica dell'area 1 e 3



17. Sezione N, trincea 2, da N



18. Frammenti di pentole in pietra ollare



19. Elemento in legno di incerta funzione e laterizio probabilmente rimpiegato come cardine di porta



20. Stralcio di IGM, foglio 46, quadrante 3, scala 1: 25.000; nel rettangolo l'area del sito.

**La musica come mezzo di promozione culturale  
e di diffusione popolare nel territorio cremasco,  
tra il XV e il XVII secolo**

*La città di Crema, fin dalla sua annessione alla Repubblica di Venezia ha mostrato un grande fermento culturale in cui la musica ha rivestito un ruolo di primaria importanza. A partire da una prima diffusione della musica presso gli istituti religiosi (chiese e monasteri) in cui il carattere era prevalentemente sacro, essa si estende anche in contesti profani coinvolgendo tutti i ceti sociali, dai nobili fino al popolo. L'articolo si prefigge di ricostruire le forme di tali esecuzioni musicali rapportate ai diversi luoghi e tempi, dal 1400 fino al 1600 nel territorio cremasco.*

*Since its annexation to the Republic of Venice the town of Crema has shown a great cultural interest and music has always had a very important role. The first diffusion of music was at churches and monasteries and was mainly of religious character; later it spread to secular backgrounds involving all social classes, from nobles to common people. The article wants to reconstruct the form of such musical performances in relation to the different places and times from 1400 to 1600 in the area of Crema.*

## **Premessa**

La musica ha sempre rivestito un ruolo di primaria importanza nel territorio cremasco, esprimendosi in modi, ruoli e contesti diversi. Probabilmente sin dalla nascita della città di Crema la musica veniva eseguita presso i monasteri presenti sul territorio, ma è dal 1400 che si possono individuare dati certi che ne indicano sia l'esecuzione che la fruizione da parte della popolazione cremasca.

Dal XV secolo che coincide con l'ingresso della Serenissima Repubblica di Venezia a Crema, la musica si è ulteriormente evoluta e diffusa. L'evoluzione qualitativa prende avvio con le prime rappresentazioni e recitazioni in musica alla presenza di una storia narrata e di una scenografia simili alle attuali opere teatrali. Crema si annovera così tra le città che hanno sviluppato per prime il "Recitar Cantando", nato con la Camerata de' Bardi, a Firenze (Arruga, 2009). La diffusione è ravvisabile invece nell'estensione delle esecuzioni musicali presso i palazzi nobiliari e le feste introdotte dalla Serenissima Repubblica, tra cui spicca il Carnevale. Data la rilevanza di questa arte presso la popolazione cremasca sorge anche una vera e propria "scuola" – l'Accademia Canobiana - volta a formare i giovani al teatro e alla musica.

L'intento di questo lavoro è dunque quello di far luce sul grande fermento musicale che unito ad altre arti quali la pittura, le danze e la poesia, hanno dato lustro alla città anche oltre i confini del territorio. In particolare, si ripercorrono i fatti principali occorsi dal 1400 fino alla fine del 1600, evidenziando i molteplici luoghi di esecuzione della musica (sacri e profani) e sottolineando la sua presenza in quasi tutte le manifestazioni pubbliche e private che avvenivano in città.

## ***La musica Sacra e Profana nella città di Crema tra il XV e XVI secolo***

Le prime notizie relative alla musica nella città di Crema si collocano nel XV secolo e fanno prevalentemente riferimento alla musica sacra che si svolgeva nelle diverse chiese della città.

Non si hanno cenni storici precedenti all'anno 1449 in quanto i registri comunali andarono distrutti insieme all'archivio, dopo la morte nel 1447 del Duca di Milano Filippo Maria Visconti, Signore di Crema (Racchetti, 1882); invece, da un pagamento effettuato e registrato nell'anno 1463, si conferma che la musica sacra era eseguita principalmente nelle chiese e nei monasteri con l'impiego dell'organo, a cui si potevano aggiungere pifferi e trombe (Benvenuti, 1881; Piantelli, 1951).

Il ruolo che rivestiva la musica nei luoghi sacri era tale che anche l'autrice Terni de Gregorj (1959) sottolinea che i cremaschi si impegnarono a redigere un vero e proprio contratto di assunzione in favore di un musicista che suonasse l'organo della Chiesa Maggiore. Il suo nome era Messer Nicolò Rusconi che ricoprì questa carica per circa vent'anni (delibera del venticinque Novembre 1467 – Terni de Gregorj, 1959).

Oltre ai musicisti che prestavano i loro servizi presso le chiese della città, erano presenti anche diverse confraternite composte da frati, monache, chierici e altre figure religiose che studiavano e eseguivano spartiti di musica sacra durante le processioni e le varie funzioni religiose a cui tutta la popolazione poteva partecipare. Tra tutte le confraternite presenti, spicca quella di Santa Maria Elisabetta di Porta Serio risalente all'anno 1383 (Terni De Gregorj, 1959; Truffi, 1903).

Se il 1400 aveva esaltato l'interesse e l'impegno, soprattutto da parte dei religiosi per la musica sacra, nel XVI secolo, prosegue e si rinforza ancora di più tale



diffusione nel territorio Cremasco a tal punto che negli anni 1508-09 venne costituita una regolare Cappella che aveva la funzione di accompagnare con il canto le cerimonie religiose nella Chiesa Maggiore.

Come sopra citato, a partire dalla fortunata assunzione del musicista Rusconi che garantiva una buona stabilità e continuità nella presenza della musica durante le principali funzioni religiose vennero proposti nuovi contratti di lavoro per nuovi musicisti, dato che “la musica essere molto accetta e grata alla bontà divina” (Terni De Gregorj, 1959, pag. 5). Le cronache riportano infatti che nell’anno 1535 il Consiglio diede la facoltà ai Provveditori di confermare i cantori già stipendiati ed eventualmente di assumerne altri. Ulteriori prove giungono dal contratto stipulato nell’anno 1555 con dei pifferi che avevano il compito di suonare in Duomo soprattutto nelle vigilie delle feste “quando si cantavano le Salve” (Terni De Gregori, 1959, pag. 8). Quest’ultime erano eseguite dal canto corale delle litanie e della Salve Regina con l’accompagnamento orchestrale e, per circa due secoli, divennero anche una attrazione per i forestieri.

Essere un musicista era dunque un vero e proprio “mestiere” riconosciuto e approvato dalla società. Per questo, a partire dal XVI secolo furono numerosi coloro che si succedettero alla guida della Cappella come organisti e talvolta anche compositori, tra cui si ricorda l’illustre Giovanni Maria da Crema, liutista.

Oltre all’impiego della musica durante le celebrazioni religiose e le processioni, sempre nel XVI secolo, si menzionano anche le Orazioni in occasione di importanti avvenimenti della città. Nello specifico, si ricorda la bellissima Orazione dopo la Messa Solenne in Duomo recitata da Agostino Veggio Pettanelli in occasione della nomina, da parte del Pontefice (3 Novembre 1580), di Monsignor Girolamo Diedo (gentiluomo veneziano) che divenne il primo Vescovo di Crema (Canobio, 1631). Lo storico Alemanio Fino ci informa che, qui, si fece “allegrezza” in tutta la città (Fino, 1711).

Prendendo ora in esame la musica profana, gli storici sono concordi nell’affermare che i momenti di “allegrezza” con accompagnamento di musiche e festeggiamenti di vario genere, erano numerosi nella nostra città, soprattutto in occasione di avvenimenti importanti (Fino, 1711; Pietro da Terno, 1535; Zucchi, 1733; Cozzi, 1958; Cambiè, 1927). Se ne citano alcuni quali: l’elezione dei Fratelli Benzoni al ruolo di “Signori di Crema”, l’ingresso di Dandolo e Maltesta e l’ufficializzazione dell’inizio della Serenissima Repubblica Veneta a Crema, l’entrata in città del Rettore Foscolo, e infine il ricevimento di Ludovico XII.

Il primo avvenimento risale agli inizi del 1400 quando i cremaschi sentirono il desiderio di eleggere un Signore che potesse governare Crema. Si radunò quindi il Consiglio Generale nel Palazzo della Comunità di San Martino e, nel 1403, vennero eletti i fratelli Bartolomeo e Paolo de’ Benzoni quali Signori di Crema. Questa nuova elezione “fu accolta con grande allegrezza, e pompa da tutto il popolo accompagnati a cavallo per la Terra, con gli stendardi avanti, insieme con due fuochi e due scettri donatigli da Sindaci in segno di signoria. E per tre giorni si fecero con fuochi, suoni e diverse altre maniere, segni grandissimi d’ allegrezza per tutta la Terra” (Fino, 1711, p. 47).

Il secondo evento si riferisce all’anno 1449, nel giorno 16 Settembre (giorno di S. Eufemia) quando il Provveditore Dandolo insieme a Sigismondo Malatesta e ad altri importanti Personaggi entrarono per la prima volta in Crema, preceduti da venti trombettieri che “scindevano l’aria” (Terni, 1964).

È sempre lo storico Terni (1964) che illustra come gli ingressi dei nuovi gover-

natori a Crema fossero ricchi di opulenti banchetti, musiche e danze. In particolare, il 20 Maggio dell'anno 1520 quando entrò in città il Rettore Andrea Foscolo fu accolto con musica e balli a Palazzo fino a sera, quando tutti gli invitati si recarono poi in piazza per proseguire la festa "con tanti pifferi, trombe, tamburi e campane et gridi di plebei" (Pietro da Terni, 1964, p. 312).

E infine, il 27 Giugno del 1509 si ricordano i numerosi festeggiamenti per il solenne ricevimento a Ludovico XII, quando la città fu persa dai Veneziani per un breve periodo (Truffi, 1903; Garuffi, 1688).

La fruizione della musica profana avveniva anche al termine dei tornei e altre gare, dove poco per volta si modificò lo spirito cavalleresco che assunse sempre di più un ruolo goliardico piuttosto che combattivo, tra la fine del XV e parte del XVI secolo (Truffi, 1903).

### ***Le feste nei Palazzi Nobiliari e le prime rappresentazioni teatrali***

Accanto alla musica sacra che si eseguiva nei contesti religiosi e la musica profana che si svolgeva invece nelle piazze e nelle vie del centro e vedeva la partecipazione attiva della popolazione cremasca, è doveroso esplicitare anche il ruolo preponderante che rivestivano i nobili risiedenti nella città.

È risaputo che dal secolo XII al XVIII sul territorio Cremasco fossero presenti più di 150 nomi di famiglie nobili; un numero molto alto se si pensa che la città non ebbe mai più di dodicimila abitanti. È importante quindi sottolineare quante famiglie nobili si concentrassero in uno spazio così ridotto e tentare di approfondire i rapporti che li legavano al territorio, in ambito musicale.

La nobiltà cremasca si divideva in tre categorie: la prima si riferiva a famiglie di cui si ignorava la provenienza geografica; la seconda a nuclei che provenivano da varie città d'Italia e si stabilirono poi a Crema nel corso dei secoli; la terza a famiglie che diventarono nobili dopo l'adesione da parte del Concilio Municipale di Crema durante il dominio veneto (Benvenuti, 1859).

Tutte queste categorie, forti del loro titolo nobiliare, riconoscevano l'interesse per le rappresentazioni musicali che avvenivano nei due contesti sopraccitati (chiese e piazze) e divennero sempre più parte attiva per organizzare e garantire la fruizione della musica anche nei loro Palazzi (Cogrossi, 1838; Piastrella, 1999). Essi finanziarono infatti le rappresentazioni drammatiche e le esecuzioni di opere, alla stregua di quanto avveniva anche in altre città italiane.

A partire dal XVI secolo, si possono individuare notizie certe circa le rappresentazioni drammatiche presso i diversi palazzi nobiliari del territorio Cremasco che di seguito saranno illustrate, in ordine cronologico.

La prima citazione è riconducibile al giorno 11 di Febbraio dell'anno 1526 quando il capitano Malatesta Baglioni Perossino organizzò una festa solenne accompagnata da una cena nella casa di Santangioleschi nella Porta Umbriano "a meggio il giuorno si comincia a ballare, e nascosto il sole andarono a casa di Sermon Vimercato, dove per recitare una comedia era aparechiato; fornisce a due hore di notte, et i convitati al luogo di la festa ritornano" (Truffi, 1903, p. 398; Pietro da Terno, 1535).

Nel 1563 si hanno notizie della rappresentazione dal titolo *Eunuco* di Terenzio, "fatto volgare da Messer Cristoforo Benvenuto, gentiluomo nel vero letterato e giudizioso" (Benvenuti, 1859, vol. 1, p. 384).

Ancora, nel 1595 "nella grande Corte, tutta coperta di varie tele", nel palazzo di

Lodovico Zurla (situato nell'attuale via Tadini, all'angolo con via Bottesini), venne proposto il *Pastor Fido* di Guarini, con due repliche (Canobio, 1849; Benvenuti Sforza, 1859, 1876). In questa occasione, fu aperto un "boschereccio teatro" nel palazzo, tanto che il Canobio (1849) nella sua introduzione al *Proseguimento della Storia di Crema*, definisce il luogo "una vera magnificenza". Il successo di questa rappresentazione fu tale che ottenne un duplice rilievo, sia all'interno sia all'esterno del territorio Cremasco. All'interno, l'autore scrisse una lettera di ringraziamento al signor Zurla (Ferla, 2005), mentre oltre i confini della città di Crema l'opera ebbe una tale risonanza da essere rappresentata anche nel Palazzo Ducale di Mantova nel 1598, alla presenza di Margherita d'Austria e dell'Arciduca Alberto (Pozzi, 2006).

Nell'anno 1627 invece, si ricorda la tragicommedia pastorale *La Filli di Sciro*, ma non è certo il luogo della rappresentazione.

Nel 1636, nel Palazzo Terni di Porta Ombriano, fu eseguita la tragicommedia eroico-pastorale *l'Arnalda* da parte dell'Accademia Canobiana degli Immaturi (Arpini, 2010). Questa rappresentazione ebbe molto successo e partecipazione di vari membri delle famiglie nobiliari tanto che lo storico Piantelli ci riferisce che "fu mestieri porre le guardie di moschettieri ed alabardieri alla porta che riguarda sulla piazza" (Piantelli, 1951, p. 222).

Un'altra rappresentazione dell'Accademia degli Immaturi, avvenne nell'anno 1637, presso il Palazzo del Podestà Gabrieli, per volontà della nobildonna Laura, sua moglie. Essi eseguirono la *Gerusalemme in Moresca*, con grande plauso da parte dei presenti che ne finanziarono nuove repliche in altri palazzi di Crema (es. Benvenuti e Clavelli). Lo storico Canobio racconta dettagliatamente la rappresentazione affermando che nell'opera entravano

*se non giovanetti della prima nobiltà cremasca, onde con abiti superbissimi comparivano tutti ed a tempo di regolato suono, dopo le introduzioni in versi eroici italiani intrecciarono con spada e scudo tre interpolati assalti vaghissimi, che conchiusero poscia in segno di unione con la tessitura di una ingegnosa treccia di otto nastri di vari colori, presentati con il proprio moto di ciascun cavaliere, ed a tempo di cadenza sopra e sotto passandosi l'un l'altro, intessuta. Rese diletto insieme e meraviglia quella stravagante azione (Canobio, 1849, p.163).*

In occasione del Carnevale dell'anno 1638, si ha invece la presentazione dell'opera in musica *La Croce Raquistata*, tratta dal poema storico di Francesco Bracciolini, presso il Palazzo Episcopale, (Piantelli 1951). Gli Immaturi furono gli esecutori, per volere di Monsignor Alberto Badoero, Vescovo della Diocesi. Tale opera ebbe il pregio di raffigurare nel Palazzo Pretorio, una scena altamente raffinata con la rappresentazione della città di Seleucia, un ponte levatoio con l'aggiunta di padiglioni che rappresentano Eraclito e i cavalieri cristiani. Dal soffitto inoltre si calava una nube dorata dentro la quale si scorgeva la città di Crema (Ferla, 2005).

Sempre nello stesso anno, nel Palazzo del conte Sermone Vimercati Sanseverino, venne rappresentato il dramma eroicomico *la Ravveduta* da giovani della nobiltà cremasca (Piantelli 1951), dove, secondo un'usanza dell'epoca, il conte Sermone Vimercati recitò la parte del protagonista (Ferla, 2005).

Nel 1640 si hanno notizie di tre opere: la prima denominata *Zenone Triofante* scritta dal Canobio e musicata successivamente dal musicista Claudio Monteverdi

(Arpini, 2010); l'opera drammatica *l'Arnalda Riconsolata* e infine l'opera drammatica *Mustafà Tradito*.

Nel 1643 si ricorda il dramma musicale il *Cretideo* del Menzini, con scene dipinte dal Barbelli e con grande partecipazione di gentiluomini anche forestieri; nella sala dove si svolse la rappresentazione, si contarono più di 700 persone nonostante la capienza massima fosse di 400 (Piantelli 1951).

Il 1644 è noto per l'opera *l'Eneide Travestita* del Lalli: una composizione in ottave Bernesche a similitudine di questa opera e venne rappresentata nel palazzo dei Marchesi Pallavicini.

Nel 1659 venne rappresentata l'opera in musica intitolata *Le Fortune di Rodope e di Damira* nel Palazzo dei Marchesi Pallavicini.

Nel 1661 durante la Fiera, venne recitata da musicisti cremaschi, milanesi e di Cremona un'opera intitolata *Artemisia* con musiche del nostro concittadino Francesco Cavalli, presso la Sala dell'Armeria, attuale piano terra dell'ala sud del Palazzo Comunale (Bossi, 2002), dove il Canobio scrisse un prologo. Si citano anche gli intermezzi di *Ercole e Deiamira* interpretati da giovani musicisti cremaschi, a cui si aggiungevano musicisti da Milano e da Cremona. Quest'ultimi piacquero molto agli spettatori anche per i numerosi mutamenti di scena (Piantelli, 1951).

Nel 1663 in casa del conte Galeazzo Vimercati, venne proposta un'opera spagnola intitolata *A Gran Danno Gran Rimedio*. Si narra che l'opera non ebbe molto successo, forse per l'inesperienza dei giovani attori. Nello stesso anno venne così replicata l'opera *La Filli di Sciro* nella sala dell'Accademia dei Sospinti, con prologo in musica del dottor Arsilio Monza (Piantelli, 1951).

Sono giunti alcuni cenni riferenti ad altre presentazioni musicali di natura drammatica eseguite nella galleria della Villa Viola così come in altri palazzi nobiliari, senza però specificarne i titoli, i compositori e i luoghi di esecuzione.

### ***L'Accademia Canobiana e gli Immaturi***

Nel periodo di permanenza a Crema, la figura di Lodovico Canobio si configura come un uomo di spicco nella predisposizione di rappresentazioni e azioni teatrali presso i palazzi nobiliari (Arpini, 2010), già descritti nel paragrafo precedente. La sua figura riveste un ruolo primario in ambito musicale, infatti grazie al suo testo *Proseguimento alla storia di Crema di A. Fino* (Canobio, 1849) egli ha fatto pervenire ai nostri giorni numerosi e importanti fatti legati alla diffusione della musica nel territorio Cremasco.

La sua presenza a Crema viene ricondotta agli anni 1633-1638; trascorre poi un periodo a Venezia per rientrare nuovamente a Crema dove vi rimarrà fino alla morte, avvenuta nel 1672 (Arpini, 2010).

Tra le numerose azioni svolte dal Canobio per consentire la fruizione di opere musicali, egli è noto per aver fondato una sorta di scuola privata chiamata Accademia Canobiana o degli Immaturi, nel 1636. Probabilmente, il nome di questa scuola deriva dal luogo in cui si riunivano, ovvero la scuola privata a cui afferivano.

Lo scopo dell'Accademia era di reclutare e far esibire i giovani figli della nobiltà cremasca, in rappresentazioni teatrali e poesie riadattate, grazie ad un luogo come l'accademia in cui potevano giovare di una guida educativa e teatrale che si identificava quasi certamente con lo stesso Canobio (Arpini, 2010). L'origine

di questa Accademia sembra si possa ricondurre al fatto che nel 1655 si aprirono le prime pubbliche scuole di Crema, ma a causa di dissapori tra i pubblici rappresentanti e i fratelli Ludovico e Raimondo Canobio, questi ultimi ne aprirono una privata chiamandola appunto Accademia Canobiana. E' significativo che al suo interno vi fossero molti giovani attori e dilettanti, di età compresa tra i 14 e i 18 anni che si potevano alternare nelle rappresentazioni a seconda delle esigenze dei copioni da presentare. Probabilmente, con l'epiteto "Immaturo" si identificavano gli alunni più giovani d'età (Migliorini, 1958).

Tra tutte le esibizioni che l'Accademia ha eseguito, spiccano la tragicommedia *Arnalda e Gerusalemme in Moresca* presso due palazzi nobiliari, così come *La Croce Raquistata*, eseguita presso il Palazzo Episcopale, già citate nel paragrafo 2, del presente testo.

Si ricorda infine la rappresentazione del dramma eroicomico *La Ravveduta*, avvenuta nel Novembre del 1638 dove si recita che

*venne circa questi tempi recitata nel Palazzo del conte Sermone Vimercati Sanseverino la Ravveduta, dramma eroicomico, dall' Accademia Canobiana, in cui diciotto nobili delle primarie famiglie cremasche, tutti tra i quattordici e diciotto anni rappresentarono con bizzarra peripezia il cambiamento dalle vanità del mondo ai sensi di sodissima pietà della Principessa di Magdalo, la persona della quale fu appunto dal conte Carlo Vimercati egregiamente bene sostenuta. L'apparato nobile ricco e accompagnato da scelta musica e da altri simili abbellimenti, corrispose alla vaghezza dell'opera, che rese del pari che soddisfatta, ammirata ancorsi la città, né più cospicui soggetti con corsa a godere d'azione rappresentata da Giovanetti si in quanto all'età loro, ma con grande rascendente l'acerbezza de' giovanili interlocutori (Canobio, 1849, pag. 174; Arpini, 2010, p. 227).*

### ***Gli eventi musicali in occasione della Fiera***

I secoli XVI e XVII sono ricordati come anni fiorenti e ricchi di numerose rappresentazioni musicali in contesti pubblici, privati e religiosi. Uno spazio degno di nota lo occupano gli avvenimenti collegati alla Fiera. In questo contributo non si farà riferimento alla Fiera legata alle apparizioni miracolose (esempio: Santa Maria della Croce, Pallavicina, Marzale, Madonna delle Assi), si prende in esame solo la Fiera durante la dominazione veneta.

Quando la città di Crema fu assoggettata alla Repubblica di Venezia, la Fiera era un evento mondano che attraeva molti cremaschi e forestieri. Alcuni autori (Truffi, 1903, Piantelli, 1951) indicano che questo evento fosse già presente ai primi del 1400, ma la fonte certa indica che nel 1450, "sia concesso alla comunità di fare ogni anno otto giorni di fiera, quattro avanti S. Michele et quattro dopo, che sia libera ed esente d'ogni datio et pedaggio" (Piantelli, 1951, p.200).

La Fiera prendeva avvio generalmente il 29 Settembre, Festa di S. Michele Arcangelo, per concludersi nei primi giorni di Ottobre (il 4) nei luoghi limitrofi al fiume Serio. Era un'occasione di fermento e vivacità che acquisiva anche un valore economico, essendo una vera e propria occasione di ricchezza per la città: le famiglie signorili cremasche sfoggiavano abiti di gran lusso, organizzavano lauti banchetti; non potevano quindi mancare spettacoli musicali connessi a questo contesto festoso.

Tra tutti gli eventi che assumevano forme differenti (tornei, giochi, ecc...), è doveroso ripetere la citazione dell'opera musicale *Artemisia* composta nel 1656 dal musicista Francesco Cavalli e gli intermezzi di *Ercole e Deianira* (vedi prg. 2).

Inoltre, sempre durante i giorni della Fiera, i cremaschi avevano l'usanza, al termine della loro giornata lavorativa, di recarsi nella chiesa principale della città, il Duomo, ad ascoltare l'orchestra del *Consortio della Madonna*, per pregare e ringraziare Dio con il canto delle litanie e della Salve Regina (Caramati, 1982; Racchetti, 1882). Nella prima metà del '700 le autorità proibivano durante la fiera il gioco d'azzardo e i balli, mentre ammettevano l'uso delle maschere che venivano usate di solito solo in tempo di carnevale. Ulteriori conferme giungono dallo storico ottocentesco Truffi (1903) che negli "Appunti per la storia privata in Crema" ci riferisce come durante la Fiera la musica ebbe un ruolo preponderante fino al XVIII secolo, grazie anche all'intervento di molti forestieri e alla presenza di nobili delle corti vicine al territorio Cremasco.

In occasione della fiera, il 29 Settembre del 1786 fu riaperto il teatro di Crema dove venne rappresentata l'opera il *Demofonte* di P. Metastasio musicato da Angelo Tarchi. Il teatro, chiuso per ampliamento e rinnovo dall'anno 1784 al 1786, riaprì le porte ai cremaschi con un cartellone ricco di opere di autori famosi come Paisiello, Cimarosa, e altri.

### ***Le feste da ballo durante il Carnevale a Crema***

Oltre alla Fiera, il Carnevale era considerato un altro evento popolare di ampia portata nel calendario dei cremaschi. Essendo Crema assoggettata alla Repubblica Veneziana dove il Carnevale era considerato un vero e proprio Evento, anche la città di Crema si adeguò velocemente a tale usanza e il Carnevale divenne un tempo di svago, di goliardia, di finzione che prendeva avvio nel mese di Gennaio e si perpetuava per numerosi giorni, addirittura mesi. Lo storico Racchetti informa infatti che il giorno dopo la festa dell'Epifania "soleva la famiglia de' birri, per ordine del Podestà, uscire in carrozza accompagnata dal suono del tamburro e di piffero, e questo era il segnale che permetteva a ciascheduno di mascherarsi" (Racchetti, 1882; Truffi, 1903, p. 411).

Ogni anno, durante la stagione del Carnevale, nella città di Crema, si tenevano quindi molte feste da ballo con maschere che coinvolgevano l'intera popolazione. Un esempio è la sontuosa festa e cena, con balli e musiche, a cui parteciparono molte nobildonne di Crema e forestiere, nell'ultima Domenica di Carnevale dell'anno 1526 (11 Febbraio), presso il Palazzo della famiglia Malatesta Baglioni (Truffi, 1903, p. 398).

Uomini e donne si divertivano secondo modalità differenti ma tutte volte ad incrementare il clima di gioia e di spensieratezza. In particolare, gli uomini mascherati godevano di molta libertà, anche se questo spirito libertino poteva generare azioni incontrollate che sfociavano in risse, liti a cui potevano seguire dei veri e propri duelli. Per questo motivo, gli organizzatori erano armati di bastone per sedare eventuali risse e accadeva spesso che il Podestà era costretto a proibire severamente tali balli (Truffi, 1903).

Le gentildonne cremasche invece, divise in due fazioni chiamate "le olandesi e le zelandesi", gareggiavano indossando costumi sfarzosi, nei teatri, nelle piazze e nelle feste da ballo (Canobio, 1849, pagg. 313-314).

Di tutte le manifestazioni avvenute a Crema durante la presenza della Serenissima

Repubblica Veneta, nel periodo di Carnevale, si ricorda l'anno 1526 dove i cremaschi abbellirono la città con nuovi edifici "sollazzandosi con sontuosissimi banchetti e drammatiche rappresentazioni" (Benvenuti, 1888, pag. 368). In questo periodo era infatti in atto un profondo rinnovamento della città che prese vita proprio nel periodo carnevalesco.

Si hanno precise notizie di alcune rappresentazioni musicali durante il periodo di Carnevale tra cui spicca la recitazione in Piazza Duomo della Commedia degli *Ingannati* (Fino, 1711) che ebbe un grande successo anche per la partecipazione di figure illustri della città come il Cavaliere Michele Benvenuti che recitò il prologo, a cui si unirono il signor Cristoforo Benvenuto ed il signor Agosto Frecavallo (Fino, 1711 pag. 129). Inoltre si ricorda l'esecuzione dell'opera di Ziani intitolata *Le Fortune di Rodope e di Damira* presso il Palazzo dei Marchesi Pallavicini (Terni De Gregorj, 1959), nel Carnevale del 1659 (già citate nel paragrafo 2).

La musica rivestiva dunque, ancora una volta, un ruolo di primo piano, in quanto contribuiva al clima sereno, festoso, goliardico per tutti (Fino, 1711; Terni, 1964).

### ***Ringraziamenti***

Desidero ringraziare innanzitutto i miei figli Elena e Simone che hanno dato un contributo indispensabile nella realizzazione di questo lavoro.

Un caloroso ringraziamento ai collaboratori dell'Archivio Diocesano perché senza di loro la mia ricerca sarebbe stata parziale.

E infine un sentito grazie al Dott. Ferrante Benvenuti per aver potuto consultare i testi del suo archivio privato.

## BIBLIOGRAFIA

- L. ARRUGA, *Il teatro d'opera italiano*, Feltrinelli, Milano, 2009.
- F. ARPINI, *Alcune considerazioni intorno ai rapporti teatrali e musicali fra Crema e Venezia nel XVII secolo: Lodovico Canobio e lo Zenone trionfante*, "Insula Fulcheria", XXXX, 2010.
- B. BENVENUTI, *La musica in Crema*, 1881.
- A. BOSSI, *Francesco Cavalli: quattrocento anni dopo*, in "Il Nuovo Torrazzo", 26 Gennaio 2002.
- A. CAMBIE', *L'Istituto del Podestà nella storia di Crema*, 1927.
- L. CANOBIO, *Proseguimento alla storia di Crema di A. Fino*, Milano, 1849.
- F. CARAMATTI, *Momenti di storia cremasca*, Crema, Cassa Rurale e Artigiana, 1982.
- G. B. COGROSSI, *Fasti istorici di Crema*, 1838.
- G. COZZI, *Il doge Nicolò Contarini: ricerche sul patriziato veneziano agli inizi del Seicento*, Venezia, Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1958.
- P. DA TERNO, *Historia di Crema*, Venezia, 1964.
- F. FERLA, *Il teatro a Crema: dalle sale private alla Fabrica soda et durabile*, Insula Fulcheria, XXXV, vol. A., 2005.
- A. FINO, *Istoria di Crema*, Arnaldo Forni Editore, ristampa 1711.
- G. GARUFFI, *L'Italia accademica o sia le accademie aperte a pompa e decoro delle lettere più amene delle città italiane*, Rimini, 1688.
- B. MIGLIORINI, *Storia della lingua italiana*, Milano, Bompiani, 1958.
- F. PIANTELLI, *Folclore cremasco*, Crema, Società Editrice Vinci, 1951.
- C. PIASTRELLA, *Dall'Accademia dei Sospinti al Teatro San Domenico: quattrocento anni di storia cremasca fra musica, scene e bel canto*, Crema, Leva Artigrafiche, 1999.
- F. POZZI, *La prima rappresentazione del Pastor Fido di Battista Guarini a Crema Carnevale 1595 o 1596*, XXXVI, 2006.
- G. RACCHETTI, *Genealogie delle famiglie nobili cremasche*, Cod. n.2, 1882.
- F. SFORZA BENVENUTI, *Storia di Crema*, Bologna, Forni Editore, 1859.
- G. TERNI DE GREGORY, *La musica a Crema*, Milano, Casa del Manzoni, 1959.
- G. B. TERNI, *Cose di Crema degli anni 1780, 1781, 1782*. Crema, Archivio Curia Vescovile.
- C. F. TINTORI, *Memorie Patrie*, vol. XIII, inedito, Biblioteca Comunale Crema, 1733.
- R. TRUFFI, *Appunti per la storia della vita privata in Crema durante il Dominio Veneto*, Nuovo Archivio Veneto, 1903.
- S. ZAMPERETTI, *I piccoli principi*, Venezia, Il Cardo 1990.
- B. ZUCCHI, *Diario*, Crema, Biblioteca Comunale, 1733.



**Vicende storiche e letterarie  
dell'accademia  
dei Sospinti a Crema**

*Il presente lavoro si propone di delineare, anche grazie all'acquisizione di nuovi documenti d'archivio, la serie delle vicende che hanno portato alla nascita, all'evoluzione ed infine all'estinzione dell'Accademia dei Sospinti, realtà poco indagata, ma i cui caratteri appaiono indispensabili per una piena comprensione del clima culturale del Seicento cremasco.*

*This work offers to delineate the sequence of events that caused the birth, the evolution and finally the disappearance of the Academy of the "Sospinti" through the acquisition of new archive documents. Unluckily, this fact has been little investigated but its aspects are considered to be essential to a complete comprehension of the cultural "Crema" character in the 17th century.*

## Introduzione

Dal punto di vista letterario il Seicento può essere considerato un secolo di grandi contraddizioni. Accanto all'opera di geniali scrittori come Giovan Battista Marino e Alessandro Tassoni, convivono altre e frequenti espressioni letterarie alquanto effimere e del tutto vacue. In questo particolare clima culturale si inserisce anche la diffusione incontrollata delle accademie letterarie in tutto il territorio italiano. Con il XVI e XVII secolo il ruolo principale delle accademie diventa quello di garantire una sorta di sicurezza agli intellettuali, la maggior parte dei quali non appare tanto legata alla cultura in sé, quanto al suo aspetto più esteriore e formale. I membri di questi cenacoli letterari dimostrano il più delle volte di essere chiusi nella loro superficialità e di avere come solo obiettivo l'intrattenimento.

I testi di questo periodo presentano una sovrabbondanza di figure retoriche, soprattutto metafore improbabili e immagini argute; già il Manzoni nella sua prefazione ai Promessi Sposi aveva lanciato una forte critica allo stile barocco e secentista, presentandolo come il frutto di “*declamazioni ampollose*” e “*goffaggini ambiziose*”, enfasi spropositata e servilismo verso il potere. E tali caratteri sono anche quelli che possiamo rintracciare più in generale nella produzione di molte accademie italiane, le quali il più delle volte assumono nomi bizzarri e curiosi e i cui membri devono firmarsi con nomi fittizi. I letterati che vi si riuniscono risultano essere sia professionisti, e quindi poeti di professione, che dilettanti, in particolare provenienti da famiglie nobili.

Attraverso la testimonianza dell'erudito riminese Giuseppe Malatesta Garuffi<sup>1</sup> riusciamo bene a comprendere che lo scopo principale delle accademie fosse quello di permettere un frequente esercizio della mente; non v'è poi una distinzione tra insegnanti e allievi, ma “*l'uno permuta coll'altro*” nella direzione di un miglioramento reciproco attraverso dispute e duelli letterari. Abbiamo inoltre un chiaro riferimento alla funzione pubblica che le accademie si propongono di ricoprire, organizzando rappresentazioni teatrali e conferenze anche per un pubblico più vasto, con l'obiettivo di dare saggio dei propri talenti, meravigliando e stupendo con varie arguzie le altre fasce della società.

Da ultimo, nell'analisi del fenomeno globale, è particolarmente interessante la tesi di Gino Benzoni, il quale ha collegato il fenomeno della diffusione delle accademie con la perdita da parte degli intellettuali della loro funzione peculiare, in coincidenza con il tramonto del mondo cortigiano che sta iniziando a perdere la propria credibilità; abbiamo infatti nel letterato una crisi d'identità che si trasforma nella ricerca di un nuovo spazio dove arroccarsi e ribadire il proprio ruolo particolare, “*un'istituzione che li renda solidali, una liturgia che funzioni da mastice: l'accademia, un tempio per la cultura*”.<sup>2</sup>

## La fondazione

Non è facile stabilire con esattezza la data di fondazione dell'Accademia, che appare piuttosto come il sommarsi di diversi tentativi, incominciati dai Cremaschi già nel XVI, che avevano lo scopo di istituire un'Accademia di belle lettere, forse a emulazione di quello che stava accadendo in gran parte delle altre città italiane<sup>3</sup>; secondo il Garuffi il desiderio di istituire un'accademia a Crema non è tanto legato a un “*vano desio di gloria*”<sup>4</sup> quanto piuttosto a una volontà di non far cadere gli ingegni dei cremaschi nell'ozio con la speranza di creare uno stimolo per la gioventù.<sup>5</sup> Certo è che il 25 novembre del 1612, nella casa di Pompeo Farra, canonico

della Cattedrale, si riunisce un manipolo di nobili cremaschi decisi finalmente a intraprendere la nuova avventura accademica, sono Cesare Vimercati, Ferdinando Vimercati Sanseverino, Bartolomeo Barbò, Gian Battista Malosi, Gian Antonio Tessadori Mora, Francesco Valcarengi e Gian Battista Albéri.<sup>6</sup> Il Garuffi nella sua *Italia Accademica* fa coincidere questa data con la fondazione, scrive infatti che “nell’anno 1612 ebbe dal loro virtuoso ardore i suoi nobili e fortunati natali l’Accademia di belle lettere”<sup>7</sup> e tra i fondatori ricorda solamente Cesare Vimercati, arcidiacono della Cattedrale, il conte Ferdinando Vimercati Sanseverino e Pompeo Farra, e così anche il Maylander<sup>8</sup> nella sua monumentale opera di catalogazione delle accademie italiane, il quale evidentemente attinge a piene mani dal testo del Garuffi. Il Canobio invece, sicuramente il più vicino alle vicende dell’Accademia, presenta questo momento non come un atto fondativo vero e proprio, bensì come un semplice incontro tra nobili, uniti dal medesimo obiettivo, che dopo varie considerazioni decidono di muoversi affinché anche Crema possa avere la sua accademia.

Qualche mese più tardi, il 20 gennaio del 1613, gli stessi nobili si ritrovano nella casa di Pompeo Farra, “uno de’ principali e fervidi promotori”<sup>9</sup> del progetto. Nella riunione vengono proposte, votate e accettate come inviolabili le leggi dell’Accademia; gli statuti ci vengono riportati integralmente dal Garuffi:

*Ordini e Statuti Accademia de’ Sospinti*

1. *Che si faccia un capo col titolo di Principe, ed un Segretario, ambedue a voti segreti.*
2. *Che il Principe a maniera dell’antico Dittatore di Roma, da cui dipendea l’eleggersi del Magister Equitum possa stabilire un Viceprincipe.*
3. *Che nelle pubbliche funzioni non si dia al Principe altro titolo che di Prudentissimo, Meritissimo, etc.*
4. *Che a lui spetti il trovar gli argomenti per li discorsi.*
5. *Che sieda nel luogo più nobile, e tenga alla destra il Viceprincipe.*
6. *Che il Principe, e gli altri Ufficj non durino più di un anno.*
7. *Che il Segretario registri le matterie, e i nomi degli Accademici, che le trattano.*
8. *Che il medesimo risponda alle Lettere dirette all’Accademia, e queste siano rivedute da’ Censori, e sottoscritte dal Principe.*
9. *Che si eleggano due Censori, l’uno per la Lingua Latina l’altro per l’Italiana, con obbligo agli Accademici di fare da medesimi sottoscrivere le loro Composizioni.*
10. *Che sia ufficio degli stessi il proporre nelle Sessioni private quelli, che vorranno entrare nell’Accademia, e questi habbiano da ottenere la metà de’ voti degli Accademici abitanti in Crema.*
11. *Che i Regolari non possano essere ammessi fra gli Accademici Sospinti, e questo si fa solamente per non arrecare loro delle distrazioni, col farli comporre poeticamente.*
12. *Che non si debba trattare di materie politiche.*
13. *Che gli Esercizj Accademici si facciano una volta il mese, eccettuate le vacanze.*
14. *Che non si recitino componimenti, che de soli Accademici.*
15. *Che ad ogni funzione Accademica si conduca un coro di musici.*
16. *Che ognuno si inventi la propria Impresa, e la esponga, e quella del Principe, a distinzione dell’altre sia profilata d’oro.*<sup>10</sup>

Nella medesima seduta, in conformità con l’articolo 1 degli *Statuti*, viene eletto

a scrutinio segreto come primo principe il nobile Cesare Vimercati, che a sua volta nomina Pompeo Farra vice principe; Gian Battista Albéri viene eletto segretario, mentre Francesco Valcarenghi e Antonio Tessadori Mora sono rispettivamente nominati censore della lingua volgare e di quella latina.<sup>11</sup> Nello stesso anno, il 13 giugno, sempre in casa del canonico Pompeo Farra, viene scelto come simbolo il trigolo, dal latino *tribulum*,<sup>12</sup> strumento agricolo usato per scuotere il grano fuori dalla paglia; è il Garuffi a spiegare le ragioni di questa scelta: come il frumento, elemento fondante del pane, è il mezzo più efficace per ottenere la devozione dei sudditi e per mantenere la vita, così anche gli spettacoli accademici devono servire per “sollevarla fra le asprezze delle indigenze che l'affliggono”.<sup>13</sup> Insieme al trigolo, che Giambattista Cogrossi definisce “*un flagello pendente in aria e in atto di battere e scuotere dalle sue spighe il fromento*”,<sup>14</sup> durante la seduta viene scelto anche il motto dell'Accademia “*expellit pondere pulsus*”.

Benché il Cogrossi fissi il principio dell'Accademia nell'anno 1613,<sup>15</sup> bisognerà aspettare il 2 giugno del 1614 perché l'Accademia dei Sospinti riceva l'aggrada-mento dei Provveditori e possa essere aperta pubblicamente. Il Canobio riporta integralmente il decreto con cui l'istituzione accademica viene approvata dal po-destà Pietro Capello<sup>16</sup>:

*Noi Piero Capello, Podestà e Capitano di Crema, conoscendo molto bene che alla perfezione delle città giovano singolarmente gli esercizi pubblici di virtù e delle buone lettere, ed essendo con istanza pregati da alcuni gentiluomini e cittadini cremaschi a conceder loro facoltà di aprire ed esercitare, secondo l'uso comune di molte altre città sì di questo come di Stato alieno, un'Accademia dove di tempo in tempo sotto leggi determinate si faranno pubblici virtuosi discorsi: sicuri che questa è e sarà sempre utilissima e virtuosissima risoluzione, né ritrovando alcuna parte in contrario, anzi mossi ancora da quello che si è fatto e si fa in Bergamo, Brescia, Verona, Vicenza, Padova, e nella stessa inclita città di Venezia, abbiamo determinato di favorire ed approvare, come infatti favoriamo ed approviamo così giusto ed onorato pensiero, concedendo con le presenti alli suddetti gentiluomini e cittadini Cremaschi, acciocché ne possino con l'aiuto d'Iddio cavare soggetti di merito e di valore, libera licenza e facoltà d'aprire, esercitare e continuare così ora come per l'avvenire della Accademia in ogni miglior modo e termine che si possa. In quorum fide etc. Dato li 2 giugno 1614. Pietro Capello, Podestà e Capitano.*<sup>17</sup>

Dal decreto si deduce che l'interesse del podestà Capello nel costituire un'academia è dettato soprattutto da ragioni politiche: nelle maggiori città della Repubblica di Venezia, e non solo, ormai da tempo erano venuti a costituirsi innumerevoli cenacoli accademici. Ora che anche Crema ha l'occasione di fonda-re una sua accademia ed accrescere in questo modo il proprio prestigio politico e culturale, il podestà accoglie di buon grado il progetto sancendo attraverso la sua “*espressione di grazia*”<sup>18</sup> la nascita ufficiale dell'Accademia dei Sospinti, che quindi fissiamo nell'anno 1614.

### ***La prima produzione***

In seguito al pubblico decreto di Pietro Capello, il 22 giugno dello stesso anno gli accademici si riuniscono nuovamente nella casa di Pompeo Farra per la pubblica apertura dell'academia, a cui partecipano, oltre ai provveditori Cesare

Frecavalli e Manfredo Pallavicini, anche il podestà e il vescovo di Crema Gian Giacomo Diedo.<sup>19</sup> In fronte alla porta della sala del palazzo del canonico Farra si poteva leggere anche la seguente iscrizione:

HISCE FELICISSIMA AUSPICIIS  
FIRMATA  
AC CAESARE VICOMERCATO ARCHID. PR. PRINCIPE  
SOSPINTORUM ACADEMIA  
AD COMMUNEM OMNIUM UTILITATEM  
URBISQUE SPLENDOREM  
APERITUR.<sup>20</sup>

Bisognerà aspettare poco più di un anno perché, il 4 novembre del 1615, in una nuova seduta accademica, venga designato come protettore spirituale perpetuo, e quindi santo patrono dell'accademia, Carlo Borromeo; oltre alla testimonianza del Canobio<sup>21</sup> e del Garuffi<sup>22</sup> ci è pervenuta anche l'orazione "*In lode di S. Carlo Borromeo*", recitata durante lo stesso giorno 4 novembre, ricorrenza del santo, da fra Lucrezio Borsati, padre lettore, teologo della congregazione agostiniana e accademico sospinto detto il Voglioso. Il testo, dedicato al padre Bartolomeo Falconbello d'Avigliana, vicario della Congregazione Agostiniana Osservante di Lombardia, viene stampato nello stesso anno in Pavia per i tipi di Giacomo Ardizzoni e contiene oltre all'orazione anche due madrigali composti rispettivamente da Antonio Maria Visconti e dallo stesso Borsati in onore del dedicatario. Alla stessa celebrazione accademica è presente oltre al principe Cesare Vimercati, citato per la sua "*gioconda fronte*",<sup>23</sup> anche il nuovo podestà Federico Cavalli<sup>24</sup> (subentrato a Pietro Capello il 3 luglio 1614), il quale – dice il Borsati – "*com'è ricco di fede, così è abbondante d'opre onorate*"<sup>25</sup>. Flavio Arpini ipotizza poi che con il riferimento ai "*dilicati suoni, ed i musicali accenti, che dentro a questa sala [...] hanno sentito le orecchie nostre*" il padre agostiniano voglia alludere a un coinvolgimento dei due musicisti cremaschi più in voga in quegli anni, ovvero Giovan Battista Leonetti e Giovan Battista Caletti; quest'ultimo, maestro di cappella della Cattedrale di Crema, particolarmente apprezzato dal podestà, è noto anche per essere il padre del celebre musicista cremasco Francesco Cavalli.

Dopotutto negli *Statuti* si accennava già alla presenza di un "*coro di musicisti*"<sup>26</sup> da accompagnare a ogni funzione accademica, ed è sempre Flavio Arpini<sup>27</sup> a ipotizzare che il *madrigale* di Giovan Battista Leonetti e il *balletto pastorale* di Giovan Battista Caletti, posti in apertura e in chiusura della raccolta profana del primo libro di Madrigali a cinque voci (stampata a Venezia nel 1617), siano da mettere in relazione con la produzione della prima Accademia dei Sospinti. I testi, successivamente messi in musica, troverebbero dunque una loro collocazione naturale come prodotto adespota fuoriuscito dall'Accademia nell'ambito di una "*manifestazione elogiativa in onore del Podestà Cavalli*"<sup>28</sup>, avvenuta nel mese di aprile del 1615, estremo cronologico citato nel *Balletto*. Collocati questi due componimenti come risultato di una azione in onore del nuovo podestà da parte degli Accademici Sospinti, Arpini va oltre e ipotizza che anche le altre diciotto composizioni profane contenute nella raccolta del 1617 possano essere il frutto di una messa in musica degli esercizi letterari che si svolgevano nell'Accademia, forse dietro esplicita richiesta di Federico Cavalli.<sup>29</sup>

Per tre anni dalla sua fondazione – ci riferisce il Garuffi – e quindi, stando alla sua testimonianza, dal 1612 al 1615, l'Accademia fiorisce per "*numerose concor-*

so di nobiltà e popolo, essendo tutti avidi di sentire i virtuosi Esercizj di questa Assemblée Accademica, sino ad allhora incogniti”<sup>30</sup>; deduciamo dunque che già dai suoi primi anni, se pur non da subito, l’Accademia dei Sospinti intende interpretare una funzione che vuole essere pubblica, con l’apertura delle sale anche ai non accademici,<sup>31</sup> ma dopotutto già l’articolo 10 degli *Statuti*, con il riferimento alle “*sessioni private*” in cui venivano stabiliti e votati i candidati che volevano entrare a far parte dell’*accademia*, faceva intendere anche la presenza di sedute pubbliche, a cui potevano partecipare tutti i cittadini notabili, ma durante le quali venivano recitati i “*componimenti de soli Accademici*”.<sup>32</sup> Si noti infine che l’apertura ufficiale dell’*accademia* avveniva il 4 novembre di ogni anno, giorno in cui gli accademici recitavano un’orazione di lode in onore del loro protettore spirituale, S. Carlo Borromeo, di cui celebravano la memoria.<sup>33</sup>

Durante questo primo periodo di produzione dell’*Accademia dei Sospinti* e della sua permanenza in città, che dura all’incirca tre anni, il rettorato della stessa appare sempre in mano all’arcidiacono Cesare Vimercati. Questi, figlio del colonnello Lodovico IV e della contessa Ippolita Vimercati Sanseverino, era esperto in legge e amante della letteratura.<sup>34</sup> Fu tra i primi promotori dell’*Accademia dei Sospinti*, partecipò alla sua fondazione e ne venne subito eletto principe, per poi ricoprire nuovamente la carica nel 1635 alla riapertura dell’*accademia*. Fu arcidiacono del Duomo di Crema, prelatura che spettava ai soli sacerdoti che appartenevano a famiglie nobili, e vicario generale della Diocesi di Crema per ben vent’anni.<sup>35</sup> Della sua produzione si ricordano solamente alcune rime di commiato in occasione della morte di Paolina Gardenigo, moglie del podestà di Rovigo, anche se il Cogrossi fa riferimento a “*moltissimi componimenti e molte orazioni poetiche, da lui pubblicamente recitate nel tempo del suo principato*”.<sup>36</sup>

Presente fin dagli albori dell’*accademia* è anche il conte Ferdinando Vimercati Sanseverino, della medesima famiglia, del quale però abbiamo meno notizie; solo il Garuffi spende qualche parola definendolo “*di tratti sì soavi, che pareva tutto trasfuso in lui quel fascino platonico, con cui gli animi si rendono cari ed ammirabili*”<sup>37</sup>; il suo nome scompare presto dalle cronache ed è presumibile che prenda parte solo alla prima esperienza accademica.

Lucrezio Borsati è invece, come abbiamo visto, l’autore della prima orazione accademica pronunciata il 4 novembre del 1615 in onore di San Carlo Borromeo. Non è da confondersi con l’omonimo del secolo precedente, definito dal Canobio “*non meno egregio poeta che insigne filosofo e legista*”<sup>38</sup> che nel 1589 pubblica un trattato sull’*Eccellenza delle Donne*. Membro dell’*Accademia dei Sospinti* detto il Voglioso, scrive nel 1621 *La Vittoria delle Donne*, in cui fa largo uso di citazioni da storici, poeti, filosofi, sacre scritture e mitologia. Della sua produzione ricordiamo anche i *Progressi felici di S. Orsola e della sua Congregazione* pubblicati nel 1613 e l’*Orazione funebre del venerando padre Giorgio Luminati* data alle stampe nel 1614. Lo Sforza Benvenuti fa poi riferimento anche a un’azione di grazie in onore del podestà Antonio Longo<sup>39</sup> di cui però non abbiamo alcuna notizia.<sup>40</sup>

È doveroso ricordare anche il canonico Pompeo Farra, che per l’intera durata del primo periodo dell’*accademia* presterà una sala della propria casa per permettere agli accademici di ritrovarsi mensilmente e svolgere le loro pubbliche funzioni; poco sappiamo su di lui: fu subito nominato vice-principe dell’*accademia*, vi tenne eloquenti discorsi e si dimostrò particolarmente portato per la lettura delle Sacre Scritture e delle opere dei Padri della Chiesa, riguardo ai quali scrisse diverse lezioni dotte ed erudite. Finché visse il canonico Farra spronò i compagni a pro-

seguire gli esercizi letterari per far in modo che l'accademia non si estinguesse.<sup>41</sup>

Ma il membro che con più entusiasmo e passione contribuirà alla fama del sodalizio cremasco sarà senza dubbio Giovan Battista Albéri.<sup>42</sup> Il Cogrossi, così come gli altri cronisti del tempo, ne fa un ritratto entusiasmante definendolo uno dei più illustri letterati, oratore facondo e poeta insigne per aver reso la nostra accademia più gloriosa e stimabile.<sup>43</sup> Oltre ad alcuni sonetti e madrigali, fondamentale nella sua produzione sarà la tragedia in cinque atti *Hippanda*, la cui trama, particolarmente intrecciata e concettosa, risponde ai gusti del tempo. Per l'intera vicenda dell'Albéri e del suo percorso letterario si rimanda al recente e completo studio di Vincenzo Gatti.<sup>44</sup>

### ***L'Accademia dormiente***

Nel periodo di tempo che va dal 1615 al 1635 non abbiamo più notizie di alcuna azione accademica in città. È ancora il Canobio che ci permette di comprendere la situazione dell'accademia, descrivendola nel 1635 come “*sopita per lungo decorso d'anni e quasi in obbligo sepolta*”<sup>45</sup> non aggiungendo comunque altro, ma anche il Cogrossi dedica qualche parola alla chiusura temporanea dell'accademia, constatando che essa si trovò ad essere “*per non so qual'accidente, per molti anni chiusa, e sopita*”<sup>46</sup> fino all'anno 1635. Notiamo dunque che nessuno dei due cronisti specifica le ragioni per cui in tale periodo l'accademmmia si trovò ad essere dormiente, il primo forse per negligenza, mentre il secondo per dichiarata ignoranza.

Senza esplicite fonti non è facile ricostruire quali furono gli eventi che spinsero, o costrinsero, i nobili cremaschi ad abbandonare i loro esercizi accademici, nonostante ciò possiamo facilmente immaginare che, in questo particolare ventennio, inserito nel contesto più ampio della Guerra dei Trent'anni che dal 1618 fino al 1648 dilaniò l'intera Europa, altre divennero le priorità e le preoccupazioni. In un tale clima di allerta è probabile che i notabili della città fossero dunque costretti a cedere il loro tempo ad altri uffici, che non fossero quelli accademici. L'evento essenziale che permette di comprendere questo cambio di direzione è rappresentato dall'arrivo dei soldati spagnoli nel territorio cremasco ben illustrato sia da Ludovico Canobio,<sup>47</sup> che dallo Sforza Benvenuti.<sup>48</sup> In questi anni difficili, il Canobio descrive, forse anche con troppa enfasi, l'apporto fondamentale della nobiltà cremasca, che non si tirò indietro di fronte ai pericoli incombenti, adoperandosi per difendere la propria terra. E possiamo dire con una certa approssimazione che proprio quei “*gentiluomini cremaschi che in servizio della patria stavano in queste occasioni sempre armati e all'erta*”<sup>49</sup> siano gli stessi che fino a qualche anno prima si divertivano a comporre orazioni e poesie all'interno dell'Accademia dei Sospinti.

Benché in questi anni l'accademmmia si mantenga in un profondo silenzio, abbiamo testimonianza di alcuni accademici dediti alle lettere che continuano nei loro progetti letterari, se pur di grande respiro e sganciati dall'attività accademica. Ne è un chiaro esempio *La vittoria delle donne* di Lucrezio Borsati, opera in sei dialoghi nella quale il monaco agostiniano intende dimostrare quanto la donna sia di molto superiore all'uomo, dedicata a Luigi Giustiniani e stampata a Venezia nel 1623. Ma anche il *Tractatus de filiis familias* di Giambattista Barbò (1586-1648) giureconsulto e accademico sospinto detto il Provido; l'opera viene stampata a Milano nel 1626 e tratta in cinquanta *quaestiones* i diritti giuridici dei figli. Infine nel 1624 viene pubblicata a Venezia l'opera del cavalier Francesco Tensini inti-

tolata *La fortificazione: guardia difesa et espugnatione delle fortezze sperimentata in diverse guerre*, contestualmente alla quale escono alcuni componimenti poetici, tra cui quelli dei due accademici sospinti Arsilio Maria Monza (*Questo è del gran Tensini espresso in carte*) e Giovan Battista Albèri (*Quanto può fulminando e Marte e Morte*). Ricordiamo infine che nel 1627, in occasione della venuta a Crema del sopra-provveditore Francesco Basadonna, viene rappresentata la tragicommedia pastorale *Filli di Sciro*, opera di Guidobaldo Bonarelli,<sup>50</sup> che la gioventù cremasca mette in atto “con apparato sontuoso, musica ed intermedii apparenti alla moresca”<sup>51</sup> sotto la guida dell’alfiere Francesco Canobio, personaggio che compare nelle cronache solamente un’altra volta insieme a Paolo Camillo Canobio.<sup>52</sup>

Ma un momento ancora più critico è costituito, a partire dal 1628, dalla discesa dei Lanzicheneccchi, soldati mercenari provenienti dal Sacro Romano Impero, che iniziano a penetrare nel territorio mantovano. A Crema e dintorni la paura è forte e i cittadini, memori delle scorrerie spagnole, incominciano ad armarsi, mentre i Rappresentanti della città iniziano ad adottare strategie difensive.<sup>53</sup> Anche se le truppe mercenarie non toccheranno Crema, a loro è da attribuire la responsabilità del contagio di peste, che costerà alla città oltre diecimila morti, quasi un quinto della popolazione complessiva. In questo momento terribile della storia cremasca il Benvenuti ci dice che “*i nobili e i facoltosi cittadini si ritirano nelle loro ville*”<sup>54</sup> e nei loro poderi al di fuori delle mura, con la speranza così di evitare il contagio, lasciando la città priva di una guarnigione e di una rappresentanza.<sup>55</sup> In una città deserta e afflitta dalle piaghe della peste, com’era appunto Crema, è difficile immaginare che ci si potesse ritrovare per comporre poesia all’interno di qualche cenacolo accademico; l’Accademia dei Sospinti, se nel biennio precedente, pur non ufficialmente, aveva dato qualche segno di ripresa, in questi anni ritorna ad essere completamente assopita.

### ***L’Accademia risvegliata***

Nel febbraio del 1633, otto giorni dopo l’ingresso in Crema del vescovo Alberto Badoero, succeduto a Marcantonio Bragadin, il canonico e accademico sospinto Claudio Sacchelli, in occasione delle cerimonie in onore del nuovo vescovo, recita in cattedrale un “*grazioso panegirico*”<sup>56</sup> a cui segue un poema in esametri latini di Ludovico Canobio.<sup>57</sup> Sono questi i primi fermenti che, dopo anni oscuri, porteranno ben presto alla rinascita della nostra accademia.

Il 14 febbraio del 1635, finalmente, alcuni notabili, definiti dal Canobio come “*varii spiritosi signori*”<sup>58</sup> (espressione ripresa anche dal Cogrossi<sup>59</sup>) si ritrovano a casa del conte Galeazzo Vimercati, con l’intento di riportare di nuovo alla luce l’estinta accademia. Alla riunione partecipa anche l’ultimo principe Cesare Vimercati, il quale, desideroso di collaborare alla restaurazione dell’accademia, consegna il libro contenente gli statuti e gli atti accademici, oltre alla tavola con dipinta l’impresa generale. Gli statuti vengono subito letti e votati mediante una sottoscrizione che è riportata anche dal Canobio:

*Desiderosi noi infrascritti di rinnovare l’Accademia dei Sospinti in questa città per ornamento ed utilità pubblica, promettiamo e ci obblighiamo in parola d’onore di stare uniti e fermi nel proposito di detta Accademia, e di osservare tutte le leggi di essa, e quanto sarà di tempo in tempo in quella risoluto e deliberato. In fede di che, qui di proprio pugno ci sottoscriviamo:*



*Giulio Premoli, dottore; Antonio Maria Monza, fisico; Agostino Marchi, abate e canonico; Agostino Vacchetti, fisico; Lodovico Canobio, cronista; Galeazzo Maria Vimercati, conte; Livio Benvenuti; Francesco Ornani, coll.; Claudio Sacchella.*<sup>60</sup>

L'esempio di questi uomini porta ben presto altri notabili della città a chiedere di essere aggiunti tra gli accademici, sono: Francesco Bernardino Zurla, Alfonso Ornani, Niccolò Mosconi, Geronimo Luccini<sup>61</sup>, Antonio Maria Clavelli, Muzio Frecavalli, Giambattista Barbò, Massimiliano Vimercati, Claudio Scotti. Marzio Verdelli e Persio Zurla.

Da qui in avanti, fino al 1642, le sedute accademiche si terranno nella sala al pian terreno del palazzo del conte Galeazzo Vimercati, "*ottima per il sito e per la capacità*"<sup>62</sup>. Per l'anno 1635, il ruolo di principe viene rinchiodato a Cesare Vimercati, che nomina come vice principe il dottor Giulio Premoli, Claudio Sacchelli viene eletto segretario mentre Ludovico Canobio e Giovan Battista Albéri sono rispettivamente censore della lingua latina e di quella italiana. Nella stessa seduta il motto dell'accademia viene mutato in *Simul et Vicissim*, insieme e vicendevolmente. Il mese successivo, in data 4 aprile, l'Accademia dei Sospinti viene ufficialmente riaperta, la sala accademica è decorata con festoni e ghirlande, nelle quali sono intrecciate le armi del vescovo, del podestà e della città, mentre un cartellone pendente presenta le seguenti parole, riportateci dal Canobio e dal Cogrossi: "*Proesulum illustrium ac Civitatis Numine auspicato, Sospintorum Academia majorem sibi ominata felicitate restititur*".<sup>63</sup> L'onore di pronunciare la prima orazione, subito dopo un concerto di musica, spetta ad Agostino Vacchetti con una dissertazione volta a dimostrare che l'ultimo e vero fine dell'uomo è quello di operare per il pubblico bene, in questo contesto l'esperienza accademica si presenta come il "*vero e aggiustato mezzo per condurre a tal fine*"<sup>64</sup>; eseguito un secondo concerto, a conclusione della pubblica seduta dell'accademia vengono recitati dai Sospinti alcuni componimenti poetici di vario genere. Inizia per la nostra accademia un periodo florido, sono in molti ad apprezzare il proposito dei Sospinti, tra cui anche il podestà Francesco Grimani,<sup>65</sup> sensibile alla letteratura e abile parlatore, qualità per cui va a lui il merito di aver espresso, mediante la sua corrispondenza col doge Francesco Erizzo, un forte compiacimento per la nuova e risorta Accademia dei Sospinti.<sup>66</sup> La relazione che il podestà invia al doge Francesco Erizzo per renderlo partecipe della rinascita dell'accademia, possiamo leggerla in *Podestaria e capitano di Crema*:

*Era di già prodotta e quasi nel primo nascere estinta insieme l'Accademia de Literati detta de Sospinti, con investigationi proprie cominciai ravvivarle la memoria et richiamando al riconoscimento di se stessi quelli che erano già stati in essa descritti gli viddi bentosto talmente infervorati nello zelo di rinnovarla, che con molta consolatione del mio animo, l'ho veduta felicemente risorgere et lasciata in stato florido con aggregatione di molti altri litterati ed della gioventù capace di sì degno essercitio, una et due volte al mese si riducono, la fama ha portato anche alle Città prossime et forastiere il progresso et si sentono encomi degni di comendatione; quello convenghi al sicuro mantenimento dell'Accademia stesso ho col riverentissimo sentimento mio rappresentato a Vostre Eccellenze in essecutione della pubblica commissione che hebbi et al stesso humilmente mi riporto.*<sup>67</sup>

Il 2 novembre del 1635, attraverso un pubblico decreto, il podestà Grimani, per permettere all'Accademia dei Sospinti di avere una rendita stabile, necessaria per amministrarla al meglio, stabilisce che le venga assegnata la metà delle somme ricavate dalle "condanne dei danni dati"<sup>68</sup>; Infatti fino ad ora le spese delle pubbliche azioni accademiche erano state tutte a carico dei privati accademici.<sup>69</sup> Il doge Francesco Erizzo, venuto a conoscenza della risorta accademia e del decreto del podestà, si compiace con lui esortandolo a continuare nei suoi propositi e invitandolo ad aggiornarlo sui progressi dell'accademia; la ducale viene riportata integralmente dal Canobio:

*Franciscus Ericio, Dei Gratia Dux Venetiarum etc. Viro Joanni Francisco Grimano de suo mandato Potestati et capitaneo Cremae fideli dilecto salutem et dilectionis affectum.*

*Da vostre lettere comprendiamo essere risorto l'esercizio di operazioni virtuose nel ravvivarsi dell'Accademia de' Sospinti in cotesta città: e siccome a voi si deve ogni commendazione, perché con la Terminazione, che applica ad essa Accademia la metà delle condanne de'danni dati, avete somministrato tale eccitamento; così gli Accademici coll'applicarvisi mostrano stimolo d'onore, apportano decoro alla città, ed a Noi ancora soddisfazione particolare. Questa stimaremo col Senato accresciuta, quando con vostre lettere ci siano avvisati gli impieghi ed esercizi destinati alla medesima Accademia, con quali regole, con che fondamento di continuazione ed appoggio, perché non resti interrotta; e ci aggiungerete notizia del numero e condizione degli Accademici, acciò occorrendo, con quei lumi che ci fossero somministrati, si pensi maggiormente da Noi per contribuire quelle altre deliberazioni che possono far durabile e continuo questo buono e degno pensiero. Dat. in nostro Duc. Palatio die 9 Januar. Ind. IV 1635. Domenico Vico Segr.<sup>70</sup>*

Tenendo presente l'indizione quarta indicata in calce, possiamo dire con certezza che la lettera viene inviata dal doge il 9 gennaio del 1636 e non del 1635, anno che risulta invece essere di indizione terza; il che spiega l'allusione al decreto che il podestà aveva varato il 2 novembre 1635. Il mese successivo, il 13 febbraio del 1636, Francesco Grimani impone a Giulio Zucco e Carlo Marchese di versare all'Accademia dei Sospinti la metà della somma stabilita come condanna di tutti i danni provocati dal 2 novembre. Il mandato è riportato ancora una volta dal Canobio:

*Gio. Francesco Grimani, Podestà e Capitano di Crema e suo Distretto. In esecuzione dell'applicazione per Noi fatta all'Accademia de Sospinti di questa città, della metà delle pene de'danni dati, come per Decreto nostro del 2 novembre passato, aggiustato anco alla mente dell'Eccellentiss. Senato espressa in Ducale delli 9 gennajo prossimo passato, commetemo a voi Julio Zucco e Carlo Marchese datari dell'accuse de'predetti danni dati, che dobbiate corrispondere alla medesima Accademia la metà di tutte le condanne de'danni dati dal suddetto giorno 2 novembre in qua, et che si daranno in avvenire. Crema li 13 Febbraro 1636 Gio. Francesco Grimani, Podestà e Cap.<sup>71</sup>*

Mentre si avvicina sempre di più la fine del rettorato di Francesco Grimani, alla notizia della morte della madre del podestà, gli accademici decidono di onorare il lutto attraverso varie composizioni poetiche e un'orazione funebre scritta du-

rante la notte e recitata il giorno dopo da Claudio Sacchelli.<sup>72</sup> Di lì a poco, il 17 febbraio 1636, verrà invece affidato al viceprincipe Giulio Premoli, in occasione della partenza dello stesso podestà, il compito di comporre un'azione panegirica, la quale verrà poi data alle stampe. Il testo, composto di 36 pagine, viene stampato a Brescia presso Antonio Rizzardi con il titolo di *Tributo di lode all'illustrissimo sig. Gio. Francesco Grimani podestà, et capitano di Crema dell'Accademia de sospinti*; ne rimangono solo due esemplari: uno conservato presso la Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, e l'altro presso il fondo Patetta del dipartimento di Giurisprudenza dell'Università degli Studi di Torino.

Sempre nell'anno 1636, Giulio Premoli succede a Cesare Vimercati nella carica di principe, Galeazzo Vimercati è designato vice principe, mentre il Canobio è eletto segretario; sotto il principato del conte Premoli, viene stabilito che gli accademici si debbano trovare ogni giovedì sera per discorrere di argomenti designati ogni settimana. Tali discussioni avrebbero portato spesso a “*molte bizzarre conclusioni*”<sup>73</sup>, questo ad indicare che i temi trattati erano il più delle volte di poco spessore, basandosi su situazioni leggere e talvolta anche assurde. Si noti infine che nello stesso anno viene rappresentata nel palazzo Terni di Porta Ombriano la tragicommedia eroico-pastorale *L'Arnalda*, messa in atto dalla “*primaria gioventù nobile cremasca sotto il nome di Immaturi*”<sup>74</sup> nell'ambito dell'Accademia Canobiana, a cui seguono nel 1637 *La Gerusalemme in Moresca*, nel 1638 *La Croce riacquistata in moresca* e nello stesso anno *La Ravveduta*; non abbiamo testimonianza di un intervento dell'Accademia dei Sospinti e di una sua diretta partecipazione a questa serie di azioni teatrali, è vero infatti – come ancora una volta ha ben sottolineato Flavio Arpini<sup>75</sup> – che il Canobio distingue chiaramente l'accademia letteraria cremasca, in cui si ritrovano i cittadini notabili della città per discutere di argomenti arguti e per duellare tra di loro su argomenti letterari, dall'Accademia Canobiana, che dobbiamo piuttosto intendere come una scuola privata volta alla formazione dei giovani tra i 14 e i 18 anni, sotto la direzione dei fratelli Ludovico e Raimondo Canobio.

Nel 1637 l'Accademia dei Sospinti partecipa alle dimostrazioni d'onore che vengono riservate al generale Alvise Zorzi: al suo arrivo a Crema, Galeazzo Vimercati, nuovo principe dell'accademia, recita al generale un'orazione di lode, seguita da una serie di varie composizioni poetiche. Il 7 ottobre dello stesso anno il podestà Andrea Gabrieli, prossimo a terminare il suo mandato, viene onorato, alla presenza degli accademici riuniti, con un'elegante orazione recitata da Giovan Battista Albéri. L'orazione verrà “*data per ordine pubblico alle stampe e presentata al medesimo Rettore*”<sup>76</sup> il quale vorrà ringraziare l'accademia donandole cento ducati. L'unico esemplare di cui ci è giunta testimonianza, composto di 37 pagine, è stato stampato a Lodi per i tipi di Carlo Calderino con il titolo di *Rendimento di gratie all'illustriss.mo sig.r Andrea Gabrieli podestà, et capitano di Crema per l'Academia d Sospinti. Del Sig. Gio. Battista Albéri dottore* e si trova anch'esso nel fondo Patetta dell'Università degli Studi di Torino. Al podestà Gabrieli succede Vincenzo Riva, “*rettore poco o per nulla inclinato a cose accademiche*”<sup>77</sup> che non facilitò, come invece fecero i suoi predecessori, le attività dell'accademia, senza condividere nemmeno gli utili tratti dai danni dati, accumulandoli solo per il proprio interesse.

Il 4 novembre del 1638 in occasione della traslazione del corpo di San Carlo Borromeo, molti nobili cremaschi intervengono alla cerimonia di chiusura della nuova tomba di cristallo donata dal re di Spagna Filippo IV, in particolar modo

molti Accademici Sospinti accorrono per onorare la memoria del loro santo protettore; per tale ragione l'accademia non viene riaperta, come di consueto, il giorno stesso della memoria del santo, ma bisognerà aspettare otto giorni prima che le funzioni accademiche riprendano ufficialmente, precedute da un'orazione in lode di san Carlo recitata da Giulio Premoli, principe dell'accademia per la seconda volta.<sup>78</sup>

Nel 1639 viene eletto alla guida dell'accademia Livio Benvenuti, il quale sceglierà Antonio Maria Clavelli come suo vice principe; il 13 marzo dello stesso anno Marino Badoero viene nominato nuovo podestà della città di Crema. A differenza del predecessore, il rettore Badoero partecipa fin da subito alle funzioni accademiche promosse dai Sospinti, tanto che arriva ad esprimere al principe il desiderio di entrare a far parte dell'accademia come membro effettivo; la sua richiesta è accolta con favore ed entusiasmo da tutti gli accademici, i cui rappresentanti sono invitati nel Palazzo Pretorio, dove il podestà viene ufficialmente riconosciuto come accademico sospinto.<sup>79</sup> L'Accademia conosce in quest'anno un periodo di forte animosità, a tal punto che il podestà Badoero, dietro richiesta degli altri accademici, indirizza il 18 giugno una lettera al doge Francesco Erizzo per richiedere un ulteriore apporto economico; la risposta arriva da Venezia il 31 dicembre ed è riportata integralmente dal Canobio:

*Franciscus Ericio, Dei Gratia Dux Venetiarum etc. Nobil. et Sapient. Viris, Marino Badouario de suo mandato Potestati et Capitaneo Cremae, et Successoribus fidelibus dilectis, et dilectionis affectum.*

*Sopra le informazioni portateci da vostre lettere dei 18 giugno passato in ordine all'istanza fattaci dall'Accademia de'Sospinti, istituita in cotesta città con fine virtuoso e laudabile, siamo condiscesi, come facemo, col Senato a concederli due soldi per lira di tutte le condanne che da voi e da'successori vostri saranno fatte; come parimente la metà di quelle dei danni dati, per anni cinque, acciò con questo testimonio della benignità pubblica possano gli Accademici maggiormente invigorirsi nella continuazione della virtù, come, in nostra soddisfazione, vi vedemo ben applicato ad opera così degna. Has autem registratas prestanti restitui etc. Dat. in nostro Duc. Palat. die 31 Decembris 1639. Geronimo Gratti Segr.<sup>80</sup>*

Nel 1640 l'abate e canonico Agostino Marchi recita nella sala accademica un discorso di lode per il trasferimento a Crema del Provveditore generale di terra-ferma Andrea Cornaro, alla funzione partecipano anche musicisti fatti venire da Lodi e vengono esposti cartelloni contenenti motti elogiativi in latino e in italiano. Lo stesso anno il podestà Badoero viene eletto all'unanimità nuovo principe dell'Accademia dei Sospinti, "per i molti e rilevanti favori da lui conferitele",<sup>81</sup> dopo che quattro accademici erano stati inviati al Palazzo Pretorio per assicurarsi che il podestà avrebbe accettato di buon grado l'incarico. Giulio Premoli, detto il Fecondato, è invece, probabilmente in virtù della sua esperienza, nominato vice principe. Nel mese di agosto, ormai terminato il mandato del podestà, ad alcuni giorni dalla sua partenza, spetta ad Antonio Maria Monza il compito di scrivere e pronunciare pubblicamente l'azione di grazie e di lode per Marino Badoero, intitolata *l'Idea del vero huomo*, successivamente data alle stampe; ci è giunta notizia di un unico esemplare di tale testo, posseduto dal cremasco Franco Bianchessi. Verso la fine della sua orazione il Monza si rivolge al podestà descrivendo il suo ruolo fondamentale per la crescita e lo sviluppo dell'accademia in questi termini:

*Formaste, stabiliste, ergeste questa prima informe, vaccillante, et humile nostra Academia: le provedeste di quegli alimenti, che al suo mantenimento necessarij sono; acciò ch'ella viva avventuratissima per voi eternamente nel modo che qua giù è concesso, per successione. Annumeraste poscia voi stesso con estrema nostra gloria fra noi Sospinti. E perché tanto eccesso di benignità? Voi nostro Principe per natura, mettervi in posto d'esser fatto nostro Principe per elettione?*<sup>82</sup>

L'azione di grazie è infine seguita, come per altro in tutte le altre opere a stampa dei Sospinti, da alcune composizioni poetiche (un'ode, due canzoni e dieci sonetti), di impianto fortemente encomiastico, scritte da vari membri dell'accademia: Giulio Premoli detto il *Fecondo*, Girolamo Lucini detto l'*Inspido*, Agostino Marchi detto il *Disposto*, Antonio Maria Clavelli detto il *Determinato*, Antonio Maria Monza detto il *Costante*, Cesare Vimercati detto il *Sollecito*, Claudio Sacchelli detto l'*Avido*, Galeazzo Vimercati detto l'*Arido*, Giovan Battista Barbò detto il *Provido*, Giovan Battista Albéri detto lo *Stanco*, Livio Benvenuti detto il *Confidato*, Ludovico Canobio detto l'*Avventurato* e Mario Albergoni detto il *Solletrato*.<sup>83</sup>

Durante il carnevale del 1641, vengono invitati nella sala accademica dame e cavalieri della nobiltà cremasca con l'obbiettivo di divertirli attraverso discussioni argute riguardo a "*qualche cosa di vago e curioso*",<sup>84</sup> si decide di nominare una donna con il compito di ascoltare le orazioni di tre accademici scelti dal vice principe, di cui uno avrebbe preso le parti del bello, un altro del ricco e l'ultimo del dotto, ed infine di scegliere tra i tre partiti il migliore. Durante l'anno Giulio Premoli torna a ricoprire per la terza volta la carica di principe, mentre Claudio Sacchelli è nominato segretario. Nel frattempo tra i Sospinti si fa largo il desiderio di acquistare una nuova sala in cui tenere le sedute accademiche, così che l'accademia possa esercitare una funzione non più solo privata ma anche pubblica, ed è eloquente il fatto che per l'obbiettivo si riescono a raccogliere 3000 lire, poi restituite in quanto non sufficienti, la maggior parte degli accademici era infatti "*più pronta a promettere, che puntuale a contribuire*".<sup>85</sup> Il 22 dicembre il podestà Pietro Canale prende possesso del Palazzo Pretorio, con lui arriva anche la consorte Chiara Benzoni, "*di talenti più che ordinari dotata*",<sup>86</sup> di antica famiglia nobile cremasca, la quale a Venezia aveva sentito più volte parlare dei discorsi virtuosi e degni degli Accademici Sospinti. Da subito vuole verificare di prima mano la fama della nostra accademia, l'occasione si presenta nel 1642 quando tre accademici vengono scelti per gareggiare tra loro sullo stesso argomento: un sovrano, rimasto povero è in grado di riscattare uno solo tra il padre, la moglie e il figlio caduti prigionieri, ciascuno dei tre accademici ne difende una parte. Non sappiamo a chi spetterà la vittoria, ma dei tre discorsi, apprezzati, oltre che dal podestà e da sua moglie, anche dal vescovo, circoleranno diverse copie in altre città.<sup>87</sup>

Sempre durante il 1642 l'Accademia dei Sospinti, grazie ai negoziati del principe Giulio Premoli, viene trasferita nella Sala delle Armi detta delle *Guardie Vecchie*<sup>88</sup> del Palazzo Comunale, dopo che il provveditore Giovanni Capelli decide di spostare l'intero armamento in un luogo più adatto e fortificato, ovvero nelle torri del castello nei pressi di Porta Serio; e così diventa sede di "*tranquillità e dotta pace, quel luogo che già da tempo aveva servito per conservare gli istromenti di guerra*".<sup>89</sup> Giuseppe Salomoni, nel suo registro manoscritto conservato presso la Biblioteca Comunale di Crema, in un appunto datato 4 gennaio 1642 ci

notifica il trasferimento: “*li ill.mi Provveditori danno, ed assegnano la Sala sopra il Loco della Guardia Vecchia alli ill.mi Accademici Sospinti, con ché possano li ill.mi Giuristi farvi le loro congreghe*”.<sup>90</sup> Il Malatesta Garuffi afferma che con questo provvedimento si poté vedere avverato il celebre detto ciceroniano *Cedant arma togae*.<sup>91</sup> In occasione della solenne apertura della nuova sala accademica, sempre il Garuffi ci dice che fu Antonio Maria Clavelli a pronunciare il discorso inaugurale, descritto come erudito ed elegante.<sup>92</sup> Giambattista Cogrossi invece, descrivendo in versi diverse sale del Palazzo Comunale, si concentra anche sulla nuova sala accademica, collocandola vicino a quella del Consiglio dei Nobili. Con la “*serie di immagini dipinte*” che il Cogrossi pone all’interno della sala, si vuole forse alludere ai ritratti degli accademici sospinti, ovvero quei “*colti ingegni*” che avevano dato prova delle loro qualità in contese argute ed erudite.<sup>93</sup>

Nel 1643 l’Accademia dei Sospinti, favorita dalle nuove opportunità fornite dalla nuova sala accademica, decide di mettere in scena un’opera teatrale, genere tra i più graditi dai concittadini cremaschi; si opta per la trasposizione in azione scenica del *Cretideo*, secondo romanzo del poeta Giovanni Battista Manzini (1599-1664), stampato a Bologna nel 1637, in cui “*le tematiche cristiane vengono adombrate nel quadro di una rappresentazione del mondo pagano*”<sup>94</sup>; la trama, in linea con il genere del romanzo barocco, appare estremamente complessa e ricca di colpi di scena. L’opera viene rappresentata il 10 febbraio, con un apparato “*reso dal famoso pennello del nostro Barbelli ammirabile*”,<sup>95</sup> il Canobio ci segnala dunque che a comporre la scenografia dello spettacolo è niente meno che Gian Giacomo Barbelli, il più produttivo e apprezzato pittore cremasco del secolo XVII. Cesare Alpini nota che il pittore cremasco lavora alla scenografia del *Cretideo* (opera che richiedeva la “*conoscenza e capacità di allestire un impianto prospettico architettonico di tipo illusionistico*”<sup>96</sup>) proprio nello stesso anno in cui conclude l’intera decorazione della Madonna delle Grazie a Crema, innovativa per l’inquadratura architettonica, quasi scenografica, in cui vengono rafforzate le linee prospettiche. Allo spettacolo, il cui successo è clamoroso, assistono, oltre ai Rettori della città, più di settecento gentiluomini, sia cremaschi che forestieri, quando l’intera sala accademica ne poteva accogliere al massimo quattrocento.

Lo stesso anno, al termine del mandato del podestà Pietro Canale, come di consueto, all’interno dell’Accademia viene composto e recitato dal vice principe Pietro Premoli un “*insigne panegirico*”<sup>97</sup> accompagnato da musica e da varie composizioni poetiche, anche in lode di Chiara Benzoni, moglie del podestà e fervente promotrice dell’Accademia. Il 25 maggio del 1643 succede nella carica di podestà Alessandro Bolani, il quale partecipa fin da subito alle funzioni promosse dall’Accademia dei Sospinti.

In occasione del carnevale del 1644, gli accademici organizzano una veglia, durante la quale il principe Matteo Clavelli introduce un discorso se sia un “*bene introdurre nella nostra Italia l’uso di quei paesi in cui è concesso il baciare per complimento le dame*”,<sup>98</sup> a cui seguono altri argomenti pungenti, in grado di tener svegli gli accademici durante tutta la veglia. All’arrivo a Crema del Provveditore di Terraferma Alvise Mocenigo, figlio di quel Giovanni Mocenigo che era stato podestà dal 1595 al 1597, viene pronunciata da Giulio Premoli un’eruditissima orazione, di cui verrà poi donata una copia scritta al provveditore stesso. Nessun panegirico viene invece pronunciato per la partenza del podestà Alessandro Bolani fissata per il 25 settembre: Antonio Maria Clavelli, a cui spetta l’incarico, rimane accidentato e quindi impossibilitato a presentarsi alla cerimonia accademica.

All'inizio del 1645, ormai insidiato da qualche mese il nuovo podestà Giacomo Foscarini, viene organizzata un'altra veglia, della durata di due ore, per discorrere di argomenti frivoli e leggeri; il tema alla base della serata è "*qual sia la vera bellezza*"<sup>99</sup> attorno al quale si sviluppa una spiritosa, arguta e intricata scenetta improvvisata dai Sospinti, nella quale troviamo un giovane Corso che, fingendo di essere Mercurio, lancia agli accademici alcune suppliche e querele amorose. Seguono, come consuetudine, alcuni spiritosi sonetti e altre composizioni poetiche, tra cui se ne distingue una di Ludovico Canobio, ispirata all'*Eneide travestita* di Giovan Battista Lalli (Norcia 1572-1637), in cui si vuole dimostrare che l'amore risiede non tanto in città, quanto piuttosto in campagna.<sup>100</sup>

Verso la fine dell'estate del 1645, la morte prematura di Giulio Premoli, per tre volte principe dell'accademia, colpisce inaspettatamente i Sospinti, i quali decidono di rendere pubblica testimonianza della sua memoria attraverso elogi funebri; il giorno prescelto è il 4 novembre, tradizionale giorno di riapertura dell'accademia. È Antonio Maria Clavelli a comporre un'orazione funebre a cui seguono alcune poesie di altri membri dell'accademia.<sup>101</sup>

Nel 1646, dopo un periodo di lutto e di silenzio, Antonio Maria Clavelli viene nominato nuovo principe dell'accademia, il quale, non essendo stata pronunciata all'inizio dell'anno accademico la solita orazione in onore del protettore S. Carlo Borromeo, decide all'improvviso di radunare i Sospinti per invitarli a riprendere con il solito ardore gli esercizi accademici; per l'occasione il maggiore dei due fratelli Canobio, ovvero Raimondo, salito in cattedra pronuncia un poemetto in ottave a proposito della protezione del santo. Partecipa all'azione accademica anche Orazio del Sole, protocomico della Compagnia degli Affezionati (fatto venire in questi giorni a Crema dal podestà Francesco Valier)<sup>102</sup> che rimane tanto colpito dalla composizione del Canobio tanto da richiederne una copia, desiderio che non viene però soddisfatto essendovi il divieto "*di lasciar uscire composizione alcuna in pubblico, dopo esser ella stata recitata in pubblica azione accademica, senza prima averne l'autore avuto coi soliti scrutinij l'approvazione del corpo tutto accademico*"<sup>103</sup>; tale ingiunzione non appare in nessun articolo dei primi *Statuti* e con ogni probabilità è stata aggiunta successivamente, il che ci fa pensare che intorno alla metà del secolo i Sospinti si basavano su un regolamento che non era più quello stabilito e approvato alla fondazione dell'accademia, bensì un'altro probabilmente più ricco e aggiornato.

Se dell'anno 1647 abbiamo poche notizie, il Canobio dedica invece grande spazio alla descrizione del Carnevale del 1648, anno in cui giunge a Crema il Provveditore dell'Arme Niccolò Cornaro; come negli anni precedenti si decide di discutere a proposito di frivoli problemi, tra cui "*se convenga di più alle belle o alle brutte dame l'uso dello specchio*".<sup>104</sup> Antonio Maria Clavelli prende la parte delle belle mentre Mario Albergoni delle brutte; seguono come sempre varie composizioni poetiche sul medesimo argomento. All'azione accademica, che termina con un danza ben regolata, partecipano anche il nuovo podestà Giovanni Contarini<sup>105</sup> insieme alla moglie, alla quale verrà dedicato un madrigale. Il Canobio, con tono nostalgico, ricorda questa come "*l'ultima azione che da que' tempi si a' nostri presenti si sia più in Accademia esercitata*",<sup>106</sup> affermazione non del tutto vera, dal momento che ci è giunta testimonianza di un'altra celebrazione del Carnevale organizzata dai Sospinti nel 1656, inoltre il 16 settembre del 1649 in occasione del secondo centenario del dominio veneto in Crema, presso lo stampatore Giovanni Tagliacane viene pubblicata in 14 pagine un'ode<sup>107</sup> del fu principe Antonio Maria

Monza, che con ogni probabilità viene recitata contestualmente alle celebrazioni dell'anniversario. Possiamo dunque prendere il 1649 come anno a partire dal quale inizia una forte dispersione della nostra accademia che la porterà ad entrare in un nuovo periodo di lungo sonno.

### ***Il nuovo sonno dell'Accademia***

Sulla prima interruzione dell'accademia, dal 1615 al 1635, né il Canobio, né il Cogrossi avevano dato motivazioni; per quanto riguarda invece le cause che portano, verso la metà del secolo, i Sospinti verso un lento declino, è il Canobio ad avanzare qualche ipotesi: l'invidia e la competizione tra gli accademici deve aver sicuramente giocato un ruolo importante, ma anche le condizioni sempre più restrittive imposte dal principe, il quale risulta esercitare un sempre maggiore potere, e da ultimo la presenza a Crema di una compagnia comica, voluta fortemente dai Rappresentanti della città, "*istrioni mercenari*"<sup>108</sup> profanatori di quel santuario dedicato alle Muse che era la Sala Accademica; Giuseppe Racchetti fa riferimento alla Compagnia degli Affezionati di Orazio del Sole, il protocomico a cui Raimondo Canobio si era rifiutato di donare una copia del suo poemetto, e a cui il podestà aveva dato in uso la Sala delle *Guardie Vecchie* senza neanche pretendere un compenso. Da quel momento la sala non è più unicamente riservata all'uso esclusivo dei Sospinti, ma vede l'alternarsi di compagnie di comici e musicisti, fino al momento in cui da sala accademica verrà piuttosto adibita alla funzione teatro pubblico.<sup>109</sup> Il Malatesta Garuffi invece, accanto al "*maligno influsso di qualch'altro nemico delle Lettere*"<sup>110</sup>, alludendo anch'egli alla presenza di compagnie comiche, presenta cause molto più generali e poco fondate come il soggiacere dell'accademia alle vicende terrene o il necessario riposo dopo anni di duro lavoro. Fatto sta che a partire dal 1648 la nostra accademia incomincia ad entrare in un "*sonno cos'alto e profondo che sarebbe trapassato in un mortale letargo*".<sup>111</sup>

Il silenzio dell'accademia è però comunque segnato da alcuni respiri affannosi, sintomo di un possibile futuro risveglio; nel 1652 il passaggio a Crema del Duca di Mantova Carlo II Gonzaga, ospite del colonnello Gerolamo Tadini, viene celebrato con alcune composizioni accademiche "*indizi che ancora respirava, sebben anelante, il brio poetico de' Sospinti*"<sup>112</sup>; mentre l'anno successivo durante le celebrazioni in onore di Sant'Antonio da Padova, appena nominato compatrono della città, il Canobio ci descrive i superbi apparati allestiti nella piazza davanti alla chiesa di San Francesco, con archi trionfali sopra i quali si potevano leggere "*elogi e altre nobili composizioni in encomio del Santo [...] devoti respiri dell'ammortita Accademia dei Sospinti*".<sup>113</sup>

Nel 1655 esce a Crema presso lo stampatore Giacomo Marchetti *La medicina difesa. Ragionamento accademico del dottor Antonio Maria Monza accademico archisospinto*,<sup>114</sup> discorso tenuto nella Sala Accademica in difesa della medicina contro la giurisprudenza da collegarsi alla polemica in corso in quegli anni, dedicato al vescovo Alberto Badoero; la parte iniziale dell'opera è facilmente accessibile in quanto riportata integralmente da Vincenzo Gatti nel suo saggio dedicato a Giovan Battista Albéri.<sup>115</sup>

L'anno seguente, durante le celebrazioni del Carnevale, alcuni Sospinti decidono di organizzare un'azione accademica, a imitazione degli sfarzi del decennio precedente; a chiusura delle solite funzioni, alla presenza del Vescovo e della no-



biltà, i presenti si cimentano in una danza composta e garbata.<sup>116</sup> A questo punto il Canobio, con tono pungente, presenta una nuova causa a giustificazione della decadenza della nostra accademia: alcuni Sospinti avevano perorato l'ammissione all'accademia di alcuni soggetti forestieri, per nulla pratici nelle lettere e senza i debiti requisiti, i quali dopo la loro prima azione accademica, svolta a fatica e con scarsi risultati, avevano compreso che sarebbe stato necessario un impegno molto più gravoso del previsto e avevano presto deciso di ritirarsi.<sup>117</sup>

Infine nel 1658, morto il doge Bertuccio Valier<sup>118</sup>, in occasione delle feste consuete per l'elezione del nuovo doge Giovanni Pesaro,<sup>119</sup> nel Duomo di Crema, addobbato a spese pubbliche, al termine del *Te Deum*, Antonio Maria Clavelli pronuncia un'orazione, a cui seguono alcune composizioni accademiche di diversi autori, ultimissimo retaggio dell'ormai "sverginata" Accademia dei Sospinti.<sup>120</sup> Le ultime occasioni, in cui gli accademici si ritroveranno, sono durante il carnevale del 1659 e del 1663, in cui vengono messe in scena due opere teatrali: *Le fortune di Rodope e di Domira*, rappresentata con "cangiamenti di scene, intermedii, apparati ed altre tali vaghezze"<sup>121</sup> e *La Filli di Sciro*, frutto di un'ormai "giacente"<sup>122</sup> Accademia dei Sospinti.

### ***L'epilogo dell'Accademia***

Dopo più di vent'anni dall'ultima testimonianza, il nome dei Sospinti riappare nel 1682 sotto la podesteria di Antonio Ottoboni,<sup>123</sup> nipote del cardinale Pietro Ottoboni (diventato poi papa nel 1689 con il nome di Alessandro VIII). L'Ottoboni risulta essere amante delle lettere e delle arti, fautore di numerose accademie come quella veneziana dei Dodonei e poi degli Animosi, oltre a essere un assiduo seguace dell'Arcadia, presso la quale stampa alcuni suoi componimenti.<sup>124</sup> Il Malatesta Garuffi ci dice che appena giunto a Crema, avendo già provveduto a farsi aggiungere nel registro dell'accademia, il nuovo podestà Ottoboni viene acclamato come principe della risorta Accademia dei Sospinti, la quale "ripigliata la già perduta favella, tornò di bel nuovo più che mai lieta, e fastosa a mettere in ammirazione la fama, con la preziosità de componimenti".<sup>125</sup> Sei anni dopo anche il Garuffi, il quale pubblica il suo resoconto sulle accademie italiane nel 1688, asserisce che in quel momento, e quindi sotto il podestà Lelio Piovene,<sup>126</sup> l'accademia si trova in un felice e florido stato di cose, ricca di "animosissimi ingegni ed elevatissimi soggetti".<sup>127</sup> Da questo momento in poi le fonti dei cronisti del tempo si interrompono, e anche il Cogrossi che stampa la sua opera nel 1738 tace sul periodo di tempo che segue.

Solamente Giuseppe Racchetti, nel suo resoconto (pubblicato postumo nel 1883 dallo Sforza Benvenuti) intitolato *Crema sotto il governo della Repubblica di Venezia*, nota che nel mezzo secolo che segue abbiamo un utilizzo sempre più condiviso della sala accademica, nella quale vengono allestiti gli spettacoli di alcune compagnie teatrali di passaggio;<sup>128</sup> il fenomeno dilagante non incontra però il favore dei Sospinti, i quali non accettavano che "sovente era lor tolta la sala per darla ai commedianti".<sup>129</sup> Su questo aspetto si è concentrato in particolare Andrea Bombelli,<sup>130</sup> il quale in un suo studio del 1950 (ripreso recentemente da Francesca Ferla)<sup>131</sup> ha messo in luce la serie di processi che hanno portato lentamente l'Accademia dei Sospinti ad essere assorbita dalla formazione di un nuovo Teatro Stabile.

Nel 1678 il consiglio della città aveva già deciso di restaurare l'ala sud del

Palazzo Comunale, dove era situata anche la Sala Accademica; alcuni Sospinti, vedendo la loro sede minacciata, avevano suggerito agli amministratori di costituire una sala teatrale adatta ad esercitare le pubbliche funzioni dell'accademia. In seguito a queste istanze, il 17 settembre 1681, il Consiglio Generale, alla presenza del podestà Antonio Canal,<sup>132</sup> delibera l'acquisto delle due casette del defunto Arsilio Maria Monza, contigue all'ala sud del Palazzo, in modo da rendere il nuovo progetto più cospicuo e decoroso.<sup>133</sup> Due anni dopo, iniziati i lavori di ampliamento, si rende necessario l'inglobamento di altre due abitazioni limitrofe, individuate in quelle degli eredi di Antonio Maria Monza e il cui acquisto viene decretato il 13 settembre 1683, per far sì che quell'ala del palazzo possa ospitare anche il teatro ad uso dei Sospinti. Bombelli ci fornisce una precisa descrizione della sala teatrale precisandone anche le dimensioni e la capienza.<sup>134</sup> I lavori si concludono definitivamente nell'anno 1687, ma già negli anni precedenti la sala teatrale era stata data in uso dai Provveditori a diverse compagnie di comici; Carlo Piastrella, basandosi sul registro delle *Parti e Provvisioni*, cita nell'arco di tempo tra il 1684 e il 1687 quelle di Giovan Battista Gili, Ambrogio Broglia, Cesare Crigione, Luca Richiara e Gaspare Torelli.<sup>135</sup> Infine nel gennaio 1688 il Consiglio stabilisce che vengano designati annualmente tre cittadini che si occupino della manutenzione e del controllo della sala, sintomo di una maggiore autonomia del teatro.

Gli spettacoli e le funzioni accademiche nella sala teatrale dell'ala sud durano fino al 1716; infatti il 17 gennaio 1708 il Consiglio decide di costruire un nuovo edificio teatrale autonomo e lontano dagli archivi, scongiurando in questo modo la possibilità che un incendio sviluppato nel teatro possa portare alla perdita delle carte d'archivio; un'altra importante ragione è da rintracciare nella volontà di non privare l'Accademia di una sede idonea.<sup>136</sup> La sala del Palazzo Comunale, ormai smantellata, nel 1716 viene convertita per ospitare sia le sedute del Consiglio Generale che quelle degli Accademici Sospinti, e vi viene apposta la seguente iscrizione:

THEATRALIBUS LUDIS  
HANC ARISTOCRATIS SEDEM  
LITERARUM ATHANEO  
PUBLICIS CURIS ET AUSPICIIS  
PATRIA NOBILITAS SUBROGAVIT  
ANNO DOMINI MDCCXVI.<sup>137</sup>

I Sospinti vi eserciteranno le loro funzioni ancora per breve tempo in quanto la creazione del nuovo teatro (per interessamento di Cornelia Benzoni, moglie del podestà Camillo Trevisani)<sup>138</sup> porta a uno spostamento del polo culturale attorno a cui gravita la società intellettuale cremasca, portando l'accademia ad estinguersi definitivamente.

L'ultimissima testimonianza scritta che ci è giunta dell'Accademia dei Sospinti è riportata nel diario manoscritto del padre Bernardo Zucchi in data 4 ottobre 1715, il quale ci presenta il resoconto delle cerimonie organizzate in onore del podestà Prospero Valmarana<sup>139</sup> in occasione della sua partenza: la funzione accademica consta di due azioni di grazie seguite da diverse composizioni poetiche; quest'ultime, successivamente date alle stampe, sono riportate integralmente nel saggio di Vincenzo Gatti<sup>140</sup> il quale ci presenta anche i nomi degli autori, tutti esponenti della più insigne nobiltà cremasca. Sempre lo Zucchi descrive l'ultimo

e vano tentativo di Giambattista Dornetti, parroco di S. Giacomo Maggiore e accademico sospinto, per sensibilizzare i Provveditori nel far risorgere ad ornamento della città e della sua gioventù, la decaduta e, di lì a poco, estinta Accademia dei Sospinti. Produco l'intero testo:

*Alli 4 ottobre 1715 nella chiesa di S. Benedetto de PP. Rocchettini v'adunavonsi li signori Accademici Sospinti e fecero applauso con loro parole al merito di S.E. Podestà [Prospero Valmarana]. L'orazione academica fu recitata dal dott. fisico Carlo Francesco Cogrossi, dal sig. Marcantonio da Caravaggi, da quaranta più anni abitante in Crema il padre, intitolata l'onore seguace dell'invito, con numerose poesie che molte a stampa si vedono, si come l'orazione. In questa azione vediamo gli spiriti giovanili nella lotta [...] Il M.R. sig. dott. Giambattista Dornetti, ben degno prevosto della parrocchiale di S. Giacomo Maggiore, ultimo e solo degli aggregati secondo le leggi e precetti della nostra Accademia dei Sospinti, recitate con un sonetto, mostrò ed esortò i signori Provveditori della città a porgere la auterevol lor mano per far risorgere, a profitto della numerosa e vivace gioventù, ed ornamento della patria, la caduta e quasi estinta nostra, una volta tanto nominata, Accademia. Li sig.ri Provveditori dimandarono a quel virtuoso ecclesiastico la recitata composizione, la quale fecero appendere nella sala della città, per aver sotto gli occhi la virtuosa istanza ed effettuare il glorioso allora risoluto disegno di procurare tutti i mezzi per il ravvivamento di quella, ma invano, amandosi in Crema più l'ozio che lo studio.<sup>141</sup>*

Secondo il Racchetti, dobbiamo individuare il 1715 come anno conclusivo dell'esperienza accademica, durante il quale l'Accademia dei Sospinti muore “come i cigni mandando l'ultimo sospiro melodioso accompagnato dai violini celebratissimi di Tartini e di Viscontini”,<sup>142</sup> riferendosi probabilmente a uno degli ultimi congressi accademici, in cui si erano esibiti i due violinisti cremonesi Giuseppe Tartini<sup>143</sup> e Gasparo Visconti,<sup>144</sup> autori dei *Sei Concerti a cinque Stromenti dei Signori G. Tartini e G. Visconti* pubblicati ad Amsterdam nel 1728.

## **Conclusion**

L'Accademia dei Sospinti, che aveva visto la luce sul principiarsi del XVII, cade dunque nel silenzio all'incirca dopo un secolo di permanenza nella nostra municipalità; d'altro canto non è possibile istituire una data esatta in cui i Sospinti pongono definitivamente fine alla loro esperienza accademica, dobbiamo pensare piuttosto a una serie di processi gradualmente che portano lentamente i nobili cremaschi ad orientarsi verso altri interessi e passatempi. Dopotutto gli accademici si rendono conto di non aver più un appoggio netto e incondizionato dei Provveditori e soprattutto dei Podestà, i quali, oltre a dare la sala accademica in uso a compagnie di comici, mimi e musicisti, decidono di privare l'accademia della sua dote, un tempo assicurata dal decreto di Francesco Grimani.

Altro elemento determinante è la costruzione a partire dal 1716 del nuovo teatro autonomo, sulle rive della roggia Crema, che diventerà ben presto il luogo di incontro della nobiltà cremasca: appaiono dunque chiare le parole dello Zucchi quando dice che in Crema si amava più l'ozio che lo studio. Ma ancor di più si sta verificando uno spostamento di interessi: in tutta Italia, e così anche nelle zone di provincia, inizia a farsi largo un sentimento svalutativo verso tutto ciò che possa

apparire retaggio di un ideale del sapere puramente erudito e retorico, del tutto chiuso alla modernità delle lettere.

In perfetta linea con questo cambiamento di prospettiva, col procedere degli anni, gli storici e i cronisti hanno emesso giudizi sempre più negativi e pungenti sull'effettiva funzione delle accademie letterarie barocche, ricettacolo di cortigiani al servizio del podestà e di uomini boriosi, in grado di produrre nulla se non vaniloqui, ricchi di frasi concettose e contorte. Non poeti, ma "*facitori di versi*", sempre alla ricerca della metafora arguta e curiosa, ma senza significato; non letterati liberi, ma servitori di quelle "*lettere prostitute*" come le definirà più tardi il Foscolo. E proprio questa propensione nello scrivere con l'unico scopo di tessere le lodi dei signori, nel produrre la sola ed effimera poesia encomiastica, deve aver giocato un ruolo che non è da trascurare nell'analisi delle cause dell'estinzione della nostra accademia, scoppiata – usando un'immagine dell'Ariosto – come le cicale per il troppo cantare. È già nel 1844, il Racchetti, con un maggiore giudizio critico rispetto ai cronisti precedenti, afferma che "*le fredde adunanze degli Accademici divennero agli spettatori noiose, anzi non promuovevano che sbadigli*".<sup>145</sup> Lo Sforza Benvenuti invece, che scrive nel 1859, definisce il XVII un secolo di "*corrottissimo gusto, ove la poesia credevasi che consistesse nel rimbombo e nell'artificioso gioco delle parole*"<sup>146</sup> dando un parere del tutto negativo dell'esperienza accademica.

D'altro canto va attribuito all'Accademia dei Sospinti il merito di non aver fatto cadere la nobiltà cremasca nell'ozio, dandole un notevole slancio culturale; se pur componendo poesie dozzinali e di scarso valore letterario, gli accademici hanno sempre cercato di confrontarsi con i grandi modelli del tempo, aggiornandosi continuamente. Già il Malatesta Garuffi all'inizio del suo resoconto aveva affermato che tra i motivi iniziali non v'era tanto il desiderio di gloria e di fama, quanto piuttosto il "*timore di vedere i propri ingegni soffocati nell'ozio*".<sup>147</sup> Un altro obiettivo raggiunto dall'accademia è sicuramente anche quello di aver favorito un facile accesso alla cultura per i giovani della nobiltà cremasca, attivi fin da piccoli, prima sotto la direzione di Ludovico e Raimondo Canobio e poi nell'ambito della stessa Accademia dei Sospinti, nel mettere in scena le opere teatrali più in voga del momento.

Credo dunque che l'esperienza accademica cremasca, con i suoi tanti – e forse troppi – limiti possa essere ben inquadrata nel giudizio paradigmatico che Pietro Borsieri, esponente dei romantici milanesi stretti attorno al "Conciliatore", dà delle accademie letterarie: "*si sforzano sì d'impedire che il sapere retroceda, ed è molto; ma non lo soccorrono a progredire, e sarebbe moltissimo*".<sup>148</sup>

## NOTE

- <sup>1</sup> cfr. G. MALATESTA GARUFFI, *L'Italia accademica ossia le Accademie*, Rimini 1688. *Introduzione* parr. 1-10: “[Le Accademie] si possono con tutta ragione intitolare doviziosi mercati di virtù, ove l’uno permuta coll’altro le merci dell’Intelletto. Elle servono sì bene a tener in applicazione i nostri Ingegni [...] altro non sono, che uno scelto numero di huomini onorati, e studiosi, i quali assieme s’adunano sotto la direzione d’un Principe temporaneo, ch’essi creano; si governano con Regole e Statuti, che per lo più i primi fondatori stabilirono, e compariscono a dare pubblico saggio de’ propri talenti sotto una certa Impresa, che alle pareti delle loro Sale affigono”.
- <sup>2</sup> G. BENZONI, *Gli affanni della cultura. Intellettuali e potere nell’Italia della Controriforma e barocca*, Milano, Feltrinelli, 1978. p. 159
- <sup>3</sup> cfr. L. CANOBIO, *Proseguimento della Storia di Crema [fino al 1664]*, Crema 1849. p. 57
- <sup>4</sup> G. MALATESTA GARUFFI, *L'Italia accademica ossia le Accademie*, Rimini 1688. p. 231
- <sup>5</sup> cfr. G. MALATESTA GARUFFI, *op. cit.* p. 231
- <sup>6</sup> *ibidem*
- <sup>7</sup> G. MALATESTA GARUFFI, *op. cit.* p. 230
- <sup>8</sup> cfr. M. MAYLANDER, *Storia delle Accademie d’Italia*, vol.5, Bologna 1930. p. 230
- <sup>9</sup> G. B. COGROSSI, *Fasti storici della città di Crema*, Crema 1738. p. 136
- <sup>10</sup> G. MALATESTA GARUFFI, *op. cit.* pp. 233-234
- <sup>11</sup> cfr. L. CANOBIO, *op. cit.* p.58
- <sup>12</sup> Per una puntuale descrizione dello strumento sulla base di Varrone cfr. K. D. White, *Agricultural Implements of the Roman World*, Cambridge 1967. p. 155: “Varro gives an accurate description of the *tribulum*, which corresponds to surviving specimens of an implement that is still widely used. It consists of a heavy wooden board with flints or iron teeth embedded in the underside; the roughened under-surface releases the grain from the straw, leaving only the chaff to be removed in a further process”.
- <sup>13</sup> G. M. GARUFFI, *op. cit.* p.233
- <sup>14</sup> G. B. COGROSSI, *op. cit.* pp. 136-137
- <sup>15</sup> cfr. G. B. COGROSSI, *op. cit.* 136
- <sup>16</sup> *Pietro Capello*, podestà e capitano di Crema dal 26 agosto 1612 al 2 luglio 1614.
- <sup>17</sup> L. CANOBIO, *op. cit.* pp. 65-66
- <sup>18</sup> L. CANOBIO, *op. cit.* p. 65
- <sup>19</sup> *Gian Giacomo Diedo*, secondo vescovo di Crema, dal 28 maggio 1584 al 6 giugno 1616.
- <sup>20</sup> L. CANOBIO, *op. cit.* p. 66; G. B. COGROSSI, *op. cit.* p. 137
- <sup>21</sup> cfr. L. CANOBIO, *op. cit.* p. 67
- <sup>22</sup> cfr. G. M. GARUFFI, *op. cit.* p. 232
- <sup>23</sup> L. BORSATI, *Orazione in lode di S. Carlo Borromeo*. p. 21
- <sup>24</sup> *Federico Cavalli*, podestà e capitano di Crema dal 3 luglio 1614 al 16 marzo 1616.
- <sup>25</sup> L. BORSATI, *Orazione in lode di S. Carlo Borromeo*. p. 21
- <sup>26</sup> *Ordini e Statuti dell’Accademia dei Sospinti*, art. 15
- <sup>27</sup> cfr. F. ARPINI, “*Scientia Musicae*” e *musicisti a Crema fra ’500 e ’600*, Crema 1996. pp. 63-66
- <sup>28</sup> F. ARPINI, *op. cit.* 1996. p. 66
- <sup>29</sup> cfr. F. ARPINI, *op. cit.* 1996. p. 65
- <sup>30</sup> G. M. GARUFFI, *op. cit.* p. 235
- <sup>31</sup> cfr. F. ARPINI, *Alcune considerazioni intorno ai rapporti teatrali e musicali fra Crema e Venezia nel XVII secolo: Lodovico Canobio e lo Zenone trionfante*, “*Insula Fulcheria*”, XXXX vol. A, dicembre 2010. p. 222
- <sup>32</sup> *Ordini e Statuti dell’Accademia dei Sospinti*, art. 14
- <sup>33</sup> cfr. L. CANOBIO, *op. cit.* p. 171
- <sup>34</sup> cfr. F. SFORZA BENVENUTI, *Dizionario Biografico dei Cremaschi*, Crema 1888. p. 307
- <sup>35</sup> cfr. G. M. GARUFFI, *op. cit.* p. 230
- <sup>36</sup> cfr. G. B. COGROSSI, *op. cit.* p.142
- <sup>37</sup> G. M. GARUFFI, *op. cit.* p. 231
- <sup>38</sup> L. CANOBIO, *op. cit.* p. 17
- <sup>39</sup> *Antonio Longo*, podestà e capitano di Crema dal 27 aprile 1626 al 15 settembre 1627.
- <sup>40</sup> cfr. F. SFORZA BENVENUTI, *op. cit.* 1888. pp. 9-10
- <sup>41</sup> cfr. G. B. COGROSSI, *op. cit.* pp. 143-144
- <sup>42</sup> cfr. V. GATTI, *Giovan Battista Albéri*, Atheneum, Firenze 2000.

- <sup>43</sup> G. B. COGROSSI, *op. cit.* p. 145
- <sup>44</sup> cfr. V. GATTI, *Giovan Battista Albéri*, Atheneum, Firenze 2000.
- <sup>45</sup> L. CANOBIO, *op. cit.* p. 154
- <sup>46</sup> G. B. COGROSSI, *op. cit.* p. 138
- <sup>47</sup> L. CANOBIO, *op. cit.* p.71 ss.
- <sup>48</sup> F. SFORZA BENVENUTI, *Storia di Crema*, vol.2, Milano 1859. p. 13
- <sup>49</sup> L. CANOBIO, *op. cit.* p. 78
- <sup>50</sup> *Guidobaldo Bonarelli della Rovere* (1563-1608), avviato fin da giovane alla carriera ecclesiastica, fu diplomatico e poeta; la sua opera maggiore, la *Filli di Sciro* (1607), rappresenta uno dei capolavori del genere del dramma pastorale, di grande successo in tutto il XVII.
- <sup>51</sup> L. CANOBIO, *op. cit.* p. 119
- <sup>52</sup> cfr. L. CANOBIO, *op. cit.* p. 123
- <sup>53</sup> *ibidem*
- <sup>54</sup> F. SFORZA BENVENUTI, *op. cit.* 1859. p. 18
- <sup>55</sup> cfr. L. CANOBIO, *op. cit.* p. 135
- <sup>56</sup> L. CANOBIO, *op. cit.* p. 152
- <sup>57</sup> cfr. *ibidem*
- <sup>58</sup> L. CANOBIO, *op. cit.* p.154
- <sup>59</sup> cfr. G. B. COGROSSI, *op. cit.* p. 138
- <sup>60</sup> L. CANOBIO, *op. cit.* p.155
- <sup>61</sup> *Geronimo (o Gerolamo) Lucini*, discendente di nobile famiglia ed eletto nel 1626 nel Consiglio nobiliare di Crema, risulta essere padre del ben più celebre pittore Giovan Battista Lucini.
- <sup>62</sup> L. CANOBIO, *op. cit.* p. 156
- <sup>63</sup> L. CANOBIO, *op. cit.* p. 157; G. B. COGROSSI, *op. cit.* p. 139
- <sup>64</sup> *ibidem*
- <sup>65</sup> *Francesco Grimani*, podestà e capitano di Crema dal 17 settembre 1634 al 17 settembre 1636.
- <sup>66</sup> cfr. G. B. COGROSSI, *op. cit.* p. 139
- <sup>67</sup> A. TAGLIAFERRI (ed.) *Relazioni dei rettori veneti in terraferma*. Vol. 13, *Podestaria e capitano di Crema, Provveditorato di Orzinuovi, Provveditorato di Asolo*, Giuffrè, Milano 1979. p. 219
- <sup>68</sup> L. CANOBIO, *op. cit.* p. 158
- <sup>69</sup> cfr. L. CANOBIO, *op. cit.* p. 161
- <sup>70</sup> L. CANOBIO, *op. cit.* p. 158
- <sup>71</sup> L. CANOBIO, *op. cit.* p. 160
- <sup>72</sup> cfr. L. CANOBIO, *op. cit.* p. 161
- <sup>73</sup> L. CANOBIO, *op. cit.* p. 163
- <sup>74</sup> L. CANOBIO, *op. cit.* p. 162
- <sup>75</sup> cfr. F. ARPINI, *Alcune considerazioni intorno ai rapporti teatrali e musicali fra Crema e Venezia nel XVII secolo: Lodovico Canobio e lo Zenone trionfante*, "Insula Fulcheria", XXXX vol. A, dicembre 2010. p. 227
- <sup>76</sup> L. CANOBIO, *op. cit.* p. 166
- <sup>77</sup> L. CANOBIO, *op. cit.* p. 176
- <sup>78</sup> cfr. L. CANOBIO, *op. cit.* p. 171
- <sup>79</sup> cfr. L. CANOBIO, *op. cit.* p. 177
- <sup>80</sup> L. CANOBIO, *op. cit.* p. 179
- <sup>81</sup> L. CANOBIO, *op. cit.* p. 181
- <sup>82</sup> AA.VV., *Composizioni de gli Academici Sospinti all'ill.mo sig.r Marino Badoero podestà, et capitano di Crema, loro prencipe*, Lodi 1640. p. 26
- <sup>83</sup> cfr. *ibidem*, pp. 29-51
- <sup>84</sup> L. CANOBIO, *op. cit.* p. 184
- <sup>85</sup> L. CANOBIO, *op. cit.* p. 185
- <sup>86</sup> L. CANOBIO, *op. cit.* p. 194
- <sup>87</sup> cfr. L. CANOBIO, *op. cit.* p. 187
- <sup>88</sup> cfr. G. M. GARUFFI, *op. cit.* p. 236
- <sup>89</sup> L. CANOBIO, *op. cit.* p. 190
- <sup>90</sup> G. SALOMONI, *Sommario delle cose più notabili contenuti in 40 libri delle parti e provvisioni della città di Crema* [1449-1684], ms. 180 – Biblioteca comunale di Crema
- <sup>91</sup> CICERO, *De consulatu suo*, fr. 6
- <sup>92</sup> cfr. G. M. GARUFFI, *op. cit.* p. 237
- <sup>93</sup> G. B. COGROSSI, *op. cit.* pp. 137-138: "Altra sala gentil tosto vedremo / che fu già delle Muse

*albergo eletto / e campo illustre, ove de' colti ingegni / fra contese erudite / fece prova di sé l'alto valore. / Vieni pure, e vedrai per entro a lei / pender dalle pareti in lunghe fila / espress' in tela i lor sembianti, e viva, / a onta pur d'invidiosa morte, / serbar anco di sé memoria altera. / Entra dunque, signor; giacché la porta / par aperta c'inviti, entra, e rimira. / la serie delle immagini dipinte.”*

<sup>94</sup> L. MATT, *Manzini G. B.*, in “Dizionario Biografico degli Italiani”, Treccani, Roma 2007.

<sup>95</sup> L. CANOBIO, *op. cit.* p. 192

<sup>96</sup> C. ALPINI, *Ritratto di Gian Giacomo Barbelli nel IV centenario della nascita*, in “Insula Fulcheria” XXXIV, 2004. p.15

<sup>97</sup> L. CANOBIO, *op. cit.* p. 194

<sup>98</sup> L. CANOBIO, *op. cit.* p. 198

<sup>99</sup> L. CANOBIO, *op. cit.* p. 207

<sup>100</sup> cfr. L. CANOBIO, *op. cit.* p. 207

<sup>101</sup> cfr. L. CANOBIO, *op. cit.* p. 216-217

<sup>102</sup> *Francesco Valier*, podestà e capitano di Crema dal 25 febbraio 1646 al 21 luglio 1647.

<sup>103</sup> L. CANOBIO, *op. cit.* p. 230

<sup>104</sup> L. CANOBIO, *op. cit.* p. 240

<sup>105</sup> *Giovanni Contarini*, podestà e capitano di Crema dal 21 luglio 1647 al 29 novembre 1648

<sup>106</sup> L. CANOBIO, *op. cit.* p. 242

<sup>107</sup> cfr. A. M. MONZA, *Nel di 16 settembre dell'anno 1649 nel quale termina il secondo secolo della felice deditione della città di Crema sotto il serenissimo dominio veneto. Oda del dottor Antonio Maria Monza il costante archisospinto*, Crema 1649 (anche questo testo a stampa è conservato presso il fondo Patetta dell'Università degli Studi di Torino).

<sup>108</sup> L. CANOBIO, *op. cit.* p. 242 *ibidem*

<sup>109</sup> cfr. F. SFORZA BENVENUTI, *Crema sotto il governo della Repubblica di Venezia. Discorso inedito di Giuseppe Racchetti*, in “Archivio Storico Lombardo”, X, 1883. p.151

<sup>110</sup> G. M. GARUFFI, *op. cit.* p. 237

<sup>111</sup> *ibidem*

<sup>112</sup> L. CANOBIO, *op. cit.* p. 295

<sup>113</sup> L. CANOBIO, *op. cit.* p. 300

<sup>114</sup> cfr. L. CANOBIO, *op. cit.* p. 335

<sup>115</sup> cfr. V. GATTI, *Giovan Battista Albèri*, Firenze 2000. pp. 37-40

<sup>116</sup> cfr. L. CANOBIO, *op. cit.* p. 338-339

<sup>117</sup> cfr. L. CANOBIO, *op. cit.* p. 338-339

<sup>118</sup> *Bertuccio Valier* (1596-1658) 102° doge della Repubblica di Venezia dal 1656 sino alla morte.

<sup>119</sup> *Giovanni Pesaro* (1589-1659) 103° doge della Repubblica di Venezia dal 1658 sino alla morte.

<sup>120</sup> cfr. L. CANOBIO, *op. cit.* p. 379

<sup>121</sup> L. CANOBIO, *op. cit.* p. 396

<sup>122</sup> L. CANOBIO, *op. cit.* p. 427

<sup>123</sup> *Antonio Ottoboni*, podestà e capitano di Crema dal 13 ottobre 1682 al 23 aprile 1684.

<sup>124</sup> A. MENITTI IPPOLITO, *Ottoboni Antonio*, in “Dizionario Biografico degli Italiani”, Treccani, Roma 2013.

<sup>125</sup> G. M. GARUFFI, *op. cit.* p. 238

<sup>126</sup> *Leio Piovene*, podestà e capitano di Crema dal 29 gennaio 1687 al 5 giugno 1688.

<sup>127</sup> G. M. GARUFFI, *op. cit.* p. 238

<sup>128</sup> F. SFORZA BENVENUTI, *Crema sotto il governo della Repubblica di Venezia. Discorso inedito di Giuseppe Racchetti*, in “Archivio Storico Lombardo” X, 1883. p. 151

<sup>129</sup> A. FINO, *Storia di Crema per Alemanio dagli annali di m. Pietro Terni ristampata con Annotazioni di Giuseppe Racchetti*, 1844. p. 332

<sup>130</sup> A. BOMBELLI, *Il teatro a Crema*, Crema 1950.

<sup>131</sup> cfr. F. FERLA, *Il teatro a Crema: dalle sale private alla fabbrica soda et durabile*, in “Insula Fulcheria” XXXV vol. A, 2005.

<sup>132</sup> *Antonio Canal*, podestà e capitano di Crema dal 10 agosto 1681 al 23 aprile 1682.

<sup>133</sup> cfr. A. BOMBELLI, *op. cit.*, p.10, ma anche F. FERLA, *op. cit.* p. 55.

<sup>134</sup> cfr. A. BOMBELLI, *op. cit.*, p.11

<sup>135</sup> cfr. C. PIASTRELLA, *Dall'Accademia dei Sospinti al Teatro S. Domenico*, atti della mostra documentaria, Crema 1999. p.17

<sup>136</sup> cfr. A. BOMBELLI, *op. cit.*, p.12

<sup>137</sup> B. BETTONI, *Storia di Crema*, Michele Sangaletti (ed.), Società Storica Cremasca, Crema 2014. p. 192

- <sup>138</sup> *Camillo Trevisan*, podestà e capitano di Crema dal 1715 al 14 giugno 1718.
- <sup>139</sup> *Prospero Valmarana*, podestà e capitano di Crema dal 30 maggio 1714 al 15 ottobre 1715
- <sup>140</sup> cfr. V. GATTI, *op. cit.*, pp.40-50
- <sup>141</sup> B. ZUCCHI, Annotazioni di ciò che giornalmente è successo nella città e territorio di Crema [1710-1752], ms. 181 – Bibl. Comun. Crema. p. 78
- <sup>142</sup> F. SFORZA BENVENUTI, *op. cit.*, in “Archivio Storico Lombardo” X, 1883. p. 150
- <sup>143</sup> *Giuseppe Tartini* (1692-1770) violinista e compositore italiano, autore della celebre sonata per violino *Il trillo del Diavolo*.
- <sup>144</sup> *Gasparo Visconti* (1683-1731) violinista e compositore cremonese appartenente alla nobile famiglia dei Visconti, secondo alcuni fu allievo di Arcangelo Corelli.
- <sup>145</sup> A. FINO, *op. cit.* p. 332
- <sup>146</sup> F. SFORZA BENVENUTI, *op. cit.* 1859. p. 12
- <sup>147</sup> G. M. GARUFFI, *op. cit.* p. 231
- <sup>148</sup> P. BORSIERI, “Avventure letterarie di un giorno”, in *I manifesti romantici del 1816 e gli scritti principali del “Conciliatore” sul Romanticismo*, C. Calcaterra (ed.), Torino 1951. p.258



## BIBLIOGRAFIA

### *Bibliografia generale*

- ALBÉRI Giovan Battista, *Hippanda*, Brescia 1614.
- BORSATI Lucrezio, Ludovico, *Orazione in lode di S. Carlo Borromeo cardinale*, Pavia 1615.
- LEONETTI Gian Battista, *Il primo libro di Madrigali a cinque voci*, Venezia 1617.
- BORSATI Lucrezio, *La vittoria delle donne*, Venezia 1621.
- TENSISI Francesco, *La fortificazione: guardia difesa et espugnatione delle fortezze sperimentata in diverse guerre*, Venezia 1626.
- AA.VV., *Tributo di lode all'illustrissimo sig. Gio. Francesco Grimani podestà, et capitano di Crema dell'Accademia de sospinti*, Brescia [1636].
- AA.VV., *Rendimento di gratie all'illustrissimo sig.r Andrea Gabrieli podestà, et capitano di Crema per l'Accademia d Sospinti. Del Sig. Gio. Battista Alberi dottore*, Lodi [1637].
- AA.VV., *Compositioni de gli Academici Sospinti all'ill.mo sig.r Marino Badoero podestà, et capitano di Crema, loro prencipe*, Lodi 1640.
- MONZA Antonio Maria, *Nel dì 16 settembre dell'anno 1649 nel quale termina il secondo secolo della felice deditione della città di Crema sotto il serenissimo dominio veneto. Oda del dottor Antonio Maria Monza il costante archisospinto*, Crema 1649.
- MONZA Antonio Maria, *La medicina difesa. Ragionamento accademico del dottor Antonio Maria Monza accademico archisospinto*, Crema 1655.
- MALATESTA GARUFFI Giuseppe, *L'Italia Accademica ossia le Accademie*, Rimini 1688.
- COGROSSI Gian Battista, *Fasti storici della città di Crema*, Venezia 1738.
- FINO Alemanio, *Storia di Crema per Alemanio dagli annali di m. Pietro Terni ristampata con Annotazioni di Giuseppe Racchetti*, Crema 1844.
- CANOPIO Ludovico, *Proseguimento della Storia di Crema [fino al 1664]*, Crema 1849.
- SFORZA BENVENUTI Francesco, *Storia di Crema*, Milano 1859.
- AA.VV., *Alcune poesie di autori cremaschi raccolte e ristampate da Giovanni Solera*, Crema 1867.
- SFORZA BENVENUTI Francesco, *Dizionario Biografico Cremasco*, Crema 1888.
- MAYLANDER Michele, *Storia delle Accademie d'Italia*, vol.5, Bologna 1930.
- BOMBELLI Andrea, *Il teatro a Crema*, Crema 1950.
- PIANTELLI Francesco, *Folclore cremasco*, Crema 1951.
- DOGLIO Federico, *Il teatro tragico italiano*, 1960.
- BENZONI Gino, *Gli affanni della cultura. Intellettuali e potere nell'Italia della Controriforma e barocca*, Milano, Feltrinelli, 1978.
- TAGLIAFERRI Amelio (ed.) *Relazioni dei rettori veneti in terraferma*. Vol. 13, *Podestaria e capitanato di Crema, Provveditorato di Orzinuovi, Provveditorato di Asolo*, Giuffrè, Milano 1979.
- ARPINI Flavio, *"Scientia Musicae" e musicisti a Crema fra '500 e '600*, Crema 1996.
- PIASTRELLA Carlo, *Dall'Accademia dei Sospinti al Teatro S. Domenico, atti della mostra documentaria*, Crema 1999.
- GATTI Vincenzo, *Giovan Battista Albéri*, Atheneum, Firenze 2000.
- BETTONI Bartolomeo, *Storia di Crema*, Michele Sangaletti (ed.), Società Storica Cremasca, Crema 2014.

### ***Riviste e periodici***

SFORZA BENVENUTI Francesco, *Crema sotto il governo della Repubblica di Venezia. Discorso inedito di Giuseppe Racchetti*, in “Archivio Storico Lombardo” X, 1883.

ALPINI Cesare, *Ritratto di Gian Giacomo Barbelli nel IV centenario della nascita*, in “Insula Fulcheria” XXXIV, 2004.

FERLA Francesca, *Il teatro a Crema: dalle sale private alla fabbrica soda et durabile*, in “Insula Fulcheria” XXXV vol. A, 2005.

ARPINI Flavio, *Alcune considerazioni intorno ai rapporti teatrali e musicali fra Crema e Venezia nel XVII secolo: Lodovico Canobio e lo Zenone trionfante*, in “Insula Fulcheria” XXXX vol. A, 2010.

### ***Fonti archivistiche***

SALOMONI Giuseppe, *Sommario delle cose più notabili contenuti in 40 libri delle parti e provvisioni della città di Crema [1449-1684]*, Crema, Biblioteca Comunale, ms.180

ZUCCHI Bernardo, *Annotazioni di ciò che giornalmente è successo nella città e territorio di Crema [1710-1752]*, Crema, Biblioteca Comunale, ms.181

## **L'ancona-tabernacolo di Cesare del Conte per l'altare Maggiore del Duomo**

***Un'opera d'arte lignaria ignorata nel cantiere  
del Duomo di Crema del Primo Seicento***

*Maria Verga Bandirali ci parla di un tabernacolo ligneo, realizzato da Cesare de' Conti nel Seicento per il Duomo di Crema, andato perduto. L'autrice osserva poi che alcune delle più note opere lignee presenti nel Duomo di Crema, tuttora di incerta attribuzione, risentono fortemente dell'influenza di Virgilio Del Conte, fratello di Cesare. Ciò è evidente dall'esame delle opere da lui eseguite nella Sacrestia Nuova della Certosa di Pavia, che presentano notevoli somiglianze nello stile con la statua di San Pantaleone, con il Crocifisso un tempo sul trave del coro e con la Vergine detta Addolorata. Fu forse Cesare de' Conti l'autore di queste statue.*

*Maria Verga Bandirali writes about a wooden tabernacle made by Cesare de Conti in the 17th century for the "Duomo" of Crema which was lost. The author remarks that some of the best known wooden works found in the Cathedral of Crema, and that are still of uncertain attribution, are deeply influenced by Virgilio Del Conte from Pavia.. That is evident after the examination of the works he made in the "Sacrestia Nuova" of the Chartehouse of Pavia, which are remarkably similar in their style to the statue of Saint Pantaleone, to the Cricifix once on the beam of the chancel and to the statue of Our Lady of Sorrows. Cesare de' Conti may have been the author of those statues.*

Premesso che, in base alle conoscenze trasmesse dalla storiografia cremasca, era già possibile configurare in Crema un centro non secondario di attività lignaria,<sup>1</sup> caratterizzato dalla produzione delle note tavolette dipinte da soffitto,<sup>2</sup> in seguito alla ricca documentazione, ora riemersa dagli archivi civili ed ecclesiastici,<sup>3</sup> il panorama si è notevolmente allargato a comprendere stalli corali, fronti e cantorie d'organo, confessionali, statue, cornici, colonne e molto altro. Le medesime fonti hanno poi rivelato nei cantieri aperti in città presenze fino a ieri sconosciute di artisti e artigiani forestieri che suggeriscono rapporti interessanti con ambienti artistici non soltanto lombardi, nonché collaborazioni fra esponenti di arti differenti, impegnati nell'esecuzione di una medesima commissione.

Emblematico un accordo dell'Archivio Capitolare del Duomo<sup>4</sup> per la fattura di un tabernacolo<sup>5</sup> di legno per l'altar maggiore,<sup>6</sup> affidato a Cesare de' Conti, milanese, ma abitante a Crema che, se non si tratta di un caso di omonimia, potrebbe appartenere alla dinastia dei famosi maestri lignari de' Conti o Del Conte,<sup>7</sup> autori in Milano e altrove di noti capolavori. Sulla fattura del tabernacolo dà conto anche una successiva commissione ricca di dettagli del medesimo Consorzio<sup>8</sup> al doratore Amilcare Gatti, cremonese ma abitante a Bergamo, che si obbliga a dorare il tabernacolo dove si ripone il SS. Sacramento per il prezzo di 430 ducati. L'opera dovrà esser fatta «senza alcuna sorte di mancamento. Tutte le figure grandi e piccole saranno dorate e poi graffite e velate. Le nicchie dove andranno le figure dovranno esser lavorate alla mosajca [sic] o in altra maniera secondo il gusto dei Sindaci. Il compenso è convenuto in 1000 gazzettoni». Si aggiunge che i tabernacolo dovrà essere consegnato per la festa del Corpus Domini del giugno 1609.

Pertanto sorprende il silenzio caduto su un apparato così ricco e sontuoso; forse l'imponente struttura fu alienata o dispersa dopo che «la riforma settecentesca del Duomo pretese la preferenza del marmo rispetto all'efficacia decorativa e devozionale di un altare dipinto e dorato», osserva lo Zavaglio (*Il restauro del Duomo di Crema*, ds., 1925), situazione, per altro, verificatasi per strutture simili in Lombardia, a Milano, per esempio, in S. Maria Beltrade, dove l'altare ligneo del Garavaglia fu sostituito nel 1796 dall'altare marmoreo del Pollak (Forcella cit. p. 61), o a Castelleone (Cremona), dove rimase fino ai primi anni dell'800 sull'altar maggiore della Parrocchiale la maestosa ancona del Peranda (E. De Pascale, Mariolina Olivari, *Dizionario degli artisti di Caravaggio e Treviglio*, ed. Bolis 1994, p. 63); senza trascurare il caso dell'ancona lignea commissionata a Bonifacio Bembo e a Pantaleone de' Marchi per l'altare grande della Cattedrale di Cremona e il progetto grandioso per l'altare delle Reliquie, sempre in Duomo a Cremona.

Quando l'opera cremasca sia stata smontata non è dato sapere, anche se può segnalarlo la commissione dello stesso Consorzio del SS.Sacramento del 1682 all'orefice fiammingo Filippo Hennin<sup>9</sup> di un paliotto d'argento per l'altare maggiore, quasi già fosse intervenuta una riforma o, quantomeno, uno spostamento dell'altare, che avesse richiesto un differente arredo.

Sia consentita, a questo punto una riflessione sulle tre statue che l'accordo sembra destinare in posizione privilegiata sul tabernacolo: S. Pantaleone, S. Sebastiano e S. Vittoriano, i patroni della città. Poiché perdurano sulla attuale statua di S. Pantaleone dubbi e perplessità,<sup>10</sup> e nemmeno convince la recente attribuzione a Giovan Angelo Del Maino,<sup>11</sup> non potrebbe la scultura del patrono di Crema, oggi ancora sull'altare del Santo in Cattedrale<sup>12</sup> identificarsi con quella scolpita da Cesare Del Conte per l'altare maggiore destinata a una nicchia, risparmiata al fine di esporla sullo stesso altare? L'ipotesi si avvalora constatando consonanze

stilistiche-formali e fisionomiche tra la figura del nostro S. Pantaleone (fig. 1 con i particolari 1.a, 1.b) e il S. Giovanni Evangelista (fig. 2) ai piedi della croce sul trave posto sull'altare della sacrestia nuova della Certosa di Pavia, attribuito a Virgilio De' Conti<sup>13</sup> (fig. 3): lo stesso viso giovanile improntato a fervore religioso, la stessa foggia dei capelli a ciocche corte e gonfie, l'identica aureola, gli stesi ricami un po' pesanti sul broccato dell'abito di elegante linearismo, la stessa pacatezza gestuale. Tenuta presente la pratica degli intagliatori in legno di giovare di disegni e modelli di autori più noti e affermati, non sembra fuori luogo supporre che il Cesare Del Conte che lavorava nel 1608 ad una importante opera nel cantiere del Duomo di Crema si sia avvalso di un disegno o modello del suo famoso fratello, impegnato negli stessi anni nei lavori della sacrestia nuova della Certosa di Pavia, lavori che prevedevano, oltre al gruppo statuario della Crocifissione, gli intagli lignei sugli armadi alle pareti, per altro vicini al modulo ricorrente delle ancone lombarde.

Sul filo dei possibili rapporti fra Cesare e il famoso fratello Virgilio par conveniente segnalare alcune altre sculture del Duomo giunte anonime, che parrebbero risentite dell'influsso pavese: mi riferisco, al gruppo statuario della Crocifissione,<sup>14</sup> *olim* esposto sul trave che attraversava *ab antiquo* il coro davanti all'altare maggiore in Duomo, di cui sopravvive il solo Crocifisso, di buona fattura seicentesca (fig. 4). Per quanto se ne può giudicare, dato lo smembramento, la composizione, oggi nota esclusivamente per la descrizione del Tintori (*Memorie patrie*, ms. Biblioteca Com. Crema, cc. 121-122) pare esemplarsi sul gruppo statuario nella Sacrestia Nuova della Certosa di Pavia, ora attribuito a Virgilio De' Conti (si veda fig.3 cit.). Al gruppo in Duomo potrebbe forse convenire anche la statua della Vergine<sup>15</sup> così detta Addolorata, ancora in Duomo, variamente attribuita e posizionata (fig. 5).

Pur nella consapevolezza dei numerosi problemi irrisolti, e dell'assenza non infrequente di riscontri documentari convalidanti, nonché della necessità di ulteriori approfondimenti, si ha speranza di aver fatto emergere, attraverso la presente rivisitazione del patrimonio lignario della Cattedrale di Crema, l'inedita influenza stilistico-iconografica di Virgilio Del Conte e delle opere da lui eseguite nella Sacrestia Nuova della Certosa di Pavia su una serie di opere in Duomo rimaste anonime, alla luce dell'accertata presenza nel cantiere della Cattedrale nel primo decennio del sec. XVII del fratello Cesare, come risulta documentato dall'accordo siglato dai Sindaci del Consorzio del SS. Sacramento per la fattura del tabernacolo ligneo per l'altar maggiore in data 1608.

## NOTE

<sup>1</sup> W. TERNI DE GREGORJ, *Pittura artigiana lombarda del Rinascimento*, Milano 1958; M. VERGA BANDIRALI, *I De' Marchi da Crema*, in: "Arte lombarda", Milano, 1965, p. 53; *Arte lignaria a Crema nel sec. XV*, in: "Momenti di storia cremasca", Crema 1982, p. 82.

<sup>2</sup> L. CESERANI ERMENINI, *Le tavolette da soffitto rinascimentali. La collezione della Banca Popolare di Crema*, in: "Insula Fulcheria", XV, 1985, p. 81 e seg. Si veda anche la rivisitazione di P. Venturelli, *Tavolette da soffitto a Crema: maestri, personaggi e qualche caso e 100 tavolette dipinte da un buon pittore in Rinascimento cremasco*, 2015, pp. 91 e 163.

<sup>3</sup> L. CARUBELLI, *Pagine di storia del Duomo di Crema da fonti inedite o poco conosciute: una rivisitazione delle vicende artistiche fra Cinquecento e Settecento*, in *La Cattedrale di Crema* (a cura di Gabriele Cavallini e Matteo Facchi), Milano, Scalpendi Editore 2011, p. 169 e seg. Regesti 17-22, 25 e 26. Si veda sotto il testo dell'accordo per la fattura del tabernacolo.

<sup>4</sup> Accordo fra Cesare De Conti, milanese, ma abitante a Crema, Alessandro Manzone, Mario Ceruti e Giovanni Andrea Marchese, Sindaci del Consorzi del SS. Sacramento della Cattedrale di Crema, perché venga fatto un tabernacolo di legno per l'altare maggiore con patti come segue: *Il tabernacolo deve essere fatto di bella architettura, cioè conforme al disegno; nelle mani dei Sindaci deve restare copia del disegno sottoscritto dal suddetto Cesare. Le tredici figure saranno fatte come sarà ordinato dai Sindaci. Le figure di S. Pantaleone di S. Sebastiano saranno fatte in misura adeguata al luogo dove dovranno esser messe. L'intagliator è obbligato a consegnare il tabernacolo compiutamente per la festa al Corpus Domini del 1609. I Sindaci promettono di pagare al Conti 1000 Gazzettoni all'inizio dell'opera, 300 a metà, 400 al fine del lavoro*". Nell'accordo è compreso l'obbligo da parte del Del Conte di sistemare gratis gli angeli dell'altare maggiore in caso di necessità. Seguono altre precisazioni in tempi successivi: il 10 giugno 1610 si dichiara che l'opera è stata finita e son state fatte alcune parti in aggiunta a ciò che era previsto dal disegno. Alla data 16 dicembre 1608, è indicato il pagamento in un acconto di 140 gazzettoni. Il 23 dicembre è dato un altro acconto di 60 gazzettoni; nel 1609 è fatto cenno a una supplica al podestà da parte dei consiglieri del Consorzio del SS. Sacramento poiché la spesa per il tabernacolo dell'altare maggiore sarà elevata di 500 scudi per le molte statue, fra cui quelle di S. Pantaleone, S. Sebastiano S. Vittoriano; la compagnia ricorre alla Comunità perché venga data autorità ai provveditori di assegnare del denaro come sembrerà loro opportuno.

<sup>5</sup> Il termine *tabernacolo* ricorre nei documenti lombardi e indica con precisione la funzione cui era destinata questa struttura; nel Quattrocento il termine è usato per indicare le ancone lignee e, praticamente, sottolinea la preziosità dell'altare, arricchito di cornici, lesene, fregi, statue grandi o a mezzo busto entro nicchie nei sovrapposti registri. Al centro del registro inferiore era posto il tabernacolo vero e proprio con le ante dipinte e dorate (R. CASCIARO, *La scultura lignea lombarda del Rinascimento*. Milano 2000, p.7).

Un apparato assai somigliante, per quanto assai meno ricco di ornati, potrebbe aver presentato l'altare del Corpus Christi nella vecchia pieve di S. Maria di Offanengo, per il quale, in data 26 ottobre 1541, il Civerchio risulta pagato *pro mercede picturae mense Domini nostri Jesus Christi, capsetae et tuburculi (sic) cum eucarestie prefati Domini Jesus Christi et duorum Angelorum in et super bancheta una posita altari erecti in prefata ecclesia cum deauratura dicte banchete*. Ne sopravvivono i due Angeli dipinti e dorati (M. MARUBBI, *Opere perdute o irrimediabili*", in: "Vincenzo Civerchio", Milano, 1986, p.185, doc. 63).

<sup>6</sup> Gli spostamenti dell'altare maggiore furono frequenti, pretendendo differenti arredi in base alla nuova posizione occupata o a causa del deterioramento. Tale è stata la sorte del tabernacolo eseguito da Aurelio Buso nel 1548, che si decise di sostituire nel 1608, quando l'altare fu spostato nella cappella maggiore. L'accordo con Cesare De' Conti prevede che l'intagliatore debba, se necessario, occuparsi anche dei due angeli sull'altare maggiore, presumibilmente appartenuti al precedente tabernacolo di Aurelio Buso (L. CARUBELLI, 2011, Regesto p.190). la notizia lascia intendere che si era deciso di eliminare una struttura malandata, ma si era risparmiata la coppia di angeli ancora in buono stato, forse bisognosi soltanto di una ridoratura. Se l'ipotesi regge, l'altare del Buso corrisponde a quello fatiscente, visto e descritto dal Vescovo Castelli in questi termini nel 1579 (M. FACCHI, *La cappella dell'altare maggiore*, in "Duomo", 2011, p.140): "La mensa è costituita di una tavola di pietra sostenuta da colonnine di legno; è vuota sotto, ma circondata da tavole di legno malmesse e vi si accede su gradini piccoli con fatica. Sopra l'altare v'è il tabernacolo per il SS.Sacramento, grande, di legno dipinto e dorato esternamente".

<sup>7</sup> I Del Conte o de' Conti erano una numerosa famiglia di intagliatori che abitava a Milano nella parrocchia di S. Giorgio al Pozzo Bianco (V. FORCELLA, *Scultori e intagliatori in legno che lavorarono nelle chiese di Milano*. Bologna, Forni, 1974, p. 32). I più noti erano Anselmo e il figlio Virgilio ai quali si ascrivono importanti lavori in S. Maria del Carmine, in S. Simpliciano, in S. Vito al Pasquirolo, alla Certosa di Pavia. Ma il Forcella (p. 32) aggiunge che Anselmo, il capo bottega, oltre Virgilio aveva altri tre figli: Giovan Angelo, Cesare e Sacripante, tutti intagliatori di legno dei quali si ignorava l'attività; ora però il documento cremasco, testimoniando un'opera inedita di Cesare, lascia supporre che anche gli altri fratelli di Virgilio collaborassero nella bottega paterna. L'opera di Virgilio è stata recentemente riportata all'attenzione della critica dalle vaste indagini documentarie di J. STOPPA, in: "Annali di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Milano", ACME, fasc. II, XVII, p.163; M. G. ALBERTINI OTTOLENGHI, *Una nuova attribuzione a Virgilio de' Conti*. In: "Gli armadi lignei della Sacrestia Nuova della Certosa di Pavia", Milano, 2002, p. 47; C. Z. LASCARIS, *Ipotesi per una restituzione cronologica attributiva*, Ibi, p.40.

<sup>8</sup> L. CARUBELLI, *Pagine di storia...cit.*, p.193, Regesto 25, (maggio 3)

<sup>9</sup> Filippo Hennin, originario *ab oppido Athi (Fiandre)*, domiciliato a Crema da un decennio, spo-

sato a Lucia, figlia dell'orefice cremasco G. Battista Cane, lavora dal 1679 al 1683 per il Duomo, S. Benedetto e S. Monica (ved. M. VERGA BANDIRALI, *Notizia degli argenti seicenteschi per il Duomo di Crema*. In: "Insula Fulcheria", Crema, 2002, p.145). Dopo il 1683 si trasferisce a Brescia dove porta a termine il paliotto d'argento per il Duomo (R. MASSA, *L'oreficeria sacra e profana*, in: "Settecento lombardo", Cat. Mostra a Palazzo Reale. Milano, 1991, p.513).

L. CARUBELLI, 2011, p.78, Regesto 77 : Crema, Archivio Storico Diocesano, *Libro delle Provisioni del Venerando Consorzio del SS. Sacramento della Cattedrale di Crema, 1681-1694*, cc. 3v, 4r Filippo Hennin si obbliga a fare "un paliotto d'argento che deve servire per l'altare maggiore della Cattedrale con proprio argento, che dovrà essere della bontà dell'argento che si fabbrica a Venezia. Il paliotto dovrà essere realizzato secondo il disegno che sarà fatto da Filippo Hennin. L'opera dovrà esser compiuta nel mese di febbraio del 1683. Il paliotto dovrà essere di once 500 circa. Per ogni oncia d'argento si dovranno pagare lire 9 soldi 4. Filippo Hennin dovrà far portare a proprie spese il paliotto; ogni volta che sarà consegnato qualche pezzo, i Sindaci i fabbricieri dovranno pagare all'orefice per ogni oncia le sudette lire 9 e soldi 4, oppure un filippo. Quando sarà terminato il lavoro, la fattura del paliotto dovrà essere pagata nel termine di sei mesi, cioè una terza parte ogni due mesi, ad iniziare dal primo marzo. Giovan Battista Monza ha fatto e pubblicato lo scritto. Seguono le firme dei Sindaci, quindi quelle di Giovanni Battista Lucino e Francesco Sachella, seguite da quella di Filippo Hennin, alla fine firmano i testimoni Giovanni Domenico Chiappa, Giovanni Battista Monza e Bartolomeo marchese".

<sup>10</sup> M. MARUBBI, *Vincenzo Civerchio*. Milano, 1986, p.138, scheda n. 24, con le attribuzioni precedenti sull'Autore e la data presunta di esecuzione della statua secondo il Ridolfi (1648) e la riserva della mancata segnalazione del Michiel che, tra le opere del Civerchio ammirate a Crema nel primo Cinquecento non nomina affatto la scultura di S. Pantaleone. La proposta del Ridolfi potrebbe anche giustificarsi col fatto che è possibile sia toccato al Civerchio ridipingere e ridorare la statua, e che soltanto il suo nome sia stato trasmesso in virtù della fama di cui godeva al tempo.

<sup>11</sup> V. ZANI, *Pietro Antonio Solari e Giovan Angelo Del Maino: due statue rinascimentali*, in: "La cattedrale di Crema", Segrate, 2011, p. 251.

<sup>12</sup> Sulla storia dell'altare e dei suoi innumerevoli spostamenti, V. I. LASAGNI, *Chiese, Conventi e Monasteri in Crema e nel suo territorio dall'inizio del dominio veneto alla fondazione della diocesi. Repertorio di Enti Ecclesiastici tra XV e XVI secolo*. Abbiategrasso, Milano 2008, p. 26.

<sup>13</sup> M. G. ALBERTINI OTTOLENGHI, *Una nuova attribuzione a Virgilio De' Conti*. In: *Gli armadi lignei...* cit., p 47.

<sup>14</sup> M. FACCHI, *La cappella dell'Altare Maggiore*. In: *La cattedrale di Crema. Aspetti originari e opere disperse*. Segrate, 2012, p. 40, ricostruisce l'aspetto della cappella, decorata per volontà testamentaria di Bernardino Benvenuti. Nel suo testamento (1492) egli ordinava di costruire *super unam trabem ponendam supra columnas sitas hinc et inde in capellam altaris maioris Creme unus Crucifixus et ab uno latere ipsius imago Virginis et ab alio latere imago beati Iohannis Evangeliste*. Come accadde altre volte in Duomo, l'esecuzione delle volontà testamentarie potrebbe esser avvenuta con notevole ritardo. Una descrizione della cappella si trova anche in P. CAZZULANI, *Memorie Patrie. Estratti da Cesare Tintori*. Crema, Biblioteca Comunale, ms. 11, cc. 121, 122.

<sup>15</sup> G. CAVALLINI, *Opere di incerta attribuzione e Inventari della Cattedrale*, in: "La cattedrale di Crema", 2012, scheda 17.11 p. 117.

## RIFERIMENTI FOTOGRAFICI

Fig. 1 (con i dettagli a, b), S. Pantaleone, Crema, Cattedrale, sull'altare omonimo, da: Studio Restauro Mariani, Crema: *Relazione dell'intervento di restauro conservativo alla scultura lignea policroma e dorata raffigurante S. Pantaleone, ubicata nel Duomo di Crema, maggio 2002*. Per gentile concessione.

Fig. 2, Virgilio de' Conti, S. Giovanni Evangelista, Certosa di Pavia, Sacrestia Nuova, sopra il trave sull'Altare Maggiore. Da F. CANTALUPI, *Gli armadi lignei della Sacrestia Nuova della Certosa di Pavia*. Milano, 2002, fig.7.

Fig. 3, Virgilio de' Conti, gruppo statuaria ligneo e dorato della Crocifissione, Sacrestia nuova della Certosa di Pavia, sull'altare maggiore. Da F. CANTALUPI, *cit.* fig.1.

Fig. 4, Crocifisso ligneo seicentesco, Crema, Cattedrale, sull'archivolto dell'abside, da: *La Cattedrale di Crema, 2012*, "Scheda 17.12" p. 119.

Fig. 5, Vergine Addolorata, Crema, Cattedrale, navata sinistra, da: *La Cattedrale di Crema, 2012*, p.117.



*1. San Pantaleone. Crema, Duomo*





1a. *San Pantaleone (particolare).*  
Crema, Duomo



1b. *San Pantaleone (particolare).*  
Crema, Duomo



2. Virgilio de' Conti, *Giovanni Evangelista*. Pavia, Certosa



3. Gruppo statuario della Crocifissione. Pavia, Certosa

4. Crocifisso. Crema, Duomo



5. Addolorata. Crema, Duomo



## **Paolo Braguti**

### ***Scritto in suo onore, nel duecentesimo anniversario della nascita***

*Sacerdote, letterato, educatore, studioso, filantropo, massone: questo e altro ancora fu Paolo Braguti, uomo che in una sola vita ne seppe vivere molte, alcune delle quali ancora da indagare e comprendere appieno. Per la prima volta, una ricerca diretta sulle fonti d'archivio per riuscire a capire chi fosse realmente Paolo Braguti, dagli anni dell'infanzia a quelli della dirigenza pubblica, dalla Maestà alla Loggia Serio. Nel duecentesimo anniversario della nascita, questo articolo intende ricordare la sua figura e rendere il giusto onore ai suoi meriti, primo fra tutti quello d'aver dimostrato, negli anni dell'unificazione nazionale, quanto l'esser sacerdote non escludesse l'esser italiano.*

*A priest, a man of letters, an educator, a scholar, a philanthropist, a freemason: Paolo Braguti was even more than all that; he lived several lives in a single one and some of them have not been completely studied and understood. For the first time a research was conducted on archives in order to understand who Paolo Braguti really was, from his childhood to when he was a managerial public servant. On this anniversary this article is meant to commemorate him and adequately honour his merits, most of all he proved, in the years of national unification, that being a priest did not prevent from being an Italian.*



Pietro Racchetti, *Ritratto di Paolo Braguti*, Museo Civico di Crema

## *La famiglia*

Paolo Braguti nasce a Crema il 14 gennaio 1815<sup>1</sup>. Viene battezzato lo stesso giorno presso la chiesa della Santissima Trinità<sup>2</sup>. È figlio di Agostino e Giuseppa Martini, che si sono uniti in matrimonio nel 1800 e che prima di Paolo hanno avuto tre figli: Giovanni Battista, nato nel 1805 e vissuto fino a trentasette anni, poi Giulio Cesare e quindi Luigi, entrambi morti infanti<sup>3</sup>. La famiglia Braguti è tra le più antiche di Crema<sup>4</sup>. Di un nobile Calisto Colombo detto Braguto, che pare provenisse da Bergamo, si ha notizia certa a Crema nel 1347, talché si suppone un'ascendenza bergamasca risalente e di un qualche rilievo. Presto il cognome Colombo si cambia in Braguto, da cui poi Braguti<sup>5</sup>.

La famiglia si caratterizza storicamente per una certa distanza dalle lotte intestine cittadine, sia da quelle tra la componente guelfa e la ghibellina (pur con un episodio tramandato come filo-guelfo), sia da quelle, ricorrenti e mai sopite del tutto, tra le diverse fazioni del patriziato locale. Altra caratteristica è quella di non aver mai avuto a cuore quel passaggio di status dalla condizione di semplice nobiltà, peraltro come si è detto molto antica (e confermata dai meccanismi nobilitanti di appartenenza al Consiglio cittadino), a quella condizione munita di decreto comitale o marchionale così ambita a Crema tra la metà del Seicento e la fine del Settecento, in quel lasso di tempo di circa un secolo e mezzo nel quale riescono a trovare soddisfazione, a volte molto avventurosamente, altre volte alquanto prosaicamente, i desideri di promozione aristocratica di molte famiglie del notabilato cremasco<sup>6</sup>.

Ulteriore connotato saliente è il grande contributo dato dalla famiglia agli enti religiosi, non solo locali, via via sviluppatasi nelle loro articolazioni istituzionali nel corso del tempo. Questo ancor prima dell'erezione della diocesi di Crema nel 1580 e poi costantemente, dopo tale data, durante i tre secoli successivi, per mezzo di donazioni ed elargizioni economiche cospicue, mediante la presenza attiva in confraternite, fabbricerie e altri organismi religiosi cittadini, nonché attraverso l'ordinazione sacerdotale di numerosi membri della famiglia e la loro acquisizione di posizioni di rilievo, tanto in termini propriamente ecclesiastici e confessionali, quanto in termini di autorevolezza culturale e civile in genere, sia sul territorio cremasco che altrove. Bastino i nomi, ultimi solo in senso cronologico, di Giulio Cesare Braguti, di Giovanni Pietro Braguti e dello stesso Paolo, probabilmente il personaggio più esemplificativo, tra i molti della sua stirpe, di questo modo di intendere la religione come strettamente collegata alle istanze intellettuali e verrebbe quasi da dire "sapienziali" del proprio tempo, oltre che al senso più autentico del proprio ruolo, anche politico, all'interno della società.

Una famiglia dunque, in sintesi, molto poco rissosa e chiassosa, attenta a evitare prudentemente quei protagonismi e quegli esibizionismi così ricorrenti nelle vicende locali di una certa parte dell'aristocrazia cremasca; una famiglia paga del proprio lignaggio e dei propri meriti storici, molto poco incline a farsi zelatrice di ulteriori titoli e prebende, da incettarsi in genere dietro dissimulata mercede nelle anticamere del potente di turno; una famiglia sinceramente religiosa e dedita al bene della collettività, impegnata con forte spirito di servizio nel miglioramento intellettuale, culturale e artistico della propria città, attraverso i ruoli e i notevoli poteri d'influenza e di relazione che la gerarchia ecclesiastica consentiva e promuoveva nella società del tempo, in una visione di lungimirante sinergia e valorizzazione reciproca tra la comunità ecclesiale e la società civile. Paolo è il prodotto

ultimo, il frutto finale di questa famiglia in cui la storia, per così tanti secoli, ha investito con grande generosità e benevolenza. E ne è frutto degno, meritato, migliore tra i tanti meritevoli.

Il padre di Paolo, Agostino<sup>7</sup>, provvede insieme alla moglie a fornire ai due figli un'istruzione scolastica e una formazione umanistica molto valide. Entrambi i genitori sono stati a loro volta educati in contesti familiari in cui la cultura e gli studi han rivestito un'importanza notevole, specialmente rispetto alla neghittosità intellettuale propria di altre famiglie nobili cremasche, nelle quali gli ozi e la torpidità di costumi caratterizzano le abitudini di molti rampolli. La famiglia è molto unita. Grazie a un'educazione di prim'ordine ma al tempo stesso aperta e cosmopolita, entrambi i figli crescono nella consapevolezza dei cambiamenti e delle prospettive che il loro tempo e il loro mondo, allora in rapida trasformazione, possono offrire. La ricca biblioteca paterna offre a Paolo conoscenze e stimoli che contribuiscono a formare in lui un carattere ben equilibrato tra il rispetto delle tradizioni avite e il gusto della scoperta, della novità, dei nuovi valori che il secolo dei romanticismi e dei nazionalismi sta ormai diffondendo, anche a Crema, con sempre maggior forza. Come si rileva dai suoi scritti di epoca successiva, è molto forte in Paolo l'ancoraggio affettivo, morale, intellettuale nei confronti dei propri genitori, visti come superiori, per umanità e civiltà, a quelli dei suoi coetanei. Il senso profondo di questa intima comunanza di affetti e sentimenti familiari resterà sempre impresso in Paolo, anche negli anni della propria maturità e anzianità, unito a un senso di considerazione e riconoscenza verso la propria famiglia, le proprie origini, il proprio nome.

Paolo appartiene a una famiglia che è anche molto abbiente e che può contare su risorse considerevoli per il proprio sostentamento economico e per l'esercizio di un ruolo cittadino di tutto rilievo. Va comunque detto che, in questo primo scorcio dell'Ottocento, le ricchezze familiari dei secoli precedenti si sono alquanto ridotte. Ciò, in parte, avviene in ragione di vicende tutte interne alle dinamiche economiche della famiglia Braguti. Ma, in altra parte, ciò avviene nel contesto di una più generale fase storica di concentrazione della ricchezza, che a Crema comporta il formarsi di veri e propri potentati economici familiari<sup>8</sup>.

In questo scenario familiare, che va contestualizzato nel più generale scenario della realtà locale del tempo, matura la vocazione religiosa di Paolo. Difficile dire, in assenza di elementi specifici, quanto giochi in questa scelta la componente di una vera e propria "chiamata" spirituale, nel senso più religioso del termine, e quanto invece pesi la consolidata tradizione familiare di offrire in sacerdozio i propri membri più predisposti ai ruoli ecclesiastici, ruoli che in genere implicano per i Braguti funzioni di primazia culturale cittadina e attribuzioni gerarchiche di un certo spicco, a partire da quelle proprie delle strutture diocesane territoriali. Avendo riguardo alla successiva esistenza di Paolo, così ricca di esperienze e vicende personali sviluppate in ambiti così diversi e con doti di tale versatilità, non è facile comprendere in che misura questa o quella componente decisionale sia stata risolutiva. Visto il clima familiare e il sistema di relazioni esistente allora in casa Braguti, pare da scartare l'ipotesi di una pura e semplice imposizione paterna. Da quanto si può intendere, la volontà personale di Paolo ha modo di esprimersi e di contribuire alla scelta in modo determinante. In ogni caso, il primo dei due figli, Giovanni Battista<sup>9</sup>, viene avviato agli studi legali, per poter divenire giurisperito, e il secondo, Paolo, al sacerdozio e alla carriera ecclesiastica.

## *Il sacerdote*

Alla fine del 1828 Paolo si appresta a entrare in Seminario a Crema. Presso l'Archivio Storico Diocesano di Crema sono conservati i documenti presentati a corredo della sua richiesta di "vivere sotto la disciplina del Seminario", insieme ad altri emessi dalle competenti autorità religiose in riferimento alla sua posizione di aspirante all'abito chiericale<sup>10</sup>. Il padre unisce ai vari documenti necessari per l'ammissione una sua dichiarazione nella quale si obbliga a mantenere Paolo negli anni in cui si troverà in Seminario, provvedendolo di tutto quanto necessario e opportuno. Alla firma di Agostino, in calce a quanto dichiarato, sono abbinata quelle di due testimoni a supporto, Giovanni Battista Zurla e Gaetano Pandiani<sup>11</sup>.

Dall'età di quattordici anni, all'inizio del 1829, sino a quella di quasi ventitré, alla fine del 1837, Paolo vive la sua esperienza di chierico in modo diligente e proficuo, applicandosi agli studi e incontrando l'apprezzamento dei docenti e dei ruoli superiori a cui è affidata la gestione del Seminario di Crema. Di questi nove anni non rimangono testimonianze documentali specifiche, se non le indicazioni rilevabili dagli scritti successivi di Paolo, che peraltro poco si diffondono riguardo a questa parte della sua vita. Di certo la possibilità di approfondire in modo molto sistematico e accurato gli studi già intrapresi in famiglia avrà costituito motivo di soddisfazione per un giovane così portato al mondo del sapere e della cultura, favorendo il suo gusto per la conoscenza e rafforzando le sue capacità intellettuali. Nessun dubbio che il suo grande amore per la letteratura e la sua notevole abilità nel comporre opere letterarie, in versi o in prosa, così come pure le sue doti di ricercatore storico, di saggista sui temi civili e di grande bibliofilo abbiano potuto svilupparsi grandemente durante gli anni del chiericato di Paolo, anche in forza della sua posizione di nobile appartenente a una famiglia come quella dei Braguti, fattore questo di sicuro effetto in quell'epoca, nella quale anche in certi ambiti il valore del lignaggio e il peso delle rendite fondiari si facevano alquanto sentire.

Purtroppo, proprio nel corso degli anni di studio in Seminario, Paolo è colpito dai due gravi lutti della perdita del padre e della madre. Agostino muore nel 1830, lasciando la famiglia senza la sua guida affettuosa ma anche parecchio avveduta. Segue un periodo di alcuni anni nei quali sembra verificarsi una cesura netta tra un passato familiare felice ma ormai concluso e un futuro portatore di sviluppi del tutto nuovi. Giovanni Battista, che ha venticinque anni, nello stesso anno si sposa a Como, dove risiede e lavora. Paolo, quindicenne, è da poco in Seminario. La vedova, Giuseppa, vende la casa di famiglia in contrada d'Ombriano a Domenico Severgnini, acquistando poco tempo dopo, nell'anno 1833, dal nobile Mario Noli Dattarino una casa signorile altrettanto ampia, posta sull'angolo tra la via Santa Maddalena, così chiamata in quel tempo dal nome della vicina chiesa, oggi via Palestro, e la contrada del Sal Vecchio, oggi via Vimercati, nella parrocchia di San Giacomo. A partire da quest'anno, nei vari documenti d'archivio consultati sulla famiglia di Paolo, si fa infatti riferimento all'appartenenza dei Braguti a questa parrocchia<sup>12</sup>. Quattro anni dopo la morte del padre, anche la madre di Paolo viene a mancare. I due fratelli restano così, in breve tempo, orfani di entrambi i genitori. La loro situazione potrebbe essere in ciò davvero drammatica, più che altro in termini affettivi, dal momento che le sostanze familiari ereditate sono tali da assicurare a tutti e due un'esistenza quanto meno economicamente agiata e munita di rassicurazioni sociali di tutto rispetto. E certamente la nuova condizione di orfanità avrà pesato non poco su di loro, vista la grande coesione familiare e

il forte affetto nutrito nei confronti dei genitori. Forse l'aver intrapreso entrambi, già prima di questi eventi luttuosi, una propria strada personale, Giovanni Battista nell'amministrazione della giustizia e Paolo in un chiericato inteso alla successiva ordinazione sacerdotale, potrà aver in qualche modo attenuato il dolore di quei momenti. Inoltre, l'esser Giovanni Battista residente lontano da Crema con una propria famiglia e l'esser Paolo inserito in una struttura religiosa avente proprie condizioni e regole di vita, diverse da quelle della famiglia naturale d'origine, potrà aver reso meno drammatica, nella loro vita quotidiana, una perdita peraltro così irreparabile.

Nel triennio che va dall'autunno del 1834 all'estate del 1837, Paolo frequenta con profitto le lezioni del corso triennale di Studi Teologici che si svolgono presso il Seminario di Crema, studi che costituiscono ovviamente una tappa essenziale nella sua preparazione sacerdotale. Nel settembre del 1837 gli viene rilasciata una attestazione finale a riprova dell'esito positivo di questi studi<sup>13</sup>. Pochi mesi dopo, un avviso della cancelleria vescovile, in data 2 dicembre 1837, notifica che Paolo "sta per essere promosso al sacro ordine del Presbiterato". In questo avviso si sollecita chi fosse a conoscenza di eventuali impedimenti a farli presenti<sup>14</sup>. Di impedimenti in tal senso non ne emerge alcuno e il giorno 23 dicembre 1837, tre settimane prima di compiere i ventitré anni, Paolo viene ordinato sacerdote. Così, un altro Braguti entra a far parte della Diocesi di Crema e, più in generale, dell'ordine sacerdotale della Chiesa.

Subito dopo l'ordinazione sacerdotale, Paolo viene nominato caudatario e prete di camera del vescovo Giuseppe Sanguettola. Mantiene l'incarico per undici anni, beneficiando così della benevolenza e della confidenza del presule allora in carica. Nel 1848, forse su richiesta di Paolo, tale assegnazione ha termine. Sin dai primi anni di sacerdozio Paolo compie viaggi in Italia e richiede dunque le prescritte autorizzazioni ai propri superiori. Rimangono tracce di tali autorizzazioni presso l'Archivio Storico Diocesano di Crema e grazie a esse è possibile farsi un'idea di quanto il giovane presbitero non trascurasse, ai fini della sua formazione culturale ma anche probabilmente del proprio svago personale, le trasferte di maggiore o minore durata in località più o meno vicine alla propria sede vescovile. E pure di quanto le autorità ecclesiastiche locali gli concedessero in ciò ampia licenza. Ecco dunque le autorizzazioni a "dimorare per qualche tempo a Milano" oppure a "portarsi nello Stato pontificio" per motivi di "istruzione e diporto" e altre ancora. Trattandosi di casi in cui la sua assenza dalla Diocesi non superava certi limiti temporali, pare non fossero rilasciate a Paolo vere e proprie lettere remissorie in senso formale. Soltanto in epoca successiva Paolo sarà ufficialmente remissoriato, su propria richiesta, verso altre realtà diocesane, a fronte di incarichi professionali assegnatigli dalle pubbliche autorità italiane del tempo.

Sempre all'incirca durante la prima decade del suo sacerdozio, presumibilmente sino alla fine degli anni Quaranta, Paolo svolge attività di predicazione in Crema e anche fuori città, di norma all'interno del territorio diocesano. Come risulta da un certificato rilasciato il 10 febbraio 1846 dalla parrocchia di San Giacomo, Paolo attende "alla predicazione in Crema e fuori, e nelle feste alla spiegazione della dottrina cristiana". Non è difficile immaginare quanto la sua predicazione sia apprezzata, essendo Paolo sin da ragazzo un buon oratore e abbia ulteriormente affinato, durante gli studi e poi nei primi anni di sacerdozio, le proprie capacità dialettiche e la propria eloquenza nel parlare in pubblico, specie su temi circa i quali è culturalmente preparato e intellettualmente versato. Dallo stesso certificato



si apprende che Paolo esercita la propria oratoria anche “nella chiesa parrocchiale di San Giacomo, e quando sia nella sussidiaria di San Giovanni Battista”.

Sia presso l'Archivio Storico Diocesano di Crema che presso la Biblioteca Comunale di Crema non pare si trovino oggi altri documenti attestanti successive attività e ulteriori incarichi di Paolo nel contesto diocesano o anche in altra sede ma comunque in rapporto alle sue specifiche funzioni sacerdotali e ai suoi usuali compiti religiosi, ad eccezione di un documento del 1847<sup>15</sup>, di un altro del 1869, di cui si dirà in seguito, riguardante le sue remissoriali per le diocesi di Tortona e di Bobbio e, infine, della sua dichiarazione di morte del 1882, redatta nell'apposito libro degli atti di morte della parrocchia di San Giacomo, e di un ulteriore documento attestante il suo decesso. Null'altro, neppure nella cartella personale di Paolo, segnata con il numero 158 nella serie archivistica “Sacerdoti Diocesani” presso l'Archivio Storico Diocesano di Crema<sup>16</sup>.

Non si può certo escludere che qualcosa sia sfuggito all'attenzione di chi ha indagato in tali archivi ai fini del presente lavoro, anche alla luce dei limiti di uno scritto che non ambisce a porsi come biografia esauriente e completa ma soltanto come volenteroso contributo. Non è da escludersi che, a partire dal 1848, gli interessi, i fatti avvenuti e di conseguenza gli elementi riscontrabili a proposito della vita e delle iniziative di Paolo abbiano riguardato tutti, in maniera davvero esaustiva, tutt'altre cose e faccende rispetto al suo servizio sacerdotale, così da non lasciare, per la parte maggiore dell'esistenza adulta e attiva di Paolo, ogni altra possibile traccia e memoria più propriamente presbiterale e religiosa. In ogni caso, la via è aperta per possibili successivi approfondimenti in proposito, anche per chi vorrà, a questi fini, farsi parte più diligente di quanto abbia potuto essere l'autore di queste pagine, magari superando i limiti di un semplice articolo e dedicando alla figura di Paolo Braguti un'opera di maggior spessore e respiro.

### ***Il letterato***

La produzione letteraria di Paolo Braguti è molto ampia e comprende opere in poesia e in prosa di diverso genere e differente destinazione. Una catalogazione ragionata per temi, soggetti o anche meramente cronologica, munita di almeno un minimo di apparati critici, non pare sia stata sinora neppure tentata. L'abbondante materiale conservato presso la Biblioteca Comunale di Crema, in gran parte frutto del lascito fatto dallo stesso Paolo a tale istituzione cittadina, rappresenta dunque qualcosa di poco indagato, noto e compreso, eccezion fatta, ovviamente, per la catalogazione amministrativa dei testi a stampa e dei manoscritti di Paolo operata dalla Biblioteca Comunale di Crema ai meri fini biblioteconomici e archivistici, per la conservazione e la consultazione delle sue opere pubblicate o autografe.

Ciò nonostante, sin dai tempi in cui Paolo era ancora in vita, non sono mancati i commentatori locali delle sue composizioni, non tanto della sua opera letteraria complessiva quanto solo di questa o di quella sua pagina di rime o di prosa. In realtà, la difficoltà risiede nel fatto che la valutazione di opere come quelle di Paolo va svolta contando su una preparazione critica adeguata e su una esperienza interpretativa specifica, riguardo a testi rispondenti al clima culturale, ai modelli estetici, alle tecniche compositive e, più in generale, al senso del gusto esistenti in un determinato contesto storico. Con ciò stesso, appare subito chiaro come nel caso della produzione letteraria di Paolo ci si trovi al di fuori dell'ambito dei capolavori della letteratura e lontani dalla universalità delle opere senza tempo, per

le quali molti hanno asserito non essere necessarie particolari capacità e sensibilità di contestualizzazione letteraria ai fini della loro fruizione comune e del loro apprezzamento corrente.

Ma allora, non trattandosi per l'appunto di capolavori e di opere senza tempo, dovendosi quindi il giudizio attenere al più modesto perimetro delle opere figlie della propria epoca e dei coevi parametri di valore, proprio per questo non si giustifica la pretesa di giudicare la forma e la sostanza delle opere di Paolo senza essere muniti delle competenze necessarie per una loro corretta comprensione e valutazione, rispetto al contesto storico, artistico e, più in generale, umano in cui quei testi furono redatti. Non risulta che una simile operazione di congrua e capace disamina critica delle opere di Paolo, pur ammesse come appartenenti a un genere cosiddetto "minore", sia mai stata svolta, non potendo ascrivere a un tal genere di disamina certe critiche superficiali di cui resta notizia. Il fatto stesso che una parte, peraltro molto ridotta, dei suoi testi sia in latino, con metriche e stilemi allora consueti e oggi desueti, rende ancor più doveroso un giudizio cauto e avveduto.

Lo stesso titolo di questo paragrafo si riferisce alle sue qualità di letterato in senso lato, di cultore di letteratura e di intellettuale di ottima cultura, più che alle sue qualità di poeta e scrittore *tout court*. Né pare che Paolo si sia mai posto come aspirante all'alloro del vate lirico, né alla palma del bardo epico. Al contrario, la sua predilezione per eventi ispiratori come i matrimoni, le nomine a nuovi incarichi, le esequie, le inaugurazioni, le "messe nove" e altri simili avvenimenti testimonia la scelta consapevole, da parte sua, di un terreno letterario in cui la dimensione colloquiale, il gusto del *divertissement*, i richiami eruditi, la *verve* encomiastica, il virtuosismo metrico, il piacere delle belle lettere e il ritmo stilistico si risolvono in un tessuto compositivo fluido e ben amalgamato, in una scrittura ricca di soluzioni gradevoli e armoniose, in un risultato finale di sicuro impatto e di riuscito effetto espressivo. Non si tratta di scritti che ambiscano a ispirare oppure a cambiare il mondo. Soltanto a descriverlo e a darne spiegazione misurata e attendibile, a mantenerne traccia vivida e affettuosa, a commentarne con perspicace sensibilità lo svolgimento attraverso fatti e personaggi raffigurati con naturale immediatezza. In questo affresco di una città di Crema scomparsa dalle nostre mappe cognitive, non è difficile farsi prendere dalle parole e dalle descrizioni, fino a rivivere quegli stessi momenti. Nulla di eccezionale, dunque, negli scritti di Paolo. Ma molto di coinvolgente, molto di vero.

Ciò posto, occorre ammettere che la lettura e la retta comprensione delle opere di Paolo non sia oggidì impresa di poco conto. L'averlo fatto compiutamente, in maniera esaustiva, è conquista che si ritiene, al momento, realizzata da pochi. Si lasci dunque ai pochissimi, tra questi pochi, che a Crema ne hanno i necessari strumenti interpretativi, la scelta se cimentarsi o meno in futuro in un'opera di critica letteraria, degna di questo nome, riguardo alle opere di Paolo<sup>17</sup>. Intanto, ci si permette qui di dividere, sia pur alquanto semplicisticamente, in due aree distinte la sua produzione letteraria: quella delle composizioni per così dire celebrative ed encomiastiche<sup>18</sup> e quella degli scritti aventi intenti educativi e sociali<sup>19</sup>. Non si può poi non far menzione dei numerosi diplomi che gli sono stati conferiti, per meriti letterari ma anche pedagogici, civili e politici, tenendo dunque in debita considerazione non solo i titoli ricevuti per ragioni letterarie ma anche quelli derivanti da altri motivi<sup>20</sup>.

Da tutti questi scritti di Paolo, come anche da molti altri dei suoi contemporanei

concittadini, emergono una vivacità letteraria e un fermento compositivo davvero notevoli, segno di quanto la società intellettuale cremasca del tempo, nella quale molti sacerdoti di un certo rango davano in ciò esempio vivissimo, si facesse parte attiva nel commentare e chiosare e celebrare tutta una serie di eventi pubblici, più o meno istituzionali, più o meno mondani, riguardanti in buona parte la vita e le vicende delle famiglie nobili locali e pure gli avvenimenti e i casi delle articolate carriere religiose dei numerosi sacerdoti che allora, in città e anche sul territorio circostante, costituivano una vera e propria *élite* culturale e di pensiero. Gli auspici benauguranti per le nozze tra rampolli di importanti casate; i pubblici encomi, nutriti di richiami classici, verso questo o quel blasonato; gli indirizzi ai presbiteri in procinto di celebrare la “messa nova”; il plauso per questa o quella promozione ecclesiastica e numerosi altri avvenimenti della vita corrente e della quotidianità cremasca creano in tal modo una fitta rete di opere in lingua italiana oppure latina, forse non proprio eccelse ma quasi sempre di buona fattura e di ricco contenuto dottrinale, indirizzate da questo a quel soggetto, spesso in onore di un terzo, col destinatario che tosto ricambia con un altro suo scritto, e così via, sviluppando una trama apparentemente formata da tanti piccoli episodi letterari ma che, riguardata nella giusta prospettiva, forma un insieme relazionale pulsante e costante, sempre più ampio e avvolgente, che permea la città e i suoi palazzi signorili, le sue chiese opulente, le sontuose sedi dei suoi pubblici poteri, sulle cui facciate la successione dell’aquila bicipite al leone alato e quella della croce di Savoia all’aquila bicipite non sembrano turbare, con il passare degli anni, i protagonisti di questa raffinata rappresentazione e il loro costante intreccio di rime e prose, di carmi e inni.

Un’intera società si rispecchia in questo tessuto letterario, che par confezionato su misura per una città, verrebbe da dire per una certa idea di città, molto lontana dai nostri odierni parametri sociali ed estetici. Di questa società Paolo Braguti è, nel bene o nel male, uno degli esponenti più significativi ed emblematici.

### ***L’educatore***

Questo paragrafo si sarebbe anche potuto intitolare “Il dirigente pubblico”, ma si è preferito cogliere in Paolo, in misura maggiore, l’aspetto del fine, quello pedagogico, rispetto all’aspetto del mezzo, quello della sua lunga appartenenza alle funzioni della pubblica istruzione, austriaca prima e italiana poi. Gli apparati didattici e ispettivi nei quali Paolo esercita per alcuni decenni il proprio ruolo, al tempo stesso, di educatore scolastico e di dirigente statale, variano nel corso del tempo e necessiterebbero, per una retta comprensione dell’importanza dei compiti di Paolo, di un’adeguata descrizione istituzionale e giuridica. Ciò non è possibile, in tale sede, per evidenti motivi di spazio. Ci si limiterà dunque a rapidi cenni sui suoi incarichi pubblici, senza entrare nel dettaglio delle strutture e dei meccanismi operativi delle amministrazioni scolastiche di cui Paolo fece parte in posizioni di responsabilità. Le opere dedicate alla pubblica istruzione del tempo, segnatamente a quella impartita nelle scuole elementari, sia durante il periodo del Lombardo-Veneto austriaco, sia nel periodo italiano postunitario, sono infatti della massima reperibilità e offrono in proposito tutte le informazioni del caso. Basti qui dire che il Ministero competente in epoca austriaca era quello “del Culto e dell’Istruzione”, a riprova dello stretto legame allora esistente tra le gerarchie religiose e le attività di insegnamento, anche pubblico. E che ben diverso fu l’atteggiamento del nuovo Stato italiano in questa materia, così essenziale ai fini della formazione nazionale.

Dal novembre 1840 a tutto l'ottobre 1848, Paolo svolge con buona continuità e in modo del tutto disinteressato l'incarico ufficiale di Sorvegliante Governativo di parecchie dozzine di studenti del Ginnasio di Crema, come si rileva dalle varie Note emesse in quegli anni dalle competenti autorità amministrative territoriali. Si vedano, ad esempio, la Nota del 13 ottobre 1841 n. 9056-302 della Regia Delegazione Provinciale di Lodi e Crema e anche la Nota del 14 ottobre 1842 n. 2699 dell'Imperial Regio Commissario dell'VIII Distretto Scolastico di Crema. Per sei anni, dal 1840 al 1846, Paolo è Direttore e Cassiere, sempre in modo del tutto gratuito, di uno dei primi Asili infantili organizzati in quel tempo a Crema, da parte di un gruppo di privati cittadini e con l'avallo dell'autorità diocesana locale. Di questo Asilo, Paolo risulta anche essere stato uno dei fondatori. Si tratta di una esperienza educativa citata anche in un certificato del 13 febbraio 1846, emesso dal Sorvegliante Governativo allora competente per l'Asilo; in un altro certificato dell'11 settembre 1846, emesso dall'Imperial Regio Ispettore dell'VIII Distretto Scolastico di Crema; in un ulteriore certificato del 18 giugno 1853, emesso dal Municipio di Crema. Nel 1846 Paolo è nominato, sempre a titolo del tutto gratuito, Sorvegliante Governativo competente per l'Asilo infantile in questione, come appare dal certificato del 30 ottobre 1846 n. 36787-306<sup>21</sup>. Questa esperienza cessa nel 1867, con la chiusura della struttura a causa di problemi organizzativi e della "infermità del suo maestro Signor Bianchi Vittorio, verso la metà dell'anno 1867", come si rileva da un successivo scritto autografo di Paolo.

Nel 1848, durante i mesi del Governo Provvisorio di Lombardia e della prima campagna militare della Prima Guerra di Indipendenza, Paolo diviene membro effettivo di una delle Commissioni che compongono il Comitato Provinciale per la provincia di Lodi e Crema incaricato della Pubblica Sicurezza e della Guerra, come da Nota del 23 maggio 1848 n. 408 di tale Comitato Provinciale. Si tratta di un incarico che non pare avere alcuna attinenza con le attività di tipo pedagogico e formativo da lui svolte sino ad allora. Ma Paolo di certo, per la prima volta, entra in contatto diretto con realtà e problematiche che incideranno non poco sulla sua visione del mondo. L'anno precedente Paolo aveva già accettato un primo limitato incarico di rappresentanza politica come "Deputato gratuito" all'amministrazione comunale di Castel Nuovo (che allora era un Comune autonomo da Crema), come si evince dal decreto di approvazione della Delegazione Provinciale di Lodi e Crema in data 30 ottobre 1847. Questo incarico risulta poi svolto da Paolo fino al dicembre del 1850.

È a questo punto, a partire dalla metà dell'anno 1850, che Paolo entra in modo ufficiale e autorevole nei ranghi della pubblica istruzione del tempo, da subito in ruoli di carattere ispettivo e di sovrintendenza. È il suo primo incarico statale retribuito. Da questo momento, è un dirigente pubblico, oltre che, naturalmente, un sacerdote, un letterato e un educatore, oltre che uno studioso e un ricercatore storico sempre più appassionato. Il territorio cremasco è allora diviso, dal punto di vista didattico, nel Distretto VIII, che comprende la città di Crema e un certo numero di Comuni del cremasco, e il Distretto IX, che comprende gli altri Comuni del comprensorio gravitante su Crema. Con decreto di nomina del 26 giugno 1850 n. 1226-11, Paolo è dunque nominato "Imperial Regio Ispettore delle Scuole Elementari per il Distretto VIII di Crema". Per sei anni, dal 1850 al 1856, Paolo svolge i suoi compiti ispettivi con competenza e con passione, meritandosi elogi pubblici di cui rimane credibile traccia tra i suoi manoscritti<sup>22</sup>. Nell'anno 1856 i due Distretti Scolastici VIII e IX vengono sostanzialmente riuniti in un unico

nuovo Distretto, nel contesto di una più ampia riorganizzazione amministrativa, il quale viene denominato Distretto V. Con decreto di nomina del 7 giugno 1856 n. 10656, poi confermato, durante i mutamenti istituzionali degli anni 1859-60, con ratifiche ministeriali emesse dalle nuove realtà governative italiane, Paolo viene nominato a capo di questa nuova circoscrizione territoriale, che ricomprende ora tutto il cremasco, nel ruolo di “Imperial Regio Ispettore delle Scuole Elementari per il Distretto V di Crema”<sup>23</sup>. Nel frattempo, Paolo ha inframmezzato a questi incarichi un breve esperienza politica locale, come Assessore Municipale della Regia Città di Crema dal marzo 1853 al giugno del 1854, a seguito del decreto di approvazione della Delegazione Provinciale di Lodi e Crema in data 14 marzo 1853 al n. 5507 di protocollo. La stessa Delegazione Provinciale gli invia il 12 giugno 1854 una specifica lettera di ringraziamento per l’incarico gratuito svolto.

Dopo la sconfitta austriaca e l’instaurarsi del nuovo ordinamento italiano anche negli ambiti della pubblica istruzione, la denominazione dell’incarico di Paolo muta in “Regio Ispettore agli Studi Primari del Circondario di Crema”, in virtù del Regio Decreto 23 dicembre 1859. Dopo l’assegnazione del territorio cremasco alla Provincia di Cremona e la creazione dei Circondari (erano tre quelli in tale provincia: quelli di Crema, Cremona e Casalmaggiore), le competenze territoriali di Paolo seguono la nuova situazione geografica, che viene confermata con la proclamazione del Regno d’Italia nel 1861. Fino all’anno 1867 questo è dunque il suo ruolo, svolto nella struttura scolastica del tempo<sup>24</sup>. Sono anni in cui la passione educativa e gli studi pedagogici di Paolo trovano compiuta realizzazione nella sua opera di elevazione, riorganizzazione e valorizzazione dell’istruzione elementare del Circondario cremasco. Accade poi che, con Nota ministeriale del 23 giugno 1867, gli venga comunicato il suo trasferimento al più importante Circondario di Cremona, mantenendo però “l’incarico di visitare anche le Scuole di quello di Crema”. Il senso di tale provvedimento non è del tutto chiaro e non si comprende se si tratti, come parrebbe, di un avanzamento di carriera oppure no. Fatto sta che, circa un mese dopo, in risposta a una specifica richiesta di Paolo in tal senso, il 29 luglio 1867, con Nota ministeriale al n. 6752 di protocollo, l’allora Ministro della Pubblica Istruzione gli comunica di aver pienamente accolto la sua richiesta e di averlo quindi “collocato in disponibilità”, vale a dire in una condizione tale da poter essere richiamato da quel Ministero al fine di concordare eventuali nuovi incarichi di comune gradimento, avendo però da subito licenza di non ottemperare alle disposizioni ricevute in merito al trasferimento al Circondario di Cremona.

Con provvedimento del Ministero in data 2 novembre 1869, Paolo è richiamato in servizio, con la proposta di assumere l’incarico di Ispettore per il Circondario di Voghera, facente parte della Provincia di Pavia, con il compito di ispezionare anche le Scuole del Circondario di Bobbio. Paolo, che pare non volesse proprio andare a Cremona, accetta invece di buon grado di recarsi a Voghera e Bobbio. Il 7 gennaio 1870 parte da Crema per stabilirsi a Voghera. Prende dimora in una casa situata sull’angolo tra la via Emilia e via Plana. Alterna per qualche anno i soggiorni a Voghera con i periodi in cui rientra a Crema, per curare i suoi studi e le sue frequentazioni. Dal 1870 al 1874 Paolo svolge i suoi compiti in modo molto positivo, così da ricevere in più occasioni comunicazioni di encomio dai propri superiori e dalle autorità locali. Sappiamo di lettere del genere ricevute dal Ministero, dal Prefetto di Bobbio e da esponenti del mondo istituzionale e della cultura di quel territorio. La sua attività di Ispettore è molto apprezzata, sia perché il nuovo ambiente diviene per lui un’opportunità di ulteriori conoscenze e relazio-

ni intellettuali, sia perché la sua esperienza gli consente ormai di operare a livelli professionali davvero elevati. Inoltre, molto ben considerate sono le sue lettere circolari, sempre esaurienti e di ottima erudizione, che non ha perso l'abitudine di emanare, come faceva quando era Ispettore al Circondario di Crema, all'indirizzo dei funzionari e degli insegnanti delle varie Scuole, trasmettendole anche ai Sindaci dei Comuni, ai parroci coinvolti in attività didattiche e ai rappresentanti delle opere private di istruzione della gioventù. Nel 1874, Paolo ha terminato il suo compito e ritorna definitivamente a Crema<sup>25</sup>.

Da questo momento, non svolgerà più incarichi effettivi e, in una condizione giuridica tornata a essere per lui quella di "Regio Ispettore agli Studi Primari del Circondario di Crema", rimane in attesa, nuovamente in condizione di "collocato in disponibilità", della comunicazione ufficiale della sua definitiva messa a riposo da parte del Ministero. Comunicazione che infine gli giunge nel 1876<sup>26</sup> e che pone fine a un'esperienza professionale e dirigenziale pubblica di grande significato educativo e civile.

### ***Lo studioso***

Nel corso degli anni, oltre a sviluppare un'attività letteraria significativa e a dar vita a una copiosa produzione di opere in poesia e in prosa; oltre a svolgere, come educatore e dirigente pubblico, funzioni senz'altro rilevanti a favore dell'amministrazione scolastica e della società civile, Paolo continua in modo costante e sistematico a compiere ricerche d'archivio su fatti, situazioni e personaggi sia del suo tempo, sia riferiti a epoche storiche precedenti, con particolare riguardo, ma non solo, alla città di Crema e al suo territorio. Redige schede e bozze con appunti e notizie; si fa inviare lettere e pubblicazioni da corrispondenti, librai, accademie; pianifica opere tematiche e miscellanee; costituisce cartelle e faldoni contenenti autografi e documenti a stampa, ordinati secondo indici e registi. Si viene via via formando, con lo svolgersi della sua esistenza e quindi del suo tempo religioso, letterario ed educativo, una mole sempre più cospicua di manoscritti, abbozzi, quaderni, raccolte documentali, indici commentati e bibliografie.

Vien subito da pensare, già solo a prima vista, come tutto questo ricercare, trascrivere e ordinare non appaia come finalizzato al fare mostra di sé, al dare nuove opere alle stampe, all'aumentare il numero dei titoli pubblicati. Certo, ogni tanto il progetto di concludere ed editare questo o quel libro esiste, magari rimasto a mezz'opera. Tuttavia l'impressione, molto netta, è che Paolo indaghi, raccolga, gioisca delle sue scoperte d'archivio, interpreti e cataloghi (catalogare gli piace moltissimo) soprattutto per sé, per i suoi studi, per i suoi roveli storiografici, per il gusto delle sue *trouvailles*, tutte cose che Paolo non pare smaniar di condividere *coram populo* e pubblicare a sua gloria mondana. Insomma, sembra che tutto il suo compulsare, scrivere, correggere e aggiungere sia destinato, in ultima analisi, a quella meta-realtà in costante espansione che rappresenta il luogo vero, il luogo primo del suo fare e del suo essere: la sua, sempre più sconfinata, biblioteca.

Forse il primo nucleo della biblioteca di Paolo deriva dai libri ereditati dal padre e dunque, in parte e presumibilmente, anche dagli avi, come in genere accade e si conviene nelle famiglie di una certa tradizione. Difficile in ciò fare ipotesi, vista l'assenza di elementi a riscontro. Fatto sta che la raccolta di opere a stampa e di manoscritti rappresenta per Paolo, sin dalla giovinezza, abitudine naturale e di non poca soddisfazione. Paolo è certamente un bibliofilo, dei più attivi e compe-

tenti nell'ambito della cultura cittadina del tempo. Nel complesso, i libri antichi e quelli moderni, molti in edizione pregiata, assommano nella sua biblioteca, alla fine degli anni Sessanta di quel secolo, a più di cinquemila, un numero che aumenta ulteriormente negli anni successivi. È dunque la biblioteca il luogo in cui si trovano gli elementi costitutivi del *buen retiro* di Paolo, lungo i decenni della sua maturità e anzianità: i libri, innanzitutto, che per qualità e quantità sono stupore di amici, conoscenti e visitatori; gli archivi, contenuti in appositi mobili predisposti per la raccolta dell'abbondante materiale conservato, ordinatamente catalogato; lo spazio di lettura e scrittura, organizzato con elegante razionalità<sup>27</sup>.

Due le riflessioni in proposito. Una di ammirazione, verso l'uomo e lo studioso che è riuscito a coronare il sogno di tanti dotti in tante epoche e in tante civiltà. Inutile dire quanto ciò fosse possibile in ragione non solo della grande intelligenza e cultura di Paolo ma anche dei cospicui mezzi a sua disposizione, compreso il tempo lasciato libero da occupazioni professionali e da interessi personali, per quanto elevati, non certo esaustivi della sua giornata. Si potrebbe aggiungere che, in quell'epoca, la scelta religiosa poteva facilitare un così felice esito intellettuale. L'altra riflessione è che, rispetto agli autori posti in una continua fase compulsiva di pubblicazione delle loro ultime opere e in una altrettanto continua condizione compulsiva di promozione e divulgazione delle stesse, Paolo ci appare molto meno esibizionista e vanesio.

Ciò nonostante, la visibile sproporzione tra tutto l'infessato lavoro di Paolo, testimoniato da una quantità incredibile di carte, fogli, frasi e parole, su una altrettanto incredibile quantità di temi, idee, ricerche e propositi, da una parte, e i relativi risultati concreti affidati a un libro, a un fascicolo, a uno scritto definito e completo, dall'altra parte, appare oggi in tutta la sua evidenza. Eppure, come si è detto, non ci si trova nel campo dell'inconcludenza e della dispersività. Ci si trova invece nel campo del piacere intellettuale e del gusto per la conoscenza riservati innanzitutto a un fruitore principale, che è Paolo stesso, *dominus* di un territorio culturale protetto, e ai pochi altri selezionati intellettuali ammessi a un patrimonio librario e archivistico di cui non pare così essenziale la pubblica condivisione.

Inutile dire che tutto ciò provoca le orchestrate censure di quegli autori, critici volenterosi dell'opera altrui, i quali, usi a curare la propria postuma fama con ben condotte operazioni editoriali e con altrettanto ben poste sollecitudini divulgative, colgono il destro per additare Paolo come scrittore incapace, anzi mancato. Si definisce la sua carenza di pulsione verso la pubblicazione dei propri lavori come incostanza e superficialità di intenti. Si indicano la molteplicità dei suoi interessi e la vastità delle sue ricerche come attitudine ad occuparsi di molte cose senza portarne a termine alcuna. Fosse solo ciò, *nulla quaestio*: quei detrattori sono noti avversari e altrettanto noti sono i loro moventi. Il punto è un altro. Nel momento in cui il *dominus* di certi sacri luoghi scompare, raramente l'esistente si salva, nel senso di salvarsi tutto e di salvarsi bene. Rilevare un'ingente biblioteca conservandone l'integrità e rispettandone i criteri organizzativi non è facile. Quasi impossibile è preservare e dare continuità nel tempo a un complesso insieme di raccolte, compilazioni e miscellanee di manoscritti e stampati, autografi e fascicoli, diari e altri elementi d'archivio, dei quali solo lo scomparso *dominus* conosceva l'ordine e il senso, la rilevanza e il significato. Si rischia allora che gli archivi e le raccolte si smembrino, che le catalogazioni successive sminuiscano invece di valorizzare quel primo ordinatore<sup>28</sup>, che gli elementi conoscitivi, un tempo correlati, risultino incomprensibili o si disperdano del tutto.

## La Maestà

*Prima d'abbandonare il casino delle Quade si portò al cimitero del bosco, compresa da gratitudine per que' trapassati, le tante volte chiamati in soccorso delle sue ambasce; vi orò e loro promise un solenne suffragio nella Chiesa Parrocchiale di San Bernardino, e di erigere una Maestà (volgarmente cappelletta) di fianco alla diroccata croce. In breve il solenne uffizio da morti venne celebrato, e su quel tumulto d'ossami sorse la Maestà. Un pittore, non ispregevole, vi pingea la Braguta genuflessa innanzi all'effigie della Beata Vergine, e le anime purganti tra le fiamme. Questo testimonio di religione e d'affetto della giovinetta scomparve; il Serio con abbondanza di piene lo crollò; in seguito si costruì in quel luogo una casa rustica, la quale tuttora conserva il nome di Maestà. Da pochi anni un tale, uomo pacifico e studioso ne fece acquisto, non già perché sapesse quant'ora raccontasi di Rosalinda Braguto sua ascendente, ma per la salubre e amena postura. Sbarbicate le antiche boscaglie, di costà s'apre la veduta di Crema nel punto più adatto a un panorama; quivi non sono più a temersi i furori del Serio, essendosi sprofondato e scostato di lungo tratto. Oggidì sorge un casino annesso all'antico fabbricato eretto dal nuovo padrone, cui intorno vediamo resa ferace la selvatica gleba mercé dispendj e diligenze. Chiunque ricorda lo stato antico di questo suolo, si maraviglia della vegetazione ottenuta negli ortaggi, ne' frutti, ne' fiori, che vi crescono numerosi e squisiti.*

Si tratta del brano finale di un racconto composto da un bravo scrittore di cose cremasche, amico di Paolo Braguti, a lui legato da comunanza di parentela, di gusti e interessi culturali, di affetti sinceri verso la propria città<sup>29</sup>. In questo scritto del 1855, l'autore descrive il luogo che forse fu più caro a Paolo: la Maestà, un fabbricato rurale riattato a casa padronale, con ortaglia, frutteto e un fondo rustico declinante verso la riva sinistra del Serio, in territorio di Castel Nuovo<sup>30</sup>. Questo omaggio letterario fatto a Paolo consiste non solo nel dedicargli una composizione riguardante quei luoghi ma anche nella spiegazione del nome di Maestà, che tale località portava ancora in quegli anni. Inutile dire che oggi il toponimo è del tutto scomparso dalle carte e dalla memoria collettiva, che l'intera zona è stata, nel suo impianto viario e nella sua mappatura abitativa, violata e stravolta dagli orrori dell'edilizia novecentesca e che il tessuto urbano di quest'area è uno dei più avviliti e degradati del territorio cremasco. Della Maestà non rimane, da molto tempo, alcuna traccia.

Paolo acquista la Maestà nel 1847. Da tempo risiede nella grande casa cittadina in contrada del Sal Vecchio, nella quale lo hanno raggiunto da alcuni anni la nipote e la cognata. Forse l'acquisto deriva dal desiderio di poter gustare un poco di aria di campagna e di vita agreste rimanendo nelle vicinanze di Crema, raggiungendo agevolmente un luogo ameno e accogliente lungo tragitti di misura contenuta e facilmente percorribili anche a piedi. Non sappiamo infatti se Paolo fosse capace di montare a cavallo. Molti sacerdoti lo facevano e la sua condizione nobiliare dovrebbe aver compreso, ai tempi della sua fanciullezza e prima ancora di entrare in Seminario, le tradizionali lezioni di equitazione. In quegli anni la città di Crema coincideva col perimetro delle mura venete, al cui interno esistevano, per di più, estesi spazi a brolo e a verde, per cui non appena si lasciava il ristretto e compatto centro cittadino si poteva subito godere di una buona trottata sull'erba dei prati o



sugli sterrati a fianco delle rogge. Per non dire della tradizionale guadabilità del fiume Serio in parecchi periodi dell'anno, allora non ostacolata dalle massicciate attuali e anzi facilitata da appositi punti di ingresso e di risalita per le cavalcature.

Paolo rende sempre più confortevole questa dimora agreste, che è abbastanza vicina per essere raggiunta in breve tempo e che però è sufficientemente discosta per consentire un certo isolamento dai trambusti e dai clamori della città.

Forse i Torriani di Camisano, che pure possiede, sono per lui troppo lontani. In ogni caso, nei confronti della Maestà nasce in Paolo una predisposizione d'animo che lo porta, nell'arco di pochi anni, a trascorrere più tempo in questa casa di campagna che nel suo palazzo di città. Paolo descrive il luogo come "un fondo aratorio, adacquatorio, con annessa cascina detta la Maestà, nel Comune di Castel Nuovo, sito ridentissimo sulla sponda sinistra del Serio e là dove propriamente si offre allo sguardo, bello più che mai, il panorama della vicinissima Crema".

Paolo aggiunge poi che "è negli ozi di questa solitudine dove ora sorge, modesto sì ma comodo, un casino, con il campo convertito in ortaggio ricchissimo e scelto frutteto da sterile e spregiata gleba quale era da prima", che ora egli "abita in gran parte dell'anno, per attendersi a' suoi studi prediletti e massime quando trattano di cremasche memorie".

Il punto in cui si trova la vecchia "casa da massaro", che Paolo ristruttura ai suoi fini residenziali, si trova in prossimità del bivio tra la strada che porta a Cremona e quella che porta al Marzale. Più precisamente, sul lato di ponente di questo bivio, con i terreni e le altre pertinenze del fondo in direzione soprattutto del fiume Serio e verso mezzogiorno. Nel manoscritto "I Borghi della Città di Crema" con i relativi allegati, redatto da Luigi Massari nel 1814 e custodito presso la Biblioteca Comunale di Crema tra i manoscritti con segnatura "MSS 14", il toponimo Maestà viene chiaramente e direttamente riferito solo a un certo numero di mappali, che ovviamente in questo manoscritto del Massari sono ancora catastalmente intestati ai proprietari del 1814, e non ad altre particelle<sup>31</sup>.

Nel complesso dovrebbe trattarsi di un po' più di sedici pertiche cremasche, vale a dire di circa un ettaro e un quarto, cioè di 12.500 metri quadrati all'incirca. Nel 1814 il fabbricato risulta in proprietà di Francesco Fadini, mentre quasi tutti i terreni risultano in proprietà di Luigi Martini, fratello di Giuseppa Martini e quindi zio di Paolo.

Non è dato sapere con certezza se gli ambienti adibiti da Paolo a biblioteca, ad archivio, a spazi di lettura e di scrittura rimangano in contrada del Sal Vecchio a Crema o se vengano trasferiti alla Maestà. Vi sono però alcuni cenni nei suoi scritti e anche talune considerazioni circa i suoi studi e le sue meditazioni che farebbero optare per l'ipotesi di una nuova sistemazione di questi spazi, dei loro contenuti e delle relative attività presso la Maestà.

Pare che col passar del tempo questo isolato e riservato ritiro di campagna si trasformi in un luogo deputato alla cognizione e al sapere. In questo tempio della conoscenza, la grande biblioteca di Paolo avrebbe potuto rappresentare la pietra angolare.

Ma non siamo in possesso di riscontri oggettivi che ci possano dare conferma del trasferimento, in questo sacro recinto, degli archivi di Paolo, del suo *scriptorium*, del suo studiolo di riflessione, delle sale di incontro e riunione, dei locali dedicati alle tornate celebrative e conviviali.

## *Il filantropo*

Sin da giovane Paolo fa propri i doveri nobiliari mutuati dalle epoche passate, applicando nei vari campi di attività in cui si trova a operare i principi del valore personale, della generosità e dell'acume intellettuale. L'educazione ricevuta, le buone letture, i viaggi, il gusto per la conoscenza caratterizzano la sua esistenza in quel diciannovesimo secolo nel quale tutto succede e in cui tutto non è più come prima. Tuttavia, anche nel gran secolo dei più forti cambiamenti, il senso di quei doveri in lui non viene mai meno. Sono i doveri di *prouesse, largesse, finesse*. Si è cercato sinora di dar conto soprattutto del primo e del terzo di questi valori di Paolo. È del secondo di questi valori, la generosità, la *largesse*, di cui ora si discorre, giunti a questo punto del presente lavoro.

Sappiamo che fin dai primi anni di sacerdozio Paolo, seguendo peraltro una antica tradizione familiare, elargisce importi non certo trascurabili in beneficenza a favore dei poveri. Inoltre, non solo, come si è detto, presta la sua opera gratuita in vari incarichi pubblici a beneficio della collettività civile ma svolge anche, con frequenza significativa, attività di volontariato religioso nei vari enti sociali che a Crema si dedicano all'assistenza dei più bisognosi. Inoltre, Paolo accetta incarichi gratuiti di assistenza e sorveglianza nei confronti di specifici istituti scolastici o di educandato che hanno soprattutto tra i propri compiti quello dell'educazione e dell'istruzione della gioventù. Per una quindicina d'anni circa, a partire dal 1854, Paolo è Sorvegliante Governativo dell'Educandato delle Ancelle della Carità in Crema. Passando attraverso differenti esperienze religiose, letterarie, educative e intellettuali, un *fil rouge* corre lungo i decenni in cui Paolo svolge tali esperienze: quello della sua consistente generosità personale, espressa sia in donativi diretti, sia in collaborazioni con enti e associazioni che per missione si pongono a tutela dei meno abbienti e fortunati.

È da notare come una simile generosità e una tale disponibilità a prestare in modo gratuito la propria opera a favore dei soggetti più bisognosi rispondano a una tradizione molto consolidata nella storia della famiglia Braguti e trovino in Paolo il proprio esempio *fin de race* ma non per questo meno valido e meritevole. Non si può certo dire lo stesso per buona parte delle famiglie aristocratiche cremasche e dei loro esponenti vissuti in quel medesimo periodo. Indolenza personale, totale disinteresse verso i temi sociali del tempo, prioritario attaccamento alla "roba" di famiglia, che si tratti di palazzi di città o di ampie eredità di pertiche, ostentazione del lustro derivante dai meriti storici, veri o supposti, del proprio casato: si tratta delle caratteristiche salienti di un profilo umano e nobile allora alquanto diffuso in città.

Mentre sino all'epoca del dominio austriaco la solidarietà sociale si esprime, anche a Crema, soprattutto attraverso le gerarchie ecclesiastiche, dall'avvento del Regno d'Italia è il potere civile a farsi parte attiva in tal senso, direttamente o attraverso l'avallo nei confronti di quegli enti solidaristici che divengono sempre più parte integrante della storia istituzionale del secondo Ottocento. Anche Paolo dunque adegua il proprio impegno filantropico al contesto esistente dagli anni Sessanta di quel secolo in poi. Accetta a Crema l'incarico, ovviamente gratuito, di Presidente del Comitato di Beneficenza per l'Emigrazione, come risulta dalla lettera di nomina della Sotto-prefettura di Crema del 22 aprile 1862. Il problema dell'emigrazione comincia solo ora ad affacciarsi in Italia, anche nelle campagne della bassa lombarda. Ma già si intravedono i drammatici sviluppi dei decenni

successivi. Nello stesso anno, Paolo si attiva con molta incisività nel suo ruolo, sempre gratuito, di Presidente della Commissione di Carità di Castelnuovo, come si rileva da quanto indicato da quel Consiglio Comunale nel documento datato 23 dicembre 1862. Si tratta di un incarico che continuerà a ricoprire, sia pure non continuativamente, almeno fino al 1868.

Un incarico importante è poi quello di Delegato mandamentale della Società di Mutuo Soccorso di Torino, detta anche “della Previdenza”, a favore dei Maestri e degli educatori italiani, incarico che ricopre a partire dal 1861 e che pare svolgere ancora alla fine degli anni Sessanta. Sono piuttosto note le vicende storiche di queste Società di Mutuo Soccorso, in particolare di quelle di carattere operaio, le quali, dagli anni immediatamente successivi all’unificazione italiana, iniziano a svilupparsi e ad acquisire consenso. Paolo è anche Delegato, non molto tempo dopo, di un’altra Società di Mutuo Soccorso a favore dei Maestri, con sede a Milano.

Più in generale, Paolo intrattiene corrispondenze che denotano il suo spiccato interesse per queste forme associative, sia per quelle in campo educativo scolastico, sia per quelle in campo operaio e contadino. Nel 1865 il Consorzio Agrario di Crema lo nomina membro effettivo della Commissione che è incaricata di promuovere nei Comuni rurali l’attuazione delle Società di Mutuo Soccorso tra i contadini, come risulta dal processo verbale del 19 gennaio 1865, redatto da questo Consorzio Agrario.

All’incirca dalla metà degli anni Sessanta, Paolo acuisce i propri interessi per i problemi sociali che incominciano ad attraversare la cultura italiana del tempo, come risulta da alcuni suoi appunti autografi. Tali scritti, purtroppo, non dicono in che misura questo suo nuovo filone di studi e di approfondimenti abbia una consistenza tale da potervi vedere qualcosa di più di un semplice adeguamento della sua sensibilità sociale a modelli di riferimento nuovi e in continua, rapida evoluzione.

Sarebbe insomma eccessivo accreditare Paolo di aperture culturali riformiste di cui non esistono sufficienti riscontri d’archivio. Quanto alle fonti, dunque, ci si può solo limitare a dire che le istanze filantropiche di Paolo, derivanti anche da una tradizione familiare risalente e consolidata, si congiungono in un dato periodo della sua esistenza con la temperie culturale diffusasi in Italia nei tardi anni Sessanta e sfociata poi nelle note evoluzioni democratiche, riformiste e poi socialiste del periodo successivo.

C’è dunque un punto di contatto, una presa di coscienza, una comprensione reale di ciò che sta accadendo: questo sì. E non è poco, leggendo quanto altri vanno invece scrivendo a Crema in quegli anni. C’è insomma la costante disponibilità di Paolo a far atto di volontario servizio nelle locali società di assistenza e beneficenza. C’è il suo impegno nelle istituzioni che favoriscono le Società di Mutuo Soccorso. C’è il suo supporto, come dirigente pubblico, a favore delle funzioni ministeriali che stanno cercando di iniziare a impostare una generale riforma scolastica, intesa a diffondere in ampi strati della popolazione l’istruzione e la cultura<sup>32</sup>.

Basti qui l’aver tratteggiato la figura di Paolo oltre i limiti privati e personali della sua esistenza di intellettuale. La sua generosità, la sua *largesse*, fu notevole in termini materiali ed economici. Fu anche cospicua in termini di volontariato e dedizione a favore di enti, istituzioni e associazioni di carattere pubblico e privato. Fu pure considerevole in termini di sostegno e supporto a quelle nuove realtà che allora iniziavano a costruire una società intesa a maggior partecipazione e

giustizia sociale. Paolo dalla vita ebbe moltissimo, per nascita e fortuna. Fu però un uomo sempre impegnato a restituire alla vita i doni ricevuti. Per chi scrive, ci riuscì.

### ***Il massone***

Nel 1862 nasce a Crema la Loggia Serio<sup>33</sup>. Il nome di Paolo Braguti risulta in tre documenti emessi da questa Loggia massonica: in una scheda personale in cui risulta come Apprendista, in un'altra in cui risulta come Lavorante o Compagno e in un successivo elenco generale dei componenti di tale Loggia, in cui risulta come Maestro. Non c'è alcun dubbio quindi sul fatto che Paolo sia stato massone, con iniziazione a 47 anni presso la Loggia Serio all'Oriente di Crema, e che sia divenuto Maestro in questa stessa Loggia, posta all'obbedienza del Grande Oriente d'Italia. Non sono per ora emersi ulteriori elementi a sostegno di suoi avanzamenti di grado, presso i Riti o come Venerabile o in incarichi superiori, così come non si sono al momento rinvenute ulteriori notizie di sue attività o di suoi scritti massonici, né tracce di simbologie o formule massoniche rilevabili da quanto sinora pervenutoci nell'ambito dei suoi lasciti ufficiali.

Il percorso che porta Paolo a questa scelta è piuttosto chiaro. Non è agevole stabilire suoi collegamenti con il gruppo dei patrioti cremaschi del 1848 (anche se la sua esperienza nel Comitato Provinciale incaricato della Pubblica Sicurezza e della Guerra nel 1848 non va sottovalutata, come pure il suo rapporto coi primi cugini Enrico Martini e Ottaviano Vimercati)<sup>34</sup>, mentre di certo Paolo partecipa al pranzo di Capodanno del 1859 e alle successive fasi politiche dell'*Eco di Crema*, del relativo Comitato Elettorale<sup>35</sup> e del Circolo Patrio. Ne consegue che, almeno per tutti gli anni Sessanta, Paolo è integrato in un sistema di rapporti che, anche in forza di comuni frequentazioni di Loggia, lo collega ai personaggi, agli avvenimenti e alle vicende di una parte, ben identificabile, della vita politica e culturale cremasca<sup>36</sup>.

Verrebbe da aspettarsi traccia di reazioni da parte delle gerarchie ecclesiastiche nei confronti dell'appartenenza di Paolo alla massoneria. Il provvedimento posto a sanzione di tale gravissima colpa è la scomunica e l'intera materia non è neppure di competenza diocesana bensì direttamente pontificia. Inoltre, si sta vivendo uno dei periodi di maggior conflittualità, non soltanto culturale ma anche istituzionale, economica e militare, tra la Chiesa cattolica e lo Stato italiano. Nulla emerge in proposito dai documenti consultati presso la Biblioteca Comunale di Crema e presso l'Archivio Storico Diocesano di Crema. Per lo meno, nulla di riferito a contromisure ufficiali da parte delle autorità religiose, pur essendo l'appartenenza massonica di Paolo ben nota. Per di più, Paolo è inserito in posizione stabile e autorevole, come Ispettore Scolastico, nella pubblica amministrazione italiana e fornisce quindi il massimo supporto alle politiche nazionali di uno Stato sul quale si abbattano i fulmini papali. Il *non expedit* è reso ufficiale nel 1868 ma già nel 1862 la partecipazione alla vita politica e istituzionale italiana viene ritenuta dal pontefice come una collaborazione con le forze del male. In ogni caso, la situazione parrebbe quella di un'assenza di reazione, da parte delle competenti funzioni di diritto canonico, nei confronti di Paolo, nonostante il suo essere un italiano convinto, un dirigente pubblico e un massone. Probabilmente, l'indagine va affinata in contesti e con strumenti conoscitivi propri di un'opera più approfondita di quella presente.

Colpisce comunque l'immagine di un sacerdote che, all'ingresso del massone Garibaldi in città, nell'aprile 1862, non solo non lo rifugge facendosi il segno della croce ma lo accoglie e lo intrattiene su incarico del sindaco, pure massone, poi gli indirizza discorsi riconoscenti e beneauguranti, quindi lo conduce in mezzo a una rappresentanza del clero cremasco, circondandolo di tonache frementi d'amor patrio, infine si unisce con entusiasmo, al Tiro a segno appena inaugurato, ai brindisi esultanti di chi grida "viva chi ama l'Italia e una buona carabina".

### ***La fine***

Paolo muore alle quattro di notte del 22 gennaio 1882, nella sua casa di città in via Salvecchio, per "lenta apoplessia"<sup>37</sup>. È un uomo che ha appena compiuto i 67 anni, un'età che allora era accettata con dignitosa rassegnazione, come tempo ultimo di malanni e vecchiaia. Muore nell'ora più buia e in una delle notti più fredde dell'anno e vien da chiedersi se, prima della formula sacramentale, il prete accorso in quelle circostanze non abbia in cuor suo rivolto all'indirizzo di Paolo qualcosa di meno pio.

Di Paolo, oggi a Crema rimangono una via e una scuola elementare intestategli dal Comune, un fondo miscelaneo presso la Biblioteca Comunale di Crema e una documentazione alquanto frammentaria presso altre sedi pubbliche o private. Il suo personaggio attende ancora la giusta considerazione e gli approfondimenti culturali ed editoriali del caso, dopo quasi un secolo e mezzo nel quale di lui si è scritto poco e a volte in modo discutibile<sup>38</sup>.

Qualcuno sostiene che, negli ultimi istanti della vita, l'intera esistenza ripassi davanti a noi in sequenza accelerata. Se è davvero così, per Paolo questo non sarà stato semplice. Perché di vite non ne visse una sola ma molte, tutte vere e degne d'essere vissute. Con Paolo chiudono gli occhi innumerevoli generazioni della sua stirpe, che da allora appartiene al passato della nostra città e forse, prima ancora, di città che non conosciamo. Paolo ha sempre avuto dolorosa ma ineluttabile coscienza di essere l'ultimo dei suoi, facendo di questa consapevolezza il suo destino, il suo compito umano di punto d'arrivo, di esito finale, di sipario.

Non sappiamo come Paolo abbia trascorso le sue ultime ore, quali pensieri abbia avuto, quali parole abbia detto. Non sappiamo dove abbia rivolto lo sguardo nel momento del distacco. Ma una cosa sicura la conosciamo. Sappiamo che Paolo non morì solo: c'era un buon libro, con lui, a tenergli compagnia.

### ***Ringraziamenti***

Queste pagine non sono opera solamente di chi compare come loro autore ma anche di molti altri che le hanno rese possibili.

Si ringraziano tutti i volontari che prestano disinteressatamente, con competenza e disponibilità, la propria opera presso l'Archivio Storico Diocesano di Crema. Un ringraziamento particolare va al Direttore, Don Giuseppe Pagliari, e al Signor Mario Gnesi, insostituibile mentore dei ricercatori bisognosi d'aiuto e consiglio.

Si ringraziano tutti i collaboratori della Biblioteca Comunale di Crema, con la Direttrice, dott.ssa Francesca Moruzzi. La loro collaborazione, la loro attenzione e la loro pazienza sono state di grande supporto nel corso di ricerche non sempre facili.

Si ringrazia il Referente del Museo Civico di Crema e del Cremasco, dott. Simone Riboldi, per aver cortesemente autorizzato le riproduzioni fotografiche

del ritratto di Paolo Braguti ad opera di Pietro Racchetti.

Si ringrazia il Direttore della rivista *Insula Fulcheria*, prof. Don Marco Lunghi, per l'opportunità concessa allo scrivente di contribuire con un proprio articolo a questa pubblicazione così importante per Crema e per il suo territorio, oltre che per i suoi apprezzati consigli in fase di impostazione del lavoro.

Si ringrazia il prof. Piero Carelli per l'incoraggiamento, la comprensione e il sostegno offerti durante la preparazione di questo articolo: senza la sua guida paziente e sicura e senza i suoi suggerimenti preziosi lo spirito inquieto di Paolo vagherebbe ancor oggi intorno alla chiesa di Santa Maddalena, in attesa di uscire dall'oblio in cui era stato relegato.

## NOTE

<sup>1</sup> Paolo Luigi Giuseppe Maria Braguti nasce alle due di notte, nella grande abitazione di famiglia posta in contrada d'Ombriano, oggi via XX Settembre. Venendo dal centro città, è il penultimo edificio, situato sul lato destro della via, prima della chiesa della Santissima Trinità. Sulla facciata risultano attualmente aperti gli accessi ai numeri civici 92/a, 92/b, 94 e 96. Quello al numero 94 è l'ingresso autentico. Gli altri sono stati creati successivamente in funzione commerciale e, con le loro aperture abnormi e squadrate, hanno sfigurato il fronte dell'edificio. Ciò nonostante, questo immobile spicca ancor oggi, tra quelli circostanti, per alcune delle antiche caratteristiche di casa signorile, conservate sino ad ora nonostante i riprovevoli rimaneggiamenti novecenteschi: i fregi intorno alle finestre, il balcone, i ferri battuti e gli altri segni della sua precedente destinazione a palazzo nobiliare cittadino. Nel "Sommarione Massari con allegati" datato 30 ottobre 1814, custodito presso la Biblioteca Comunale di Crema tra i manoscritti con segnatura "MSS 18", l'immobile è indicato al numero civico 139 e censito catastalmente al progressivo 218, mappale 648, risultando intestato al padre di Paolo, "Braguti Agostino quondam Giovanni Battista", come "casa di propria abitazione".

<sup>2</sup> Presso l'Archivio Storico Diocesano di Crema è conservata la dichiarazione ufficiale di battesimo di Paolo, nel volume "Status Animarum a prima die Junii 1814 ad ultimam Maji 1815", in particolare nella sezione riservata alla chiesa della Santissima Trinità ("Nomina eorum, qui a prima die Junii 1814 ad ultimam Maji 1815 inclusive reperiuntur descripti in libris parochialibus Ecclesiae Sanctissimae Trinitatis"), nella parte "Ex libro baptizatorum". Vi si rileva, al numero 31 progressivo, l'indicazione: "Die 14 Januarii – Paulus Aloysius Joseph Maria – Natus ex Augustino Braguti et Josepha Martini, nupta in Cathedrali". Sempre presso l'Archivio Storico Diocesano di Crema è conservato un altro documento attestante la nascita e il battesimo di Paolo, rilasciato al tempo dei suoi studi in Seminario a Crema. Nella serie archivistica "Sacerdoti Diocesani", nella cartella 158 intestata a Paolo, si trova infatti la seguente dichiarazione: "Regno Lombardo-Veneto – Provincia di Lodi e Crema – Crema, Parrocchia della Santissima Trinità – Consta dai registri di battesimo di questo Archivio parrocchiale della Santissima Trinità quanto segue – 'Anno Domini 1815, die 14 Januarii. R. D. Antonius Zuccali V. P. hodie baptizavit infantem hac mane hora 2 natum ex D. Augustino Braguti filio quondam Johannis Baptistae et quondam Paula Zurla ac ex D. Josepha Martini filia quondam Joannis et D. Joanna Zimali, nupta in Cathedrali. Nomen impositum fuit Paulus Aloysius Joseph Maria. Patrinum fuit D. Hyeronimus Vimercati Sanseverini quondam Annibalis. Ego Franciscus Sommariva' – Dalla Casa Parrocchiale della Santissima Trinità – Crema, li 11 Agosto 1836 – Mateloni Pietro Vicario Parrocchiale". La madre di Giuseppa Martini è indicata, in questo documento scritto in latino, come pure in altri in questa lingua, come "Joanna Zimali". La ragione resta da appurare, essendo il suo nome, in italiano e dunque nella sua vita corrente, Giovanna Gianelli, figlia del conte Giovanni Battista Gianelli di Lodi.

<sup>3</sup> Presso l'Archivio Storico Diocesano di Crema è conservata la dichiarazione ufficiale di matrimonio di Agostino Ignazio Giuseppe Maria Braguti con Giuseppa Maria Martini, nel volume "Status Animarum a prima die Junii 1799 ad ultimam Maji 1800", in particolare nella sezione riservata alla chiesa Cattedrale ("Nomina eorum, qui a prima die Junii 1799 ad ultimam Maji 1800 inclusive reperiuntur descripti in libris parochialibus Ecclesiae Cathedralis"), nella parte "Ex libro matrimoniorum". Vi si rileva, al numero 14 progressivo, l'indicazione: "Die 23 mensis Aprilis 1800 – Nob. D. Augustinus Ignatius Joseph Maria accepit Nob. D. Comitam Josepham Mariam Martini

ex hac Parochia”. Il matrimonio è celebrato dallo zio paterno dello sposo, Giulio Cesare Braguti, Canonico Teologo della Cattedrale e Vicario Generale del Vescovo, Antonio Maria Gardini. In realtà, prima della solenne messa celebrata in Cattedrale, il matrimonio effettivo si svolge presso l’Oratorio privato esistente nella casa paterna della sposa, il palazzo Martini (oggi Donati). Testimoni di nozze sono il nobile Sforza Terni e il conte Giovanni Vimercati. Il nobile Sforza Terni sposa una delle tre sorelle di Agostino, Teresa Braguti. Dal loro matrimonio nascono Marianna e Ferrante Terni. Marianna sposa Luigi Benvenuti e per questo Paolo Braguti e Luigi Benvenuti si chiameranno spesso “parenti” nelle loro corrispondenze culturali. Agostino, al momento del suo matrimonio, ha 32 anni. La sposa ne ha 19. Giuseppa infatti è nata il 15 marzo 1781, alle cinque di notte, dal conte Giovanni Martini, fu Giuseppe, e dalla contessa Giovanna Gianelli, fu Giovanni Battista, lodigiana. Viene battezzata il giorno successivo presso la Cattedrale di Crema e suo padrino è il conte Curzio Vimercati. Riceve la propria educazione presso il convento di monache di Piacenza diretto in quegli anni da Domitilla Martini, figlia di prime nozze del padre Giovanni con Barbara Manara, cremonese, dalla quale Giovanni aveva avuto le figlie Domitilla e Marina. Dopo la morte della prima moglie, Giovanni si risposa in seconde nozze con Giovanna Gianelli, dalla quale ha i figli Luigi, Francesco, Maria e Giuseppa, che è dunque l’ultima nata in casa Martini. Francesco sposa Virginia Giovio della Torre ed è il padre di Enrico Martini. La penultimogenita, Maria, sposa il conte Giovanni Vimercati (testimone di nozze, come si è detto, della sorella Giuseppa) ed è la madre di Ottaviano Vimercati. Paolo è dunque, per parte di madre, cugino primo sia di Enrico Martini che di Ottaviano Vimercati.

<sup>4</sup> Si veda innanzitutto, in ordine cronologico, ALEMANIO FINO, *La Historia di Crema raccolta per Alemanio Fino da gli Annali di M. Pietro Terni*, dedicata a Luigi Mocenigo, Procuratore di San Marco, opera originale uscita a Venezia dalle stampe di Domenico Farri nel 1566, alle cui successive edizioni si sono aggiunti altri libri del Fino, tra i quali le *Seriane* e la *Scielta de gli Uomini di Pregio usciti da Crema dal Principio della Città fin a’ tempi nostri*, per arrivare all’edizione del 1711 presso lo stampatore Mario Carcheno di Crema, che comprende una decina di libri del Fino, e all’edizione del 1844 curata da Giuseppe Racchetti e Giovanni Solera, stampata a Crema da Luigi Rajnoni. Il Fino riporta, nella sua citata *Scielta degli uomini di pregio*, che “Sottilissimo Dottore e gran Criminalista è stato Girolamo Braguti, il quale fu per ciò molto stimato nella Patria e molto caro a diversi Signori. Venne a morte l’anno del Signore 1563 e di sua vita 58”. Si veda poi LODOVICO CANOBIO, *Proseguimento della Storia di Alemanio Fino dall’anno 1586 all’anno 1664*, nell’edizione di questo testo seicentesco curata da Giovanni Solera, Milano, Tipografia Ronchetti e Ferreri, 1849. Il Canobio scrive a pag. 48 che “Fiori in quell’anno (*il 1607, Ndr*) Evangelista figlio di Lodovico della nobile ed antica famiglia Braguti, che sostenne con molto decoro la carica di alfiere di corazze, e poi di tenente d’uomini d’arme, al fratello del quale di nome Giulio Cesare appoggiò la città nostra, nell’espedizione dell’ambasciatore Alessandro Cattaneo al serenissimo Priuli, la carica di maggiordomo. Leggonsi appresso gli eredi di questa famiglia privilegi antichissimi concessi, sin nel 1467, dal famosissimo Bartolomeo Colleoni a Bartolomeo, Francesco e Giacomo tutti e tre fratelli Braguti, eletti dal medesimo per suoi gentiluomini e commensali, per i meriti e buon servizio de’ quali ottenne poco dopo Tommaso loro discendente la tenenza generale del medesimo Colleoni, da cui fu anco eletto per maggiordomo. Spiccò fra’ dottori, legisti e fisici di questa casa non guari dopo un Evangelista, che ben undici volte venne dalla patria eletto Provveditore ed anco Ambasciatore al serenissimo Principe”. Si veda quindi GIOVANNI BATTISTA COGROSSI, *Fasti Istorici di Crema*, Venezia, Modesto Fenzo, 1738. Il Cogrossi dice che “È singolar vanto di questa nobile casa l’aver di quando in quando prodotti degli uomini per armi, o per lettere, o per maneggi, assai chiari e cospicui”. Altri autori, come il Bernardi, il Lancetti, il Benvenuti e pure certi cronachisti più recenti, cimentatisi nel corso del Novecento con la storia cremasca, si limitano a raccogliere dagli autori predetti o da fonti minori, or qua or là, questa o quella notizia sulla famiglia Braguti, senza nulla apportare di nuovo o di significativo. In ciò, fa invece eccezione il Bettoni, il quale, almeno in parte, cita della famiglia Braguti qualcosa di specifico e di non semplicemente ripreso da altri prima di lui. Si veda in proposito la pubblicazione a stampa, da parte della Società Storica Cremasca, del manoscritto di BARTOLOMEO BETTONI, *Storia di Crema*, redatto in gran parte nel 1816. Il testo è edito nel 2014 a Crema da Grafìn, a cura di Michele Sangaletti e con la collaborazione di altri studiosi come Matteo Facchi, Marco Albertario, Altea Villa e Gabriele Cavallini, sulla base della copia manoscritta esistente presso la Biblioteca Comunale di Crema. Vi si dice, a pag. 152, che nel 1515 il Civerchio dipinse su legno, per l’altare in Duomo della famiglia Braguti (la quale dunque aveva tale privilegio di non poco conto), i Santi Sebastiano, Rocco e Cristoforo, “per ducati ventinove d’oro da lire cinque”. A pag. 170 si dice poi che Lodovico Braguti fu, con Giorgio Terni e Vangelista Alessandri, deputato alla fabbrica della chiesa di San Giovanni Decollato, iniziata nel 1586 e dipinta a fresco dal Barbelli. A pag. 184 si dice inoltre che Francesco Braguti si distinse

militarmente agli inizi della guerra di Candia (1645-1646) e che “combattendo sotto Rettimo (si tratta dell'attuale città greca di Rethymno, detta Resmo in turco, posta sulla costa settentrionale dell'isola di Creta, Ndr) vi lasciò valorosamente la vita”.

<sup>5</sup> La modifica da un cognome originario a un soprannome portato da un avo è fenomeno alquanto diffuso nell'onomastica, anche nobiliare. Qualcosa di simile avviene a Crema per la famiglia Sangiovanni, presso la quale un Cristoforo detto Toffetto ebbe dei figli chiamati i Sangiovanni di Toffetto e poi dei discendenti Sangiovanni Toffetti e quindi, semplicemente, Toffetti. Dell'antico cognome Colombo, ai Braguti rimane comunque, attraverso i secoli, l'immagine raffigurata nel blasono di famiglia (arma: “*d'oro alla banda partita di rosso e di bronzo su cui poggia nel cantone destro del capo una colomba passante al naturale*”). Per maggiori informazioni sulla genealogia e sui componenti della famiglia Braguti, si veda GIUSEPPE RACCHETTI, *Genealogia delle Nobili Famiglie Cremasche con Cenni Biografici*, manoscritto redatto per la gran parte nel 1849 ma con alcune note a completamento del 1850, conservato presso la Biblioteca Comunale di Crema tra i manoscritti con la segnatura “MSS 182”, comprensivo di due volumi autografi più un volume aggiuntivo contenente le tavole genealogiche (da non confondersi con l'altro manoscritto della stessa opera conservato presso la Biblioteca Comunale di Crema con la segnatura “MSS 292”, la cui vicenda meriterebbe specifici rilievi, qui non possibili per ragioni di spazio). Dice il Racchetti della famiglia Braguti, nel primo dei due volumi autografi, alle pagg. 133-136: “*Famiglia Bergamasca trapiantata già Nobile in Crema da un Calisto Colombo nel 1347. Nel Codice Severgnini, quantunque completa delle medesime persone, pare trovansi notabili varietà quanto alle discendenze cambiate in più luoghi. Mantenessi sempre lontana dalle fazioni, sì che non apparisse se fosse Guelfa o Ghibellina, quantunque tra i Consiglieri nell'elezione di Paolo e Bartolomeo Benzoni in Signori di Crema l'anno 1403 si trovi un Tommaso, omissso nell'albero (intende nel volume contenente le tavole genealogiche, Ndr). Al di nostro sta per estinguersi, non rimanendo che un prete e una fanciulla (si tratta di Paolo e di sua nipote Giuseppa, figlia del fratello Giovanni Battista, morto nel 1842, Ndr)*”. Nel volume contenente le tavole genealogiche, la tavola della famiglia Braguti è a pag. 54 e riporta le varie generazioni dei Braguti da Calisto Colombo fino alla nipote di Paolo, Giuseppa.

<sup>6</sup> Si tratta per lo più di decreti palatini del sacro romano impero concessi dalla corte viennese oppure di decreti emessi dai Farnese (presso i quali pare esistesse un apposito prezziario, articolato in offerte che comprendevano la trasmissibilità del titolo o per la sola primogenitura maschile o per tutti i discendenti maschi o anche per le discendenti femmine) oppure frutto di clamorosi acquisti in blocco di titoli, feudi e latifondi nei territori di Terraferma veneta ai tempi in cui San Marco doveva, anche a Crema, far sempre più cassa. È nel secolo e mezzo circa che va dalla metà del Seicento alla fine del Settecento che parte della nobiltà locale, salvo rarissime eccezioni (come ad esempio quella dei Vimercati Sanseverino, il cui titolo risale al diploma rilasciato nel 1577 dal Doge Sebastiano Venier), si munisce del proprio titolo comitale o marchionale. L'elevato numero di questi titoli, soprattutto di quelli comitali, aumentato di poco nell'Ottocento e nei primi decenni del Novecento, rende ancor oggi la città di Crema un concentrato di famiglie blasonate residenti (poco più di una dozzina, delle quali almeno due di marchesi e almeno sei di conti) non comparabile con altre realtà urbane circostanti, più o meno simili per dimensioni demografiche ed economiche. Naturalmente, a quel tempo i titolari di appena sessanta o settant'anni prima riguardavano spesso con sufficienza gli arrivati al titolo nei decenni successivi, alimentando qualche baruffa nel Consiglio cittadino. Intanto, quegli ultimi insigniti, contando su ricchezze in genere ben maggiori e oggi neppure immaginabili, compravano palazzi di città, borghi e campagne, ville antiche e sconfinata proprietà fondiaria. Non è un caso che proprio nello stesso periodo Crema si abbellisca con palazzi nobiliari, edifici religiosi e architetture urbane tali da costituire ancor oggi un qualcosa di unico in rapporto al numero dei residenti e alla superficie urbana esistente. E che il gusto tutto cremasco delle feste, dei banchetti, del carnevale, dei teatri e della musica esploda allora a Crema in tutto il suo sfarzo signorile e accompagni su questo estremo confine occidentale gli ultimi respiri istituzionali della Serenissima, prima del turbine politico, militare e culturale napoleonico.

<sup>7</sup> Figlio di Giovanni Battista e della marchesa Paola Zurla, Agostino nasce nel 1768 e sin dalla prima adolescenza coltiva lo studio delle belle lettere italiane e latine, delle storie patrie e delle leggi civili e canoniche. Scrive diversi componimenti letterari apprezzati a quel tempo, sia in versi che in prosa, dei quali ci è giunta solamente l'ode *Giove alle tre Grazie*, compresa nella *Raccolta di Rime* curata da Antonio Ronna e pubblicata nel 1796. Partecipa attivamente alla vita politica cittadina e fa parte del comitato esecutivo militare creato nel 1797 nell'ambito della municipalità di Crema costituita dai francesi. Nel 1799 svolge incarichi diplomatici a Milano e in altre città lombarde. Si fa parte attiva nelle iniziative culturali locali e nelle opere di assistenza sociale verso i meno abbienti.



Il 3 febbraio 1807 Agostino è tra i fondatori della “Società Filo Drammatica” di Crema, come risulta dal regolamento manoscritto di questa associazione giunto sino ai nostri giorni. Per molti anni è membro influente della “Congregazione di Carità” cittadina. Fino alla sua scomparsa, avvenuta nel 1830, è Amministratore degli “Ospitali Maggiore, Infermi, Esposti et altri uniti” di Crema, a favore dei quali profonde, con notevole vantaggio per l’intera comunità cremasca, non pochi sforzi e un impegno tanto fattivo quanto del tutto disinteressato. Il suo nome risulta iscritto nella serie dei nobili Consiglieri di Crema in data 2 gennaio 1792 (vedi il relativo libro 52 a pag. 1757). Poiché ogni nuova realtà istituzionale è chiamata a confermare e ratificare i vari titoli della nobiltà già esistente, nel 1818 il governo austriaco provvede in tal senso anche nei confronti dei Braguti, in particolare dei fratelli Agostino, Giovanni Pietro (che è Canonico della Cattedrale) e Nicola. Nel volume contenente l’elenco dei nobili lombardi pubblicato a Milano nell’anno 1840 dalla Imperial Regia Stamperia, risultano di conseguenza anche i nomi dei figli di Agostino, Giovanni Battista e Paolo.

<sup>8</sup> Alcuni dei privilegi dei Braguti, come quello di creare notai, non sono sopravvissuti ai mutamenti politici istituzionali, così come taluni altri diritti municipali di accesso e di precedenza in ambito cerimoniale pubblico. Quanto alle risorse economiche, va detto che nei secoli precedenti, soprattutto fino alla metà del Settecento, i Braguti sono una famiglia davvero molto ricca, con vasti e ben gestiti tenimenti a Ripalta Nuova, a Vairano, a Camisano, a Montodine e, in misura minore, in diverse altre località del territorio cremasco. Anche a Crema i Braguti risultano intestati su varie case e aree cittadine. A partire dagli inizi del Cinquecento sono censiti come proprietari della grande casa posta in contrada d’Ombriano in cui nasce Paolo e nella quale sono nati molti dei figli appartenenti a questa stirpe. Si tratta ovviamente di una ricchezza basata sulla proprietà fondiaria agricola e sulle sue immediate derivazioni economiche, come per la maggior parte delle famiglie aristocratiche di quell’epoca. Contribuiscono in qualche misura a tale situazione di agiatezza anche i beni portati in dote dalle spose prescelte dai Braguti tra le famiglie cremasche più nobili e abbienti. La politica matrimoniale di questa famiglia sembrerebbe concentrata, anche dall’esame della *Genealogia* del Racchetti e dei vari codici araldici conservati con le relative tavole genealogiche presso la Biblioteca Comunale di Crema, soprattutto sui Vimercati e sugli Zurla, poi sui Martini, seguendo in ciò anche l’evolversi storico dell’allocazione cittadina dei capitali e del censo in genere. Un Giovanni Battista Braguti sposa Aurelia Zurla nel 1653, per arrivare al padre di Agostino, pure lui di nome Giovanni Battista, che sposa Paola Zurla. Il matrimonio di Agostino con Giuseppa, la figlia del ricchissimo conte Giovanni Martini, rappresenta il punto d’arrivo di questa politica matrimoniale. Nonostante ciò, come si è detto, i tempi sono ormai ben diversi da quelli della Serenissima e i genitori di Paolo, dopo alcune divisioni dei beni familiari e qualche cessione di fondi nell’agro cremasco, restano proprietari della casa in contrada d’Ombriano e del possedimento dei Torriani presso Camisano, comprendente case d’abitazione, fabbricati rurali, diritti d’acqua e più di 1.100 pertiche cremasche di terreno agricolo, corrispondenti a circa 84 ettari di buon terreno coltivabile e irriguo. Si tratta delle proprietà concesse secoli addietro da Bartolomeo Colleoni, insieme a numerosi altri benefici, alla famiglia Braguti. Oggi risultano in zona i tre toponimi Torriani, Torrianoni e Torrianelli, anche in riferimento a successivi frazionamenti fondiari e scorpori. La casa dominicale presso gli attuali Torriani ha patito trasformazioni notevoli. In aggiunta a questi beni, nel “Sommarione Massari con allegati” datato 30 ottobre 1814, custodito presso la Biblioteca Comunale di Crema tra i manoscritti con segnatura “MSS 18”, Giuseppa Martini, la madre di Paolo, risulta personalmente intestata sull’immobile posto a settentrione della casa familiare dei Braguti posta in contrada d’Ombriano. Si tratta di un corpo di fabbrica di dimensioni altrettanto cospicue, che nel “Sommarione” del 1814 è censito catastalmente col progressivo 219, al mappale 649, risultando intestato a “Braguti Martini Giuseppa quondam Giovanni”, come “casa d’affitto”. L’indirizzo è indicato al numero civico 107 del Canton di Santa Monica. Si tratta dell’attuale via Piccinardi e il nome derivava da un monastero di suore agostiniane fondato nel 1458 e soppresso nel 1810, a seguito delle leggi napoleoniche sulle congregazioni religiose. La numerazione al tempo era generale e progressiva per tutta la città e non risultava suddivisa per singole vie. Probabilmente l’immobile al mappale 649 costituiva parte della dote di Giuseppa Martini, essendo il padre proprietario di innumerevoli case, broli e terreni in città. L’attuale facciata sulla via Piccinardi, recante i numeri civici 9, 11 e 13, ha perso la sua originale uniformità, sia estetica che costruttiva, a causa delle divisioni e delle deplorablevoli manomissioni novecentesche, risultando così attualmente distinta in tre diverse porzioni immobiliari, aventi persino altezze differenti a livello del tetto.

<sup>9</sup> Giovanni Battista è nato nel luglio del 1805 e condivide con Paolo, nato nel gennaio 1815, gli anni della propria fanciullezza e adolescenza, sviluppando con lui un rapporto fraterno caratterizzato da un forte affetto e da una comunanza di esperienze e di interessi che riescono a prevalere sulla non trascurabile differenza di età. Nella grande casa paterna in contrada d’Ombriano, Giovanni Battista

e Paolo crescono nel rispettivo ruolo di fratello maggiore e minore, ciascuno dedito agli studi, alle incombenze e anche agli svaghi propri della rispettiva età, pur tuttavia riconoscendosi, come Paolo lascerà scritto, in un ambiente familiare sempre in grado di accomunarli negli aspetti essenziali del loro comportamento e della loro esistenza. Giovanni Battista svolge gli studi giuridici universitari presso l'Università di Pavia, dove si laurea in legge nel 1829. Nello stesso anno, ha una prima esperienza lavorativa come Uditore al Tribunale di Milano. Nel 1830 è assunto come "Ascoltante con l'Adjutore", come si rileva da un certificato, al Tribunale di prima istanza di Como, città nella quale si trasferisce. Sempre in quest'anno, conosce e sposa a Como una ragazza romana di pochi anni più giovane di lui, Annunciata Rubicondi. Dal matrimonio nascono tre figli, tutti nati a Como: Giuseppa, nata nel luglio 1833 e vissuta fino all'età adulta; Agostino, nato nel 1834 e morto infante l'anno successivo; Virginia, nata poco tempo dopo e morta anch'essa infante. È la morte di Agostino a privare la famiglia Braguti della possibilità di una ulteriore discendenza, stante la scelta sacerdotale di Paolo in quegli stessi anni. Nel 1835 Giovanni Battista viene nominato Cancelliere presso la Pretura di Romano di Lombardia. Nel luglio 1841 si rileva da un certificato la sua assegnazione come "Responsabile Aggiunto", probabilmente sempre per la Cancelleria, alla Pretura Urbana di Milano. Muore nel 1842 e la Gazzetta di Milano pubblica un "cenno necrologico" con le seguenti parole: "Fu Giovanni Battista Braguti fornito delle più belle virtù che formano il decoro di un sincero cristiano, ottimo marito tra l'altre cose, padre sollecito e amorosissimo, di grande carità verso i poveri che non dimenticò nel suo testamento, mentre lasciò al prevosto di San Giacomo in Crema una cospicua somma da dispensarsi ai poveri della sua parrocchia, lodevolissima ultima disposizione questa, voluta da Giovanni Battista Braguti e che dal suddetto parroco venne fedelmente osservata". Questo lascito alla parrocchia di San Giacomo a Crema potrebbe forse spiegarsi con il trasferimento della sede familiare, dalla casa avita situata in prossimità della chiesa della Santissima Trinità, alla nuova abitazione posta nella parrocchia di San Giacomo, ad opera di Giuseppa Martini dopo la morte del marito Agostino, come si avrà modo di precisare nel prosieguo del presente testo.

<sup>10</sup> Nella serie archivistica "Sacerdoti Diocesani", nella cartella 158 intestata a Paolo, si trova la richiesta di ammissione autografa di Paolo, datata 31 dicembre 1828, con la sua firma e l'indicazione dei vari documenti presentati: il certificato di matrimonio dei genitori; il suo certificato di battesimo; il suo certificato di cresima (era stato cresimato a nove anni, il 7 giugno 1824, dal vescovo Tommaso Ronna); un certificato rilasciato dalla parrocchia della Santissima Trinità in cui viene dichiarato che Paolo "si è accostato sempre con lodevole frequenza ai Santissimi Sacramenti della Penitenza e della Comunione e ha sempre dato prova di ottimi cristiani costumi"; il giudizio degli esaminatori che hanno condotto il colloquio e la prova di ammissione, consistente in una verifica di tipo scolastico e culturale. La promessa di Paolo è resa secondo la formula di rito: "Prometto di vivere sotto la disciplina del Seminario e di subire tutti i pesi annessi per tutto il tempo del mio chiericato, quando non fossi dispensato dal Reverendissimo signor Vicario per i motivi che a lui piaceranno". "Accetto di restare escluso dal numero dei chierici e di dover perciò, come prometto, deporre le insegne chiericali tosto che per qualunque motivo non approvato dal Superiore fossi mancante alla promessa, ed essendo in Sacris di assoggettarli alle pene che mi saranno imposte, anco di sospensione ad arbitrio del medesimo Superiore". L'autorizzazione all'ingresso in Seminario si rileva dalla specifica dichiarazione apposta in calce al fascicolo: "Atti - Licenza di vestire l'Abito Chiericale - Giovane Nobile Paolo Luigi Giuseppe Maria Braguti - Spedito li 31 dicembre 1828 - Crema - Cancelleria Vescovile, ora Capitolare - Prot. n. 457". Le date rilevabili sia dai documenti di richiesta che da quelli di autorizzazione sono dunque tutte coincidenti con il giorno 31 dicembre 1828.

<sup>11</sup> Agostino si obbliga a provvedere Paolo "di vestito e vitto, de' libri necessari e di tutto ciò che gli può occorrere, come si pratica dai chierici di questa città e Diocesi per tutto il tempo del di lui chiericato e fino alla promozione al Sacerdozio, esibendo a cauzione di tale promessa tutti i beni presenti e futuri di sua proprietà e ragione; fattagli avvertenza per parte di questa Curia che in caso mancasse al predetto Paolo Luigi Giuseppe Maria di lui figlio per il mantenimento come per il vestiario e non venissero pagate le rate al Seminario alle rispettive scadenze, il sopradetto Superiore non potrà permettergli di proseguire nella carriera ecclesiastica".

<sup>12</sup> Nel "Sommarione Massari con allegati" datato 30 ottobre 1814, custodito presso la Biblioteca Comunale di Crema tra i manoscritti con segnatura "MSS 18", l'immobile è indicato al numero civico 385 nella contrada del Sal Vecchio, risultando intestato a "Noli Dattarino Mario fu Francesco" come "casa d'affitto". La nuova residenza familiare, che Paolo indica come "posta nella vicinanza di Santa Maddalena", diviene d'ora in avanti la sede di città della sua famiglia e il luogo del suo domicilio ufficiale sino al momento della morte, avvenuta nel 1882. La via si chiamerà in quel momento ancora Salvecchio (in un'unica parola), in quanto solo nel 1889 diventerà via Vimercati. Invece, l'at-

tuale via Salvecchio era denominata, fino ai primi anni Settanta dell'Ottocento, Canton della Polenta (e Canton dei Quarantini fino agli inizi del Settecento). Subito dopo l'acquisto della nuova residenza di famiglia, la madre di Paolo intraprende importanti lavori di ristrutturazione, intesi a migliorarne notevolmente sia la funzionalità che l'estetica. Purtroppo, nel 1834, solo un anno dopo l'acquisto dell'immobile e l'inizio dei lavori, Giuseppa muore. La parte dei lavori che può essere terminata celermente si compie allora con una certa fretteolosità e il progetto di più ampio respiro e di maggior impatto edilizio viene rinviato. Sappiamo dagli scritti di Paolo che, per una serie di ragioni, soltanto nel 1864, ben trent'anni dopo, sarà possibile riprendere a svolgere la ristrutturazione progettata da Giuseppa. Sarà lo stesso Paolo a realizzarla appieno, con ammirevole compiutezza e con cospicui interventi economici, portando l'intero stabile in condizioni molto pregevoli prima del 1868. Anche questo edificio non è stato risparmiato dai successivi infelici riattamenti del Novecento, vero *saeculum horribilis*, anche a Crema, per l'edilizia abitativa urbana, mantenendo di conseguenza solo in parte le sue caratteristiche estetiche e il suo decoro signorile. Oggi vi si accede dai numeri civici 22, 24 e 26 dell'attuale via Vimercati, oltre che da un accesso minore al numero civico 10 dell'attuale via Palestro.

<sup>13</sup> Presso l'Archivio Storico Diocesano di Crema, nella serie archivistica "Sacerdoti Diocesani", nella cartella 158 intestata a Paolo, si trova la "Attestazione Finale" con la quale "La Direzione degli Studj Teologici del Venerando Seminario Vescovile di Crema certifica che il Nobile Chiar.mo Sig. D. Paolo Braguti fu Agostino del Comune di Crema, Diocesi di Crema, ha compiuto il Corso Triennale degli Studj Teologici nelle Scuole di questo Venerando Seminario; e che negli esami semestrali da lui sostenuti ha riportato in ciascun anno le infrascritte qualificazioni". Seguono poi le varie materie e i giudizi assegnati a Paolo, tutti positivi. Le materie sono le seguenti. Anno 1834-35: Costumi, Teologia Pastorale, Teologia Morale, Diritto Ecclesiastico. Anno 1835-36: Costumi, Esegese Biblica, Teologia Morale, Storia Ecclesiastica, Liturgia Sacra. Anno: 1836-37, Costumi, Teologia Dogmatica, Teologia Morale, Storia Ecclesiastica, Liturgia Sacra. In calce al documento: "Crema, dal Seminario Vescovile, 2 settembre 1837 – Il Rettore, P. Bettinelli – Veduto, Giuseppe Vescovo (*si tratta del vescovo Giuseppe Sanguettola, Ndr*)". Era in quel momento Rettore del Seminario Pietro Bettinelli, professore di Grammatica, nominato l'anno successivo Canonico della Cattedrale, uomo di spiccata cultura e grande umanità, che influi non poco con il suo esempio e con i suoi consigli sulla formazione di Paolo. Da un altro documento presente nella stessa cartella 158 risulta poi la richiesta di Paolo, datata 22 dicembre 1837, di essere ammesso tra i sacerdoti della Diocesi e "alla ordinazione per ricevere il detto ordine del Presbiterato". Si deve trattare di un atto del tutto formale, in quanto il giorno della sua ordinazione sacerdotale è proprio quello successivo, il 23 dicembre 1837.

<sup>14</sup> Questo documento, pure contenuto nella cartella 158 della serie archivistica "Sacerdoti Diocesani", è interessante anche perché cita l'operazione economica nel frattempo svolta per fissare la rendita vitalizia di Paolo in quanto sacerdote. Vi si dice infatti che "il Nob. Sig. Giovanni Battista Braguti, domiciliato in Romano, rappresentato dal di lui Procuratore Nob. Sig. Avv. Orazio Rosaglio di Crema, essendo il Chierico ancora in età minore, previa autorizzazione della Pretura di Crema, ha assegnato e costituito in titolo canonico al ripetuto Chierico di lui fratello Paolo l'annua pensione vitalizia di lire trecento austriache, vita sua natural durante". Segue l'indicazione dei beni immobili concessi in garanzia ipotecaria a fronte di questa rendita "in titolo canonico". Si tratta di una piccola parte delle proprietà dei Braguti ai Torriani di Camisano, vale a dire del "pezzo uno di terra arativo detto il Morello", censito catastalmente con il numero di mappa 86, di pertiche 51,18, e con il numero di mappa 88, di pertiche 52,00. Si tratta naturalmente di pertiche cremasche. I confini sono indicati come di fatto e di diritto, tranne uno del mappale 86: "a levante stradella per Ravezza". Il vincolo su queste 103,18 pertiche del Morello era stato stabilito l'anno precedente con atto del 9 agosto 1836 a rogito del notaio Tensini di Crema, come risulta da un altro documento del 1847 conservato nella medesima cartella 158 (si veda la successiva nota 15). Il fatto che Paolo fosse in età minore deriva dalla normativa che era allora in vigore. Il Codice Civile Generale Austriaco del 1811 (*Allgemeines Bürgerliches Gesetzbuch*, o ABGB), esteso a partire dal gennaio del 1816 al Lombardo-Veneto, prevedeva infatti che la maggiore età venisse raggiunta al compimento del ventiquattresimo anno. Nel frattempo, essendo orfano di entrambi i genitori, Paolo non poteva che avere per tutore esercente la patria potestà il fratello Giovanni Battista, che svolse questo compito in modo molto encomiabile fino alla data del 14 gennaio 1839, quando Paolo divenne maggiorenne e poté quindi disporre liberamente di se' e delle proprie sostanze.

<sup>15</sup> Anche questo documento del 1847 si trova nella cartella 158 della serie archivistica "Sacerdoti Diocesani". Si tratta di una richiesta ufficiale di Paolo, datata 27 giugno 1847, agli uffici della Curia

diocesana, con la quale si chiede la sostituzione dei beni a suo tempo concessi in ipoteca (si veda la precedente nota 14) con dei beni diversi, sempre ai fini dell'erogazione della sua rendita vitalizia. È in questa sua richiesta del 1847 che risulta menzionato "l'istromento 9 agosto 1836 rogato Tensini notaio", con il quale era stato costituito "il titolo canonico" sull'appezzamento del Morello in zona Torriani a Camisano, con successiva iscrizione di "ipoteca all'Ufficio competente di Conservazione in Bergamo", poi "stata presa il 24 aprile 1838, vol. 26, n. 2110". Va detto che, nel 1847, quelli che erano stati, in tutto o in parte, i beni indivisi ereditati da Giovanni Battista e da Paolo al momento delle due successioni ai propri genitori, nel 1830 e nel 1834, ormai erano stati oggetto di divisione tra Paolo e la nipote Giuseppa, subentrata al padre defunto nel 1842. Ciò spiega la frase, contenuta in questo documento, "Dietro le divisioni avvenute tra me e mia nipote Donna Giuseppa Braguti e per reciproco vantaggio", che introduce le ragioni della richiesta di sostituzione dei beni concessi in ipoteca, avanzata da Paolo. Si richiede dunque la liberazione dei mappali 86 e 88 e delle relative 103,18 pertiche, che sono destinati a essere ceduti ufficialmente in proprietà alla nipote Giuseppa (e che molto probabilmente erano già stati considerati, al momento dei precedenti atti divisionali, di fatto se non di diritto, stante l'iscrizione ipotecaria, nei lotti divisori assegnati a Giuseppa). E si richiede contestualmente l'assoggettamento al medesimo vincolo di altri terreni della superficie di 114,22 pertiche complessive, sempre in località Torriani di Camisano, "sotto i numeri di catasto 91, 101, 104, 96, 99 e 100". Questa la sostanza economica del documento. Ma traspare anche, da alcune affermazioni di Paolo, il suo affetto nei confronti dell'unica nipote, sia per le espressioni verbali utilizzate nel testo, sia per le concrete attenzioni verso di lei che emergono verso la fine della richiesta. Infatti si intuisce che, più in generale, parte dei beni formalmente in proprietà di Paolo è già in sostanza destinata a Giuseppa. Inoltre, sui terreni qui concessi in sostituzione dei precedenti, Paolo afferma di considerarsi soltanto come un "usufruttuario vita natural durante" e aggiunge che "se si desse il caso che io premorissi, che andassero alla mia nipote". Il documento di richiesta riporta in calce l'approvazione della domanda di Paolo, in data 8 luglio 1847, da parte della Curia diocesana. Dopo la morte di Giovanni Battista nel 1842, la vedova Annunciata Rubicondi e la figlia Giuseppa si trasferiscono a Crema, nella casa "posta nella vicinanza di Santa Maddalena" che alcuni anni prima è diventata la residenza cittadina della famiglia Braguti. Gli ambienti sono davvero numerosi, gli spazi sono molto ampi e dunque il ricongiungersi di ciò che resta, dopo tanti secoli, della nobile stirpe dei Braguti in un unico edificio appare come qualcosa di molto logico e naturale. Annunciata muore prima di aver raggiunto i cinquant'anni, negli ultimi tempi del dominio austriaco. Dopo la morte della madre, Giuseppa resta nella casa di famiglia, mantenendo con lo zio rapporti improntati a grande affetto e comprensione reciproca. Paolo dice che Giuseppa "coltiva con amore le scienze, massime le positive, e la classica letteratura. È autrice di un buon poemetto in versi sciolti su Imelda dei Lambertazzi e di una versione, inedita pure questa, dei Burgravi di Victor Hugo, di che veruno squarcio, cioè il riconoscimento di Federico Barbarossa, possiam leggere da pag. 59 a pag. 77 sulla Strenna Cremasca per l'anno 1855 compilata da Gaetano Moretti. La traduttrice, per un effetto di troppo rara modestia, ebbe solennemente a vietare al suo compilatore di palesarla, coll'apporre il di lei nome e cognome a capo de' suoi bei versi, che ci ricordano la dolce armonia, che ti scende al cuore, di Andrea Maffei nella versione della Stuarda". Paolo è dunque fiero delle capacità letterarie della nipote, forse con qualche comprensibile indulgenza. Giuseppa troverà abbastanza tardi, almeno secondo le consuetudini dell'epoca, una propria autonoma esperienza familiare. Sappiamo infatti, da un altro scritto autografo di Paolo, che "Giuseppa si è congiunta in matrimonio il 18 febbraio 1871 col signor Riboli Antonio di Crema, luogotenente di Cavalleria e residente ora in Ferrara, comandato presso quel Regio Stabilimento e Deposito Cavalli Stalloni". Naturalmente, è lo stesso Paolo, come sacerdote e zio della sposa, a benedire le nozze. Si tratta di una tradizione familiare molto risalente, che Paolo vuole mantenere, sino all'ultimo momento possibile, per il proprio casato: anche il matrimonio dei suoi genitori era stato celebrato da un sacerdote di famiglia, lo zio di Agostino, Giulio Cesare Braguti. Nel suo scritto Paolo aggiunge che "In detta occasione, il Signor Riboli mandò alle principali famiglie della città lettera di stampa e di partecipazione del seguente matrimonio". Da notare come per molti anni Giuseppa non colga l'occasione di convolare a nozze e come invece, dopo poco più di un anno dal momento del trasferimento dello zio a Voghera, avvenuto nel gennaio 1870, come si dirà più avanti nel corso del presente lavoro, trovi invece modo di sposarsi e accasarsi. Non si è indagato sulla possibile progenie di Antonio Riboli e Giuseppa Braguti. Ma non si esclude che un poco di sangue Braguti ancora permanga, sia pur sotto diverso cognome, nella città che vide l'arrivo di Calisto Colombo quasi settecento anni fa.

<sup>16</sup> Di Paolo si continua solo a fare menzione nei documenti sullo "Stato del Clero della Diocesi di Crema", contenuti nella serie archivistica dedicata al Clero, presso l'Archivio Storico Diocesano di Crema. In particolare, nelle cartelle 85 (dal 1861 al 1864), 86 (1872), 87 (1874/1), 88 (1874/2),

89 (1875), 90 (1883, nella quale il nome di Paolo, defunto l'anno precedente, non era stato ancora rimosso), 95 (ancora il 1861) e 97 (dal 1851 al 1860). Tuttavia, in questi documenti, ci si limita solo a segnalare, in genere, il nome di Paolo Braguti, con i suoi consueti appellativi, negli elenchi dei sacerdoti esistenti presso la parrocchia di San Giacomo a Crema, senza indicare nulla di più.

<sup>17</sup> Sovverrebbero nella circostanza non più di due o tre nomi, dei quali quello di Vittorio Dornetti si affaccia al pensiero di chi scrive con più immediatezza, per consolidati sentimenti di apprezzamento e fiducia nei suoi confronti.

<sup>18</sup> Senza alcuna pretesa di esaustività e senza alcuna ambizione di far regesto, si indicano qui di seguito alcune delle opere a stampa ascrivibili, in tale sede, a questa prima area tematica, con l'avvertenza che si tratta solo di una parte di tutte quelle, molto più numerose, composte da Paolo in tale ambito di riferimento. Le opere che seguono sono attualmente conservate e in libera consultazione presso la Biblioteca Comunale di Crema.

• *“Inno a San Pantaleone Martire”*, testo poetico “scritto e dato alla luce dal sacerdote Paolo Braguti in occasione delle Nozze faustissime del Signor Conte Paolo Marazzi colla Signora Contessa Laura Vimercati Sanseverino e dedicato all’amatissimo suo cugino il Nobilissimo ed Egregio Signor Conte Girolamo Vimercati Sanseverino, padre della Sposa”, Lodi, Wilmant e Figli, 1844. Numerose altre opere augurali ed encomiastiche, oltre a questa di Paolo, risultano composte in occasione di tali nozze. Tra le altre, quella di Antonio Nava, sacerdote diocesano di Cremona rimesso a Crema per il “Canonicato ius patronato De Gabrieli” nell’anno 1836, che dedica agli sposi il *“Trattato della Provvidenza di Lucio Aneo Seneca, relato dalla latina nell’italiana favella”*, Milano, Tipografia Ronchetti e Ferreri, 1844.

• *“Carme esultatorio”* in onore di Santa Maria della Croce, per “l’ottavo anniversario della solenne incoronazione del simulacro di Maria Santissima” (avvenuta il 4 settembre 1837), Lodi, Wilmant e Figli, 1845.

• *“Carme per messa nova”* (per “messa nova” si intende la prima celebrazione di una messa da parte di un sacerdote appena ordinato), dedicato a Don Giovanni Salvi, il quale “offeriva il suo primo sacrificio all’ara sacra di propiziazione ove ogni dì dal cielo scendendo deponsi il prezzo inestimabile dell’umano riscatto, l’amico Paolo Braguti”, Lodi, Wilmant e Figli, 1845.

• *“Cantica”* in occasione della prima messa celebrata dal “sacerdote Don Giuseppe Polinetti” di Romano, dedicata “all’amico e congiunto il Signor Alessandro Finazzi”, Lodi, Wilmant e Figli, 1845.

• *“Versi in onore di padre Calisto Boselli di Piacenza, dell’ordine de’ Minori Riformati, dopo la sua quaresimal predicazione”* (il Boselli aveva dato prova di notevole capacità oratoria, che Paolo aveva parecchio apprezzato, talché quest’opera estimativa delle sue predicazioni), Lodi, Wilmant e Figli, 1845.

• *“Il Commiato”*, cosiddetta “Canzone”, ripresa “dalle Nozze Rovero - Vimercati Sanseverino”, Crema, G. Campanini, Ditta Ronna, senza data (ma presumibilmente in data tra il 1844 e il 1847).

• *“Poetico tributo di amicizia al novello sacerdote Don Pietro Luigi Ferrè, che per la prima volta si accosta all’altare del Signore in atto di offerire il sacrosanto sacrificio”* (si tratta di un’altra “messa nova”), Crema, Tipografia Campanini, 1847.

• *“Lettera al prof. Francesco sacerdote Regonati”*, a commento della “vita ch’esso ha scritto di San Giuseppe Calasanzio”, Crema, 1847, senza l’editore (ma presumibilmente a stampa Tipografia Campanini).

• *“Inno a San Paolo Apostolo”*, Crema, Tipografia Campanini, 1848.

• *“Inno Sacro alla miracolosa effigie del Santissimo Crocefisso venerato nella Cattedrale di Crema”*, Crema, Tipografia Campanini, 1851.

• *“Alcune Rime d’Affetti Religiosi”*, Lodi, Wilmant e Figli, 1853.

• *“Necrologia del Pittore Cremasco Signor Pietro Racchetti”*, Crema, senza l’editore e senza data (ma presumibilmente in data 1853, al più tardi inizio 1854). Pietro Racchetti, nato il 20 febbraio 1809, era morto il 7 novembre 1853. L’unico ritratto di Paolo ad oggi conosciuto è quello che Pietro Racchetti gli fece in una data non nota ma indicata, al momento, nella scheda regionale esistente sul sito “Lombardia – Beni Culturali”, come presumibilmente compresa tra il 1840 e il 1850. Si tratta di un dipinto a olio su tela, di misura 77 x 64, conservato presso il Museo Civico di Crema. Sul retro dell’opera, applicata sulla parte in alto del telaio, una targhetta ricorda Paolo Braguti anche come “Benemerito della Biblioteca”, probabilmente per i suoi cospicui lasciti di opere a tale istituzione cittadina. La superficie del dipinto è un poco rovinata da “picchiettature” varie di colore rugginoso e, in termini più generali, un’operazione di restauro o quanto meno di pulitura sarebbe auspicabile.

• *“A’ fanciulli – Imitazione dal francese”*, in occasione delle nozze Corti - Bettinzoli, Crema, Tipografia Campanini, senza data (ma presumibilmente in data 1855). Il marchese Alfonso Corti di

Santo Stefano Belbo, celebre chirurgo e scienziato, aveva sposato nel 1855 Maria Anna Bettinzoli, figlia del nobile Vincenzo, di Crema. È da questo matrimonio che ha origine la presenza a Crema dei marchesi Corti, che possiedono ancor oggi a Pieranica l'antica villa nobiliare dei Bettinzoli.

- “*Rime d’Affetti Religiosi*” offerte a Don Luigi Ajolfi di Bagnolo, Lodi, Wilmant e Figli, 1855.
  - “*Per Nozze Visconti Ermes – Sanseverino Tadini*”, due sonetti indirizzati “alla Nobil Donna Fanny Serafina Contessa di Porcia - Sanseverino Tadini, in occasione delle nozze della figlia Teresina col Marchese Visconti Ermes”, Crema, G. Rubbiani, Ditta Campanini, 1856.
  - “*La preghiera del mattino – Cantico*”, Crema, G. Rubbiani, Ditta Campanini, 1857.
  - “*A Monsignore Pietro Maria Ferrè, nella solennissima occasione che viene ad occupare la Sede Vescovile di Crema*” (Pietro Maria Ferrè era già stato Vicario Capitolare dal 1854, prima di ciò era stato Arciprete Parroco della Cattedrale dal 1849, anno in cui il chierico Giovanni Giroletti gli aveva dedicato per questa sua nomina un “Carme Esultatorio” edito a Milano da Antonio Ronchetti nel 1849, e prima ancora “professore di Teologia Dogmatica nel Seminario diocesano”, dove negli anni precedenti all’insegnamento era stato studente e compagno di corsi, oltre che buon amico, di Paolo, divenendo sacerdote un anno dopo di lui, nel 1838), Crema, G. Rubbiani, Ditta Campanini, 1857.
  - “*Pubblica menzione in carmi*” (in realtà è un sonetto) dedicata al “sacerdote professore Don Giovanni Battista Moretti, nel giorno in cui Arciprete della Cattedrale di Crema ne imprendi l’ufficio”, Crema, G. Rubbiani, Ditta Campanini, 1858.
  - “*Articolo in lode della Storia Sacra dell’Antico e del Nuovo Testamento, del Signor Dottor Don Desiderato Graglia*”, Crema, senza l’editore e senza data (ma certamente in data posteriore al 1860 e presumibilmente in data tra il 1861 e il 1865). Il Graglia aveva pubblicato il testo “*Fatti principali della storia sacra dell’antico testamento ordinati in forma dialogico-espositiva ad uso delle scuole elementari e degli asili d’infanzia*”, Genova, Tipografia Sordo-Muti, 1860.
- In aggiunta alle suddette opere a stampa, si indicano qui di seguito pure alcune opere manoscritte, anch’esse ascrivibili, in tale sede, a questa prima area tematica, con l’avvertenza che si tratta solo di alcuni semplici esempi di autografi, tra i numerosi del genere, redatti da Paolo e rimasti inediti.
- “*Poesie e Prose del chierico Paolo Braguti*”. Risultano composte durante gli anni scolastici 1830-31 e 1831-32, mentre Paolo era studente in Seminario. Si tratta di un autografo di 104 pagine, con i fogli da 26 a 46 in bianco. Il manoscritto è conservato presso la Biblioteca Comunale di Crema con la segnatura “MSS 267”.
  - “*Poesie e Prose del Sac. Nob. Paolo Braguti*”. Si tratta di un autografo di 129 pagine. Non sono indicate le date di composizione di questi testi, anche se parrebbe trattarsi, anche in questo caso, come nel precedente, di opere giovanili. Il manoscritto è conservato presso la Biblioteca Comunale di Crema con la segnatura “MSS 21”.
  - “*Poesie Edite e Inedite dell’Abate Braguti*”. Si tratta di un autografo di 123 pagine. Anche in questo caso, non risultano indicate le date di composizione di questi testi, anche se parrebbe trattarsi, come per i due manoscritti precedenti, di opere giovanili. Il manoscritto è conservato presso la Biblioteca Comunale di Crema con la segnatura “MSS 297”.
  - “*Civerchi Vincenzo (pittore)*”. Si tratta di un autografo di 9 pagine “dedicato alla vita, alle opere e alla famiglia” di Vincenzo Civerchio, datato 1859. Il manoscritto è conservato presso la Biblioteca Comunale di Crema con la segnatura “MSS 38”.

<sup>19</sup> Anche nel caso delle opere a stampa qui di seguito menzionate, ascrivibili, in tale sede, a questa seconda area tematica, è doverosa l’avvertenza che si tratta di indicazioni senza alcuna pretesa di esaustività e senza alcuna ambizione di far regesto, trattandosi solo di una parte di tutte quelle, molto più numerose, composte da Paolo in tale ambito di riferimento. Le opere che seguono sono attualmente conservate e in libera consultazione presso la Biblioteca Comunale di Crema.

- “*Sulla necessità di diffondere l’Istruzione Tecnica nei Comuni di Lombardia – Memoria del sacerdote Paolo Braguti*”, Estratto dagli Annali Universali di Statistica, Fascicolo di Agosto 1853, Milano, “presso la Società degli Editori degli Annali Universali delle Scienze e dell’Industria, nella Galleria Decristoforis, sopra lo scalone a sinistra”, 1853.
- “*Degli Studj Geografici Popolari – Ragionamento del sacerdote Braguti Paolo in Crema*”, Estratto dagli Annali Universali di Statistica etc., Fascicolo di Agosto e Settembre 1856, Milano, “presso la Società degli Editori degli Annali Universali delle Scienze e dell’Industria, nella Galleria Decristoforis”, 1856.
- “*Indirizzo alla Maestà di Vittorio Emanuele II*”, redatto in Crema “in data 30 giugno 1859” e “con aggiuntavi una Relazione ai Signori Direttori Parrochi, Maestri, etc. del 10 luglio del detto anno”, Crema, Tipografia di G. Rubbiani, 1859.
- “*Indirizzo alla Maestà di Vittorio Emanuele II*”, redatto in Crema nel settembre 1859 (si tratta di uno scritto diverso dal precedente: in pratica, Paolo rivolge al sovrano due distinti “Indirizzi”, a

distanza di circa tre mesi uno dall'altro), Lodi, Wilmant e Figli, 1859.

- *“Al Generale Giuseppe Garibaldi”*, opera compilata da Paolo Braguti e Giuseppe Zambellini, Crema, Tipografia Campanini, 1862.

In aggiunta alle suddette opere a stampa, si indicano qui di seguito pure alcune opere manoscritte, anch'esse ascrivibili, in tale sede, a questa seconda area tematica, con l'avvertenza che si tratta solo di alcuni esempi di autografi, tra i numerosi del genere, redatti da Paolo e rimasti inediti.

- *“Di alcuni cremaschi e di alcuni forestieri che per alcun tempo dimorarono in Crema, e di preclari illustri italiani e stranieri che furono onorati della cittadinanza cremasca”*. Le notizie risultano raccolte prima dell'anno 1858, essendo l'autografo munito della data 10 ottobre 1858. L'opera è divisa in due diversi volumi, che contano uno 170 pagine e l'altro 163. Il manoscritto è conservato presso la Biblioteca Comunale di Crema con la segnatura “MSS 185”.

- *“Cronaca Cremasca per l'anno bisestile 1868”*. Definito come “autografo anonimo del Sac. Nob. Cav. Paolo Braguti”. Il fascicolo autografo riporta in modo analitico le annotazioni di Paolo dal 1° gennaio al 24 agosto del 1868. Il manoscritto è conservato presso la Biblioteca Comunale di Crema con la segnatura “MSS 229”.

- *“Discorsi”*. È un autografo composto da quattro discorsi pubblici di Paolo, aventi date differenti, su 33 pagine, di cui quelle da 29 a 33 bianche. I discorsi raccolti sono: 1) delle vicissitudini e condizioni della lingua italiana nei cinque secoli del suo fiorire (memoria inviata all'Ateneo di Treviso); 2) della incontentabilità dei letterati (anche questa è una memoria inviata all'Ateneo di Treviso); 3) della indifferenza nelle cose di pubblico interesse; 4) alcuni riflessi sulla fondazione e futuro andamento dell'Asilo di Carità per l'Infanzia in Crema. Il manoscritto è conservato presso la Biblioteca Comunale di Crema con la segnatura “MSS 41”.

- *“Opere varie dell'Abate Braguti”*. Si tratta di una miscellanea raccolta in due distinti volumi, che contano uno 158 pagine e l'altro 176. Entrambi comprendono soggetti sacri, aventi date differenti. Il primo volume raccoglie gli Elogi e i Panegirici sacri. Il secondo i Sermoni sacri. Il manoscritto è conservato presso la Biblioteca Comunale di Crema con la segnatura “MSS 266”.

- *“Prediche e Panegirici Sacri del Sac. Paolo Braguti”*. È un autografo di 277 pagine, nel quale sono riportati testi aventi date differenti. Il manoscritto è conservato presso la Biblioteca Comunale di Crema con la segnatura “MSS 20”.

<sup>20</sup> Sono numerosi i diplomi a riprova dell'appartenenza di Paolo ad accademie e associazioni di cultura, come anche i diplomi per meriti sociali e politici. Se ne fornisce di seguito un'elencazione sintetica, senza pretesa alcuna di esaustività.

- *Accademia dell'Arcadia, Roma*. Esistono di tale appartenenza soltanto notizie autografe di Paolo, senza che l'atto di ammissione si sia potuto accertare da specifiche fonti d'archivio. “Col 21 e 22 agosto 1845 fu detto Cloanto Mirteo fra gli Arcadi di Roma”, ha lasciato scritto di se' Paolo in una sua opera manoscritta. L'assegnazione di uno pseudonimo classicheggiante è tra le regole di questa Accademia e in più di un'occasione Paolo ha effettivamente utilizzato il nome di Cloanto Mirteo a firma di proprie opere.

- *Accademia dei Filoglotti, Castelfranco Veneto (Treviso)*. L'atto di nomina di Paolo a Socio di questa Accademia scientifica e letteraria avviene in data 24 agosto 1845. Per informazioni sulle norme regolatrici dell'Accademia, si veda anche il testo *Leggi dell'Accademia de' Filoglotti di Castelfranco*, Treviso, Tipografia Trento, 1815.

- *Accademia Tiberina, Roma*. L'atto di nomina di Paolo a Socio di questa Accademia di scienze, lettere e studi storici avviene il 20 aprile 1846 e il diploma rilasciatogli porta il n. 1004. Fondata nel 1813 da un gruppo di dotti e letterati, l'Accademia aveva sin da allora lo scopo di mantenere sempre viva la fiamma degli studi e delle ricerche letterarie, artistiche, storiche, scientifiche e tecniche, non solo in Italia ma anche in tutto il mondo. La presentazione di Paolo avviene da parte del Segretario dell'Accademia, Don Gaetano Antonelli, e dell'Abate Franco Fabi-Montani. Il diploma riporta la motivazione dell'assegnazione: “Al Chiarissimo Signor Abate Don Paolo Braguti – L'Accademia Tiberina, che ha per istituto la coltura e l'aumento delle scienze e belle lettere, avendo avuto contezza dei vostri meriti scientifici e letterarj”. Seguono le firme del Presidente e del Segretario. Il diploma è conservato tra i manoscritti presso la Biblioteca Comunale di Crema con la segnatura “MSS 55”.

- *Ateneo di Treviso*. L'atto di nomina di Paolo a Socio di questa Società scientifica, letteraria e artistica avviene il 29 giugno 1846 e il diploma rilasciatogli porta il n. 355. Subentrato alle Accademie settecentesche della Repubblica Veneta, l'Ateneo di Treviso era stato istituito nel 1810 da Napoleone Bonaparte.

- *Diploma di partecipazione all'VIII Congresso degli Scienziati a Genova*. Come è risaputo, lo svolgimento di questi Congressi (il I Congresso si era svolto a Pisa nel 1839) ha una rilevanza notevole

per la storia italiana di quell'epoca. I lavori di questo Congresso di Genova durano dal 14 al 29 settembre del 1846. Paolo vi incontra molti futuri patrioti degli anni successivi, tra i quali Don Enrico Tazzoli, uno dei Martiri di Belfiore nel 1852.

- *Diploma di cittadinanza e di nobiltà della Repubblica di San Marino*. Paolo diviene anche un cittadino della Repubblica di San Marino nel marzo del 1847, con relativo diploma di nobiltà.

- *Diploma di Cavaliere dei Santi Maurizio e Lazzaro*. In forza di questo diploma, il "Sacerdote e Professore" Paolo Braguti viene *motu proprio* nominato Cavaliere di questo Ordine da Vittorio Emanuele II in data 31 maggio 1860 e iscritto nel Ruolo dei Cavalieri Nazionali al n. 4019. Il diploma riporta la firma del Capo di Gabinetto e Personale del Re, Vignolo, e del Primo Segretario dell'Ordine, Luigi Cibrario. Paolo riceve dunque il diploma ufficiale di nomina a fine maggio del 1860 ma tra i suoi scritti si legge: "La Croce però mi fu regalata dal Re Vittorio Emanuele quando ei fu a Crema nel settembre del 1859". Vittorio Emanuele era stato a Crema il giorno 18 settembre del 1859. Il diploma è conservato tra i manoscritti presso la Biblioteca Comunale di Crema con la segnatura "MSS 56".

- *Società Pedagogica di Milano*. Paolo non è soltanto Socio ma è anche tra i fondatori di questa Società nell'anno 1860.

- *Società Archeologica di Milano*. Paolo viene nominato Socio d'Onore di questa Società con diploma rilasciatogli il 27 luglio 1862.

- *Istituto Filotecnico Nazionale Italiano*. Paolo riceve nel mese di ottobre 1866 il diploma di Membro Onorario di questo Istituto, con riconoscimento della medaglia d'oro per la Sezione scientifica e letteraria. Per informazioni sulle norme regolatrici dell'Istituto, si veda anche il testo *Statuto Organico Fondamentale e Regolamento Interno dell'Istituto Filotecnico Nazionale Italiano*, Stabilimento Editore dell'Istituto Filotecnico Nazionale Italiano, Lugo, Tipografia di N. Brugnoli, 1866. Quando Paolo entra a farne parte, questo Istituto è stato dunque appena costituito.

<sup>21</sup> È infatti da questo momento che di Paolo si fa menzione continuativa nelle varie edizioni dell'Almanacco Cremasco, per i suoi incarichi educativi. La prima edizione dell'Almanacco esce nel 1834. Dopo alcuni anni in cui sono Stefano Allocchio e Faustino Branchi a curarne l'edizione, è poi Giovanni Battista Solera, Curato della Cattedrale, Prefetto Ginnasiale, Cavaliere dei Santi Maurizio e Lazzaro, storico, scrittore e giornalista a provvedere alla pubblicazione dell'Almanacco Cremasco. Nell'Almanacco per l'anno 1847, Anno XIV, stampato a Crema da G. Campanini, Ditta Ronna, tra le varie cariche pubbliche locali, compare quella riguardante Paolo, con la seguente dicitura: "Asilo Infantile – Sorvegliante Governativo, M. Rev. Paolo Nobile Braguti".

<sup>22</sup> Risale a questi anni una composizione poetica dedicata a Paolo per i suoi meriti di educatore della gioventù. L'autore è il conte Luigi Benvenuti, il marito di Marianna Terni, figlia del nobile Sforza Terni e di Teresa Braguti, zia di Paolo. Luigi e Paolo si frequentano amabilmente e spesso condividono ricerche e studi di genere letterario e storico. La figura di Luigi Benvenuti attende ancor oggi, per lo meno da parte dei suoi concittadini cremaschi, la considerazione che le sue opere meritano. Si tratta di un intellettuale, scrittore, romanziere e storico alquanto prolifico, nato nel 1791 da Carlo e Filomena Clavelli e morto nel 1872. Dei suoi numerosi figli sono in genere ricordati Matteo e Francesco Sforza. La composizione che Luigi Benvenuti indirizza a Paolo in suo plauso è una "Epistola", composta da 45 versi endecasillabi, che si intitola "*Pel Giorno Onomastico del Molto Reverendo Sacerdote Nobile Don Paolo Braguti, Degenissimo Ispettore delle Scuole Elementari*". L'opera è dell'anno 1855 e risulta stampata dal Tipografo E. Delmati della Ditta Campanini. Viene firmata da Luigi Benvenuti come "L'Amico e Parente D. L. B." (la D. sta per il titolo di "Dottore"). Il contenuto si sviluppa descrivendo i meriti di Paolo come educatore e pure come superiore gerarchico degli educatori della gioventù. I primi sei endecasillabi plaudono alla chiamata religiosa e anche "educativa" di Paolo: "A Dio ti consacrar negli anni primi / I Genitori tuoi: sommessi e umile / Il pio desire udisti; e già posposta / Ogni mondana cura, alla possente / Chiamata del Signor l'orme ponesti / Del sacerdozio nelle vie sacrate". Successivamente, in una dozzina circa di versi, dal 22 al 34, viene poeticamente descritta l'opera pedagogica svolta da Paolo: "A te da' reggitor saggi e veggenti / D'un giardino fiorentie vien commessa / La custodia e la cura. I Giovineti, / Cara speranza de' paterni voti, / Sono i tuoi fior: tu vigile gli osservi, / E in guardia stai, se quei che diligente / De' coltivarli fa che su lor piova / La feconda dolcissima rugiada, / Onde ne venga al tenerello gambo / Vivo color, grata fragranza, e possa. / Tu de' Cultori Giudice e Censore, / Tu di que' tenerelli amico e padre, / usi sacrandò tua vita a sì bell'opra".

<sup>23</sup> Nell'Almanacco Cremasco per l'Anno 1850, Anno XVII, stampato a Milano presso la Tipografia di Antonio Ronchetti, pubblicato alcuni mesi prima della nomina di Paolo a Imperial Regio Ispettore delle Scuole Elementari, non si fa ancora accenno alla sua nomina. Tra le cariche



pubbliche locali elencate, per quella di Paolo si trova la seguente dicitura: “Imperial Regio Ispettore Distrettuale per il Distretto VIII, N. N.”. È dall’Almanacco dell’anno successivo, quello per l’anno 1851, Anno XVIII, stampato a Milano presso la Tipografia di Antonio Ronchetti, che Paolo compare nel ruolo assegnatogli, come segue: “Scuole Elementari – Imperial Regio Ispettore Generale delle Scuole Elementari di Lombardia, Mons. Don Giovanni Palamede Carpani – Imperial Regio Ispettore Provinciale Residente a Lodi, Rev.mo Sig. Canonico Antonio Zaneboni – Imperial Regio Ispettore Distrettuale per il Distretto VIII, Paolo Nobile Braguti per la Regia Città di Crema e Comuni del Distretto VIII – Imperial Regio Ispettore Distrettuale per il Distretto IX, Ambrogio Meletti per i Comuni del Distretto IX”. Nelle edizioni dell’Almanacco Cremasco degli anni successivi, fino a quella del 1856, la dicitura riferita a Paolo rimane immutata. L’Almanacco per l’anno 1856, Anno XXIII, stampato a Milano presso la Tipografia di Antonio Ronchetti, riporta, dopo aver menzionato “Mons. Canonico Sommariva Don Giuseppe” come “Imperial Regio Ispettore Provinciale Residente in Lodi”, la nuova definizione dell’incarico assegnato a Paolo: “Imperial Regio Ispettore Scolastico Distrettuale e Urbano, Braguti Nobile Don Paolo per la Regia Città di Crema e per i Comuni del Distretto V”. Nelle successive edizioni dell’Almanacco Cremasco, almeno sino a quella dell’anno 1860, Anno XXVII, sempre a cura di Giovanni Solera, stampata a Milano presso la Tipografia di Antonio Ronchetti, tale definizione rimane immutata.

<sup>24</sup> Di questa definizione si trova menzione anche nelle edizioni dell’Almanacco Cremasco che vengono pubblicate nel periodo corrispondente. Ad esempio, nell’Almanacco per l’anno 1864, che non riporta più il progressivo in numeri romani, edito a cura di Matteo Benvenuti (*alias* Fra’ Giocondo), stampato a Milano dalla Tipografia Guglielmini, la dicitura riferita all’incarico di Paolo è: “Scuole Elementari Comunitative, Ispettore di Circondario Sig. Braguti Nob. Sac. Cav. Paolo”, con il supporto di una apposita “Commissione d’Ispezione” composta da tre “Soprintendenti” e da quattro “Ispettrici”. I tre “Soprintendenti” sono: “Sig. Cabini dott. cav. Angelo, Sig. Frisiani nob. cap. Giuseppe, Sig. Della Giovanna Angelo pred.”. Le quattro “Ispettrici” invece sono: “Sig. Sanseverino Marazzi cont. Laura, Sig. Rosaglio Terni nob. Ortensia, Sig. Milesi Branchi Eugenia, Sig. Braguti nob. Giuseppa”. La nipote di Paolo risulta dunque parte attiva in questa Commissione. Abita in quegli anni a Crema con lo zio e non si è ancora sposata con Antonio Riboli.

<sup>25</sup> Per poter lasciare la Diocesi di Crema e svolgere il proprio incarico a Voghera e a Bobbio, Paolo deve avere dalla sua Diocesi d’origine una specifica autorizzazione formale, consistente nelle cosiddette lettere “remissoriali” o “dimissoriali” verso le Diocesi di destinazione. Nei documenti consultati si rinvencono entrambi i termini, che sembrerebbero utilizzati come sinonimi, anche se la locuzione più corretta parrebbe il sostantivo “remissorie”, con i suoi vari derivati “remissoriali”, “remissoriato” e via dicendo. Questo specifico atto autorizzativo è conservato presso l’Archivio Storico Diocesano di Crema, nella serie archivistica dedicata alla Curia Vescovile, in particolare nella parte dei “Registri di Protocollo”. Al numero 112 di questi Registri, nel “Protocollo Generale dall’anno 1866 al 1870 inclusivo – 1866 gen., 2 – 1870, dic. 31”, per l’anno 1869, a pag. 117, al n. 367 si rileva quanto segue: “Epoca presentazione: 11 dicembre. Ufficio o Parte: Mons. Vicario Capitolare. Oggetto: ordina di rilasciare al Signor Ispettore Nobile Braguti Paolo le dimissoriali per le Diocesi di Voghera e Bobbio in Piemonte (*invece da una decina d’anni quei territori non facevano più parte della Divisione di Alessandria ma erano stati accorpati alla provincia lombarda di Pavia, Ndr*). Censo sulla evasione: si rilascia *ad annum*. Data evasione: 11 dicembre. Posizione: Atti Dimissorie”. L’autorizzazione per periodi di una certa durata veniva in genere concessa *ad annum*, salvo proroghe successive. Il Vicario Capitolare è allora Giovanni Battista Moretti. Paolo gli aveva dedicato una “Pubblica menzione in carmi” nel 1858, nel giorno in cui il destinatario dell’opera veniva nominato Arciprete della Cattedrale di Crema. Dal 1867 al 1871 Moretti è Vicario Capitolare della Diocesi, la cui sede è vacante. Infatti Pietro Maria Ferrè, eletto Vescovo di Crema nel 1857, viene poi eletto Vescovo di Pavia nel 1859 ma rimane a Crema come Amministratore vescovile fino al 1867. È quindi Vescovo di Casale Monferrato dal 1867 al 1886. In quegli anni le sedi vescovili vacanti, come quella di Crema, sono molto numerose, soprattutto a causa dei gravi conflitti tra lo Stato Italiano e la Chiesa Cattolica, inaspriti ulteriormente dalle polemiche sulle procedure di nomina dei Vescovi. Anche del rientro di Paolo presso la Diocesi di Crema nel 1874 si trova traccia presso l’Archivio Storico Diocesano di Crema, nella serie archivistica dedicata al Clero, in particolare nella parte dello “Stato del Clero della Diocesi di Crema”. Nel faldone con cartelle da 85 a 94, nella cartella 87 intitolata “Stato del Clero della città e Diocesi di Crema al principio del 1874”, si rileva quanto segue: “Parrocchia di San Giacomo – N. 4, Braguti Nob. Paolo Cav. Ispett. Scol. – Sacerdoti Diocesani assenti con Dimissoria, Braguti Nob. Paolo – Sacerdoti Dimissoriati e ritornati in Diocesi, Nob. D. Paolo Braguti Isp. Scol. dal Regio Governo messo in disponibilità per due anni, nel mese di settembre 1874, in causa di malattia e quindi ritornato in Diocesi – Crema, Curia Vescovile, 12 gen-

naio 1875, Salvi Cancell. Vesc.”. Il Cancelliere della Curia Vescovile di Crema è in quel momento Giovanni Francesco Salvi. In pratica, Paolo viene collocato “in disponibilità” dal Ministero della Pubblica Istruzione una prima volta nel 1867, all’età di cinquantadue anni. Rimane per due anni e mezzo in questa condizione e poi, per altri quattro anni e mezzo, opera a Voghera e a Bobbio. Infine, viene di nuovo collocato “in disponibilità” per altri due anni, fino alla messa a riposo definitiva nel 1876, a sessantuno anni. All’interno dello stesso faldone, nella successiva cartella 88 intitolata “Stato del Clero della città e Diocesi di Crema in riguardo allo spirituale al settembre 1874”, si rileva inoltre quanto segue: “Sopraggiunti nel 1874 – Variazioni allo stato del Clero – Braguti Nob. Paolo Cav. Ispett. Scol. – Epoca dell’arrivo: giugno”.

<sup>26</sup> Nel giugno del 1876 viene emesso, su richiesta del Ministro della Pubblica Istruzione, il Regio Decreto che stabilisce la definitiva quiescenza professionale di Paolo Braguti. La notizia di tale provvedimento è riportata anche sulla *Guida del Maestro Italiano Elementare e dell’Educatore* del 10 ottobre 1876, Anno XII, n. 14. In un articolo dedicato agli Atti Ufficiali, sotto la Rubrica “Nomine e Disposizioni fatte da Sua Maestà sulla proposta del Ministero della Pubblica Istruzione con Regio Decreto del Giugno 1876”, si legge: “Braguti Cav. Paolo, già Ispettore Scolastico del Circondario di Crema, è in seguito a sua domanda, per motivi di salute, collocato a riposo”.

<sup>27</sup> Nessuno conosce oggi l’entità complessiva e il dettaglio di quanto esistente nella biblioteca e negli archivi di Paolo Braguti al momento della sua scomparsa. Inoltre, non è agevole ricostruire in modo compiuto i contenuti del suo lascito alla Biblioteca Comunale di Crema, anche se sommando le diverse serie delle pubblicazioni a stampa e dei manoscritti si può ricavare un quadro generale di massima. I più di cinquemila volumi e l’ingente patrimonio archivistico che si rilevano da taluni autografi di Paolo non corrispondono certo alle pubblicazioni a stampa e ai manoscritti attualmente catalogati presso la Biblioteca Comunale di Crema come derivanti dal lascito di Paolo (in pratica, la cosiddetta “Miscellanea Braguti” e altro ancora). Vale comunque la pena di dare qui almeno un’idea di sintesi del tipo di documentazione oggi esistente presso la Biblioteca Comunale di Crema, in aggiunta a quanto già indicato alle precedenti note 18, 19 e 20, quanto meno per la parte riguardante le opere manoscritte, senza alcuna pretesa di esaustività e senza alcuna ambizione di far regesto.

- “*Documenti su pittori, scultori, architetti e incisori cremaschi*”. Serie di documenti autografi con appunti di Paolo Braguti, presi per scrivere una Storia degli artisti cremaschi. Si rilevano tre fascicoli cuciti con copertina contenenti rispettivamente 10, 9 e 7 carte. Seguono 107 carte numerate in modo progressivo e unite in sette fascicolazioni con carte da 1 a 17, da 18 a 28, da 29 a 45, da 46 a 69, da 70 a 79, da 80 a 95 e da 96 a 107. Vi sono infine alcune lettere scritte a Paolo Braguti da altri soggetti sul medesimo argomento. Conservato con segnatura “MSS 3”.

- “*Biografia Cremasca*”. Manoscritto di 378 carte. Si tratta di schede di vario formato, ordinate alfabeticamente, intestate a un certo numero di personaggi cremaschi e redatte da Paolo con appunti intesi a fini biografici. Di alcune figure il profilo biografico pare piuttosto completo, di altre sono riportati solo il nome e pochi dati ulteriori. Conservato con segnatura “MSS 22”.

- “*Appunti cronologici per la Storia di Crema dall’anno 300 al 1866*”. Manoscritto di carte 549. Si tratta di fogli singoli autografi di Paolo Braguti, chiusi in una cartella. Conservato con segnatura “MSS 23”.

- “*Cenni Biografici Cremaschi*”. Serie di documenti autografi divisi in due buste. La prima busta contiene 353 carte. Si tratta di schede redatte da Paolo Braguti, in parte complete, in parte con pochi appunti e in parte riportanti solo il nome del personaggio. La seconda busta contiene 400 carte. Si tratta di schede dello stesso tipo di quelle contenute nella prima busta, più o meno complete, redatte da Paolo Braguti. La carta numero 364 è una pergamena del conte Don Nicolao Visconti inviata al Canonico Giulio Cesare Braguti in data 4 dicembre 1766. Conservato con segnatura “MSS 24”.

- “*Miscellanea di Cose Cremasche*”. Manoscritto di 231 carte. Vi si trova al principio un indice del contenuto, redatto da Paolo. Si tratta di una raccolta di scritti autografi dei secoli XVI, XVII, XVIII e XIX, curata da Paolo. Vi si rinviene anche una serie dei Consiglieri di Crema dal 1519 al 1800, estratta dal cosiddetto Libro d’Oro. Conservato con segnatura “MSS 28”.

- “*Raccolta di Codici di cose cremasche scoperti, ordinati ed illustrati dal Sacerdote Paolo Braguti di Crema*”. Manoscritto di 135 carte. All’inizio si trova un indice del materiale raccolto, redatto da Paolo. È un’opera miscellanea di scritti autografi dei secoli XVIII e XIX, curata da Paolo. Conservato con segnatura “MSS 31”.

- “*Cloanto Mirteo. La genealogia della Nobile Famiglia Braguti*”. Opera manoscritta redatta da Paolo Braguti, sotto lo pseudonimo di Cloanto Mirteo, in buona parte nel 1868 ma con successive aggiunte fino all’anno 1876. Nella prima pagina interna di questo manoscritto si legge: “Genealogia Biografica della Nobile Famiglia Braguti di Crema, estratta dalle Genealogie Biografiche dei Cremaschi del professore in chimica Giuseppe Racchetti, corretta, ampliata e arricchita di notizie

varie per cura di Cloanto Mirteo”. Molte delle notizie sulla famiglia Braguti contenute nell’opera del Racchetti sono qui corrette o integrate, provvedendo anche a colmare alcuni vuoti là esistenti. È da questo manoscritto che è tratta la maggior parte delle notizie non munite nel presente lavoro di specifica nota con citazione della fonte di richiamo. Conservato con segnatura “MSS 40”.

• “*Lettere autografe di Illustri Italiani al Conte Nicolò Biscaccia*”. Manoscritto di 145 carte. Nicolò Biscaccia è un illustre letterato e storico di Rovigo, spesso in corrispondenza epistolare e culturale con Paolo. Queste lettere autografe sono precedute da una missiva dello stesso Biscaccia a Paolo. Vi si trovano un’epistola del pittore Gaetano Speluzzi ad Agostino Vimercati e lettere varie dell’Antonelli, del Guerrazzi e di altri. Spicca una lettera autografa di Giuseppe Mazzini da Londra, datata 5 marzo 1861. Vi è compreso un “Indice del Raccoglitore” compilato da Paolo. Conservato con segnatura “MSS 147”.

• “*Scritti autografi di alcuni cremaschi raccolti dal Sacerdote Paolo Braguti*”. Manoscritto di 274 carte. Vi si trova anteposto un indice del contenuto, redatto da Paolo. Gli autografi vari qui raccolti sono 39. Conservato con segnatura “MSS 162”.

• “*Scritti autografi di alcuni cremaschi raccolti dal Sacerdote Paolo Braguti*”. Manoscritto di 319 carte. All’inizio si trova un indice del materiale raccolto, redatto da Paolo. Gli autografi vari qui raccolti sono 36. Conservato con segnatura “MSS 163”.

• “*Archivio di Cose Cremasche*”. Manoscritto di 232 carte. Codice miscelaneo del XVII secolo contenente 13 scritti diversi, riguardanti conventi e pii istituti esistenti in Crema in quello stesso secolo. Conservato con segnatura “MSS 166”.

• “*Archivio di Cose Cremasche*”. Manoscritto di 140 carte. Codice del XVIII secolo, contenente gli Estratti dai Libri delle Parti prese nel Gran Consiglio della Città dal 1509 al 1691, intorno all’estimo e alla misura del territorio cremasco, con nota delle terre ecclesiastiche di tale territorio. Conservato con segnatura “MSS 167”.

• “*Miscellanee*”. Manoscritto di 112 carte. Sulla prima di queste carte è riportato l’indice delle opere autografe di Paolo Braguti contenute nel manoscritto: “I. Cristiade, tradotta. II. Elogio di Sant’Antonio da Padova. III. Storia Sacra e Profana. IV. Prospetto delle opere più reputate che trattano di scienza religiosa. V. Storia di Crema. VI. Annali di Crema. VII. Sulla necessità della confessione. VIII. Prospetto di Storia Ecclesiastica. IX. Importanza della conservazione dei manoscritti. X. Corso di Storia Ecclesiastica”. Conservato con segnatura “MSS 169”.

• “*Raccolta di iscrizioni italiane, latine, francesi, etc. per opera del Sacerdote Paolo Braguti e per uso proprio*”. Manoscritto di 208 carte. Autografo di Paolo Braguti con riportate le varie iscrizioni da lui raccolte. Conservato con segnatura “MSS 186”.

• “*Miscellanea di Cose Cremasche*”. Manoscritto di 195 carte. Vi si trova anteposto un indice del contenuto, redatto da Paolo. Gli scritti vari qui raccolti sono 18. Tra questi, anche alcune opere poetiche autografe del prof. Rocco Racchetti. Conservato con segnatura “MSS 209”.

• “*Tintori, Cesare Francesco, Rime et prose di me Cesare Francesco Tintori*”. Manoscritto di 94 carte. Conservato con segnatura “MSS 274”.

• “*Arrivabene, Oprandino. Scritti vari e pensieri*”. Manoscritto di 12 carte bianche, sulla prima delle quali vi è uno scritto di Paolo Braguti, a cui seguono 182 carte con notazioni dell’Arrivabene, con inizio dal 23 marzo 1834. Conservato con segnatura “MSS 281”.

• “*Memorie di Storia Ecclesiastica Cremasca*”. Manoscritto di 87 carte. Reca la data del 7 aprile 1859. La dicitura esplicativa completa è: “Memorie di Storia Ecclesiastica Cremasca, estratte dalla Storia Ecclesiastica di Piacenza di Pietro Maria Campi, Canonico di quella Cattedrale, dai tempi più remoti fino all’anno 1422, per cura del Sacerdote Paolo Braguti di Crema coll’appunti dei Vescovi piacentini che avevano giurisdizione in Crema e con aggiunta di parecchie notizie riguardanti Crema e i Cremaschi”. Conservato con segnatura “MSS 283”.

• “*Miscellanea di Cose Cremasche*”. Manoscritto di 205 carte. All’inizio è segnata l’instestazione redatta di pugno di Paolo. Contiene: 1) poesie varie di scrittori forestieri e cremaschi; 2) sermone sui doveri matrimoniali recitato nel 1838 in San Giacomo in Crema dall’Abate Giovanni Rainier; 3) raccolta di componimenti poetici di Enrico Robati; 4) *Formularium litterarum petentium Fratrum Carmelitanum*; 5) *Logica Compendium*; 6) cosiddetti “documenti di fra’ Paolo”. Conservato con segnatura “MSS 310”.

• “*Bibliografia Cremensis*”. Manoscritto di circa 200 carte, redatto dal 1850 circa al 1880 circa. Catalogo alfabetico compilato da Paolo Braguti e contenente l’indicazione delle “opere di Autori cremaschi stampate in Crema e fuori, di Autori non cremaschi che abitarono per un tempo notevole in Crema e di Illustri Italiani e Stranieri che furono onorati della cittadinanza cremasca, non che di tutte quelle opere di Autori che non appartengono in alcun modo a Crema ma che sortirono dalle cremasche Tipografie”. Conservato con segnatura “MSS 322”.

• *“Raccolta di Codici di cose cremasche scoperti e ordinati dal Sacerdote Paolo Braguti di Crema”*. Manoscritto di 89 carte. Contiene: 1) riflessioni sopra la legge veneta del 7 settembre 1768, dell’Eminentissimo Cardinale Cristoforo Migazzi (Cristoforo Bartolomeo Antonio Migazzi, conte di Waal e Sonnenturn, nato a Trento nel 1714 e morto a Vienna nel 1803, era stato Arcivescovo di Vienna e aveva costituito una ricchissima biblioteca); 2) libro della poesia dettata e composta da alcuni scolari nelle pubbliche scuole de’ R. P. della Congregazione di San Paolo detta volgarmente de’ Barnabiti, in umanità, 1795, in Crema; 3) componimenti ascetici e morali di autori anonimi. Conservato con segnatura “MSS 333”.

• *“Manuale di opere di bibliografia, ossia Bibliografia della bibliografia, opera per uso suo proprio compilata per cura dell’Abate Paolo Luigi Braguti, dalla Maestà, 18 febbraio 1879”*. Sulla pagina successiva si legge: “Crema, addì 15 dicembre 1877”, poi “Maestà, 18 febbraio 1879”, quindi “Maestà, 3 agosto 1880”. Manoscritto di 270 carte autografe redatte da Paolo Braguti. Si tratta di un catalogo di varie bibliografie e raccolte di opere, da cui il titolo del manoscritto, contenuto in volume rilegato di misura cm 20 x 13 circa, con altezza cm 5 circa. Conservato con segnatura “MSS 340”.

• *“Catalogo degli autografi di illustri Italiani e Stranieri esistenti nella Biblioteca del Sacerdote Paolo Braguti di Crema”*. Manoscritto di 445 carte. Autografo di Paolo Braguti ma con anche altri tipi di scrittura, presumibilmente di diverse mani coeve. Conservato con segnatura “MSS 368”.

<sup>28</sup> Il cosiddetto Catalogo Manoscritti della Biblioteca Comunale di Crema, risalente a un’epoca in cui le macchine da scrivere meccaniche costituivano una tecnologia avanzata, contiene annotazioni di uno zelante detrattore di Paolo Braguti del tutto incompatibili con il carattere neutro e meramente classificatorio di una catalogazione pubblica, nella quale gli estremi dei manoscritti, le caratteristiche salienti, le modalità descrittive devono rispondere a canoni di biblioteconomia ispirati alla dovuta scientificità e asetticità, ai soli fini di una corretta conservazione e di una agevole consultazione. Queste esternazioni non sono generalizzate ma si appuntano soprattutto, se non esclusivamente, su Paolo Braguti. E si noti che proprio Paolo Braguti è stato donatore munifico e disinteressato, a questa stessa Biblioteca, di un lascito tanto cospicuo quanto meritevole di considerazione e gratitudine. Sicché ancor oggi, chi visita il Museo Civico di Crema, osservando il quadro di Pietro Racchetti che raffigura Paolo Braguti, può notare sul retro, attaccata in alto sul telaio, la targhetta che lo definisce “Benemerito della Biblioteca”. Ma veniamo in concreto a tali esternazioni. Ad esempio, nella nota di richiamo al manoscritto “MSS 41”, si afferma *“Sono scritti di veruna importanza, così per valore letterario come per notizie storiche”*. Ma quando mai un estensore di indici e cataloghi d’archivio si permette di improvvisarsi critico letterario e storiografico, sparnazzando giudizi e quindi violando ogni norma amministrativa e biblioteconomica? E nuovamente, nella nota di richiamo al manoscritto “MSS 23”, si dice: *“Questi appunti, presi alla rinfusa, non apportano nessuna luce alla storia della città, oltre a quella che ci è data dalle opere fin qui stampate”*. Ancor più grave questa locuzione, a conferma della palese intenzionalità dell’attacco a Paolo Braguti. Ma la frase lascia anche intravedere quasi una sorta di comparazione con “opere fin qui stampate” che può esser traccia non trascurabile per capirne il movente. E via di questo passo, come nella nota di richiamo al manoscritto “MSS 169”, che riporta: *“Contiene molte svariate cose ma nessuna importante”*, oppure ancora in altre note in cui, di volta in volta, i vari manoscritti sono definiti con espressioni del tipo *“È un vero zibaldone”*, non certo in senso positivo o leopardiano, *“Non si capisce lo scopo”*, che invece, tra l’altro, è in quel caso chiarissimo, e via di questo passo. Tutto ciò pare rispondere a un più generale intento denigratorio nei confronti di Paolo Braguti. Appurato il quale, non è impossibile risalire alle conseguenti considerazioni e identificazioni. Beninteso, il fatto che un soggetto del genere, grazie a qualche operazione di *patronage* politico e culturale, abbia avuto allora la possibilità di metter mano a carte pubbliche di tale importanza, nulla toglie ai meriti e al valore di una istituzione di rilievo come la Biblioteca Comunale di Crema, presso la quale una serie ininterrotta di ottimi responsabili e di altrettanto ottimi collaboratori ha prestato nel corso di tanti decenni e presta tuttora, con grande capacità e disponibilità, la propria opera preziosa e apprezzata al servizio della comunità cremasca.

<sup>29</sup> È Luigi Benvenuti a comporre e dedicare a Paolo questo racconto di 24 pagine, dedicato alla Maestà di Castel Nuovo. Stampato a Lodi, dalla Tipografia di C. Wilmant e Figli nel 1855, ha per titolo *“Un Ripiego molto in uso ne’ secoli decorsi – Racconto Originale del Conte Luigi Benvenuti di Crema”*. Al testo è anteposta una dedica che dice: *“Al Nobile e Riverito Signore, il Sacerdote Don Paolo Braguti, Imp. Reg. Ispettore Distrettuale – Voi più volte mi chiedeste donde trasse il nome di Maestà il mio rustico fabbricato campestre? La ci pareva ardua cosa il trovarne l’etimologia, ma dalli e dalli, vanga e rivanga, finalmente negli scartafacci di quel testone di Fra’ Celestino, l’origine della vostra Maestà viene spiegato. Eccolo tal quale: io ve lo presento in abito un po’ più decente di quello che portava poc’anzi in un giornaleto. Aggraditelo in attestato di affettuosa amicizia e di parentela. Il vostro affez. Cugino, Dott. Luigi Benvenuti”*. Il racconto inizia con la

morte di “Jeronimo Braguto” nel 1563, e si sviluppa nelle varie vicende dei suoi due figli, Giacinto e Rosalinda, orfani anche di madre. Giacinto subisce il fascino della perfida Adelaide, che vorrebbe far rinchiodare Rosalinda nel Convento di Santa Monica a Crema, sposando Giacinto e divenendo quindi arbitra della situazione in casa Braguti. Un Paolo Patrino intesse intanto con Rosalinda una affettuosa amicizia, ovviamente contrastata da Adelaide. Insomma, la trama si complica, i colpi di scena non mancano e la povera Rosalinda per poco non rischia la clausura, nonostante le preci da lei indirizzate ai resti dei soldati tumulati alle Quade in prossimità del Serio, morti nelle battaglie svolte tempo addietro in quell’area, preci intese a congiungersi a Paolo Patrino e a riavere l’affetto del fratello Giacinto. Inutile dire che Adelaide manca i suoi malvagi propositi, Rosalinda e Paolo si sposano e in ringraziamento di tale felice esito della vicenda viene eretta una cappelletta detta la Maestà, termine alquanto diffuso per indicare le edicole devozionali poste sulle strade vicinali delle campagne cremasche del tempo. Insomma, un racconto gradevole e ben confezionato. Paolo, in un suo scritto autografo, pur grato dell’omaggio ricevuto, precisa comunque che si tratta solo di “un bel romanzo, una novella” e che “i nomi di Giacinto e Rosalinda non hanno esistito mai, mentre il Girolamo ebbe, come vedasi (*allude alla genealogia dei Braguti, Ndr*), ben altri figli di quelli datigli dal Benvenuti, che però dice il vero quando annunzia la morte di Girolamo fatta nel 1563”. Inoltre, poche righe dopo, Paolo aggiunge che “Il suddetto conte Benvenuti stampò ancora un racconto nel 1855, intitolato “Di Torriani, paesello nel Comune di Camisano, Villa del cremasco. Ben poca di storica verità esiste anche in questo lavoro. Vi ha però di vero che Bartolomeo Colleoni concesse il cascinaggio e il podere dei Torriani a Bartolomeo, Francesco e Giacomo Braguti per benemeranze dei militari servigi prestati. 2° (*cioè, anche questo secondo elemento è vero, Ndr*), la descrizione dell’attuale casa dominicale. 3° (*idem, Ndr*), gli scavi stati fatti dal nobile Agostino Braguti, padre degli attuali proprietari”.

<sup>30</sup> Castel Nuovo, già Comune autonomo ai tempi della Serenissima, diviene frazione di Crema in epoca napoleonica. Recupera la sua autonomia amministrativa nel periodo del Lombardo-Veneto e nei primi anni del Regno d’Italia. Nel 1869 è aggregato al Comune di San Bernardino, che viene poi a sua volta aggregato al Comune di Crema nel 1928. Dal punto di vista religioso, Castel Nuovo appartiene alla parrocchia di San Bernardino fino al 1943, quando diviene parrocchia autonoma. Sin dal 1862 il nome ufficiale è Castelnuovo (in una sola parola) Cremasco, per distinguerlo da altre località omonime. La denominazione corrente, di origine dialettale, è *le Quade*. Per tutto l’Ottocento non esiste un nucleo centrale ben definito e i residenti risultano distribuiti in alcuni insediamenti sparsi, connotati dall’esistenza di strutture principali, costituite da ville o da cascinaggi, intorno a cui si crea una certa presenza abitativa. Nell’anno 1861, Castel Nuovo conta 441 abitanti. Fino al termine del diciannovesimo secolo, il territorio è caratterizzato da ampie zone arboricole, alternate a terreni destinati a prato stabile oppure a seminativi. Sono numerosi i “campi a moroni” e i “campi vitati”, con una bachicoltura fiorente e una buona produzione vitivinicola. L’alveo del fiume Serio è sostanzialmente simile a quello attuale, con variazioni di portata e processi esondativi ovviamente differenti da quelli odierni. Il terrazzamento morfologico non è stato ancora livellato, l’idrografia presenta una quantità di corpi acquiferi e una varietà di bocchelli e di colatori oggi inimmaginabile, il tracciato della strada che porta verso Cremona è completamente diverso. Invece, esiste già il bivio stradale, oggi deturpato dalla cementificazione e dalla bitumazione novecentesca, tra la via verso Cremona e la via verso il Marzale. È presso questo bivio che si trova l’area definita come Maestà. Infatti, nel manoscritto “I Borghi della Città di Crema” con i relativi allegati, redatto da Luigi Massari nel 1814 e custodito presso la Biblioteca Comunale di Crema tra i manoscritti con segnatura “MSS 14”, tale toponimo è chiaramente indicato proprio in coincidenza di questo bivio.

<sup>31</sup> Si tratta dei seguenti quattro mappali, posti in “Comune di Castel Nuovo – Dipartimento dell’Alto Po”: N. mappale 167 – Possessore: Fadini Francesco quondam Orazio – Denominazione: Maestà – Orto – Pertiche censuarie: 0,40; N. mappale 168 – Possessore: Fadini Francesco quondam Orazio – Denominazione: Maestà – Casa da Massaro – Pertiche censuarie: 0,64; N. mappale 169 – Possessore: Fadini Francesco quondam Orazio – Denominazione: Maestà – Aratorio irrigato con moroni – Pertiche censuarie: 1,78; N. mappale 170 – Possessore: Martini Luigi quondam Giovanni – Denominazione: Maestà – Aratorio irrigato con moroni – Pertiche censuarie 12,87; N. mappa 176; Possessore: Martini Luigi quondam Giovanni – Denominazione: Maestà – Ripa pascolina – Pertiche censuarie: 0,59.

<sup>32</sup> La storia di questi primi tentativi di cambiamento della scuola, divenuta italiana e nazionale, appartiene agli ambiti del diritto costituzionale e del diritto amministrativo di quel periodo post-unitario, con particolare riferimento ai lavori parlamentari e ai provvedimenti ministeriali che preparano il terreno alla successiva riforma generale attuata con la legge del 15 luglio 1877, n. 3961,

la cosiddetta riforma Coppino, dal nome del ministro della pubblica istruzione Michele Coppino.

<sup>33</sup> Per quanto riguarda la Loggia Serio e le vicende della massoneria italiana nei primi anni dopo l'unità, si veda PIETRO MARTINI, "La costituzione della Loggia Serio a Crema nel 1862", in *Isola Fulcheria*, Numero XLIV-2014, Museo Civico di Crema e del Cremasco, Antares Soc. Cop. ONLUS, Cremona. Le due schede personali di Paolo riportano entrambe la firma del Maestro Venerabile della Loggia Serio, Enrico Martini, del Segretario di Loggia, Annibale Horvath, e del Tesoriere di Loggia, Antonio Milesi. Nell'elenco dei componenti della Loggia, nella colonna in cui sono elencati i 37 Maestri, il nome di Paolo è indicato al ventesimo posto.

<sup>34</sup> Per quanto riguarda il gruppo *albertista* cremasco e i suoi componenti nel 1848, si veda PIETRO MARTINI, *Il Governo Provvisorio di Lombardia (Marzo-Agosto 1848)*, Crema, Leva Artigrafiche, 2011, in particolare alle pagine da 125 a 128, anche alle note da 25) a 29), e alle pagine da 275 a 276, anche alla nota 2). Per ulteriori informazioni su certe dinamiche locali del tempo, si veda anche quanto riportato nello stesso volume a pagina 252, alla nota 6); a pagina 254, alla nota 10); alle pagine da 289 a 292, anche alla nota 22).

<sup>35</sup> Dopo aver partecipato al primo incontro programmatico del Capodanno 1859, Paolo viene elencato tra i 48 componenti originari del Comitato Elettorale costituitosi ai primi di dicembre di quell'anno ed è subito considerato come uno dei principali esponenti di questa nuova formazione politica. Viene infatti eletto tra i sei membri della Commissione Direttiva, che coadiuva più direttamente il Presidente di quel Comitato. Si veda in proposito il giornale *L'Eco di Crema*, n. 3 di sabato 3 dicembre, supplemento n. 1 di martedì 7 dicembre, articolo in data 5 dicembre. Il Comitato Elettorale viene subito aumentato da numerosi altri aderenti: se ne aggiungono 10 già il 5 dicembre, altri 13 il 7 dicembre, ulteriori 22 il 14 dicembre e così via, sino a ricomprendere, dai primi di gennaio del 1860 in avanti, la maggioranza dei liberali cremaschi fedeli alla politica della dirigenza torinese, non compromessi con l'Austria in precedenti cariche istituzionali e non soggetti alle influenze, dirette o indirette, derivanti dall'azione del cardinale Giacomo Antonelli, veicolate attraverso le strutture territoriali diocesane o i referenti degli ordini di diretta obbedienza pontificia.

<sup>36</sup> Gli avversari di questa parte politica e culturale estendono infatti anche a Paolo i loro attacchi personali. Si vedano alcune esternazioni giornalistiche pubblicate dal giornale *L'Amico del Popolo*, poi ricomprese, insieme ad altri articoli e scritti, nel volume FRA' GIOCONDO, (MATTEO BENVENUTI), *Cronaca Grigia (1859-1860)*, Crema, Tipografia Editrice C. Cazzamalli di Plausi & Cattaneo, 1910. A pag. 9 di questo volume si informa della partecipazione di Paolo al pranzo di Capodanno del 1859. A pag. 41 si dà notizia della Croce di Cavaliere dei SS. Maurizio e Lazzaro concessagli da Vittorio Emanuele II, abbinando a tale notizia una descrizione ironica della sua persona e delle sue attività. A pag. 53 si cita Paolo, in quanto sacerdote e già I.R. Ispettore Scolastico, a dimostrazione della eterogeneità di composizione del Circolo Patrio, definito un "minestrone". A pag. 63 si sostiene che a Paolo, che scriveva articoli sull'*Eco di Crema*, "non derivò molta gloria dall'avervi posta la firma". A pag. 65 si suggerisce beffardamente a Paolo di introdurre nelle scuole gli scritti di Luigi Benvenuti al posto di "qualche altro libercolo" prescritto da Paolo in qualità di Ispettore. Da pag. 74 a pag. 78, per tre pagine e mezzo, si irride Paolo per una sua composizione poetica, con critiche canzonatorie del contenuto, del lessico e della metrica. A pag. 118 si riprende l'attacco alla sua composizione, letta durante l'inaugurazione a Crema, nel 1860, delle Scuole Magistrali. Inoltre, accade che persone un tempo prodighe di lodi verso Paolo, per il fatto di essersi poi collocate in una posizione contraria alla sua parte politica, mutino le loro precedenti lodi in biasimo verso di lui. Si veda FRANCESCO SFORZA BENVENUTI, *Storia di Crema*, Milano, Giuseppe Bernardoni di Giovanni, 1859, Volume Secondo, pag. 341, nota 2: "L'abate D. Paolo, ultimo rampollo mascolino della famiglia Braguti, è diligentissimo ricoglitore di Memorie cremasche: a lui, all'abate Solera ed a Pellegrino Grioni, tutti tre svizzeratissimi di cose cremasche, ci confessiamo riconoscenti per averci forniti non pochi documenti, i quali ci furono preziosi nella compilazione della Storia di Crema". E si veda poi FRANCESCO SFORZA BENVENUTI, *Dizionario Biografico Cremasco*, Crema, Tipografia Editrice C. Cazzamalli, 1888, pag. 74, nota 2: "Scorrendoli (*si parla dei manoscritti di Paolo, Ndr*), vi trovammo abbozzi biografici di Cremaschi illustri e non illustri, ché il buon prete molti ne accolse nelle sue annotazioni, non facendo distinzione tra un vescovo e un curato di campagna, tra un ingegnere architetto e un agrimensore, tra un pittore e un imbianchino, purché nati nel Circondario di Crema. Vi trovammo altresì abborracciata la storia genealogica di nobili famiglie cremasche, alcune delle quali cercò, narrando fole, di regalare una celebrità che non hanno mai avuta". In realtà, gli esempi riportati non vanno oltre la polemica politica condita con notazioni letterarie. Si rimane insomma nell'ambito di un incrociar simbolico di spade tra gentiluomini e, più che tra veri politici, tra letterati. E si ricordi che son contese tra parenti. I due Benvenuti,

ad esempio, son figli di Luigi, caro “amico” e “cugino” di Paolo, e in questi anni Luigi è ancora ben vivo e vigile, talché non è da escludere qualche sua tirata d’orecchi ai due discoli molestatori dell’apprezzato parente. I quali hanno, per un quarto, sangue Braguti nelle vene. Di levatura peggiorare appare un altro scritto contro Paolo, contenuto nel “Fondo Storico Griioni” conservato presso la Biblioteca Comunale di Crema. In questo Fondo si trova un fascicolo, indicato con segnatura “49”, intitolato a Paolo Braguti. Il suo contenuto comprende solo due autografi. Il primo di essi consiste in un foglio scritto su due facciate, riportante alcune notizie sulla famiglia Braguti, ricavate dall’opera “*Biografia Cremonese, ossia Dizionario Storico delle Famiglie e Persone per qualsivoglia titolo memorabili e chiare spettanti alla Città di Cremona dai tempi più remoti fino all’età nostra*”. L’autore è Vincenzo Lancetti, Direttore dell’Imperial Regio Archivio di Guerra, e il testo è edito a Milano dalla Tipografia di Commercio al Bocchetto, nel 1820. Il secondo di essi consiste in uno scritto redatto su alcune facciate, in cui viene denigrata la figura di Paolo Braguti. Il testo presenta correzioni a penna tali da lasciar supporre si tratti di una bozza destinata a divenire un articolo di giornale. La generale volgarità lo rende un buon esempio di *trash-talking* giornalistico del tempo, in uso nei testi di basso impiego scandalistico e di aggressione politica. Non se ne conosce l’autore. Si inizia col dire che Paolo “studiò nel nostro seminario, da dove escono i nuovi ministri dell’altare, ignorantissimi d’ogni uso sociale”, “presuntuosi” e “dannosi”. E poi: “Don Paolo non fu nominato Prevosto bensì Ispettore delle Scuole Elementari, al cui disimpegno tornò d’inciampo e di grave danno alla pubblica e privata istruzione”. E ancora: “Fu eletto assessore municipale ed in questa carica venne classificato una nullità”, e chiamato “generalmente Don Paolo Braghèr”. Segue una notizia per cui a Paolo si sarebbe intentato un processo “dal Municipio di Crema per clandestina vendita di vino guasto”. Lo scrivente si ripromette di approfondire tale informazione, che presupporrebbe un’attività di mescita di vino, da parte di Paolo, non rinvenuta negli archivi sinora consultati. Spiace rilevare, posta la diversa levatura tra i due scritti, il richiamo di tale informazione, tutta da verificare alla luce della sua bizzarria, nella citata pagina 41 della *Cronaca Grigia*, menzionata in questa stessa nota 36. Si prosegue definendo Paolo, per le sue appartenenze accademiche, come “pastorello d’Arcadia”. Poi, e qui la cosa si fa rivelatrice del posizionamento politico dell’autore, “Cavaliere degli sciagurati Maurizio e Lazzaro”. In quei momenti, attaccare questo Ordine significa attaccare i Savoia, cioè il processo risorgimentale, vale a dire la nuova nazione italiana. L’attacco all’Ordine dei SS. Maurizio e Lazzaro prosegue con una toccatina di gomito al lettore, dicendo che la Croce di quell’Ordine “comparve a Torino sull’abito d’un direttore di case di tolleranza”. Il testo prosegue affermando che Paolo “si reputa non solo poeta, oratore, storico ma ben anco versatissimo nelle scienze”. E conclude dichiarando, con incerta sintassi, che Paolo sarebbe stato migliore se “più accurata fosse stata la sua educazione, correggendo i principali difetti, siccome l’instabilità che a tutto lo fa applicare e nulla sa condurre a termine, non amministratore che di se’ medesimo, né magnificasse cotanto quella ridicola nobiltà ch’ebbe in retaggio dai suoi avi”. Un appunto a lato riporta la dicitura “Il Pungolo, giornale di Milano” e il titolo del possibile articolo, “Protesta dei milanesi Cavalieri dei SS. Maurizio e Lazzaro”. L’artificio del richiamo tra fogli milanesi e locali, allo scopo di un rinforzo polemico simultaneamente più ampio in termini spaziali, è un espediente usato, ad altri fini, anche con “L’Uomo di pietra”.

<sup>37</sup> Presso l’Archivio Storico Diocesano di Crema è conservata la dichiarazione ufficiale di morte di Paolo, nel volume “Diocesi di Crema – Registro dei Morti – 1882”, nella sezione “Libro degli Atti dei Morti della Parrocchia di San Giacomo Maggiore del luogo di Crema”. Viene infatti precisato, a cura di Pietro Cazzamali, Coadiutore in quella Parrocchia, che il Nobile Paolo Braguti, dell’età di 66 anni (*in realtà, Paolo aveva da pochi giorni compiuto i 67 anni, Ndr*), di condizione “Sacerdote, Possidente e Ispettore Emerito delle Scuole”, “nato a SS. Trinità e domiciliato in questa Parrocchia, in via Santa Maddalena n. 11 (*in realtà, in via Salvecchio n. 11, Ndr*), figlio del Nobile fu Agostino Braguti e della Contessa fu Giuseppa Martini, è morto il “22 gennaio 1882, ore 4 ant., nella casa al n. 11”, ed è stato tumulato il “24 gennaio, dopo le ore 24” (*intende trascorse le prescritte 24 ore dal decesso, Ndr*). Pietro Cazzamali specifica che Paolo è stato visitato *in articulo mortis* quel giorno 22 gennaio e che “è morto con tutti i religiosi conforti, meno il viatico per fisica impotenza”. Si comprende come il Coadiutore sia stato chiamato d’urgenza intorno alle 4 di notte, abbia dato a Paolo l’estrema unzione ma non abbia fatto in tempo a dargli l’eucarestia. Sempre presso l’Archivio Storico Diocesano di Crema è conservato un altro documento attestante la morte di Paolo, rilasciato il giorno successivo al decesso e indirizzato alla Curia vescovile di Crema. Nella serie archivistica “Sacerdoti Diocesani”, nella cartella 158 intestata a Paolo, si trova infatti la seguente dichiarazione: “Parrocchia di San Giacomo Maggiore, 23 gennaio 1882 – Si partecipa a codesta Reverendissima Curia Vescovile che nel giorno 22 - ventidue gennaio dell’anno 1882 - ottantadue, ore 4 anti meridiane, in causa di lenta apoplessia, è morto il M. R. Sacerdote e Ispettore emerito delle Scuole

Nob. D. Paolo Braguti figlio dei fu Nob. coniugi Agostino e Martini Giuseppa, nella età di anni 67, nato a SS. Trinità e domiciliato in questa Parrocchia, via S. Maddalena n. 11. In fede, Cazzamali Pietro Coadiutore”.

<sup>38</sup> Si veda ad esempio MARIO PEROLINI, *Vicende degli Edifici Monumentali e Storici di Crema*, Crema, Edizioni Al Grillo, 1975, poi ripubblicato in una “Nuova Edizione Riveduta dall’Autore” a Crema, Editrice Leva Artigrafiche, 1995. In questa patinata suppellettile editoriale, a pag. 379 della prima edizione e a pag. 401 della seconda, la figura di Paolo Braguti è sbrigativamente liquidata in poche righe offensive, nelle quali si menziona il ritratto fattogli dal Racchetti per poter aggiungere, con compiaciuta e supposta arguzia, che si tratta di “un quadro a olio in cui è raffigurato in atto di scrivere (in verità il Braguti scrisse poco e di modesto livello)”. Immancabili in quel contesto i riferimenti, là espressi in nota, fatti alla pag. 41 della *Cronaca Grigia* e alla pag. 74 del *Dizionario Biografico Cremasco*, di cui alla nostra precedente nota 36. Non è certo l’unico esempio di come, in tale testo e in altri ancora, questo autore fosse solerte nel riverire come *ipse dixit* le pubblicazioni di parte di taluni esponenti direttamente coinvolti, in un determinato periodo storico, nelle coeve lotte elettorali e contese politiche. E di come, in tale testo e in altri ancora, questo autore, con malcelata ossequiosità, fosse zelante nel dividere i cremaschi operanti in quello stesso periodo storico in buoni e in cattivi, in encomiabili e in censurabili, seguendo i criteri conseguenti a tale sua, probabilmente non casuale, ossequiosità. Anche Paolo, dunque, fa le spese di questa reverenzialità verso alcuni e oltraggiosità verso altri. Talché il testo di cui sopra, riferito alla casa che Paolo in gran parte riedificò e rese pregevole, abitando poi per mezzo secolo, si attarda invece a encomiare un suo successivo inquilino, senz’altro meritevole per i suoi verseggiamenti in vernacolo ma non in misura tale da far dimenticare chi, in quella magione, lo precedette verseggiando anche in latino. Dimenticanza ormai assodata ai nostri giorni, stante l’ampia targa dedicata a chi tra i due ricevette quel plauso editoriale (che, lo si ripete, fu di per sé meritato, come meritata è l’ampia targa), a discapito però di chi in quel testo fu oggetto di non casuale *damnatio memoriae*.



## Anno 1915: una febbre che contagia anche Crema

### *I Cremaschi e la Grande Guerra*

*Nel nome santo di Dio, le nostre armi, le nostre bandiere, le nostre navi potenti, benedette dalla mano dei vescovi e dei sacerdoti, si lanciano al cimento.*  
(“Il Torrazzo”, 29 maggio 1915)

*Dio ci ha dato una patria [...]. A Lui domandiamo che ci conceda ciò che Egli ha dato e che ora non è nostro. A Lui domandiamo il Mare nostrum.*  
(“Il Torrazzo”, 3 luglio 1915)

*Il travaglio dei cattolici divisi tra il richiamo della patria e gli appelli del papa alla pace, il convinto pacifismo dei socialisti e il loro livore nei confronti dei cattolici, il patriottismo retorico e mistico dei liberali, la solidarietà dei cremaschi a favore dei combattenti al fronte e dei soldati feriti e malati ricoverati nella nostra città: sono questi alcuni dei tratti che emergono dagli archivi e dalla stampa locale di cent'anni fa.*

*The trouble of the Catholics split between the recall of their native country and the Pope's ardent appeal in favour of peace, the convinced pacifism of the Socialists and their hatred against the Catholics, the rhetorical and mystic patriotism of the Liberals, the solidarity shown by the inhabitants of Crema in favour of the front fighting and of the injured and ill soldiers hospitalized in our town are some of the features that come out of the Archives and of the local press present a hundred years ago.*

## **Premessa**

Un anno convulso e drammatico per l'Italia, il 1915: l'anno delle piazze incendiate dai fanatici della guerra, della tragica decisione di una élite politica di trascinare il nostro Paese, contro la volontà della stragrande maggioranza della popolazione,<sup>1</sup> in un conflitto feroce; l'anno della mistica patriottica dei liberali, del travaglio dei cattolici e della lacerazione dei socialisti; l'anno della prima fase di un calvario che durerà tre anni e lascerà sul terreno oltre 600.000 morti; l'anno di un terremoto devastante che ha provocato più di 30.000 vittime

Un anno ancora più drammatico per i Paesi dell'Europa che già da mesi stanno sperimentando gli effetti nefasti di una guerra, voluta irresponsabilmente da non più di duecento politici e militari, che per la prima volta impiega “armi nuove e micidiali, e mette in campo nuovi metodi di sterminio di massa”<sup>2</sup> mobilitando ben 65 milioni di uomini.

Un anno terribile per gli armeni che subiscono, complice la guerra, quello che molti storici definiscono il primo “genocidio” del Novecento.<sup>3</sup>

## **La sofferta maturazione dei cattolici**

### **“I giusti flagelli di Dio”**

La guerra divide e, nello stesso tempo, ricompatta. L'universalismo cristiano va in frantumi<sup>4</sup> e gli ideali di fratellanza vengono sacrificati sull'altare delle singole “Patrie”. Così la guerra viene giustificata, addirittura nobilitata. Accade dove i cattolici sono in maggioranza come in Francia e in Austria e accade anche dove questi sono in minoranza come in Germania. Coinvolte sono tutte le confessioni cristiane e tutte con le loro ragioni: i protestanti tedeschi vedono nella guerra una sorta di “crociata contro il materialismo delle democrazie occidentali”,<sup>5</sup> gli ortodossi della Russia e della Serbia la ritengono l'unico strumento in grado di arrestare la doppia avanzata dell’“imperialismo” cattolico e di quello protestante. Tutti, gli uni contro gli altri, in nome dello stesso Dio.

A resistere sono soltanto i cattolici italiani, ma non per molto: nell'arco di qualche mese, nella loro marcia verso una “rilegittimazione”<sup>6</sup> nello Stato liberale, si inchineranno di fronte all'Autorità e così anche loro si stringeranno intorno alla Nazione in guerra.

Un'evoluzione di cui a Crema è buon testimone “Il Torrazzo”, “l'organo della Associazione cattolica della Diocesi di Crema” in edicola dal 1899. Analizziamolo.

Gennaio 1915. Il settimanale cattolico prende nettamente le distanze non soltanto dagli interventisti, ma anche da quei cattolici che “tanto per fare un po' di confusione, con meschino artificio”, sostengono che un conto è la Santa Sede, che ha per sua natura un “carattere universale” e un conto sono i cattolici italiani che “hanno e debbono avere carattere italiano se non vogliono mettersi fuori della nazione, contro la nazione, in una parola tradire l'Italia”<sup>7</sup>: i cattolici non sentono alcun dovere di “spingere il proprio paese a gettarsi in un'impresa arrischiata e forse rovinosa, ad affrontare gli orrori di una guerra per difendersi da nemici che non offendono [...] non lo sentono, non lo possono sentire, né lo sentiranno mai”<sup>8</sup>.

Una motivazione religiosa? No, esclusivamente politica: l'impresa è “arrischiata” e non vi è alcuna ragione di difendersi da “nemici che non offendono”.

Una posizione intransigente? Neppure. “Il Torrazzo” non esclude per nulla in

futuro un cambiamento di opinione: “i cattolici tengono per la neutralità<sup>9</sup> fino a che necessità imprescindibili non costringano a mutare”<sup>10</sup>, di conseguenza, non chiudono la porta alla possibilità dell’intervento in guerra.<sup>11</sup>

Il settimanale cattolico locale non sposa per nulla la tesi dei “neutralisti ad oltranza” (tesi tipica degli intransigenti e dei migliolini), ma quella dei “neutralisti non per principio, ma per tattica”<sup>12</sup>.

Una posizione che ritroviamo nella polemica con il “Corriere della sera”: “noi italiani non abbiamo motivo di lasciare uccidere i nostri figli [...] Ora, nessun motivo c’è. Il *Corriere della Sera* dice di sì, e fa male”<sup>13</sup>. In estrema sintesi: no alla guerra, almeno per ora.

Un no alla guerra espresso talora con forza. L’editoriale del 23 gennaio, dedicato all’“apertura solenne del centenario della Madonna delle Grazie”, descrive uno scenario drammatico (“tempesta di fuoco”, “lago di sangue”, “nazioni che, sul campo dell’ira, cercano l’una la morte dell’altra”) e chiarisce: “No, non è amor patrio, non è sentimento di gloria e d’onore cristiano spingere gli animi ad uccidere o ad essere uccisi”. Non a caso il giornale ricorda il terribile terremoto che si è scatenato in alcune regioni italiane, in particolar modo negli Abruzzi.<sup>14</sup> È la natura che “pare che voglia dire agli italiani: non fate la guerra; ed a coloro che vogliono il furore delle armi: ora pensate ai vostri fratelli che io ho terrorizzato: qui si parrà la vostra carità”.<sup>15</sup> Non esistono, dunque, ragioni di nessun tipo che possano giustificare l’uccisione di vite umane.

Un no alla guerra autorevolmente suffragato dal nuovo pontefice Benedetto XV. Il papa condanna senza se e senza ma il conflitto in corso da sei mesi, esprimendo la sua angoscia di fronte al “turbine di guerra che schianta giovani vite, getta nella desolazione famiglie e città, e travolge Nazioni fiorentissime”, un turbine di guerra per far arrestare il quale non resta che la preghiera perché il Signore “si commuove alle preghiere dei cuori contriti ed umiliati”: da qui l’ordine, tramite il segretario di Stato card. Pietro Gasparri, di celebrare in tutte le chiese europee il 7 febbraio funzioni “speciali per ottenere la pace” (esposizione per l’intera giornata del Santissimo Sacramento, il canto del Salmo 50 *Miserere mei, Deus* e, la sera, recita del Santo Rosario e il canto finale *Parce, Domine parce popolo tuo*) e da qui l’esortazione al clero e al popolo “a fare qualche opera di mortificazione espiatrice dei peccati, che provocano i giusti flagelli di Dio”.<sup>16</sup>

Istanze che costituiscono l’anima della preghiera scritta dallo stesso Benedetto XV. Eccola:

*Sgomenti dagli orrori di una guerra che travolge popoli e nazioni, ci rifugiamo, come scampo supremo, nel Vostro amatissimo cuore; da Voi Dio delle Misericordie, imploriamo con gemiti la cessazione dell’immane flagello: da Voi, Re pacifico, affrettiamo con voti la sospirata pace.*

*Dal Vostro cuore divino Voi irradiaste nel mondo la carità, perché, tolta ogni discordia, regnasse fra gli uomini soltanto l’amore: mentre eravate su questa terra, Voi aveste palpiti di tenerissima compassione per le umane sventure. Deh! si commuova dunque il Cuor vostro anche in quest’ora, grave per noi di odii così funesti, di così terribili stragi! Pietà vi prenda di tante madri, angosciate per la sorte dei figli; pietà di tante famiglie, orfane del loro capo; pietà della misera Europa su cui incombe tanta rovina!*

*Inspirate Voi ai reggitori ed ai popoli consigli di mitezza, componete i dissidii che lacerano le nazioni, fate che tornino gli uomini a darsi il bacio*

*della pace, Voi, che a mezzo del Vostro sangue li rendeste fratelli. E come un giorno al supplice grido dell'Apostolo Pietro: Salvaci, o Signore, perché siamo perduti, rispondeste pietoso, acquietando il mare in procella, così oggi, alle nostre fidenti preghiere, rispondete placato, ritornando al mondo sconvolto la tranquillità e la pace.*

*Voi pure, o Vergine Santissima, come in altri tempi di terribili prove, aiutateci, proteggeteci, salvateci. Così sia.*

Istanze che ritroviamo nella lettera che l'Amministratore Apostolico<sup>17</sup>, vescovo di Piacenza e Conte, mons. Giovanni Maria Pellizzari, scrive il 22 gennaio a tutti i sacerdoti, parroci e rettori di Chiese della Diocesi dando loro precise indicazioni al fine di "mettere in esecuzione le disposizioni" del decreto e raccomandando di fare capire al popolo il dovere di "fare penitenza per placare la Divina Giustizia, giustamente irata dopo tanti peccati dell'umanità".

Istanze profondamente in sintonia: sono i peccati degli uomini che "provocano i giusti flagelli di Dio", scrive Benedetto XV; dobbiamo "fare penitenza per placare la Divina Giustizia, giustamente irata" per i peccati degli uomini, dice a sua volta mons. Pellizzari.

### ***Un castigo col quale Dio invita "a penitenza coloro che hanno abbandonato il loro Dio"***

Un motivo, questo, che viene sviluppato dallo stesso Amministratore Apostolico il 2 febbraio in una lettera pastorale tutta focalizzata sul conflitto e sulle cause che l'hanno scatenato, inviata al "Venerando Clero e Dilettissimo Popolo della Città e Diocesi di Crema".

Mons. Pellizzari stigmatizza gli effetti tragici della guerra in atto da sei mesi: campi di battaglia seminati da morti, città e villaggi abbattuti, popolazioni civili "in continua trepidazione per l'orrore delle carneficine", per le attività economiche sospese, "per la fame che si avvicina e per il timore di novelle sciagure", per il "progresso industriale e scientifico" che, invece di "condurre i popoli a vivere con minor disagio e ad avvicinarsi fra loro con tanti mezzi di comunicazioni, ora è tutto volto a procurar rovine e morti".

Una tragedia che, secondo l'Amministratore Apostolico altro non è che un castigo divino, un castigo grazie al quale Dio invita "a penitenza coloro che l'hanno abbandonato", che non ascoltano più il "Padre" che Dio ha dato "sulla terra a tutta l'umanità" che "di Dio tiene le veci".<sup>18</sup> Il divorzio da Dio, puntualizza, si è consumato a tutti i livelli: nel governo dei popoli e della cosa pubblica, "dove Dio più non si riconosce e non si nomina", nella scuola "dove più non si prega e più di Dio si parla", nel mondo del lavoro "dove si ritiene che Dio non abbia ad entrarvi", nella famiglia "che si vuol tenere estranea ad ogni influenza di religione", nei costumi la cui corruzione "abbrutisce l'uomo e lo allontana da Dio". Non c'è da meravigliarsi, di conseguenza, che "la Divina Provvidenza richiami, anche per mezzo della guerra, i popoli al loro supremo dovere!". Ecco perché non soltanto è necessario pregare, ma anche convertirsi: riconoscere Dio come "il nostro Padre" di cui "siamo sudditi" e a cui dobbiamo "adorazione", "protestando il suo alto dominio sopra di noi, facendo a Lui spontanea offerta del nostro essere e di tutto ciò che siamo".

Così si spiega la durezza con cui mons. Pellizzari si scaglia contro le "letture cattive", i "teatri immondi", la "moda scollacciata" colla quale "certe donne si

presentano in chiesa” (un vero e proprio “insulto a Dio”) e contro i sedicenti scienziati e “potenti per autorità e ricchezza” che, con i loro insegnamenti rinnovano “la strage degli innocenti”, allontanano “da Cristo la gioventù, per gettarla nell’errore, nel dubbio, nella miscredenza, e nella corruzione” (“Quale inferno non vi è riservato! E diteci se invece di scienziati e potenti, non dobbiamo chiamarvi ignoranti, deboli, miserabili ed infelici!”).

Una posizione chiara: la guerra, secondo l’Amministratore Apostolico, è un castigo di Dio, ma nello stesso tempo, un monito, sempre di Dio, rivolto a tutta l’umanità a convertirsi, a ritornare a Dio, a superare il divorzio che si è consumato tra Lui e la politica, la scuola e la stessa famiglia, ad ascoltare il papa, il Padre che sulla terra fa “di Dio le veci”.<sup>19</sup> Una tesi, questa, che si ispira a quella dei vecchi gruppi cattolici intransigenti.<sup>20</sup>

Una concezione che “Il Torrazzo” ribadisce il 20 marzo: il flagello che si è abbattuto sull’Europa è figlio dell’allontanamento da Dio, dalla legge divina di “verità e di giustizia” e questo è accaduto grazie all’affermazione del “libero pensiero”, della “libera coscienza” e alla pretesa dell’uomo “di far senza Dio”. Non a caso il settimanale cattolico attacca il periodico locale “La Democrazia”, bandiera dei liberi pensatori, di coloro che non solo non vogliono l’insegnamento religioso nella scuola, ma neppure che si nomini Dio<sup>21</sup>, un atto di accusa che illustra bene con l’editoriale del 20 marzo dal titolo significativo “L’angosciosa coscienza”:

*L’uomo s’è sottratto dal pensiero di Dio, si è ribellato alla sua legge di verità e di giustizia – egli ha proclamato il libero pensiero, la libera coscienza, la libera vita. Non c’è legge; non esiste il Legislatore superiore – Dio non è – la materia è la divinità, l’uomo è Dio a se stesso. Nei libri, dalle cattedre, nelle scuole s’è proclamata la licenza universale; credette nel fatto l’uomo di far senza Dio. Ed ecco l’impero della forza: l’uomo del libero pensiero, della libera coscienza è tiranneggiato dalla forza.*

### **“Quando Mosè pregava dall’alto del monte, l’esercito era vincitore”**

Pregare e fare penitenza: è questo, come abbiamo analizzato, il forte appello del pontefice. Ma... per quale causa se i cattolici in Europa sono schierati gli uni contro gli altri? Il “Corriere della Sera” - stiamo sempre esaminando “Il Torrazzo” - non ha dubbi: siamo davanti a una vera e propria contraddizione per cui la “preghiera per la pace” altro non è che la “preghiera per la guerra”, una preghiera che i cattolici dei singoli paesi belligeranti recitano perché siano “massacrati, affamati, sfiniti”<sup>22</sup> i loro nemici.

Il settimanale cattolico bolla l’ironia del “Corriere della Sera” come insolente e più tardi dirà che chi si pone tale domanda “non conosce il mistero di Dio” per cui “l’incredulo che chiama superstizioso il credente [...] è superstizioso nel massimo grado: non conosce Dio, tratta Iddio come fosse una creatura; considera Iddio alla stregua del suo piccino criterio”.<sup>23</sup>

Il 17 aprile, pur scrivendo di nutrire ancora “la speranza che la guerra [...] potrà essere risparmiata” all’Italia, il periodico diocesano dichiara la disponibilità dei cattolici “ad ogni sacrificio verso la patria”<sup>24</sup> se questa li chiamasse a “compiarlo”. I cattolici, in altre parole, sono pronti a sacrificarsi per la Patria, ma ora non possono che “attendere il volere della Provvidenza, la quale sola può disporre delle cose umane”.

È questo un passaggio importante in quanto rappresenta una tappa di

avvicinamento al richiamo della “patria”, alla sirena del patriottismo che ha incantato i cattolici degli altri paesi europei belligeranti.

E a maggio<sup>25</sup> “il volere della Provvidenza” sembra del tutto chiaro: ciò che è “patriottico ed umanitario” per “Il Torrazzo” “si eleva a ciò ch’è divino, s’informa a concetti e ad azioni divine”; “amare l’uomo per Dio [...] santifica l’amore umano, l’amore della patria”.<sup>26</sup>

Una virata che da un lato non sorprende, ma dall’altro colpisce per un vero e proprio ribaltamento del quadro dei valori di fondo. Un ribaltamento determinato dalla forte preoccupazione dei cattolici di respingere l’accusa di essere “stranieri alla patria”. Per questo il periodico diocesano ricorda che “la guerra delle nazioni ha mostrato con solenne, insuperabile prova, che i cattolici sono i più generosi sui campi del valore, nel dramma delle vittorie, nella tragedia delle sconfitte. Il cattolico Belgio è assurto alla immortalità della storia; quanto piccolo materialmente, altrettanto gigante moralmente”.<sup>27</sup>

La maturazione de “Il Torrazzo” – sulla lunghezza d’onda della stragrande maggioranza dei cattolici italiani – è ormai un fatto compiuto: i cattolici<sup>28</sup> amano la patria come tutti i veri patriottici e, per questo, hanno “la più completa fiducia” nei “poderosi armamenti” della nazione, nonché “nello spirito” del suo “valoroso esercito”,<sup>29</sup> per cui sono pronti a svolgere il loro dovere, anche se non hanno, come i belgi, un invasore in patria. Il settimanale diocesano, tuttavia, non nasconde il rischio: “anche col concorso di tutte le altre nazioni in lotta, la partita rimane terribile. È una partita che mentre da un lato espone a certo sacrificio centinaia di migliaia<sup>30</sup> di esseri umani, il fiore della nazione”, dall’altro non assicura “in modo assoluto che i risultati definitivi possano essere quali l’Italia ha diritto di sperare e di pretendere”.<sup>31</sup> Un rischio, comunque, da correre perché l’alternativa è il fatalismo. “Il Torrazzo” è consapevole che è “al bene del paese” che occorre inchinarsi, bene che “si trova di preferenza mille volte più nella pace, che nella guerra”, come è consapevole che il popolo “non vuole la guerra” (è stato a favore, e con entusiasmo, nel ’59 e nel ’66,<sup>32</sup> ma “oggi non si muove”) “se la necessità non spinge”. I cattolici, in altre parole, sono contrari alla guerra per la guerra, ma non in caso di “necessità”.

Ed ecco la conclusione: “Noi cattolici siamo disciplinati, pronti ai sacrifici. Ma non debbono essere quattro – di quelli che vanno sempre nelle piazze<sup>33</sup> – che valgano a imporre un loro indisciplinato movimento. [...] Noi cattolici preghiamo per la patria; ma in nome della giustizia e pel bene dell’Italia non vogliamo la guerra per la guerra”.<sup>34</sup>

Una svolta che si trova pure nella nuova lettera pastorale che mons. Pellizzari invia tempestivamente il 24 maggio. In essa l’Amministratore Apostolico di Crema non parla più di castighi divini, ma di “sacrifici” richiesti “non solo dagli uomini ma anche da Dio, il quale colla sua provvidenza tutto coordina a nostro miglior vantaggio”, “sacrifici di popoli rimasti senza i loro sacerdoti [...] sacrifici di genitori, di spose, di figli amati [...] sacrifici soprattutto di “forti giovani che si offrono sui campi di battaglia al bene ed alla gloria della Patria”. Egli giunge a sottolineare i frutti buoni del sacrificio in quanto questo “avvicina l’anima a Dio e piega l’animo alla preghiera”, preghiera “per i soldati, per il nostro Esercito, per la nostra Patria”.

Già: sacrifici richiesti “anche da Dio”. Mons. Pellizzari è convinto che il sacrificio sia destinato a generare frutti buoni: “Iddio accolga i patimenti in espiazione dei nostri peccati e conduca la Patria ad una pace santa, onorifica, duratura”. Per

questo ordina ai parroci e ai rettori di chiese di ricordare al popolo “che quando Mosé pregava dall’alto del monte, l’esercito era vincitore” e di prendere coscienza che “l’amor patrio è un bel fiore, ma se non è accompagnato dall’amore di Dio è un fiore senza bellezza e senza profumi”.

### ***Quando a parlare è il cannone, tacere è un obbligo morale***

Il 29 maggio, all’indomani della dichiarazione di guerra da parte del governo e del parlamento italiani<sup>35</sup>, così si esprime “Il Torrazzo”:

*Nel nome santo di Dio, le nostre armi, le nostre bandiere, le nostre navi potenti, benedette dalla mano dei vescovi e dei sacerdoti, si lanciano al cimento. Raccogliamoci intorno alla bandiera della Patria, accompagnando l’esercito coi nostri voti incessanti, con le nostre ferventi preghiere, nel fragore della battaglia, sui campi dell’onore e della gloria.*<sup>36</sup>

I cattolici così si inchinano alla “Patria”, ma... quale “necessità” li spinge? Perché “affrontare gli orrori di una guerra per difendersi da nemici che non offendono”<sup>37</sup>? La motivazione espressa dal settimanale diocesano è chiara: “Come credenti e come uomini di disciplina noi sentiamo doppiamente l’ossequio dovuto all’autorità della legge, e doppiamente lo adempiremo con fedeltà inalterabile”. E chiari i concetti-chiave a cui ricorre: la “disciplina”, il “rispetto all’Autorità”, “l’esecuzione non contestata di qualunque ordine superiore”<sup>38</sup>. Ed ecco la conseguenza logicamente coerente: quando a parlare è il cannone, tacere è un obbligo morale.<sup>39</sup>

Da qui la ricerca di una giustificazione: “l’amor di patria è una applicazione pratica, reale, immediata dell’amore fraterno. Anzi l’amore verso la patria ha un nome speciale ed una manifestazione propria: la pietà”<sup>40</sup>.

Una giustificazione che contagia presto anche i nostri soldati: è uno di questi che dal fronte descrive lo “spettacolo grandioso” della messa al campo dove una moltitudine “rende omaggio al Dio degli eserciti”.<sup>41</sup> E il “Dio degli eserciti” viene invocato anche dall’editoriale del 26 giugno del settimanale cattolico: “noi preghiamo l’intervento di Dio, Dio degli eserciti ch’è il Dio della pace”<sup>42</sup>.

E da qui la tesi addotta da “Il Torrazzo” secondo cui le nazioni non sono soltanto “una creazione cristiana” in quanto è la Chiesa che “ha stabilito il concetto di nazione, desumendolo dai confini, dalla gente, dalla lingua, dalla religione”,<sup>43</sup> ma anche una creazione di Dio stesso: “Dio ci ha dato una patria; Egli stesso ne ha segnato i confini, elevando quasi con la mano onnipossente i muri di cinta. A Lui domandiamo che ci conceda ciò che Egli ha dato e che ora non è nostro. A Lui domandiamo il *Mare nostrum*”<sup>44</sup>.

### ***I cattolici “stanno scrivendo una delle pagine più belle e generose”***

Ecco perché il 3 luglio il settimanale diocesano così si esprime: “Andiamo al Tempio, supplici invocando l’aiuto di Dio, colla fiducia immensa di cantare il *Te Deum*, l’evviva sacro della patria esultante. A Dio la gloria: da Dio la vittoria”<sup>45</sup>.

Ed ecco perché il 10 luglio apre con un titolo a caratteri cubitali a tutta pagina: PER LA PATRIA. Il servizio è ampio e racconta la giornata di preghiera che si è celebrata a Crema alla presenza dell’Amministratore Apostolico. Più di 800 fedeli ricevono il “pane eucaristico” direttamente dal vescovo in cattedrale (non meno di 2300 in tutta la città). E poi l’intervento *clou* di Mons. Pellizzari, durante una

funzione serale: “Noi non vogliamo andare in casa d’altri, ma gli altri ci lascino la casa nostra”. E conclude, invocando “la vittoria”.<sup>46</sup>

Così dal no alla guerra “per difendersi da nemici che non offendono” si passa al diritto degli italiani di essere padroni a casa loro.

Tema che viene rilanciato il 31 dicembre: “L’Italia, che rappresenta il diritto, l’Italia che combatte per la sua difesa, l’Italia che pazientò fino, quasi un anno [...] l’Italia segue l’ideale della gente sua, l’ideale della giustizia, che prepara la pace”. Non troviamo più un popolo che vuole la “pace”, ma la gente che ha come ideale la “giustizia” che, a sua volta, “prepara la pace”!<sup>47</sup>

Di taglio dichiaratamente patriottico è pure l’appello al “fratello soldato” che viene pubblicato da “Il Torrazzo” in due puntate (18 e 31 dicembre). Ecco alcuni stralci:

*Ricordati che sei soldato, ricordati che sei soldato per difendere la patria, ricordati che le madri, le spose [...] confidano e sperano nel tuo valore, ricordati che, se vuoi essere buon soldato, devi obbedire ai superiori con fiducia ed entusiasmo, ricordati di essere generoso con gli inferiori, ricordati di confortare i tuoi compagni nel dolore, di incoraggiarli nei pericoli, di esortarli ad avere fede in Dio, di non bestemmiare mai, di essere buon cristiano nel pensiero e nelle opere [...]. Ricordati ancora di abbandonarti interamente alla sua Misericordia. Egli ti guiderà e ti proteggerà nel pericolo! Abbi fede e sarai coraggioso. Ricordati che, se hai una madre lontana, un’altra ne hai sempre vicina: Maria Santissima.*

Tanto ostentato patriottismo, tuttavia, non convince gli anticlericali. Il 17 luglio lo stesso periodico riporta il telegramma del Vicario Generale, del Capitolo della cattedrale, del clero e di tutte le associazioni cattoliche diocesane in cui si esprime il “nobile sdegno” nei confronti delle “ingiurie sacrileghe” pronunciate contro l’“Augusta Persona” del papa, un “oltraggio inverecondo”, un “insulto antipatriottico” della massoneria: il massone “non può vedere la patria che nel supremo momento ricorre a Dio, la patria che vuole la Religione, amica della tribolazione, e si conforta, si eleva nel pensiero religioso. Freme il massone allo spettacolo grandioso di sacerdoti che accompagnano l’esercito, pregano, benedicono, assolvendo. Il massone è l’unico antipatriota”.<sup>48</sup> E fremono tutti gli anticlericali “proprio ora” che i cattolici “vanno scrivendo una delle pagine più belle e più generose”<sup>49</sup> di questa guerra.

Siamo in presenza di un patriottismo non lontano da quello di quei pochi vescovi italiani che si dichiarano apertamente nazionalisti.<sup>50</sup>

Un dato è certo: il pontefice non è patriottico. La sua posizione appare ancora più chiara dall’appello alto e accorato che scrive in occasione del “triste anniversario” del conflitto. Benedetto XV confessa con amarezza di essersi prodigato immediatamente dopo l’elezione al fine di “riconciliare i popoli combattenti”, ma invano perché un “consiglio affettuoso e insistente, quasi di padre e di amico”, come il suo, “rimase inascoltato”. Ma egli non demorde dal suo “proposito”, la sua voce, anzi, si fa più alta e più paterno il suo “grido di pace”:

*Scongiuriamo voi che la Divina Provvidenza ha posto al governo delle nazioni belligeranti a porre termine [...] a questa orrenda carneficina che ormai da un anno disonora l’Europa [...] Ascoltate la nostra preghiera, la paterna voce del Vicario dell’Eterno e Supremo Giudice, al quale dovete render conto [...] Le copiose ricchezze delle quali Dio Creatore ha fornito*



*le terre a Voi soggette vi consentono la continuazione della lotta: ma a quale prezzo? Rispondano le migliaia di giovani vite che si spengono ogni giorno sui campi di battaglia.*

Il papa non pone l'accento solo sul peso delle vittime, ma anche sulla quantità di odio e di vendetta che la guerra è destinata a produrre di "generazione in generazione"<sup>51</sup> e chiama "benedetto colui che primo alzerà il ramo di olivo e stenderà al nemico la destra offrendo ragionevoli condizioni di pace".

Il pontefice è troppo realista per sognare una pace *tout court*, senza tener conto degli interessi in gioco, senza avere "ristabilito l'impero del diritto": ciò che serve è ricorrere "alle ragioni di equità e di giustizia, studiate con la dovuta calma e ponderazione. Sarà questa la più bella e grandiosa conquista".

Una voce nobile, quella del papa. Così commenta, non senza enfasi, il settimanale diocesano: "la lettera del S. Padre è la colomba che vola sulla terra, coperta di sangue"<sup>52</sup>; "la voce del Papa non deve andar perduta come in un deserto: la parola del Sovrano del mondo redento non cade, non muore"<sup>53</sup>.

## **Contro "la più turpe menzogna" dei cattolici**

### **Gli eroi del caffè**

Tormentato il percorso dei cattolici quale appare dalle colonne de "Il Torrazzo". Del tutto lineare, invece, sia sul fronte della guerra che degli avversari cattolici, il punto di vista dei socialisti di casa nostra come risulta dal loro periodico locale "Libera Parola". Leggiamolo.

È l'inizio di gennaio. L'Italia, lacerata com'è al suo interno, continua a rimanere su posizioni di neutralità, ma non mancano italiani che sono già al fronte: sono i garibaldini (alcune migliaia) partiti al seguito di Peppino Garibaldi per le Argonne a difendere la Francia dall'invasore tedesco, in nome cioè della libertà dei popoli, proprio nel solco dell'eroe dei due mondi.<sup>54</sup> Combattono con coraggio, ma questo non basta: alcuni di loro vengono uccisi, tra cui due figli del generale Ricciotti Garibaldi. I redattori di "Libera Parola", riportando la notizia, non negano l'ammirazione per dei giovani che "sanno combattere e sanno morire",<sup>55</sup> e "sanno sacrificarsi in nome di un ideale" anche se i socialisti non lo condividono, ma ci tengono a precisare che "sarebbe stato molto meglio che questa balda gioventù si fosse eventualmente sacrificata in pro' della loro patria (nel caso che venisse attaccata dallo straniero) anziché per trecento metri di trincea francese"<sup>56</sup>; ciò nonostante, chiariscono i redattori, rispetto a loro, altro non sono che "ridicoli omuncoli dell'armiamoci e partite" i tanti nostri "eroi del caffè e del giornalismo interventista".<sup>57</sup>

Una polemica, quella contro gli eroi del Caffè, e in generale contro tutti i guerrafondai, che è una costante: i socialisti puntano il dito contro gli "eroissimi" che non fanno che "esaltare la guerra [...] dimostrare che essa debba essere combattuta allegramente, rimettere a nuovo le belle frasi fatte del più rancido romanticismo [...] propagare l'odio cieco e idiota contro supposti nemici confondendo popolo con monarchie, classi dirigenti con proletariato",<sup>58</sup> contro "le esaltazioni e le ubriacature" degli imperialisti e dei cosiddetti rivoluzionari,<sup>59</sup> contro "le tiritere di poeti",<sup>60</sup> "le allucinazioni dei nazionalisti", "le illusioni degli pseudorivoluzionari"<sup>61</sup> e contro i "poeti e poetastri che come una fungaia sono sorti improvvisamente a cantare le glorie della guerra".<sup>62</sup>

Si tratta - secondo "Libera Parola" - di portatori di idee deliranti, idee che per loro natura, non potranno mai contagiare il proletariato che, erede di "un patrimonio ideale che non deve disperdersi", ascolta "una voce che sorge dal cuore di tutti gli onesti ed è di maledizione per chi si rese responsabile e complice della carneficina orribile".<sup>63</sup>

La posizione dei socialisti sulla guerra è già tutta chiara in queste parole. E la motivazione è chiara: sia che vincano "le orde barbare dei teutoni" o quelle dei "cosacchi", non ci saranno "leggi più umane" e non apparirà nel cielo dell'Europa "l'astro luminoso dell'età nuova".<sup>64</sup> Una motivazione, quindi, come quella dei cattolici, di carattere squisitamente politico: la guerra non porterà nessun vantaggio, anche in caso di vittoria, alle masse lavoratrici.<sup>65</sup>

È la stessa ragione che spingono i socialisti a prendere decisamente le distanze dall'intervento del deputato trentino, pure lui socialista, Cesare Battisti, tenuto il 27 febbraio a Crema durante la sua infaticabile *tournee* in Italia per propagandare la liberazione delle terre irredente.<sup>66</sup> Essi non negano che i fratelli di Trento e Trieste siano "sotto il giogo del capitalismo tedesco", ma aggiungono che anche gli italiani sono sotto il giogo del capitalismo italiano. Ecco perché, secondo loro, ciò che serve è un'alleanza "sotto la bandiera del socialismo", un'alleanza tesa a lottare contro i comuni oppressori. Ed ecco perché, dal loro punto di vista, non è una buona motivazione, al fine di giustificare l'intervento in guerra, quella di ricordare il caso del Belgio occupato dalle truppe tedesche<sup>67</sup>: perché mai l'oratore - si domanda "Libera Parola" - ha citato soltanto il problema del Belgio e non l'occupazione della Libia da parte dell'Italia e gli "arabi impiccati" dagli stessi italiani?<sup>68</sup>

### ***Una preghiera anomala al "signor dio"***

I socialisti non si battono soltanto contro i guerrafondai del Caffè, contro l'irredentista Cesare Battisti, ma anche contro la monarchia (il giorno in cui il re vorrà trascinare il popolo alla strage, questo saprà essere all'altezza della situazione e polverizzerà gli idoli falsi della Patria) e, paradossalmente, ma non troppo, contro i cattolici pure loro ufficialmente neutralisti<sup>69</sup>. È, anzi, soprattutto contro di loro che scagliano il loro storico livore anticlericale. Essi non credono nel neutralismo sbandierato dai cattolici che definiscono "la commedia più oscena" che viene recitata "alle spalle del buon popolo nostro", "la più turpe menzogna che si ripete con le funzioni pro-pace" perché non vi è alcun dubbio che essi siano "austriacanti e se non hanno il coraggio di stamparlo nelle loro gazzette si è perché temono il linciaggio popolare"<sup>70</sup>. E così proseguono:

*Perché il Papa è veramente il capo della cattolicità, invece di ordinare preghiere inutili doveva agire in nome dei principi del cristianesimo [...]. Perché non ha richiamato i suoi fedeli" di tutte le nazioni "al dovere di non ammazzarsi reciprocamente benedetti dai ministri di quello stesso dio ch'egli dice di rappresentare?" Avanzano infine una previsione: "se domani Vittorio di Savoia vorrà ingrandire il suo regno e chiamerà il suo popolo in arme, i preti d'Italia benediranno gli eserciti [...] e in nome di dio gl'iscarioti esalteranno la strage, la violenza e la morte."<sup>71</sup>*

La polemica contro i cattolici è martellante e traspare anche da una lettera ironica indirizzata ai carissimi amici di "Libera Parola" da "Satana" in persona:

*Sarà facile - scrive il governatore dell'Inferno - che nell'anno che corre, faccia una scappata sulla Terra e prendere Francesco Giuseppe. Se in quell'occasione vorrete salutarmi, prendete nota che io, di ritorno da Vienna, mi fermerò a Roma per far visita a Benedetto XV. Non che sia grande amico di costui. Ma capirete, fra potenti, certe cortesie non guastano, se non altro per mostrare al Papa, che l'imperatore d'Austria-Ungheria, lo porto con me all'Inferno, alle volte non creda che l'apostolica benedizione, valga a spalancargli le porte del paradiso.*

Una polemica che non si smorza neppure all'indomani della tragedia del terremoto che si è scatenato il 13 gennaio. I socialisti ne approfittano per polemizzare con i cattolici che parleranno del “dito di dio”<sup>72</sup>, una “sciocca bugia” destinata ai “fedeli che credono ancora al dio vendicatore”. Non mancano, comunque, loro anticlericali, di rivolgere la loro preghiera al “signor dio”: perché questi non dirige “altrove la sua ira distruttiva”, vale a dire “sui palazzi dove si è congiurato e si congiura contro la vita di milioni di uomini”<sup>73</sup>.

Una polemica che va ben oltre l'atteggiamento dei cattolici di fronte alla guerra perché ha a che vedere anche con la stessa fede. Il 3 aprile “Libera Parola”, prendendo lo spunto della vigilia di Pasqua, parla di “leggenda cristiana” che “ci racconta del Cristo, risorto sfolgorante di luce per ascendere alla sommità del Cielo”, di una Chiesa che, “oltre i riti e le funzioni [...], traffica dio”. Per questo i socialisti ritengono sia necessario riallacciarsi al “significato più alto e più nobile” che si trova nella tradizione popolare: la celebrazione della natura, l'inno alla vita, un inno alla vita e all'amore che “tacerà perché mentre la natura si ridesta e si rinnova, gli uomini uccidono gli uomini e sempre più si scava l'abisso degli odii maledetti che li divide”<sup>74</sup>.

E il 10 aprile, commentando le cifre delle vittime della guerra, così scrive: “le cifre nella loro fredda dimostrazione ci dicono tutto l'orrore che pochi delinquenti sul trono hanno seminato. Sono milioni di vite immolate nella più feroce della guerra che attendono dai fratelli di tutto il mondo la vendetta riparatrice”.

### ***Socialisti, ma anche “italiani” fino in fondo***

Siamo a maggio. La decisione di entrare in guerra appare ormai imminente e i socialisti provano a giocare le ultime carte. L'8 maggio lanciano ancora un monito: le stragi che si stanno perpetrando in Libia “dovrebbero essere di feroce rimpugna a coloro che oggi vogliono gettare la nazione nostra in una nuova guerra che potrà essere ancor più micidiale”. Il 15 maggio si rivolgono all'on. Fortunato Marazzi eletto grazie ai cittadini cremaschi perché non tradisca col suo voto alla Camera i suoi elettori e, nello stesso tempo, mandano un messaggio sarcastico ai preti che hanno invitato a votare per il generale (perché, invece di “celebrare nove e messe per la pace, non richiamano il loro deputato ad una efficace azione pacifista?”).

Ricordano, inoltre, che quando si sono dimostrati contrari all'impresa libica venivano apostrofati come i “turchi” ed ora che sono contro la guerra vengono bollati come “tedeschi”<sup>75</sup>, vale a dire, “traditori d'Italia”. Un'accusa a cui rispondono: “a codesti patrioti dalla pancia piena che credono offenderci con tali stupidi epiteti, noi gridiamo loro: assassini”.

Il 22 maggio la decisione ormai è presa e i socialisti ne prendono atto con grande amarezza, ma anche con responsabilità: “non aggiungiamo flagello a flagello [...]

operiamo al fine che questa guerra sia più breve e meno sanguinosa ed auguriamo che i nostri avversari non abbiano a rinnovarci l'accusa – come già avvenuto a proposito dell'impresa libica – di essere stati troppo fiacchi oppositori”.

Il 5 giugno l'on. Ferdinando Cazzamalli chiarisce il nuovo punto di vista dei socialisti: loro la guerra non l'hanno voluta e, quindi, si dissociano dalle responsabilità di chi l'ha voluta e l'ha imposta, ma con questo continuano a sentirsi “italiani” fino in fondo. Ecco perché possono ben gridare, assieme a “Viva il socialismo”, “Viva l'Italia”.<sup>76</sup>

Mutato radicalmente il contesto, i socialisti non possono che adeguarvisi: loro contro la guerra si sono battuti con intransigenza, ma ora non hanno alternativa se non vogliono essere denunciati come coloro che istigano alla diserzione.<sup>77</sup>

Siamo in presenza di un cambiamento di rotta? Mario Isnenghi e Giorgio Rochat considerano lo slogan dei socialisti “Né aderire né sabotare” null'altro che “un altro modo per alzare bandiera bianca davanti al rullo compressore dello Stato che si riprende il controllo della violenza legittima e l'unicità del comando, spegnendo il contraddittorio, sbarrando i parlamenti e rendendoli mere camere di risonanza di decisioni elitarie”.<sup>78</sup>

Ma anche nelle nuove condizioni “Libera Parola” non perde occasione per ricordare l'incoerenza dei cattolici. Il 3 luglio riporta uno stralcio dell'intervento di un vescovo italiano: “È cosa veramente deplorabile che dopo 19 secoli [...] si abbia a ritenere ancora una necessità ineluttabile la guerra”, uno sfogo amaro che dimostra che la Chiesa – chiosano i socialisti di casa nostra – ha “deviato dai suoi principi di fratellanza evangelica”. E osservano: se il pontefice desiderasse davvero “la fine di questa guerra [...] perché lascia che in Italia i deputati cattolici votino per il governo della guerra? Perché non scomunica i preti che giustificano la guerra e comandano ai fedeli di obbedire ai potenti che l'hanno voluta?”.

Il 18 settembre, poi, il giornale ospita un intervento del tutto inusuale a firma di A. Bertesi teso a dimostrare che il socialismo non è per sua natura ateo, ma è “neutro in fatto di religione”: neutro perché “non afferma, né nega”; neutro perché di impostazione positivista (“dire: io credo, come dire: io nego, è fare un'affermazione non confortata da fatti positivi”). Ecco perché “fino a quando resta *dell'inconosciuto*, cioè delle cose non ancora spiegate, noi non possiamo affermare con sicurezza né l'esistenza né la non esistenza della divinità”. Se la Chiesa, quindi, “invece di combattere, come ha fatto finora, si fosse mantenuta neutra, i lavoratori non sarebbero stati costretti ad allontanarsi da lei”<sup>79</sup>.

I socialisti non mancano, infine, di sferrare un colpo basso degno del loro anticlericalismo: gli uomini di Chiesa, predicando che “la guerra è venuta per i peccati [...] fanno lavorare la santa bottega e fanno affari” (sono, infatti, le donne che, pur in miseria, non lesinano di dare al prete dei soldi per “una funzione in chiesa, per una candela accesa al tal santo”. Siamo di fronte, puntualizza il periodico socialista, a “povere vittime degli ingordi speculatori dello spirito”.<sup>80</sup>

## ***La retorica e la mistica del patriottismo***

### ***La madre che “invoca l'aiuto dei suoi figli”***

Passiamo ora ai liberali, la classe politica che gestisce a Crema la cosa pubblica e che ha a disposizione due testate giornalistiche, “Il Paese”<sup>81</sup> di chiara ispirazione monarchica e strettamente legato alla figura del generale, nonché parlamentare,

Fortunato Marazzi e “L’Eco del popolo”.

“Il Paese” apre il 1915 ospitando un intervento dell’on. Marazzi (già apparso sulla *Nuova Antologia*). Questi, dopo aver chiarito la differenza fondamentale tra il nuovo modo di fare la guerra oggi rispetto al passato (“la guerra perde in qualità, ma acquista numero, in forza fisica”), invita a non “esagerare” i limiti della preparazione militare degli italiani: in particolare, puntualizza, “il materiale d’artiglieria”, anche se non modernissimo, è “tuttavia ottimo”.

Un’apertura, questa, a un possibile intervento in guerra? Senza dubbio: il generale precisa che la “neutralità assoluta” è incomprensibile perché non si può “ammettere un’Italia diminuita nel suo prestigio, mortificata nella sua forza, resa debole per paura”; l’avvenire dell’Italia, inoltre, sempre secondo il generale Marazzi - è “nel Mediterraneo” in quanto è unicamente il predominio su questo mare che può dare “sicurezza” all’Italia, può tutelare le sue colonie e può fornire, grazie ai commerci, “una ricchezza indefinita”<sup>82</sup>. Ma questo, egli osserva, non ha niente a che vedere con la tesi dei guerrafondai. Il 24 aprile l’on. Fortunato Marazzi, rivolgendosi agli elettori del collegio politico di Crema, stigmatizza coloro che in sua assenza hanno “instillato nelle masse urbane e campagnole” l’idea che è “una grande sventura avere per loro rappresentante un guerrafondaio, che condurrà il popolo al macello”. Li apostrofa con disprezzo come “miserabili” che pensano di “crearsi una base elettorale” alle sue spalle e sostiene che sia una “manovra iniqua, ipocrita, quella di rivolgere alle moltitudini povere e meno evolute, l’insidiosa domanda: volete la pace o la guerra?”. Si tratta, in effetti, di una domanda insidiosa perché “nessun imbecille dovrebbe scegliere la guerra”. Ecco perché l’on. Marazzi invita a “esaminare i fatti come sono e non quali si desidererebbero”: sono proprio questi fatti che lo hanno indotto a chiedere di tornare a svolgere il suo dovere nell’esercito<sup>83</sup>. E aggiunge: la situazione “si è fatta minacciosa” ed egli è disposto a pagare “di persona” insieme ai suoi figli, “se sarà necessario, il tributo che può esigere la Patria”<sup>84</sup>. Un patriottismo convinto, quindi, il suo che non ha nulla in comune con quei “pazzi da catena proclamanti il bisogno ideale della pugna per la pugna, anche se per altra via si potesse ottenere ‘parecchio’”. Di una cosa, comunque, è certo: pur non escludendo che la via diplomatica – su cui tanto insiste l’on. Giolitti<sup>85</sup> – possa raggiungere dei risultati senza dovere intervenire in guerra, egli non ha dubbi che l’obiettivo dell’Austria sia quello di “riavere la padronanza Adriatica”.

Siamo a metà maggio quando ormai la decisione fatale è già stata presa dal governo<sup>86</sup>. “Il Paese” invita ciascuno a compiere il proprio “dovere” di italiano perché la Patria è un “immenso e prezioso edificio” di cui ciascun individuo è una “pietra” (che questa sia “posta in alto o in basso” non conta); per questo - prosegue il periodico monarchico - tutti devono augurare alla Patria di essere “un meraviglioso blocco rupestre”<sup>87</sup> contro cui nessun nemico dovrà prevalere.

L’on. Marazzi si rivolge ai suoi elettori a cui comunica che partirà per la guerra al comando di 20.000 uomini, uomini che la Patria gli affida “per condurli alla vittoria”. Lo ripete: egli non è un guerrafondaio, ma, considerato il fallimento della trattativa diplomatica e considerato pure che le “concessioni” dell’ultima ora da parte dell’Austria sono “così tardive, misere e incerte”<sup>88</sup> e quindi inaccettabili (perfino “alla coscienza dell’on. Giolitti”<sup>89</sup>), la guerra è ineluttabile. Ma, nota, non è l’Italia “che vuole la guerra” in quanto questa è “imposta” dai fatti. Da qui l’appello a coloro che si sentono italiani a non parlare più di “partiti”, né di “livori”, ma a stringersi “intorno alla Patria”, la madre cioè che “invoca l’aiuto

dei suoi figli” i quali abbracciati a lei saranno “la sua corona, la sua difesa, il suo orgoglio”.<sup>90</sup>

### ***Una guerra che “apparisce soffusa di santità” e l’“onda magnifica di bontà e di purificazione”***

È in questo clima esasperatamente patriottico che il 29 maggio “Il Paese” riporta con fierezza i “manifesti” dell’entrata in guerra: da quello firmato dalla Giunta comunale<sup>91</sup> a quello della Società Veterani e Reduci (presieduta dall’avv. Vincenzo Samarani) e della Società Monarchica (presieduta dall’avv. Cav. Uff. Gianfranco Donati). L’editoriale del 5 giugno, poi, è un inno al re che, proseguendo “nelle tradizioni de’ suoi augusti antenati e seguendo l’impulso del suo cuore generoso” non ha esitato un solo istante a “prendere il suo posto di combattimento in mezzo ai suoi soldati”. E conclude: “Erompa perciò dal nostro petto il grido di plauso per colui che, interpretando con felicissimo acume le aspirazioni del paese, ora, mercé l’opera possente dell’esercito e dell’armata ne guida sapientemente i destini”. Un elogio senza limiti. Un elogio della monarchia, ma nello stesso tempo una sorta di santificazione della guerra italiana in quanto, tra tutti i conflitti che stanno lacerando l’Europa - sostiene “Il Paese” - è “la più giusta”, una guerra che “apparisce soffusa di santità”, una guerra “bella, benché rimanga sempre nella sua essenza, la più triste e la più dolorosa fra tutte le cose umane”. Per questo il periodico liberale invoca il “Signore” perché benedica “le armi d’Italia”, in questa ora “fatta di angoscia muta, ma di speranza viva e salda”.

Nello stesso numero, inoltre, esalta il ruolo della donna: è vero che gli uomini hanno più volte avversato “spesso anche per un certo egoismo sessuale, il movimento femministico”, ma è l’ora in cui “la donna italiana, redenta dall’antica soggezione” diventi “parte vivissima e cooperatrice eroica dei patri destini”.

La guerra è iniziata e il giornale filo-monarchico si adopera in ogni occasione a diffondere notizie rassicuranti, addirittura a elencare gli stessi effetti positivi del conflitto. Eccoli.

A trarre vantaggio, in prima istanza, dalla guerra è la religione: “l’ateismo e l’indifferentismo religioso segnano la loro bancarotta e gli antichi valori morali, ritenuti ormai superati, riprendono invece tutta la loro forza” (l’unica nota stonata è rappresentata dalla stampa pornografica che continua a diffondersi: si tratta di un fatto “doloroso” e deplorabile perché la gente “non si è sentita migliorata da quest’onda magnifica di bontà e di purificazione che ha investito il Paese, sollevandolo ad altezze spirituali quasi insospettabili”).<sup>92</sup>

Un fatto estremamente positivo, poi, è la mobilitazione dell’intera comunità locale: l’allestimento di un ospedale territoriale di n. 200 posti-letto da parte del Comitato del distretto di Crema della Croce Rossa Italiana; l’attività svolta da un gruppo di signore e signorine tesa a confezionare “maschere contro i gas asfissianti”<sup>93</sup> il cui materiale occorrente è stato finanziato con i soldi raccolti dallo stesso gruppo (in tutto £ 1383), maschere poi spedite alla Assistenza di Milano<sup>94</sup>; l’istituzione di un nido a favore dei bambini dei richiamati presso i locali del fabbricato scolastico di Borgo S. Pietro, un servizio che garantisce a tali bambini una “refezione calda e merenda alle 15”<sup>95</sup>; l’amorevole soccorso ai tanti soldati feriti e ammalati che vengono destinati a Crema.<sup>96</sup>

Un altro dei risultati positivi - sempre secondo il periodico filo-monarchico - è la scomparsa dei partiti: questi, è vero, non sono morti (“sono addormentati”), ma

la guerra ha “messo in evidenza” i sentimenti comuni agli italiani e ha dimostrato che “non c’è bisogno della lotta di classe”, ma al contrario della “concordia nazionale”.

E ancora: i nostri stessi contadini,<sup>97</sup> improvvisamente strappati alla “vanga”, pur ignari della guerra, si sono comportati al fronte con grande eroismo.<sup>98</sup>

### ***“È secondo lo spirito di Gesù Cristo che tutti i cittadini cooperino al buon esito” della guerra***

Benefici, ma non solo. “Il Paese” non manca di evidenziare l’alone religioso che circonda la guerra. Il 18 settembre dà rilievo alle parole patriottiche di un sacerdote, don Agostino Inzoli, parroco di S. Michele: la sua è una “alata perorazione inneggiante alla prospera fortuna” del “valoroso e generoso esercito” italiano. Il 16 ottobre ospita l’intervento di don Giovanni Genocchi, autore della *Piccola vita di Gesù per i soldati*, un libro che potrebbe apparire come paradossale in quanto il Vangelo “predica la pace, la rassegnazione, il perdono, l’amore dei nemici”: Gesù Cristo, nota il sacerdote, “non ha proibito ogni sorta di guerra tra nazioni” in quanto “nessuno è autorizzato ad estendere agli Stati le parole che il Divino Maestro rivolge ai singoli cristiani” perché “quando la guerra è riconosciuta necessaria dalla legittima Autorità, alla quale c’è l’obbligo sacrosanto di ubbidire, allora è secondo lo spirito di Gesù Cristo che tutti i cittadini cooperino al buon esito”.<sup>99</sup>

Di tutt’altro tono, al sorgere del 1915, è invece l’altro giornale liberale: “L’Eco del popolo”<sup>100</sup>.

Il 23 gennaio mette in evidenza i drammatici risultati dei primi cinque mesi di guerra: “le cifre danzano una sarabanda che dà le vertigini” (se ci si riferisce solo ai soldati tedeschi, siamo in presenza di 300.000 morti, 400.000 feriti<sup>101</sup> e 27.000 prigionieri!). Gli Stati belligeranti, poi, “sprofondano nel debito fino al collo” (423 milioni di sterline per l’Inghilterra, 172 milioni per la Russia e 595 per la Germania). E questo è il commento: “un fiume d’oro colossale trascina via nel nulla i sudati risparmi, le faticate mercedi, i contesi beni degli uomini”. Il 15 febbraio, poi, sottolinea un altro effetto pesantemente negativo della guerra: la crescita dei prezzi dei beni di prima necessità dovuta al peggioramento degli scambi commerciali (associato alle “abili manovre degli speculatori”).

È solo alla fine di marzo che le cose cambiano, da quando cioè il giornale inizia a dare spazio al comitato pro-mobilitazione civile presieduto dal dott. Giovanni Viviani. È davvero la svolta: da questo momento il periodico fa sua la bandiera del patriottismo, una bandiera che è già ben visibile nel “Manifesto” del comitato stesso: il presidente sostiene che l’Italia attende fiduciosa “l’avvicinarsi dell’ora solenne nella quale si compiono i suoi alti destini”. Da qui l’invito ai giovani perché diano braccia, mente ed averi “affinché la vita della nazione, nell’ora grave, non venga interrotta”<sup>102</sup>.

Siamo di fronte a un patriottismo retorico, altisonante, che emerge ancora di più dal successivo appello del comitato: “l’Italia si appresta, sulla via della gloria e dell’onore, a combattere la più nobile guerra che la storia abbia mai registrato avverso una violenza provocatrice e disumana”. Ed ecco l’appello: “uniamoci in una sola persona, in una sola azione, e questo pensiero e questa azione siano unicamente diretti ai grandi ideali della Patria che ci affratella”. Un patriottismo retorico che emerge pure da una sorta di componimento dedicato alla All’imperiale Aquila bicipite:

*Noi ti raggiungeremo nel volo tempestoso, ti azzufferemo per le ali e ti sbatteremo vittoriosamente a terra! Coi denti striduli per lo spasimo della tua lunga unghiate, verremo a lacerarti le penne, a mozzarti il becco, a strapparti gli unghioni, abbandonandoti vergognosamente alle insolenze ed al disprezzo di ogni nazione. La tua turpitudine e la tua brutalità saranno il fango sul quale fioriranno le nostre vittorie: il tuo dolore l'alimento alla felicità degli eletti e dei forti.*

Il 4 dicembre, infine, l'editoriale inneggia agli eroismi dei nostri soldati che "uguagliano le gesta dell'antica Roma".<sup>103</sup>

Una retorica gonfia che traspare chiaramente anche dalla preghiera del soldato a cui "L'Eco del popolo" dà risalto: "Signore Iddio degli eserciti – cui per ora apparteniamo – purificaci di ogni bruttura; perché, in questa ora di odio selvaggio, la nostra preghiera salga a te, bianca come quella dei nostri bambini". "Noi non vogliamo mettere [...] a fuoco le terre degli altri: ma le terre d'Italia sono fatte per noi: tu ce le hai date, i nostri vecchi le hanno fatte libere dal giogo secolare a prezzo del loro sangue [...] E dacci la vittoria".<sup>104</sup>

Tanta retorica,<sup>105</sup> ma anche tante indicazioni pratiche sui comportamenti dei cittadini da tenere in guerra: le donne, i vecchi e i bambini "avranno il compito di prendere il posto degli uomini al fronte"<sup>106</sup>; si dovrà porre "la massima economia del granoturco destinandolo solo alle persone e non più agli animali e ci si dovrà abituarsi a mangiare più pane e più pasta quando in granaio non v'è granoturco bastate per arrivare al nuovo raccolto" e ad aiutare le famiglie che sono rimaste "con poche braccia per i lavori di campagna"; in ogni frazione, infine, si dovranno mettere a disposizione dei locali adatti a svolgere il ruolo di asilo al fine di raccogliere i bambini dai 5 ai 7 anni "quando le donne chiamate al lavoro dei campi non potessero esercitare la necessaria vigilanza sui figlioli".

Il 26 giugno ospita il comunicato del comitato cremasco per la confezione di indumenti per militari (comitato esclusivamente formato da donne) che invita a confezionare 200 federe, 100 camicie e molte salviette e fazzoletti.

Il 17 luglio il periodico raccomanda di utilizzare, nel confezionamento degli indumenti, materiale "solido e pesante, senza ricercatezza e senza eleganza, ma in modo che offra tepore e resista al tempo e ai strapazzi". Invita, inoltre, a mandare al fronte anche nocciollette, marmellata, biscotti, in altre parole, "il vitto che rompe la monotonia dell'abituale rancio", e in più sigari e sigarette, carta da lettere e matite (il tutto verrà inviato alle trincee mediante persone sicure tra cui padre Semeria e padre Gemelli).<sup>107</sup>

Il 21 agosto "L'Eco del popolo" lancia un nuovo appello: confezionare ventriere di tessuto di lana o ad uncinetto, berettoni di lana, scapolari, calze, guanti di lana, camicie di flanella, mutande di stoffa di lana, pezze da piedi.

Non manca, infine, di ricordare le misure repressive nei confronti dei disertori. Il 4 dicembre, riporta la notizia del processo a carico di un disertore, Codebue Giuseppe, 26 anni: sarà condannato a dieci anni, quattro mesi e nove giorni di reclusione da scontare nel carcere militare più due anni di sorveglianza speciale. E il 18 dicembre dà notizia dell'arresto di un altro disertore: Tranquillo Longhi di Izano.<sup>108</sup>



## **“Qui si combatte... per unire i figli alla madre”**

**“Faremo vedere noi e anche sentire agli austriaci se gli italiani sono suonatori di violino!”**

Quanti sono i combattenti<sup>109</sup> del nostro territorio nel primo scorcio della guerra? Stando a *Il Paese*, in data 19 agosto, sono circa 2000. Numerosi sono i contadini<sup>110</sup>, ma non sono assenti uomini di rango sociale elevato o medio-alto: i nobili Amerigo e Carlo Fadini, il conte Paolo Marazzi, Tullio Giordana, Ciro e Agostino Tarenzi, il dott. Egidio Pesadori, Achille Gallini, Santo Rossi<sup>111</sup>. Vi è poi il cav. Luigi Terni de Gregorj che da tenente di vascello viene promosso capitano di corvetta. Dal 14 settembre, inoltre, il dott. Ugo Chiappa si trova “in territorio dichiarato in istato di guerra”<sup>112</sup> in qualità di direttore di diversi ospedali da campo. Non mancano, infine, dei sacerdoti<sup>113</sup> diocesani: don Angelo Cazzamalli, don Giovanni Antolini, don Giovanni Scandelli.<sup>114</sup>

Come vivono i combattenti? Quale il loro morale? Quali gli ideali che li ispirano?

Ciò che emerge dalle tante lettere<sup>115</sup> che giungono dal fronte ai familiari o direttamente alle redazioni dei giornali è una fenomenologia molto diversificata che in qualche misura risente del colore politico delle testate stesse.

Il periodico liberale “*Il Paese*” pubblica lettere che in genere trasmettono notizie tranquillizzanti.<sup>116</sup>

Ecco un campione. Angelo Cavalli di Ripalta Nuova informa che di notte si dorme poco, ma “per il resto si sta benissimo”, tant’è che a lui “viene un appetito” inimmaginabile. Racconta, poi, con orgoglio la visita del re, visita che lo ha galvanizzato a tal punto che egli è pronto a compiere “qualsiasi sacrificio per lui” e per la Patria.<sup>117</sup>

Di tono tutt’altro che drammatico è pure la lettera di Cirillo Quilleri, tipografo<sup>118</sup>. Quando gli accampamenti sono “al sicuro dal fuoco di fucileria”, questi scrive, i soldati ingannano l’ozio con una serie di divertimenti: chi fa giochi di prestigio e ginnastica, chi canta e chi suona con la chitarra o col mandolino. Quilleri prosegue dicendo che dopo un mese di campo non ha visto “la faccia di un austriaco combattente”.<sup>119</sup>

Il soldato Ezechiele Sali arriva a fare l’identikit, fin troppo idealizzato, del soldato italiano: “silenzioso, si avvia verso le posizioni nemiche: taglia i reticolati, striscia fino alla trincea<sup>120</sup>, sorprende, assale e mette in fuga il nemico con un’audacia veramente sorprendente”.<sup>121</sup> Pietro Comparelli, a sua volta, racconta un’impresa eroica: “li abbiamo vinti, abbiamo fatto 7000 prigionieri”.<sup>122</sup> Ricorda poi che nelle trincee del nemico c’è un numero incalcolabile di cadaveri. Luigi Marinoni, anch’egli tipografo de *Il Paese*, poi, ostenta perfino non poca spavalderia: “Faremo vedere noi e anche sentire agli austriaci se gli italiani sono suonatori di violino! Per violino adoperiamo i cannoni e se hanno voglia di ballare, ballino pure! Il concerto è abbastanza intonato”.<sup>123</sup> Carlo Stringhi sottolinea l’“altissimo ideale” per cui i soldati stanno combattendo contro “un popolo che si è macchiato di tanti abominevoli delitti contro l’intera umanità, la civiltà e la religione” e conclude esprimendo un patriottismo che sconfinava col sacro: “l’Italia vuole essere Italia, e perché tali destini si compiano, scorrono pure rivi di sangue, si facciano pure degli enormi sacrifici, non importa!”.<sup>124</sup>

Non mancano, tuttavia, lettere che destano preoccupazione. Mario Punta, Vit-

torio Cavadini ed Enrico Zagheni raccontano la caduta, a distanza di appena una trentina di metri, di una granata di m. 1,20 di lunghezza e di 0,30 di diametro, che “per miracolo” non è esplosa perché altrimenti “avrebbe mandato all’aria tutti”,<sup>125</sup> incluso l’impianto telefonico.

Luigi Pastori, pur elogiando la superiorità dell’artiglieria italiana, mette in luce il fatto che “le posizioni del nemico [...] sono inespugnabili” e in effetti i “proiettili ben diretti s’infrangono facendo cadere molte pietre”. Ci tiene a precisare, poi, che il nemico ha seminato “tutto il terreno di bombette asfissianti”<sup>126</sup>.

Non sono pochi, inoltre, i soldati che ringraziano i cremaschi per la loro generosità. Giuseppe Bonino, ad esempio, che ha trovato negli indumenti di lana che gli sono pervenuti al fronte un bigliettino con il nome di Luigina Marinoni, scrive a questa ringraziandola e le chiede “due fodere di materasso”<sup>127</sup>. Giovanni Assandri, di Offanengo, ringrazia pure lui la sua benefattrice per gli indumenti di lana (compreso il casco per la testa) che considera “preziosi come l’acqua”<sup>128</sup>. Un altro soldato, Giovanni Simonetti, ringrazia a sua volta per le calze che gli sono arrivate (sono state distribuite al fronte dal tenente cremasco Tullio Giordana) e informa la donatrice che i nemici “non hanno più il coraggio”<sup>129</sup> di attaccare i soldati italiani.

### ***“Il soldato quando si sente aiutato da Dio è più coraggioso”***

Di un altro tono, invece, sono le lettere pubblicate da “Il Torrazzo”.

Giorgio Bressanelli scrive al parroco di S. Giacomo che l’esercito è lo “strumento magnifico” della storia delle nazioni, ma “le sorti dei popoli sono in mano di Dio, da cui viene ogni autorità”.<sup>130</sup>

Mario Alzani si rivolge a suo zio, il can. Marchesani, sostenendo che “mai come in guerra, l’uomo può comprendere quanto bella sia la religione e di quanto conforto ed aiuto è essa al soldato in tutti i momenti”. Infatti “il soldato quando si sente aiutato da Dio è più coraggioso ed affronta il momento con l’animo sereno, calmo, sicuro che anche se nella lotta fatale dovesse soccombere, una vita migliore l’aspetta lassù”.<sup>131</sup> Un chierico, P. Mariani, scrive ricordando i suoi “amatissimi Superiori e Professori del Seminario”<sup>132</sup>. Pierino Bertoli parla di “guerra benedetta da Dio e ricorda che i giornali cattolici non arrivano a destinazione, ma invece arrivano fogli “evangelici e massoni”.<sup>133</sup> Non manca, tuttavia, una lettera di tipo prettamente patriottica. Così Carlo Rovescalli: “qui si combatte per la grandezza della Patria, per la libertà delle nostre terre, per unire i figli alla madre”.<sup>134</sup>

E di un altro tono ancora sono le lettere pubblicate da “Libera Parola”.

Ecco un esempio. Angelo Bonizzoni (e compagni) scrive di avere sostenuto “fieri e sanguinosi combattimenti col nemico” e di aver visto “infinite volte la morte” che è passata loro vicino, che per tre giorni e tre notti consecutivi hanno dovuto affrontare il “micidiale ed insistente fuoco nemico”: “mitragliatrici e cannoni sembrava volessero seppellirci sotto una pioggia rabbiosa di proiettili”.

Tipologie diverse che denotano non soltanto un profilo individuale – umano e culturale – differente, ma anche, certamente, differenti circostanze. Non mancano, infine, lettere profondamente segnate dal basso livello di alfabetizzazione di molti contadini. Eccone una: Piuttosto che piangere ditte una vemaria per me alla madonna, e fate ardire una candela, se avrò la grasìa un giorno d’aritornare e che venga sapere che voi piangete per me, mi fate dispiacere. State alegri e mai passion. Alegri, che dopo andiamo a stare atrento trieste, se Dio vuol”.<sup>135</sup> Una lettera commovente.

## **Un giallo**

Le notizie che giungono dal fronte non sono sempre attendibili. Un caso clamoroso ha come protagonista un esponente di spicco della vita politica e culturale della città, l'avv. Azio Samarani, 34 anni, assessore comunale<sup>136</sup>, presidente della Dante Alighieri e dell'Associazione Pro Crema che è dato per morto. *Il Paese*, in data 13 luglio, ne fa un elogio funebre lusinghiero: "una bella speranza della patria che la guerra ha falciato", "il giovane leale, il concittadino colto, energico, intelligente" che ha sempre perseguito "una idealità di bene", colui che si è fatto "propugnatore della lotta contro l'alcoolismo", il "fondatore delle casse di municipalità scolastica". Un vero e proprio panegirico: "Morire bello, morire per la Patria! In quell'istante l'angelo della morte incideva il suo nome nel libro d'oro dei martiri d'Italia".

Lo stesso fa "Il Torrazzo": ne parla come di "una vittima illustre" che ha dedicato alla comunità "la sua mente, l'animo suo, la sua attività straordinaria", di un "ingegno versatile", di "un'anima fatta di bontà". E così commenta: "È caduto sul campo dove si matura col sangue la vittoria: è caduto vincendo".<sup>137</sup>

Ma la notizia, per fortuna, risulta falsa. È lo stesso Azio Samarani a smentirla da Mauthausen dove è prigioniero. Così racconta come si è salvato:

*Io correvo alla testa della mia compagnia e i miei soldati dietro, urlando: Savoia! Gli austriaci sparavano, sparavano, dall'alto; le pallottole fischiavano tutt'intorno, sinistramente; vidi molti poveri ragazzi cadere morti e feriti<sup>138</sup>. Sull'urlare nostro e sul martellare delle fucilerie e delle mitragliatrici<sup>139</sup>, dominava il tuono dei cannoni che vomitavano granate continuamente: esse scoppiavano scavando buchi enormi nel terreno e sollevando colonne di fumo, di terriccio, di pietre. [...] E io giunto a pochi metri dal punto agognato, quando una granata scoppiò assai vicino a me, gettandomi a terra e quasi seppellendomi sotto la colonna di sassi e di terriccio sollevato.*

Racconta poi di essere stato fatto prigioniero assieme a un altro bravo soldato cremasco, Guido Galbignani, condotti a Lubiana, "nel castello famoso che già ospitò Silvio Pellico"<sup>140</sup> e di seguito a Mauthausen.

Dalla prigionia Azio Samarani, tramite una lettera al padre, trasmette la sua richiesta di dimissioni da assessore comunale, richiesta che viene posta all'attenzione del Consiglio comunale dal sindaco il 15 dicembre (il suo posto viene surrogato dall'avv. Ettore Freri). Il sindaco ne approfitta per rivolgersi al collega augurandogli di "ritornare presto in patria col compimento dei voti ardentissimi per la redenzione delle terre italiane ancora oppresse dal giogo straniero".<sup>141</sup>

***La nostra è "guerra santissima"; attingiamo dall'esercito, dalla marina e dal re stesso "la fede nei nostri luminosi destini"***

I nostri soldati sono pur valorosi, ma già da giugno giungono notizie di caduti<sup>142</sup>. È un vero e proprio stillicidio. Tutte le testate locali danno il dovuto risalto, come del resto, *in primis*, la stessa Giunta comunale che esprime solennemente il proprio cordoglio e partecipa al dolore dei familiari delle vittime. Il 13 giugno così dichiara al Consiglio comunale il sindaco, avv. Augusto Meneghezzi: "Al povero Giuseppe Leccardi<sup>143</sup> che per primo è caduto sui campi di battaglia vada il nostro rimpianto ed alla desolata vedova le condoglianze della nostra anima".

E prosegue:

*Ma mentre l'esercito appronta nobilmente e visibilmente insieme alla marina i pericoli dell'aspra battaglia, è anche nostro dovere di provvedere ai bisogni della famiglia dei prodi soldati [...] In questa ora suprema in cui deve tacere ogni diversa tendenza e deve sovrastare il senso della disciplina e del sacrificio, dobbiamo tutti essere legati da una fraterna solidarietà e fusi in una espressione unica pel raggiungimento della grande intrapresa. La nostra Giunta crede di ubbidire ad una necessità patriottica col proporvi di erogare la somma di £ 3000 (tremila), a favore delle famiglie povere dei militari sotto le armi per essere distribuite sia ad integrazioni del sussidio che già viene dato dal Governo, ove questo non basti; sia per venire in aiuto di quelle famiglie che non abbiano le condizioni pel sussidio governativo, sia per la continuazione dello stesso alla famiglia dei prodi caduti per la Patria, e dei feriti<sup>144</sup> [...] Mai denaro sarà meglio speso di questo, perché la guerra che abbiamo intrapresa è guerra giusta in quanto tende a liberare dei fratelli ancora gementi sotto il giogo austriaco, ed è a un tempo guerra santissima perché combattuta per il principio delle nazionalità, per la libertà e l'indipendenza dei popoli, per il diritto delle genti contro l'oppressione di governi che hanno manifestato, nella loro azione, di voler far rivivere i trapassati secoli barbari. Sentiamo tutti la grandezza della nostra missione, e procediamo concordi a fare una e libera l'Italia nostra dalle Alpi al Quarnaro. Attingiamo coraggio dal nostro Esercito e dalla nostra Marina e dall'esempio del Re la fede nei nostri luminosi destini.*

Un intervento solenne quello del primo cittadino che riflette la retorica patriottica imperante.

Il sindaco pone con forza non solo la sacrosanta esigenza della solidarietà, ma anche della concordia (è un'ora, la nostra in cui “deve tacere ogni diversa tendenza e deve sovrastare il senso della disciplina e del sacrificio”), un invito che i socialisti, pur contrari alla guerra, accolgono. E l'accolgono a tal punto da proporre<sup>145</sup> nella seduta del 19 giugno una “tassazione di guerra”, proposta rifiutata perché al di fuori dei poteri di un Comune.

Il Consiglio comunale affronta i temi amministrativi più diversi, ma l'incubo della guerra è sempre lì che ossessiona. Sono gli stessi consiglieri (sette il 26 agosto<sup>146</sup>) e assessori assenti perché sotto le armi che lo testimoniano.

Oltre a commemorare i caduti per la Patria, l'Amministrazione comunale si preoccupa di provvedere alle loro famiglie, come ai dipendenti del Comune chiamati alle armi.

Il 13 giugno, come abbiamo visto, vengono stanziati £ 3000 a favore delle famiglie dei combattenti, sia nell'esercito che nella marina.

Il 18 luglio gli impiegati e i salariati sotto le armi vengono considerati in congedo e, in quanto tali, godono del diritto, se soldati o militari “di bassa forza” di avere lo stipendio e salario intero, se ufficiali, invece, solo della eventuale differenza tra l'indennità di ufficiale e quella di impiegato comunale.

Il 14 ottobre la Giunta sottopone al Consiglio comunale la proposta avanzata dal Consiglio provinciale di Vicenza di devolvere un fondo sociale alla “fondazione di una colonia agricola per i figli di agricoltori morti in battaglia”, una proposta che viene bocciata perché all'unanimità si accoglie il suggerimento del consiglie-

re Albergoni di destinare il fondo all'Opera Pia Cronici che "si dibatte nelle più grandi ristrettezze".

Il sindaco, infine, informa i cittadini che, in caso di "passaggio di un'aeronave" (!), la popolazione sarà avvertita col suono di campana a martello, segnale che indicherà di ritirarsi in casa e di chiudere porte, finestre e saracinesche; in seguito a detto segnale - continua - verrà sospeso il servizio telefonico per i privati; dopo il tramonto, poi, i forni delle officine dovranno essere spenti "per non dar luogo a pennacchi di fumo dai fumaioli e dai camini". L'avv. Augusto Meneghezzi, infine, dà precise disposizioni sui comportamenti che i cittadini devono seguire: tenere nei cortili e nelle case dei recipienti d'acqua, candele e lampade.

### ***"Belli e fieri delle loro ferite"***

Tutti sono mobilitati: i giornali che orientano e informano, l'Amministrazione comunale che cerca di fare del suo meglio per fronteggiare l'emergenza e la stessa società civile che si attiva, tra l'altro, nel confezionare indumenti di lana da inviare al fronte. Il 14 agosto "Il Torrazzo" sollecita l'invio di indumenti da destinare ai soldati nelle trincee perché, anche in piena estate, collocati come sono oltre i 2000 metri, addirittura anche a quattromila, soffrono i "rigori del più intenso freddo". Il 28 agosto analogo invito giunge dalla zona di guerra: il generale Fortunato Marazzi<sup>147</sup> lancia l'appello alle "gentilissime signore" di Crema e del cremasco perché confezionino indumenti di lana da mandare al fronte al fine di evitare che i soldati debbano lottare "oltre che contro il nemico anche coll'inclemenza delle stagioni".<sup>148</sup> Sulla stessa scia si colloca il vice presidente della Dante Alighieri, dott. Riccardo Curti, che invita le donne cremasche non soltanto a confezionare indumenti di lana, ma anche "maschere contro i gas asfissianti": un'urgenza, quest'ultima "confermata dalle notizie che gli austriaci già impiegano il barbaro sistema dei gas letali sulla linea dell'Isonzo".

Anche la scuola viene coinvolta in questo impegno di solidarietà: le alunne della Regia Scuola Normale, ad esempio, sotto la direzione della maestra confezionano 150 indumenti di lana.<sup>149</sup>

Sempre il settimanale diocesano informa che l'Ufficio del Lavoro, di ispirazione cattolica, ha predisposto degli spazi per realizzare la "Casa del soldato", una Casa aperta alle reclute accasermate a Crema.<sup>150</sup>

Si mobilitano i cattolici<sup>151</sup>, si mobilitano in primo luogo le donne e si mobilitano pure medici e la Croce Rossa che allestiscono due ospedali (presso il San Domenico, quello militare, e presso l'Istituto Misericordia, quello della Croce Rossa).

Il 28 agosto il giornale cattolico dà il benvenuto ai feriti<sup>152</sup> che giungono nei nostri "ospitali" di Crema: saranno accolti "con grande anima cristiana" perché hanno sofferto per tutti ed è il dolore che "fa l'anima forte, fa l'anima santa".<sup>153</sup> E, in data 12 giugno elogia con enfasi l'"Ospitale" della Croce Rossa: "È perfetto - nulla manca per l'igiene, per la cura, per la nettezza ed anche una certa elegante semplicità che attrae. Le stanze che si elevano al capo del grande immenso salone sono così disposte che e medici e monache possono vedere tutti gli ammalati distribuiti nelle quattro lunghe file di letti. Soprattutto è un conforto quell'altare addossato alla parte che figura come l'abside o l'altare maggiore di una chiesa. Tutti gli ammalati possono vedere il sacerdote, seguire con l'occhio la funzione sacra, ricevere luce e conforto, svolgere pensieri di pace, d'amore, di pazienza. La visione religiosa è visione d'amore".

L'11 settembre lo stesso settimanale informa del secondo arrivo di militari feriti e ammalati nella nostra città: 140 soldati giunti in treno e sistemati in un'ora "sui morbidi letti". E a proposito di una passeggiata degli stessi feriti commenta il periodico diocesano: "Bisognava vederli! La fierrezza traspariva dai loro occhi. Belli e fieri delle loro ferite".

Il 16 ottobre "L'Eco del popolo" riferisce che sono arrivati altri 240 feriti e ammalati, tra cui un cremasco, "un certo Quaranta, delicivendolo". Sempre il periodico liberale, il 20 novembre dà notizia dell'arrivo di altri 400 arrivati (di cui 20 lasciati a Treviglio).

I giornali locali, al di là del loro schieramento, dimostrano di prestare una attenzione particolare a questi soldati ospiti della nostra città e non nascondono una punta di orgoglio per i nostri due ospedali: è questo il contributo di Crema, oltre naturalmente ai nostri combattenti, alla grandezza della Patria.<sup>154</sup>

### ***Il dovere degli insegnanti di "propugnare la santità" della causa***

Si mobilita anche la Direzione della Ferriera di Crema Stramezzi & C. che delibera a favore delle famiglie degli operai sotto le armi "il 50% della loro paga giornaliera per tutta la durata del richiamo".<sup>155</sup>

Si mobilitano anche i maestri della circoscrizione di Crema che, su *input* dell'ispettore prof. Brenno Caimmi, raccolgono e inviano al fronte, a favore dei colleghi in armi, £ 184,40.

Si mobilitano i parroci della città "di pieno accordo al Comitato di Mobilitazione Civile"<sup>156</sup> al fine di "venire in soccorso" a chi ne ha bisogno.

Decisamente attivo è il Comitato lombardo degli insegnanti che dirama una circolare che trasuda di patriottismo. Ecco uno stralcio:

*Mentre tutte le forze della Nazione si tendono pel raggiungere dei supremi ideali della Patria, per la difesa della civiltà e dell'esistenza dei Popoli liberi d'Europa, è dovere di tutti coloro che hanno ministero educativo di propugnare la santità della nostra causa, mantenere vivo il fervore degli animi, salda la fede della nostra vittoria finale, anche nelle ore più cupe, preparare l'Italia ad ogni sacrificio [...] Il Corpo degli insegnanti è tenuto ora più che mai a intensificare e sublimare la sua missione e contribuire alla elevazione spirituale delle classi umili". Da qui l'esigenza di "esercitare la vigilanza contro lo spionaggio, la prolazione di notizie esagerate o false e sorprendere qualsiasi manovra ostile alla Patria; mantenere elevato e fiero lo spirito nazionale, ma senza iattanza, combattendo le infatuazioni collettive".<sup>157</sup>*

"Il Paese" invita a sottoscrivere il prestito nazionale teso a finanziare le spese di guerra in quanto tale atto, oltre ad avere un obiettivo altissimo (il "raggiungimento dei supremi fini"<sup>158</sup> della Patria), costituisce un ottimo affare perché il tasso di interesse che viene offerto ai risparmiatori è di sicuro più appetibile rispetto ad altri titoli.

Il periodico cattolico, infine, prendendo occasione della guerra, rilancia la sua battaglia contro il malcostume dilagante: contro la "moda delle signorine" (che "fanno sfoggio pubblico di loro nudità e di loro inverecondia") che stride con il dolore del tempo di guerra e punta il dito contro il "fogliaccio" pornografico che, mentre tuona il cannone e i nostri soldati spargono il loro sangue, "si patulla nel suo fango, donde esala fetor di putredine", contro i fogli che si dispensano anche

nella nostra città e nelle nostre campagne il cui unico obiettivo è quello “sfidare tutti i demeriti per corrompere la nostra gioventù” per insultare “Dio, il suo mistero, la morale, le sue leggi”.<sup>159</sup> Da qui l’appello ai genitori: “strappate di mano ai vostri figli queste armi che uccidono perché sono fatte di fango”. E da qui l’appello dei parroci ai loro parrocchiani - che il giornale diocesano riporta il 2 ottobre - perché questi stiano lontani da quei fogli e giornaletti, “destituiti d’ogni senso morale” che dissacrano ogni autorità, la Chiesa, il Pontefice Sommo, maltrattano la purezza del costume, bruttano di fango la coscienza”.<sup>160</sup>

### ***Gridare allo scandalo, dopo cent’anni, “appare inconcludente”***

Un anno cruciale il 1915.

Sono passati cent’anni e, sulla base delle fonti che abbiamo letto, si vede.

Sconcerata oggi leggere autorevoli esponenti cattolici di allora che definiscono la guerra un flagello di Dio, una manifestazione della “Divina Provvidenza, giustamente irata dopo tanti peccati dell’umanità”.

Impressiona leggere sul settimanale diocesano che le armi italiane “si lanciano al cimento [...] nel nome santo di Dio”, che “qualunque ordine superiore” va eseguito senza alcuna esitazione, che le nazioni sono una creazione di Dio stesso (“A Lui domandiamo che ci conceda ciò che Egli ha dato e che ora non è nostro. A Lui domandiamo il *Mare nostrum*”).

Colpisce non meno la lettura dei due giornali liberali del tempo che inneggiano alla “più giusta” delle guerre, alla guerra “bella [...] che apparisce soffusa di santità”, e invocano il “Signore” perché benedica “le armi d’Italia” e il “Signore Iddio degli eserciti” perché purifichi gli uomini da “ogni bruttura”.

Tutto è cambiato: categorie culturali, valori, lessico. Nessun rappresentante della gerarchia cattolica oggi inviterebbe i cittadini di un Paese a pregare perché il proprio esercito prevalga sugli altri o direbbe che quando tuona il cannone è un obbligo morale tacere.

La Chiesa è cambiata in profondità, ma ci è voluto molto tempo. Venticinque anni dopo, esattamente il 15 giugno 1940, il direttore de “Il Nuovo Torrazzo” scrive che “l’Italia è spiritualmente unita alla persona del Re e Imperatore, obbediente agli ordini del Duce” e invoca Dio perché “benedica questa forte Italia e generosa, e le conceda l’altissimo onore di instaurare nel mondo una nuova era di pace e di prosperità”. E il 26 gennaio 1941 così il vescovo di Crema prega in cattedrale: “Sacro Cuore di Gesù, benedicci noi e i nostri soldati che si consacrano a Te, donaci la vittoria, e con la vittoria la pace”.

Uomini e istituzioni vivono nella storia e la storia ha il suo peso, i suoi condizionamenti. Sarà il Concilio Vaticano II che darà l’avvio a un’opera di purificazione della Chiesa.

Tutto (o quasi) è cambiato anche nell’area socialista: coloro che si ispirano ancora, almeno idealmente, a Marx oggi hanno perso molto (se non completamente) del loro antico livore anticlericale e anticristiano e così, caduti gli steccati, credenti e non credenti, pur nella distinzione delle loro visioni del mondo, hanno preso consapevolezza dei tanti valori che condividono.

È, di sicuro, utile, addirittura salutare, cogliere la “distanza” che ci separa dal nostro passato, ma non è meno utile sforzarci di comprendere le ragioni di quel tempo. Un’impresa, quest’ultima, tutt’altro che agevole perché vuol dire liberarci dal nostro osservatorio e calarci con umiltà in un altro orizzonte culturale in cui

l'alleanza tra trono e altare è il modello prevalente in Europa (anche nel mondo protestante), tutte le Chiese cristiane nazionali e non solo quelle cattoliche si attivano al massimo per scrollarsi di dosso l'infamante accusa di essere nemiche della Patria e la cultura pacifista è ancora un patrimonio di frange minoritarie del cristianesimo e, in Italia, di esponenti isolati del mondo cattolico.<sup>161</sup> Mario Isnenghi e Giorgio Rochat scrivono giustamente che gridare oggi, cent'anni dopo, allo scandalo "appare inconcludente; e comunque assai più facile che ristabilire, contemporaneamente, il senso, i significati, quali apparvero agli uomini e alle donne mobilitati sulle illusioni, e i valori e disvalori di allora".<sup>162</sup>

Certo, colpisce il ribaltamento di prospettiva, nell'arco di pochi mesi, de "Il Torrazzo", ma non dobbiamo dimenticare che lo stesso periodico continua a tessere elogi alla voce nobile del papa che, ergendosi al di sopra delle nazioni e rivolgendosi a tutti i governi, invoca con angoscia la pace. Siamo di fronte - non c'è dubbio - a un atteggiamento ondivago, ma si tratta di far quadrare due istanze opposte, quella dei "cattolici" e quella dei "cattolici italiani".

Comprendere, naturalmente, non significa giustificare<sup>163</sup>: significa far nostra la "lezione" della storia, indagare i condizionamenti del presente, accrescendo in tal modo la nostra capacità critica e, di conseguenza, la nostra libertà e responsabilità nei confronti del nostro tempo e delle future generazioni.

Un dato è certo: la responsabilità<sup>164</sup> di quei duecento politici e militari che hanno voluto, o non hanno saputo impedire<sup>165</sup> la Grande Guerra è immane: 8.538.315 morti<sup>166</sup>, 21.219.452 feriti, 7.750.919 tra prigionieri<sup>167</sup> e dispersi, non meno di 680.000 le vittime dei combattenti sotto bandiera italiana<sup>168</sup>.

Effetti, anzi, ancora più nefasti se pensiamo che la Grande Guerra, col suo carico di odio e di tensioni che ha generato, prepara il terreno a delle dittature spietate e, in ultima analisi, a un conflitto ancor più devastante: la seconda guerra mondiale.<sup>169</sup>



## NOTE

<sup>1</sup> Emilio Gentile così scrive: “La guerra fu dichiarata dai governi senza consultare i governati. Tuttavia, in nessuno degli Stati belligeranti gli uomini mobilitati che andavano al fronte per uccidere o per essere uccisi, si ribellarono contro i loro governanti” (EMILIO GENTILE, *Due colpi di pistola, dieci milioni di morti, la fine di un mondo*, Roma-Bari, Laterza, 2014, p. VII).

<sup>2</sup> PETER HART, *La grande storia della prima guerra mondiale*, Roma, Newton Compton Editori, 2015, p. 424.

<sup>3</sup> La qualificazione di “genocidio”, pur formalizzata già nel 1973 dalla Commissione per i diritti dell’uomo dell’Onu e nel 1987 dal Parlamento europeo, non è universalmente accettata dagli storici. Siamo in presenza, comunque, di un massacro spaventoso perpetrato “attraverso arresti, fucilazioni e deportazioni di massa, marce forzate di migliaia di chilometri e internamento nei campi di concentramento in Mesopotamia” (Luca Galentini, “Il Sole 24 ore”, 19 aprile 2015). Mimmo Cándito scrive che la razzia avviata la notte del 24 aprile 1915 “tirava giù dal giaciglio professori, medici, avvocati, artigiani, la testa pensante di una ‘nazione’ che non poteva esistere” (“La Stampa”, 23 aprile 2015). Il “genocidio”, in effetti, è figlio di una ideologia nazionalista (panturchista) di cui era portatore il governo dei Giovani Turchi che puntava a eliminare dalla Turchia tutte le etnie non turche (non soltanto gli armeni cristiani, ma anche greci, assiri, siri, curdi) e quindi a costruire, sulle macerie dell’Impero ottomano, una nuova Turchia con una sua chiara identità nazionale. Marcello Flores, a sua volta, a conclusione del suo documentato volume *Il genocidio degli armeni* (Il Mulino, Bologna 2006), così si esprime: “Oggi, il genocidio degli armeni appare come una delle tragedie più terribili occorse nella storia contemporanea, che può essere spiegata e compresa, inserendola certamente nel processo di modernizzazione e crisi dell’impero ottomano, ma ponendo particolare attenzione al ruolo del nazionalismo e del contesto della prima guerra mondiale, che costituiscono lo sfondo che offrì la decisione e l’occasione per le deportazioni e i massacri” (p. 232).

<sup>4</sup> Come del resto va in frantumi lo stesso universalismo dell’Internazionale socialista.

<sup>5</sup> EMILIO GENTILE cit., p. VII.

<sup>6</sup> Si veda MARIO ISNENGI-GIORGIO ROCHAT, *La Grande Guerra*, Bologna, Il Mulino, 2008, p. 120. Come è noto, i cattolici italiani sono reduci da una lunga battaglia contro lo Stato liberale, battaglia che di fatto si esaurisce del tutto con l’intervento in guerra dell’Italia.

<sup>7</sup> “Il Torrazzo”, 9 gennaio 1915. Una tesi che, invece, prevarrà.

<sup>8</sup> *Ivi*.

<sup>9</sup> Una decisione, quella della neutralità, presa dal governo il 2 agosto 1914. Una scelta tutt’altro che indolore considerati i forti legami culturali ed economici con la Germania dopo oltre trent’anni dalla firma della Triplice Alleanza. Anche sotto il profilo politico, poi, la nazione tedesca non è considerata soltanto come un modello di disciplina sociale, ma anche come la patria di Marx e la guida della via socialdemocratica al socialismo.

<sup>10</sup> *Ivi*.

<sup>11</sup> Filippo Meda, esponente di spicco del movimento cattolico e deputato, nelle sue memorie scritte nel 1928, ricorda che già nei primi mesi del 1915 quasi quotidiano era lo sforzo di “non dover essere accusati d’un contegno remissivo che potesse esporre a responsabilità non volute dalle masse, e in pari tempo di prepararle all’ineluttabile” (FILIPPO MEDA, *I cattolici italiani nella guerra*, Milano, A. Mondadori, 1928, p. 34). L’evoluzione del deputato di Rho è singolare: neutralista convinto su posizioni giolittiane, dopo l’occupazione del Belgio da parte della Germania prende consapevolezza che “nello stadio attuale della civiltà umana nessun popolo possa rinunciare ad essere armato, ed escludere *a priori* la necessità di tutelare i propri diritti e i propri interessi coll’uso della forza, e col chiamare i cittadini al sacrificio delle vite e degli averi per il vantaggio della collettività nazionale” (DE ROSA, *Il movimento cattolico in Italia. Dalla Restaurazione all’età giolittiana*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1996, 307), abbandona quindi quella che a suo parere è l’utopia pacifista fino a ad accettare di far parte del governo Boselli.

<sup>12</sup> DE ROSA cit., p. 298).

<sup>13</sup> “Il Torrazzo», 16 gennaio 1915. Tra le grandi testate il “Corriere della sera”, insieme a “Idea nazionale”, è il giornale più interventista: rimanendo neutrale (questa la sua tesi di fondo), l’Italia rinuncerebbe a diventare una grande potenza.

<sup>14</sup> Si tratta di un terremoto devastante accaduto soltanto sei anni dopo quello di Messina. Più di 30.000 le vittime su una popolazione (ci si riferisce, naturalmente, ai residenti delle zone oggetto del disastro) di 120.000 abitanti. Intere città vengono rase al suolo: Avezzano, la più colpita, registra ben 9.000 morti su 11.000 abitanti. Il sisma avviene alle ore 07,48 del 13 gennaio 1915 e raggiunge il grado 11 della scala Mercalli. L’epicentro è la conca del Fucino, in Abruzzo, ma la scossa è stata

avvertita perfino nella pianura padana. Immenso il patrimonio distrutto ed impegnativo è il lavoro di collocazione degli orfani. Crema tutta si mobilita. Il 30 gennaio "Il Paese" riporta l'avviso dettato dal segretario comunale, dott. Gazzaniga, ai cittadini che sono invitati a esprimere la loro proficua solidarietà: "nessuno di voi rifiuti l'obolo. Sarà questo, nell'ora presente, la migliore affermazione della grandezza e della potenza d'Italia" per tanti orfani e senza tetto. Sono soprattutto i cattolici in prima fila nel raccogliere offerte a favore dei terremotati: in data 27 febbraio, a poche settimane dal tragico evento, "Il Torrazzo" riporta la somma da loro raccolta (£ 3.771,30). Anche le scuole, naturalmente, vengono coinvolte: il 26 gennaio, ad esempio, l'Amministrazione scolastica provinciale di Cremona invia una lettera al Direttore del R° Ginnasio di Crema con cui comunica la decisione di raccogliere una sottoscrizione da mandare a "Soccorso Comitato Nazionale per vittime terremotati" (si veda l'archivio della scuola media Vailati, oggi temporaneamente situato presso il Centro Ricerca Alfredo Galmozzi).

<sup>15</sup> "Il Torrazzo" 23/01/1915. Ritornando sul tema, il periodico diocesano del 13 febbraio definisce il terremoto "guerra della natura", guerra che in un istante ha "gettato nel sepolcro migliaia e migliaia di vittime, quali la guerra in lungo tempo".

<sup>16</sup> Ho consultato il *decretum* del card. Pietro Gasparri presso l'Archivio storico diocesano di Crema: faldone *Lettere di indulgenza, Pastoral, Editti, Discorsi e Omelie Vescovi-Vicari, serie XXII-XXIX*, 1915.

<sup>17</sup> La diocesi di Crema da qualche anno, a causa della malattia del proprio vescovo, mons. Bernardo Pizzorno, che lo costringe a ritrarsi fuori diocesi per lunghi periodi ("sventuratamente assente" scriverà "Il Paese" il 4 dicembre), è retta da un Amministratore Apostolico fino alla nomina di mons. Carlo Dalmazio Minoretti, prevosto di Seregno che avverrà il 6 dicembre 1915. Sarà lo stesso Amministratore apostolico a comunicare ufficialmente da Piacenza la nomina. Il nuovo vescovo, 54 anni, già docente di teologia e di filosofia tomista presso i Seminari milanesi, è un uomo colto, autore di numerose pubblicazioni di carattere teologico e sociologico e fondatore di una cattedra di sociologia e di economia sociale.

<sup>18</sup> In perfetta sintonia col nuovo pontefice che ha come "modello l'alleanza tra trono e altare ancora vigente nell'Austria-Ungheria" (MARIO ISNENGI-GIORGIO ROCHAT cit., p. 30), un modello ancora diffuso in Europa: in Gran Bretagna, in Germania, in Russia e, come abbiamo visto, in Austria-Ungheria.

<sup>19</sup> Il testo si trova nel citato faldone dell'Archivio storico diocesano di Crema.

<sup>20</sup> Così scrive De Rosa, riferendosi agli intransigenti del giornale margottiano "Unità cattolica": "interpretarono la guerra come flagello scaraventato da Dio per punire gli uomini, indicarono come causa del conflitto 'la ribellione della società a Dio', la democrazia, responsabile di avere tolto ogni sostegno divino all'autorità" (cit., p. 296).

<sup>21</sup> Si tratta di una polemica particolarmente pungente. Il 27 marzo, alludendo proprio agli esponenti di quel foglio, così scrive: "Anche la nostra città sembrava invasa da liberi pensatori", ma oggi "nessuno s'accorge che ancora esistano. Così finiscono gli spiriti liberi". E il 10 aprile: "Oggi la città non sa più che farne di voi, 'La Democrazia'. Siete un ingombro". Siamo in presenza di un periodico, di matrice mazziniana, decisamente interventista. Il 27 marzo 1915 così scrive: dopo avere tenuto "sotto bavaglio l'irredentismo [...] ecco che la Nazione risorge intera dai gruppi e dalle classi, disperde le ceneri tripliciste sotto le quali si erano mortificati i ricordi cocenti del passato, e afferma il suo diritto di rivivere nel presente e nell'avvenire col solo modo che la necessità le addita: la guerra".

<sup>22</sup> "Il Torrazzo", 13 febbraio 1915.

<sup>23</sup> "Il Torrazzo", 3 giugno 1915.

<sup>24</sup> Un termine, questo, più persuasivo di "nazione", se ci si rivolge all'uomo comune. Così scrivono Mario Isnenghi e Giorgio Rochat: "Più che di nazione, gli si parla e si cerca di fargli sentire la patria. È più affettuoso, reciprocamente protettivo e anche meno impegnativo sul piano politico. Può valere a unificare i più, ad assicurare un minimo comun denominatore, sfumando le divisioni fra i meno, quello che si intendono di politica" (cit., p. 42).

<sup>25</sup> Il 4 maggio il governo italiano denuncia il Trattato firmato con Germania e Austria. Il Patto di Londra viene firmato il 26 aprile, ma il parlamento italiano ne è tenuto all'oscuro (Berlino e Vienna, comunque, grazie alle loro spie sparse nelle varie ambasciate europee, ne sono al corrente). Sarà reso pubblico in seguito alla rivoluzione d'ottobre, nel 1917, dai bolscevichi. Si tratta, secondo Isnenghi e Rochat di "un coacervo in cui le motivazioni risorgimentali o libertarie di alcuni sono costrette a confondersi con il 'sacro egoismo' della vecchia destra e con le propensioni imperialistiche della nuova" (cit., p. 143). Antonio Gibelli sottolinea il fatto che alcuni compensi territoriali previsti dal Patto sono in netta "contraddizione col principio di nazionalità" e rispondono "piuttosto a una logica

imperialistica” (ANTONIO GIBELLI, *La Grande Guerra degli italiani 1915-1918*, Milano, Sansoni, 1998, p. 48).

<sup>26</sup> “Il Torrazzo”, 1 maggio 1915.

<sup>27</sup> I cattolici, scrive Emilio Gentile, hanno paura di “perdere, con la sconfitta dell’Austria cattolica e autoritaria, un valido argine contro l’espansionismo del panslavismo ortodosso e contro l’avvento della modernità laica, incarnata dalla Francia repubblicana e anticlericale” (cit., p. 76).

<sup>28</sup> I cattolici, come ho già anticipato, non sono affatto un blocco omogeneo. Tra coloro che prendono le distanze con forza e determinazione dall’atteggiamento “acquiescente” delle gerarchie e dei ceti imprenditoriali e agrari cattolici, spicca il cremonese avv. Guido Miglioli secondo il quale la guerra è destinata ad accrescere ulteriormente lo sfruttamento del proletariato da parte delle classi dirigenti. Di sicuro Miglioli interpreta bene, anche su questo fronte, le aspirazioni dei contadini di cui è un credibile punto di riferimento. Sulla figura di Miglioli e in particolare sul suo ruolo di leader carismatico delle Leghe Bianche, si veda, per un primo approccio, MICHELE BERTAZZOLI, *Il movimento cattolico nella diocesi di Crema (1861-1962)*, Cremona, Edizioni Pizzorni, 1995, pp. 64-67. Per un approfondimento è consigliabile la monografia, che è ormai diventata un classico, di AMOS ZANIBELLI, *Le leghe “Bianche» nel Cremonese dal 1900 al “Lodo Bianchi”*, Roma, Cinque Lune, 1961.

Sui diversi orientamenti dei cattolici di fronte alla guerra si veda, tra l’altro, il saggio di ELENA BENZI Anno 1914: la società cremasca agli albori della Prima Guerra Mondiale in “Insula Fulcheria”, n. XLIV, dicembre 2014, in particolare, pp. 209-210.

<sup>29</sup> “Il Torrazzo”, 29 maggio 1915.

<sup>30</sup> In effetti i morti italiani, a conclusione della guerra, saranno oltre 600.000.

<sup>31</sup> *Ivi*.

<sup>32</sup> Seconda e terza guerra di indipendenza.

<sup>33</sup> Tra i più fanatici della guerra vi è, certamente, il poeta-vate D’Annunzio, “la star dell’estetismo moderno” (come lo definisce OLIVER JANZ, *1914-1918 La Grande Guerra*, Einaudi, Torino 2014, p. 211). Convinto che il male dell’Italia che ne paralizza le membra e ne corrompe l’anima è all’interno della stessa Italia (o meglio “Italietta”), nella sua *tournee* nelle piazze e nei teatri italiani arringa le folle assumendo il ruolo di “demone del tumulto» e di “genio del popolo libero”. Nelle radiose giornate di maggio (due gli eventi che accendono il motore delle manifestazioni: l’arrivo a Roma, il 9 maggio, di Giolitti e le dimissioni di Salandra la sera del 13 maggio), poi, a Roma esorta i suoi a formare drappelli al fine di punire i traditori della patria “col bastone e col ceffone, con la pedata e col pugno” (EMILIO GENTILE cit., p. 80) giungendo a minacciare la guerra civile. Antonio Gibelli ricorda una frase pronunciata in un comizio da Maffeo Pantaleoni, economista e nazionalista: “Se la vita della patria è in pericolo per viltà e bassezza di uomini, non resta che uccidere” (cit., p. 71).

<sup>34</sup> “Il Torrazzo”, 29/05/1915.

<sup>35</sup> Dichiarazione che viene presa il 23 maggio. All’alba del 24 l’esercito italiano, costituito da 31.000 ufficiali e 1.058.000 soldati di truppa, varca la frontiera. Come è noto, il parlamento ratifica quanto ormai deciso dall’alto: dal re e, in particolare, dal presidente del Consiglio Salandra e dal ministro degli Esteri Sonnino (“l’aristocratico e colto possidente toscano” come lo definiscono Isnenghi e Rochat cit. p., 136) che continuerà a occupare questo ruolo anche nei governi Boselli e Orlando. Vi è chi (Luigi Salvatorelli), forse non a torto, ha parlato di “colpo di stato” della monarchia e del governo

<sup>36</sup> La virata de *Il Torrazzo* e dei cattolici italiani in generale è sulla lunghezza d’onda di prese di posizione di esponenti di spicco della gerarchia cattolica europea. Così un vescovo belga: “La religione di Cristo fa del patriottismo una legge. Non può essere un perfetto cristiano che non sia un perfetto patriota”. Così un vescovo francese: “È la Francia, la Francia cattolica ad essere il popolo eletto da Dio, amico di Cristo, figlia maggiore e servo fedele della Chiesa”. E così un pastore protestante: “Questa è una guerra santa che noi combattiamo con l’aiuto degli alleati celesti” (EMILIO GENTILE cit., p. 109).

<sup>37</sup> L’Italia - è utile ricordarlo -, anche dopo la tragica decisione di entrare in guerra, non subisce nessuna invasione da parte degli austro-ungarici “al contrario di quanto recita il più famoso inno patriottico di quei tempi” (ALESSANDRO GUALTIERI, *La Grande Guerra 1914-1918*, Brescia, Nordpress, 2008, p. 24).

<sup>38</sup> “Il Torrazzo”, 29 maggio 1915.

<sup>39</sup> Un motivo che “Il Torrazzo” sviluppa il 5 giugno quando scrive che occorre diffidare dello “spirito di obbiezione, di contraddizione, di critica”. Mario Isnenghi e Giorgio Rochat si soffermano sull’etica della rassegnazione che caratterizzava la stragrande maggioranza dei soldati al fronte, un’etica di cui maestra per eccellenza era la Chiesa cattolica.

<sup>40</sup> “Il Torrazzo”, 5 giugno 1915. Filippo Meda ricorda la “sincerità” del patriottismo dei cattolici e il suo “assoluto lealismo” (cit., p. 66).

<sup>41</sup> “Il Torrazzo”, 12 giugno 1915.

<sup>42</sup> Si osservi: il Dio della pace a cui viene chiesto paradossalmente “la vittoria”).

<sup>43</sup> “Il Torrazzo”, 26 giugno 1915.

<sup>44</sup> Id., 3 luglio 1915.

<sup>45</sup> Ivi.

<sup>46</sup> Un’idea già anticipata da “Il Torrazzo” il 3 luglio: “Noi domandiamo di essere liberi in casa nostra, di poter chiudere ed aprire le porte della nostra abitazione patria senza dipendere dallo straniero”.

<sup>47</sup> L’appellarsi al “diritto” è il Leitmotiv di tutti gli Stati belligeranti: tutti dichiarano “di essere costretti a scendere in campo perché minacciati e aggrediti” (MARIO ISNENGI-GIORGIO ROCHAT cit., p. 54). Tutti, in altre parole, combattono per legittima difesa in quanto le colpe sono tutte dei nemici.

<sup>48</sup> “Il Torrazzo”, 10 luglio 1915.

<sup>49</sup> “Il Torrazzo”, 21 agosto 1915.

<sup>50</sup> Si veda DE ROSA cit., p. 300. Gabriele De Rosa sottolinea il fatto che la stragrande maggioranza dei vescovi italiani non indulge affatto “a forme di patriottismo nazionalistico”: da un lato mantiene “ferma la condanna della guerra di Benedetto XV”, dall’altro invita “alla obbedienza fiduciosa all’autorità” (ivi).

<sup>51</sup> Una previsione quanto mai azzeccata!

<sup>52</sup> Il settimanale diocesano prende le distanze da certi giornali francesi che vedono in tale lettera un “favore” fatto agli Imperi centrali che avrebbero tutto l’interesse a chiudere la guerra in questo momento.

<sup>53</sup> “Il Torrazzo”, 4 settembre 1915.

<sup>54</sup> Si tratta, in altre parole, di volontari. Un fenomeno, quello dei volontari, massiccio un po’ in tutti i Paesi, in primo luogo in Gran Bretagna (l’unica delle grandi nazioni a non avere imposto la leva obbligatoria). Un fatto, comunque, è certo: nella prima fase della guerra i volontari sono tutt’altro che incoraggiati. Il loro numero sarà piuttosto basso anche negli anni successivi: nel 1917 su un totale di oltre quattro milioni di armati solo 8.171 saranno i volontari.

<sup>55</sup> “Liberia Parola”, 9 gennaio 1915.

<sup>56</sup> Id., 30 gennaio 1915.

<sup>57</sup> Id., 9 gennaio 1915.

<sup>58</sup> Id., 16 gennaio 1915.

<sup>59</sup> Id., 20 febbraio 1915.

<sup>60</sup> Senza dubbio il periodico socialista allude in primo luogo ai futuristi.

<sup>61</sup> “Liberia Parola”, 27 febbraio 1915.

<sup>62</sup> Id., 16 gennaio 1915.

<sup>63</sup> Ivi. Come ho già ricordato, anche l’internazionalismo socialista va in frantumi con la guerra. Mario Isnenghi e Giorgio Rochat parlano di “ingloriosa disfatta” in quanto “il primo rombo del cannone” ha “il potere di ripristinare il principio di realtà e di richiamare repentinamente dalle utopie della fratellanza al crudo scontro di interessi incompensabili”. Si passa, in altre parole, “dalla scomposizione nazionale e ricomposizione internazionale lungo linee di classe alla contrapposizione internazionale lungo vie nazionali” (cit., p. 26).

<sup>64</sup> “Liberia Parola”, 16 gennaio 1915.

<sup>65</sup> Non tutti i socialisti - come è noto - si mantengono su posizioni neutraliste: il caso più clamoroso è rappresentato da Benito Mussolini che, grazie ai finanziamenti francesi e a quelli di grossi gruppi industriali italiani come l’Ilva e l’Ansaldo, già dal 15 novembre 1914 inizia a pubblicare un nuovo giornale: *Il popolo d’Italia* in cui bolla la propaganda contro la guerra come la propaganda della vigliaccheria. Favorevoli alla guerra sono pure i socialisti riformisti (il cremonese Leonida Bissolati, a 57 anni, chiede di essere riammesso nel 5° Alpini), i sindacalisti rivoluzionari, il geografo e linguista Cesare Battisti, perfino strati popolari laddove - si veda in particolare a Genova - ci si convince che la guerra significa “più produzione, quindi più lavoro” (ANTONIO GIBELLI cit., p. 24). È il caso di ricordare che l’economia italiana, dopo il *boom* registrato nel periodo giolittiano, dal 1907 è in fase di recessione.

<sup>66</sup> Una *tournee* iniziata già nell’autunno dell’anno precedente. Così ricostruisce l’evento il settimanale filo-monarchico “Il Paese”. Il Teatro sociale, che lo ospita, è gremitissimo. L’onorevole trentino viene presentato dal presidente della Dante Alighieri, avv. Azio Samarani. Il suo è un discorso infuocato nel corso del quale vengono condannate le angherie, le repressioni e le vessazioni subite dagli italiani nelle terre irredente dagli austriaci. Un comizio che viene salutato con una vera e

propria *standing ovation*: tutti in piedi cantano l'inno di Garibaldi e gridano "Viva Trento e Trieste! Viva l'Italia". È un "momento di commozione e di entusiasmo indescrivibili", un'atmosfera magica che viene disturbata, secondo il giornale dei liberali, da "una dozzina di socialisti incoscienti, alla scuola della più rozza vigliaccheria e dell'egoismo più basso e più fresco" che "rispondono coi fischi a quell'uomo che aveva invocato il soccorso per i suoi fratelli oppressi dallo straniero". I socialisti, prosegue "Il Paese", "si conservano sempre uguali a se stessi: feroci nella loro assoluta mancanza di sentimenti generosi e nobili, nell'egoismo più volgare e ripugnabile". Antonio Gibelli parla di Cesare Battisti come di una "figura ieratica", dai "tratti di montanaro, il volto scavato e il portamento nobile" (cit., p. 43). Battisti, come è noto, sarà catturato dagli austriaci nel 1916, condannato per avere tradito la patria e impiccato nel castello di Trento.

Terre definite irredente sono non pochi territori: dal Trentino alla Venezia Tridentina, dalla Venezia Giulia a Istria, da Fiume alla Dalmazia, da Nizza alla Corsica, dal Canton Ticino a Malta. Il criterio a cui si ricorre è tutt'altro che univoco: etnico, geografico, storico. Si tratta, talvolta, di slogan che non tengono conto della complessità della realtà: Piero Melograni, ad esempio, scrive che le armate italiane occupano "per 29 mesi un territorio [il Friuli] ostile all'Italia e favorevole all'Austria" (PIERO MELOGRANI, *Storia politica della Grande Guerra 1915-1918*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1998, p. 28). Guido Miglioli, giù nell'ottobre 1914, ha scritto su "L'azione": "l'irredentismo lo sentiamo più noi redenti dei nostri fratelli sventurati... doloranti sotto il giogo e lo sfruttamento dell'odiato vicino" (DE ROSA cit., p. 298).

<sup>67</sup> L'occupazione del Belgio e del Lussemburgo, Paesi neutrali, è già prevista dal piano Schlieffen al fine di aggredire alle spalle lo schieramento franco-inglese. È utile ricordare che la decisione di violare il territorio sovrano del Belgio è essenzialmente "militare": perfino il governo in quanto tale è tenuto all'oscuro (si veda ISNENGI-ROCHAT cit., p. 76). Rimangono neutrali in Europa, oltre al Belgio e al Lussemburgo, Spagna, Olanda, Grecia, Confederazione elvetica e le nazioni scandinave.

<sup>68</sup> "Libera Parola", 27 febbraio 1915. I ribelli libici ed eritrei danno del filo da torcere a lungo: il 7 aprile, ad esempio, a Uadi Marsit, infliggono agli italiani perdite considerevoli (ben 3.000 uomini oltre a cammelli e a cavalli) e fanno razzia di 5.000 fucili e 3.000.000 di cartucce.

<sup>69</sup> I neutralisti (liberali giolittiani, socialisti e cattolici) conducono la loro battaglia in modo parallelo, senza mai giungere a dei progetti condivisi, mentre gli interventisti, di destra e di sinistra, coltivano un terreno comune. Così scrivono Isnenghi e Rochat: "è proprio una miriade di scontri e scaramucce locali a portare nel giro di qualche mese alla conquista della piazza da parte interventista, alla nascita di una inedita piazza tricolore e all'emarginazione o all'autoesclusione degli altri" (cit., p. 139).

<sup>70</sup> I giornali francesi definiscono il pontefice un papa "boche", cioè crucco. Di sicuro forte è la simpatia del papa per l'Austria non solo perché "cattolica", ma anche in quanto autoritaria. Quando il 24 settembre 1914 le organizzazioni cattoliche si dichiarano a Milano a favore della neutralità, lo fanno perché rifiutano la loro disponibilità a scendere in guerra, a fianco di protestanti, anticlericali, repubblicani e massoni della Gran Bretagna e della Francia. Tra gli esponenti cattolici più in sintonia con la "Triplice" vi è Filippo Meda.

<sup>71</sup> "Libera Parola", 13 febbraio 1915. In effetti, come abbiamo già visto, i preti benedicono gli eserciti.

<sup>72</sup> Si noti la parola "dio" scritta con l'iniziale minuscola. In una delle numerosissime polemiche contro i socialisti "Il Torrazzo" lo sottolinea: "Che cristiani volete che siano se vanno in chiesa e poi leggono, dispensano il giornale che stampa il nome di Dio con la lettera minuscola (peggio del nome di un cane), che dice tutti gli insulti contro Gesù Cristo, che continuamente stampa bestemmie contro la Provvidenza, il Signore e la Madonna?" (ivi).

<sup>73</sup> Motivo che "Libera Parola" riprende il 24 aprile: "sarebbe stato davvero il vice-dio di Roma se avesse convinto il Signore di lassù, che tutto può e tutto vuole, a mandare qualche accidente a chi ha voluto la guerra!"

<sup>74</sup> "Libera Parola", 3 aprile 1915.

<sup>75</sup> Si tenga presente che per esigenze propagandistiche austriaci e tedeschi vengono identificati come "crucci", ma è noto che i tedeschi non hanno nulla a che vedere col "nemico storico" in quanto nella terza guerra di indipendenza sono stati alleati.

<sup>76</sup> Slogan che si colloca sulla stessa lunghezza d'onda dell'intervento di Filippo Turati alla Camera dei deputati del 20 maggio 1915: "Quando voi ci invitaste a gridare 'Viva l'Italia!' che non sia l'involucro insidioso di un 'Viva la guerra!' nessuno vi risponderebbe con più profonda convinzione e con più schietto entusiasmo di noi" (MARIO ISNENGI-GIORGIO ROCHAT cit., p. 111). Piero Melograni ricorda che "gli onorevoli Turati e Treves offrirono riservatamente al presidente del Consiglio la loro collaborazione per avvicinare le masse alla causa nazionale" (cit., p. 4). Lo stesso autore, poi,

sottolinea il fatto che le reclute socialiste, una volta al fronte, “stupirono tutti, anche i più prevenuti, per l’impegno col quale parteciparono ai combattimenti” (ivi, p. 17).

<sup>77</sup> Non mancano tuttavia, anche nel clima mutato, di dimostrare la loro contrarietà alla guerra con manifestazioni illegali (è vietato ogni assembramento) in piazza Duomo al grido “Abbasso la guerra”, manifestazioni che vengono immediatamente interrotte con l’arresto dei manifestanti (manifestazioni che fanno eco ad altre di tutt’altra rilevanza come quelle di Milano e di Roma con centinaia di arresti).

<sup>78</sup> Cit., p. 26.

<sup>79</sup> Un’interpretazione che il periodico diocesano rifiuta. Il 6 novembre “Il Torrazzo” pubblica un articolo dal titolo “Il socialismo è ateo” in cui, tra l’altro, sostiene che i “socialisti non possono portare nulla di buono perché essi sono soltanto distruzione: infatti, chiamano i preti “delinquenti” [...] pornografici i libri santi”, gettano fango contro “Maria Immacolata, la Chiesa, i sacramenti”.

È indubbio, comunque, che anche i socialisti hanno una loro “fede”. Ecco quanto scrive Anna Adelmi sul periodico socialista rivolgendosi alle tessitrici: “Ma un giorno una senti troppo pesante il giogo, senti di essere donna e alzò arditamente il capo, comprese che nel mondo vi era qualcosa di nuovo, vi era un’idea, una fede che si riversava nelle case scure e gettava sprazzi di luce [...] Entrate timidamente la prima volta in quella Casa che vi era sempre stata dipinta come un covò di ladri, di delinquenti, hanno sentito per la prima volta la parola bella di una fede nuova fatta di lotte e di ardori, di tormenti e di entusiasmo [...] A voi, Garibaldine della nostra fede, io lancio il mio grido, perché si cooperi insieme per un futuro migliore”.

<sup>80</sup> Così il 9 ottobre “Il Torrazzo” risponde: la cuccagna non è dei preti, ma dei cerai.

<sup>81</sup> Il suo motto è *Frangar, non flectar* (mi spezzero, ma non mi piegherò).

<sup>82</sup> “Il Paese”, 6 febbraio 1915.

<sup>83</sup> La sua richiesta, dopo essere stata respinta dallo stesso generale Cadorna, viene esaudita nel marzo del 1915. Per circa un anno è al comando della 29<sup>a</sup> Divisione fanteria per poi passare dal 30 maggio 1916 alla 12<sup>a</sup> Divisione. Per un primo approccio alla figura di Fortunato Marazzi si veda, ATTILIO BARENCO, *Fortunato Marazzi, il generale di Gorizia (1851-1921)*, in “Insula Fulcheria”, pp., 126-145, n. XLI, dicembre 2011.

<sup>84</sup> Uno dei suoi figli, in effetti, Ottaviano, morirà in guerra l’8 gennaio 1917. Il 25 marzo dello stesso anno, con decreto luogotenenziale, verrà decorato di medaglia d’argento al valore con la motivazione seguente: “Per riconoscere posizioni nemiche e dare utili informazioni ai comandi superiori, seguiva volontariamente una pattuglia, portandosi fin sotto i reticolati nemici. Scoperto dalle vedette, invece d’apiattarsi, impegnava con esse la lotta difendendo a colpi di rivoltella, finché, colpito in fronte, cadeva eroicamente” (MARIO MARAZZI, *I decorati al valor militare di Crema e territori limitrofi*, Crema, 2013, p. 88). Il generale Marazzi, al comando della 12<sup>a</sup> Divisione, nel 1916 travolgerà “la vasta e solida organizzazione avversaria”, attraverserà l’Isonzo ed entrerà “per primo con le sue truppe in Gorizia” (MARIO MARAZZI cit., p. 263) e per questo gli sarà conferita la decorazione di Cavaliere Ufficiale dell’Ordine Militare di Savoia.

<sup>85</sup> Giolitti, come è noto, è il leader dei parlamentari liberali contrari alla guerra. Non è, certamente, un pacifista (l’ha dimostrato nella sua infausta guerra contro l’impero ottomano), ma è profondamente convinto che, grazie alla trattativa con l’Austria - pressata dalla Germania perché faccia concessioni territoriali all’Italia -, l’Italia potrebbe avere “parecchio”, più che con la guerra stessa (“Credo parecchio, nelle attuali condizioni dell’Europa potersi ottenere senza guerra”). Giolitti, tra l’altro, prevede una guerra “lunghissima [...] almeno tre anni”, in quanto i contendenti sono “i due Imperi militarmente più organizzati del mondo, che da oltre quarant’anni” si stanno preparando alla guerra ed è convinto che “atteso l’enorme interesse dell’Austria di evitare la guerra con l’Italia, e la piccola parte” rappresentata dagli “italiani irredenti in un Impero di cinquantadue milioni di popolazione”, siano maggiori le “probabilità che trattative bene condotte” finiscano “per portare all’accordo”. La guerra, inoltre, sempre secondo lo statista piemontese, oltre agli “immani sacrifici d’uomini” richiederebbe “colossali sacrifici finanziari, specialmente gravi e rovinosi per un paese come il nostro, ancora scarso di capitali, con molti bisogni e con imposte ad altissima pressione” (GIOVANNI GIOLITTI, *Memorie della mia vita*, Garzanti, Milano, 1922, pp. 322-323).

La fiducia generalizzata in una guerra breve è motivata dalla convinzione che nessun Paese potrebbe resistere a lungo bloccando di fatto, con la mobilitazione generale, attività agricole e industriali. Così scrivono Mario Isnenghi e Giorgio Rochat: “In realtà se governi e stati maggiori avessero sviluppato fino in fondo l’analisi della guerra futura (non era impossibile, come ricordano i profeti isolati), avrebbero dovuto misurarne i costi terrificanti e la mancanza di garanzie di vittoria. Parliamo perciò di autoinganno generale o forse meglio di una incapacità culturale di cogliere appieno le trasformazioni in corso della società e degli stati, degli armamenti e dell’industria. Arrivare

a cogliere tutta la portata di queste trasformazioni voleva dire mettere in discussione la stessa civiltà liberale e la sua fiducia nel progresso, riconoscendo che questo progresso poteva portare a lutti spaventosi” (cit., p. 72)

<sup>86</sup> La decisione viene ratificata dal parlamento il 20 maggio: 407 sono i deputati favorevoli, 74 i contrari e 1 astenuto, mentre il sì del senato è unanime (281 su 281). Già il 15 maggio, tuttavia, le scuole sono già allertate: le autorità scolastiche, infatti, vengono invitate a trasmettere il numero dei locali scolastici da essere “adibiti a scopi militari” (si veda la lettera dell’Amministrazione scolastica provinciale indirizzata al R° Ginnasio di Crema consultabile presso il Centro Ricerca Alfredo Galmozzi).

<sup>87</sup> “Il Paese”, 15 maggio 1915.

<sup>88</sup> Scrivono Isnenghi e Rochat che l’Austria, rassegnata a cedere i Trentino, “stenta assai di più ad accettare la rinuncia a una città ricca e operosa come Trieste, sia per il peso strategico assai maggiore, sul piano commerciale non meno che su quello militare, della città e del suo porto, sia perché la situazione etnica del territorio giuliano, caratterizzata dalla difficile coesistenza di diverse minoranze e dei relativi referenti nazionali esterni, è più complessa di quella trentina. Darla vinta all’Italia significherebbe perciò dare inizio a una catena di ripercussioni e di contrasti, non solo rispetto all’elemento tedesco, ma anche a quello slavo” (cit. p. 140).

<sup>89</sup> Quando ormai la decisione è stata presa, Giolitti confida privatamente al re che la guerra sarà una “catastrofe”. Il 9 maggio (il governo ha già denunciato il Trattato della Triplice Alleanza) osserva che “gli impegni con l’Intesa” possono decadere in seguito a un voto contrario della maggioranza parlamentare” (EMILIO GENTILE cit., p. 79), una tesi sposata da 250-300 deputati il giorno dopo attraverso biglietti da visita che vengono fatti recapitare a casa sua. Giolitti, comunque, è un politico troppo navigato per non comprendere le traumatiche conseguenze di uno scontro a livello istituzionale (ricorda Oliver Janz che “il re aveva legato il proprio destino personale all’ingresso in guerra e minacciato di abdicare, qualora il parlamento avesse negato al governo i mandati necessari per la guerra” (cit., p. 213). E così alla fine lo statista liberale rinuncia a condurre la sua battaglia fino in fondo. Ritiratosi in Piemonte, poi, il 5 luglio arriva a pronunciare “un patriottico discorso di devozione al re e di incondizionato appoggio al governo” (PIERO MELOGRANI cit., p. 4).

<sup>90</sup> “Il Paese”, 22 maggio 1915.

<sup>91</sup> Avv. Augusto Meneghezzi (sindaco), ing. Tito Magnani, conte Ercole Premoli, Giuseppe Vaiati, Freri avv. Ettore, avv. Azio Samarani, Carlo Coppi.

<sup>92</sup> “Il Paese”, 19 giugno 1915.

<sup>93</sup> Più propriamente si dovrebbero chiamare “aggressivi chimici” in quanto alcuni dei cosiddetti gas asfissianti in realtà sono liquidi. È il 22 aprile 1915 che, nella battaglia di Ypres, in Belgio, viene inaugurato dai tedeschi l’utilizzo di gas mortali (ben 160 tonnellate di acido cloridrico) contro “due divisioni francesi di soldati coloniali algerini e una canadese” (OLIVER JANZ cit., p. 88). Detti aggressivi chimici sono utilizzati in quantità inferiori anche sul fronte italiano e su quello orientale. Si tratta di un’arma a cui fanno ricorso non soltanto i tedeschi (con 55.000 tonnellate di gas), ma anche i francesi (26.000), gli inglesi (14.000), gli austriaci (8.000) e gli italiani (6.000). Il numero delle vittime è ingente: 56.000 morti e 500.000 intossicati per i russi. Alessandro Gualtieri ricorda che i tedeschi hanno provato “anche a diffondere il colera in Italia” (cit., 102), ricorrendo cioè alle armi batteriologiche.

<sup>94</sup> Antonio Gibelli scrive che la maschera anti-gas, “prima di essere perfezionata da esperti di chimica e di entrare stabilmente nel corredo del soldato” (cit., p. 201) è stata inventata dalle donne componenti di un comitato di Bologna.

<sup>95</sup> “Il Paese”, 3 luglio 1915.

<sup>96</sup> Un encomio viene tributato ad alcuni uomini (Viviani, Gelera, Gavazzi e Zambellini) che si stanno prodigando sia nell’ospedale della Croce Rossa sia in quello militare collocato presso il San Domenico operando “un vero miracolo”: il vecchio convento del San Domenico, ad esempio, è diventato “un ospedale lindo, pieno di luce, con tutti i conforti; il cortile si è trasformato in un giardino civettuolo, dove passeranno le giornate i convalescenti”.

<sup>97</sup> Gli operai metalmeccanici al fronte per lo più non ci vanno perché sono considerati di gran lunga più utili in fabbrica che in guerra.

<sup>98</sup> Ne parla lo stesso generale Marazzi rientrato a Crema e “accolto con entusiasmo” nel dicembre (*Il Paese*, 31 dicembre 1915). È il caso di ricordare che il fronte italiano ha una lunghezza di ben 600 km: dal Passo dello Stelvio al fiume Isonzo e, ancora, dalle Alpi Carniche al golfo di Trieste.

<sup>99</sup> “La società contadino-cattolica - sottolineano Mario Isnenghi e Giorgio Rochat - era una straordinaria scuola all’obbedienza e all’accettazione del destino” (cit., p. 286).

<sup>100</sup> Un giornale, anche questo, fortemente antisocialista: tra l’altro bolla “Liberà Parola” come un

foglio che vomita “insolenze”.

<sup>101</sup> È utile ricordare che, nel primo conflitto mondiale, per la prima volta il numero dei morti provocati dalle ferite è di gran lunga superiore a quello per malattie.

<sup>102</sup> “L’Eco del popolo”, 27 marzo 1915. Purtroppo il conflitto non ha riguardo neppure nei confronti dei bambini: in Belgio “i tedeschi massacrarono neonati e bambini” e i francesi, a loro volta, hanno bombardato nella città tedesca di Karlsruhe “un circo equestre dove rimasero uccisi 154 bambini” (EMILIO GENTILE cit., p. 104). A proposito di stragi di bambini si veda pure OLIVER JANZ cit., p. 72. È il caso di aggiungere che i bambini vengono esercitati nelle scuole a odiare il nemico.

<sup>103</sup> “L’eco del popolo”, 14 agosto 1915.

<sup>104</sup> “L’eco del popolo”, 22 maggio 1915.

<sup>105</sup> Tanta retorica che troviamo pure nel periodico locale “La Democrazia”. Il 29 maggio 1915 così invia il saluto di Crema all’esercito valoroso: “A te, valoroso esercito, a te gloriosa marina, a voi giovani baldi, che partiste col bacio in fronte, delle spose, dei figliuoli, e che ritornerete, certo, col bacio della gloria, da questa Crema, ricca di invidiate memorie guerresche, si eleva il saluto coi fervidi voti”.

<sup>106</sup> Così scrive Emilio Gentile: “Per la prima volta, migliaia di donne svolsero lavori e funzioni esercitate fino ad allora quasi esclusivamente da uomini. In assenza dei mariti richiamati alle armi, le madri assunsero il ruolo di capifamiglia. Sulle donne, oltre che sui vecchi e i ragazzi ricade tutto il lavoro nelle campagne. Numerose donne lavorano come impiegate, telefoniste, autiste nei trasporti pubblici, e soprattutto come operaie nelle fabbriche di armi e di munizioni. Altrettanto importante fu la loro presenza come infermiere e come ausiliarie nell’opera di assistenza” (cit., p. 101). Ci furono perfino giornaliste al fronte. Accade pure che alcune donne si fingano da maschi per essere arruolate. Un’esperienza, quella delle donne, che dà loro una “visibilità” sociale prima sconosciuta” (come scrive ANTONIO GIBELLI, cit., p. 9) e che le matura: presto, infatti, prenderanno coscienza del divario tra il loro ruolo nazionale e la loro esclusione dai diritti politici. Tutto questo non è certo ben visto da molti uomini che temono una eccessiva emancipazione femminile (un timore non del tutto infondato: significativo sarà l’incremento di figli illegittimi nel periodo della guerra).

<sup>107</sup> “L’Eco del popolo”, 16 giugno 1915.

<sup>108</sup> Durante l’intero conflitto le denunce per diserzione sono in Italia all’incirca 900.000 - di cui, però, metà riguarda giovani emigrati - su un totale di circa sei milioni di mobilitati (“un numero elevato – sottolinea Oliver Janz – per una popolazione di appena 37 milioni”, cit., p. 215; gli effettivi residenti, tuttavia, precisa Antonio Gibelli sono 34 milioni e mezzo). I processi condotti dai tribunali militari sono 262.000, i condannati a morte 4.000 di cui 3.000 in contumacia, 750 le condanne a morte eseguite. Le fucilazioni sul campo sono circa 300 (si veda MARIO ISNENGI-GIORGIO ROCHAT cit., p. 259 e OLIVER JANZ cit., p. 215). Gli stessi due autori sottolineano il fatto che il fenomeno dei disertori (inclusi coloro che passano al nemico, che fuggono dalle trincee, che si prendono in modo arbitrario una licenza) non è determinato dalla propaganda pacifista: “il mondo cattolico non aveva tentazioni pacifiste e non accettò mai la condanna del conflitto espressa dal papa Benedetto XV. Il rifiuto dei soldati non dipende dal disfattismo socialista o cattolico denunciato da Cadorna, ma va ricondotto ai problemi interni all’esercito” (ivi, p. 290). Disertare è, comunque, fortemente rischioso. Così scrive Antonio Gibelli: “sfuggire alla sorveglianza dei superiori, raggiungere la linea avversaria e riuscire a penetrarvi senza essere preso a fucilate prima di aver potuto manifestare le proprie intenzioni, era tutt’altro che facile” (ANTONIO GIBELLI cit., p. 109). A proposito dei giovani emigrati è opportuno ricordare che non pochi di loro si arruolano negli eserciti dei Paesi in cui risiedono (in Germania e in Austria, invece, l’arruolamento non è volontario, ma coatto).

<sup>109</sup> Come è noto, in Italia, come del resto in tutti i Paesi europei ad eccezione della Gran Bretagna, vige la leva obbligatoria (sul modello sperimentato dalla Prussia nelle vittorie del 1866 e del 1870): prima tre anni, poi due per l’esercito, uno in più per la cavalleria e per la marina. Chiuso il periodo di coscrizione, si è richiamati di tanto in tanto per addestramento o in caso di mobilitazione per la guerra, com’è il nostro caso. L’Inghilterra non ha bisogno, per difendersi da eventuali attacchi esterni, di un esercito ingente essendo dotata a tal fine di un predominio navale; per fronteggiare, poi, guerre e guerriglie nei territori coloniali (tra cui la stessa Irlanda: nel 1916 Dublino si ribellerà chiedendo aiuto ai tedeschi!), ha bisogno di militari di professione. Per avere un’idea delle forze in campo si ricordino alcuni numeri: nel 1914 la Russia ha 70 divisioni e quasi un milione di uomini, la Germania 50 con 850.000, l’Austria-Ungheria 48 con 475.000, la Francia 47 con 800.000, l’Italia 25 con 250.000 (si veda ISNENGI-ROCHAT cit., p. 62).

<sup>110</sup> Siamo in presenza di una “democratizzazione” della guerra. E sono proprio i contadini a pagare di più: i figli dei contadini costituiranno ben il 64% degli orfani di guerra (si veda ANTONIO GIBELLI cit., p. 89). Lo stesso autore mette in guardia dalla “interessata retorica” a favore della de-



dizione dimostrata dai contadini: “un modo per censurare i comportamenti combattivi del moderno proletariato operaio” (ivi, p. 89).

<sup>111</sup> Si veda “Il Paese”, 24 luglio 1915.

<sup>112</sup> Una storia alle spalle, quella del dott. Chiappa, di tutto rispetto: esperienze formative sia in Austria che in Germania, medico di bordo su piroscafi per emigranti, medico titolare dell’Associazione Internazionale di Pubblica Assistenza del Cairo (1911), in servizio come tenente all’ospedale di guerra di Tripoli (1912) e poi di Cirene (si veda il suo corposo curriculum presso l’archivio del Centro Ricerca Alfredo Galmozzi).

<sup>113</sup> Gli ecclesiastici arruolati sono in tutto in Italia 25.000 di cui 2.400 cappellani militari e 10.000 seminaristi. La figura del cappellano viene reintrodotta nel 1911 al tempo della campagna di Libia e in modo massiccio nell’aprile del 1915 grazie alla promozione del generale Cadorna (è previsto un ecclesiastico in ogni reggimento). I cappellani, parificati a tenenti, sono sotto la giurisdizione del “vescovo del campo” a cui viene assegnato il grado e il corrispondente trattamento economico che spetta al maggior generale. Sono numerosi i cappellani che scelgono - ne hanno facoltà - di operare in ambito sanitario, ma non mancano casi di reparti comandati direttamente da preti che hanno frequentato regolarmente i corsi allievi ufficiali (Si veda PIERO MELOGRANI cit., p. 126).

<sup>114</sup> Tra i religiosi (è ancora seminarista) parte per il fronte anche Francesco Piantelli: nel 1916 verrà catturato durante una battaglia e fatto prigioniero dagli austriaci; durante questo periodo scriverà un diario che pubblicherà, alla fine della guerra col titolo *Un sepolcro e un’anima. Pagine di un ufficiale prigioniero in Austria*, libro che sarà accusato dai fascisti e dai nazionalisti come antipatriottico (per un primo approccio alla figura di don Francesco Piantelli si vedano le pagine a lui dedicate nel volume *Non ci siamo tirati indietro*, a cura di CORNELIA BIANCHESI, ROMANO DASTI, SEBASTIANO GUERINI e FRANCESCA SCHIAVINI, Crema, 2009).

“Il Torrazzo”, in data 22 maggio, riporta il comunicato della Curia relativo alla dispensa alla chiamata alle armi. Don Michele Bertazzoli ricorda che, a causa della chiamata alle armi, reggono le parrocchie quasi dappertutto “vecchi e invalidi” (*Dalla fine dell’Ottocento al Vaticano II: il cammino di una Chiesa in “Diocesi di Crema”*) (a cura di A. CAPRIOLI, A. RIMOLDI, L. VACCARO), Brescia, Editrice La Scuola, 1993, p. 138).

<sup>115</sup> Le lettere rappresentano l’unico ponte rimasto tra i soldati al fronte e le loro famiglie. In tutto il conflitto, in Italia, sono circa quattro miliardi le lettere che vengono scambiate tra il fronte e i tanti paesi italiani, un numero elevatissimo se si pensa che nel 1911 il tasso di analfabetismo è ancora del 43,1%, quattro miliardi di missive che “attestano un’emergenza comunicativa fronteggiata attraverso un’incessante attività di scrittura” (F. CARAFENA, *Le scritture dei soldati semplici*, in AA. VV., *La prima guerra mondiale*, a cura di S. Audoin-Rouzeau e J.J. Becher, Torino, Einaudi, vol. II, p. 641). Così scriveva Piero Calamandrei: “In verità o signori, la posta è il più gran dono che la patria possa fare ai combattenti: perché in quel fascio di lettere che giunge ogni giorno fino alle trincee più avanzate, la patria appare ai soldati non più come una idealità impersonale ed astratta, ma come una lontana moltitudine di anime care e di noti volti” (si veda la citazione in Paolo Rastelli, *Quei duemila chilometri di posta dalle trincee*, inserto del “Corriere della sera”, 24 maggio 2015).

<sup>116</sup> Sono gli stessi soldati che tendono a minimizzare il pericolo per non destare preoccupazioni eccessive nei familiari.

<sup>117</sup> “Il Paese”, 12 luglio 1915. Il dott. Giuseppe Bazzi, presidente dell’Associazione Nazionale medici condotti, nel citare tale lettera, tranquillizza i lettori a proposito del morale dei nostri soldati: la loro è “una vita che finisce col piacere”. Piero Melograni mette in evidenza l’alto “spirito combattivo” che si registra nel 1915 tanto che, a guerra finita, vi sarà chi parlerà di “sacro entusiasmo del ‘15” (ivi, p. 12).

<sup>118</sup> “Il Paese”, 3 luglio 1915. Cirillo Quilleri sarà un personaggio di spicco del regime fascista, fino a diventare il primo podestà di Crema (si veda ROMANO DASTI FRANCESCA MANCLOSSI, *Cirillo Quilleri il podestà scomodo*, Crema, Centro Ricerca Alfredo Galmozzi, 2008). Mario Isnenghi e Giorgio Rochat si soffermano sulla lentezza della giornata in trincea durante... l’ordinaria amministrazione, quando cioè non succede nulla, e aggiungono: “ma cos’altro deve augurarsi il soldato, se non appunto che non succeda nulla?”. Non mancano poi di sottolineare l’inquietudine della notte: “i turbamenti e i rumori sinistri [...] con il lavorio segreto delle pattuglie, l’ansia di possibili colpi di mano, l’orrore del sonno traditore e dell’assalto improvviso” (cit., p. 249).

<sup>119</sup> “Il Paese”, 3 luglio 1915.

<sup>120</sup> La vita in trincea, tanto più se protratta per anni, è una esperienza che non è eccessivo chiamare infernale. Così scrive l’ufficiale Caccia Dominioni: “Trincea! Abominevole carnaio di putredine e di feci, che la terra si rifiuta di assorbire, che l’aria infuocata non riesce a dissolvere il tanfo di cadavere lo ingoiamo col caffè, col pane, col brodo” (in ALESSANDRO GUALTIERI cit., p. 88). Così

la descrivono Mario Isnenghi e Giorgio Rochat: “È la guerra di trincea, fatta di immobilità, di posizioni che si fronteggiano e rimangono fisse per settimane o per mesi, da cui i contrapposti reparti si scrutano, alla distanza di poche decine o centinaia di metri, con una *terra di nessuno* in mezzo, tenuto sotto controllo dalle vedette appostate alle feritoie e sempre a rischio di essere spazzata dalle mitragliatrici. È in quanto spazio neutro, fra reticolato e reticolato, che gemono a lungo i feriti e rimangono esposti i cadaveri dei precedenti scontri, memento ai vivi” (cit., p. 247).

<sup>121</sup> “Il Paese”, 14 luglio 1915. A Udine una scuola di addestramento prepara specificamente le unità di assalto (sul modello delle “Sturmtruppen” tedesche), una sorta di “super fanteria”. Siamo in presenza di “Arditi” che vengono utilizzati per la prima volta il 18 e il 19 agosto 1915 nella battaglia della Bainsizza. “Trincea e assalto - scrivono Mario Isnenghi e Giorgio Rochat – sono i due poli in tensione dell’esperienza di ogni fante. A quanti assalti si può sopravvivere? Ogni provvisorio abitante di una trincea vive circondato dai morti, cioè dai suoi diretti predecessori, che hanno vissuto e concluso qui una vita esposta e misera come la sua, qualche giorno, settimana o mese prima; e passa parte del suo tempo a interrogarsi se nel suo caso arriverà prima il cambio o l’assalto, il quale – ogni volta che si partecipa a uno – riduce la probabilità di farcela a sopravvivere anche al successivo” (cit., p. 251).

<sup>122</sup> “Il Paese”, 27 novembre 1915.

<sup>123</sup> Id., 4 dicembre 1915.

<sup>124</sup> Id., 21 agosto 1915.

<sup>125</sup> Id., 14 agosto 1915.

<sup>126</sup> Id., 4 settembre 1915.

<sup>127</sup> Id., 2 ottobre 1915. “Libera Parola”, lo stesso giorno, ospita un intervento di Anna Adelmi, ancora studentessa (due anni dopo diventerà la prima segretaria-donna della Camera del Lavoro di Crema), che prende di mira le donne borghesi mobilitate per i soldati al fronte. Le chiama “damine belle” e a loro così si rivolge: “Ma non vi ho visto entrare nella casa lurida dove una notizia dolorosa ha lacerato il cuore di una madre [...] Vi ho visto solo offrire fiori e sorrisi e regali, orgogliose di mostrare che anche le Signore dalle mani gentili fanno qualche cosa ora. Ma per i Signori di Crema che gridarono a squarciagola il loro patriottismo, che inneggiarono alla guerra perché necessaria, perché si doveva fare per una causa santa, c’è proprio bisogno del vostro invito grazioso, dei vostri sorrisi smorfiosi, perché abbiano a dare quelle poche palanche, per compiere il loro dovere?”. Antonio Gibelli sottolinea “l’estrazione borghese e aristocratica” di queste dame che si propongono il compito di “recare aiuto, sostegno e conforto alle famiglie dei mobilitati” (cit., p. 197).

<sup>128</sup> *Ivi*. Antonio Gibelli scrive che “solo i soldati più robusti e temprati erano in grado di resistere alle condizioni proibitive delle alte quote” (cit., p. 102). Oltre al freddo uccidono anche le valanghe che costituiscono “una minaccia soprattutto per i portatori e gli addetti ai rifornimenti”.

<sup>129</sup> “Il Paese”, 20 novembre 1915.

<sup>130</sup> “Il Torrazzo”, 21 agosto 1915.

<sup>131</sup> Id., 28 agosto 1915. Un forte sentimento religioso si trova pure nel diario di guerra di Pietro Ferrari di Vaiano Cremasco. Eccone un passo: “Il pensiero dei miei cari mi si fece sentire più vivo che mai, e piansi sulla mia sorte sventurata, che forse non li avrei più veduti. E qui feci il proponimento di non fare [...] peccati per non morire in disgrazia di Dio, pregandolo a concedermi almeno il tempo di confessarmi, e così se moriva di andare con lui in Paradiso. Feci il voto di fare sempre appena posso la S. Comunione, e mi proposi di recitare ogni giorno il Coroncino al S.S. Crocifisso della mia Parrocchia tanto miracoloso. Fatto questo, una massima calma e fiducia del suo Divino e potente aiuto mi entrò nel desolato cuore” (PIETRO FERRARI, *Vita di guerra e di prigionia*, a cura di Maria Teresa Aiolfi, Milano, Mursia, 2004, p. 27).

<sup>132</sup> *Ivi*.

<sup>133</sup> *Ivi*. Sono, comunque, numerose le pubblicazioni e le “immagini sacre distribuite ai soldati dai cappellani” (PIERO MELOGRANI cit., 143).

<sup>134</sup> Antonio Gibelli mette in evidenza la chiara presenza in molte lettere della “propaganda ufficiale” (cit., p. 149).

<sup>135</sup> “Il Torrazzo”, 12 giugno 1915. Piero Melograni sottolinea il fatto che sono gli stessi cappellani, sollecitati dal vescovo del campo, mons. Bartolomesi, a offrire la loro consulenza ai tanti soldati analfabeti o semianalfabeti (cit., p. 137)

<sup>136</sup> La notizia, naturalmente, trova eco anche in Consiglio comunale per il ruolo istituzionale ricoperto da Azio Samarani, consigliere prima e assessore poi: si vedano gli Atti del Consiglio comunale, 7 agosto 1915.

<sup>137</sup> Pure “L’Eco del popolo”, il 31 luglio, ne fa un panegirico: studioso, “democratico vero”, amico degli operai e dei contadini “per i quali prestava, la più delle volte, l’opera sua gratuita”.

<sup>138</sup> Così scrive Alessandro Gualtieri a proposito dei feriti nella cosiddetta “terra di nessuno” tra una trincea e l’altra: “Là i feriti, che non potevano più rialzarsi, squarciavano l’aria con il loro dolore inumano fino al dissanguamento o fino a che la cancrena li infettava completamente e ne sopprimeva i rantoli” (cit., p. 89). E così scrive un testimone, il vaianese Pietro Ferrari, nel suo diario di guerra: “Per tutta la notte sentivo i lamenti dei moribondi e dei feriti, che gridavano aiuto! Aiuto! che si raccomandavano di venire a prenderli, ma nessuno si muoveva perché questi feriti e moribondi erano troppo vicini al nemico e questo sparava su chi osava avvicinarsi” (cit., p. 31).

<sup>139</sup> Lo stesso Gualtieri definisce la mitragliatrice la “regina incontrastata della Grande Guerra”. Si tratta di un’arma che possiede “una capacità media di fuoco equivalente a circa 80-100 fucili”. Il suo limite è che pesa “inizialmente fino a 60 chilogrammi” ed è “terribilmente ingombrante e proco pratica per gli attacchi della fanteria e della cavalleria. Per ogni pezzo”, infatti, sono “richiesti ben sei o sette serventi, incaricati del montaggio, del posizionamento e della costante manutenzione” (cit., p. 92).

<sup>140</sup> Si noti l’abissale differenza lessicale che si riscontra tra tale testo e il contenuto della lettera del soldato semianalfabeta di cui prima. Un fatto, comunque, è certo: scrivere lettere fu una grande opportunità per tanti soldati per acculturarsi. Antonio Gibelli così scrive: “Numerosi furono i fanti che impararono a scrivere proprio nel corso della guerra” (cit., p. 138).

<sup>141</sup> “Il Paese”, 15 dicembre 1915.

<sup>142</sup> A dicembre gli italiani caduti o feriti ammontano a 250.000 (contro 128.000 degli austriaci). Alla fine della guerra i caduti italiani saranno non meno di 680.000 su un totale di 4.300.000 combattenti. Non vanno dimenticati i ben 40.000 soldati e ufficiali ricoverati negli ospedali psichiatrici allestiti nelle zone di guerra. È il caso di ricordare, comunque, che la pratica della simulazione è diffusa: “‘fare i matti’ era considerato uno dei modi più efficaci per sottrarsi alle maglie implacabili della guerra” (ANTONIO GIBELLI cit., p. 120). Una pratica diffusa è pure l’autolesionismo: vi è chi, “approfittando della confusione o appartandosi”, si spara “a una mano o a un piede” (ivi, p. 116).

<sup>143</sup> Morto il 30 maggio in un ospedale da campo, riferisce “Il Paese”, 5/06/1915.

<sup>144</sup> È il caso di ricordare che moltissimi feriti rimangono mutilati a vita. Ricorda Roberto Giardina che nel 1968 in Francia ne esistevano ancora 400.000 (sopravvissuti, sì, ma che “hanno continuato a vivere nascosti per non mostrare le mutilazioni, gli sfregi mostruosi”: Roberto Giardina, *La Grande Guerra*, Imprimatur Editore, Reggio Emilia 2014, p. 5).

<sup>145</sup> La proposta viene effettuata dal leader del gruppo socialista, l’on. Ferdinando Cazzamalli.

<sup>146</sup> Lo riferisce in consiglio il consigliere Riboli.

<sup>147</sup> “Il Torrazzo”, 28 agosto 1915.

<sup>148</sup> Antonio Gibelli scrive che le donne arrivano perfino a inventare “speciali indumenti antiparassitari, contenenti miscele per tenere lontani i pidocchi che tormentavano i fanti in trincea” (cit. p. 200).

<sup>149</sup> Antonio Gibelli ricorda che i programmi scolastici vengono modificati giusto per “fare spazio ad argomenti attinenti la guerra” (cit., p. 233).

<sup>150</sup> Sistemate anche in seminario. La “Casa del soldato” si diffonde grazie all’iniziativa di cappellani militari e, in particolare, di don Giovanni Minozzi: è quest’ultimo che intuisce che per conquistare le anime dei fanti sono necessari “strumenti meno rozzi delle conferenze imposte dall’alto”, vale a dire “ambienti rassicuranti e accoglienti” (ANTONIO GIBELLI cit., p. 132).

<sup>151</sup> Un impegno che i cattolici non vedono nelle file socialiste. Così “Il Torrazzo” il 6 novembre: che cosa fa il socialismo di fronte “all’immane conflitto”? Ha “perduto la favella [...] si è rifugiato in cantina”, non ha “una parola di conforto nell’ora suprema che volge”.

<sup>152</sup> È utile ricordare che all’inizio del conflitto la tecnica chirurgica è molto arretrata, tant’è che “una ferita al ginocchio” comporta “quasi sempre l’amputazione” (MARIO ISNENGI-GIORGIO ROCHAT cit., p. 275).

<sup>153</sup> “Il Torrazzo”, 4 settembre 1915.

<sup>154</sup> Un’attenzione che prestano anche ai funerali di questi soldati forestieri che muoiono a Crema: sempre funerali solenni alla presenza di una serie di organizzazioni quali la Società Veterani e Reduci, la Società Monarchica, la Società operaia generale di Crema, la Società di mutuo soccorso, addetti al Linificio e Canapificio

<sup>155</sup> “Il Torrazzo”, 12 giugno 1915. Il periodico cattolico si augura che tale decisione possa essere un “esempio per tutti gli industriali”.

<sup>156</sup> “Il Torrazzo”, 19 giugno 1915.

<sup>157</sup> Circolare che ho trovato nell’archivio della scuola media Vailati oggi depositato temporaneamente presso il Centro Ricerca Alfredo Galmozzi.

<sup>158</sup> “Il Paese”, 3 luglio 1915.

<sup>159</sup> “Il Torrazzo”, 28 agosto 1975.

<sup>160</sup> Siamo in presenza di un malcostume che va ben oltre certe mode spinte o certa pornografia. Si vedano, ad esempio, i casi in cui il Patronato dei minorenni abbandonati e delinquenti si è impegnato a risolvere (“L’Eco del popolo”, 16 gennaio 1915): a favore di una giovinetta, figlia di ignoti (poi riconosciuta dalla madre), sedotta e messa incinta da un miserabile, che è stata affidata a una Pia Casa locale dove la signorina cresce docile e riconoscente nei confronti dei benefattori; a favore di un ragazzo di dieci anni, orfano di madre, abbandonato dal padre in un’osteria, che è stato provvisoriamente collocato presso una famiglia in attesa di essere destinato a un orfanotrofio; a favore delle figlie e dei figli di un vedovo scapestrato che sono stati tutti sistemati sia presso l’Opera Pia delle Zitelle che presso la locale Opera Pia Misericordia; a favore delle due figlie di una “madre veramente infame” che, avendo il marito degente a lungo in ospedale, non avendo fonti di reddito, “eccitava, orribile a dirsi, le due giovani figlie alla più scandalosa prostituzione” (la madre è stata arrestata e il Patronato ha sottratto le ragazze al bordello e le ha affidate a un “idoneo Pio Istituto”).

<sup>161</sup> Così scrivono Mario Isnenghi e Giorgio Rochat: “Valori come il pacifismo, il rifiuto della violenza, l’obiezione di coscienza non facevano parte della cultura cattolica né di quella protestante [...] La partecipazione alla guerra non comportava problemi di coscienza: preti come Primo Mazzolari e Angelo Roncalli, destinati a diventare in seguito protagonisti di una profonda revisione dei valori, nel 1915-1918 prestarono servizio l’uno come cappellano, l’altro come sergente di sanità. Soltanto alcuni gruppi evangelici inglesi e statunitensi si posero il problema dell’obiezione di coscienza, senza grande risonanza in un mondo cristiano che partecipava alla guerra con assoluta convinzione” (cit., p. 31). Lo stesso gesuita francese Teilhard de Chardin non ha avuto alcuna remora a partire per il fronte “convinto della necessità di distruggere l’imperialismo tedesco” (PIERO MELOGRANI cit., 128).

<sup>162</sup> Cit., 11.

<sup>163</sup> Lo storico cattolico Gabriele De Rosa non esita a ricorrere a parole forti: la guerra “fece risaltare la miseria politica e la povertà culturale delle subitance e opportunistiche conversioni clericale-nazionalistiche” (cit., p. 295).

<sup>164</sup> A guerra conclusa sarà la Germania ad essere accusata come la principale responsabile del conflitto. Un’ accusa fondata? Le responsabilità, secondo Mario Isnenghi e Giorgio Rochat, vanno equamente distribuite: “Tutte le nazioni in lotta si muovono nella stessa logica di potenza, piegando i valori della civiltà liberale ai loro interessi e alle loro ambizioni: quindi vanno collocate tutte sullo stesso piano. Se proprio si vuole stilare una graduatoria, le responsabilità vanno ripartite a seconda del peso dei singoli Stati, attribuendo una parte maggiore alle grandi potenze (e quindi in primo luogo a Germania e Inghilterra) rispetto a quelle medie e piccole, la cui aggressività non era in grado di scatenare un conflitto così grave” (MARIO ISNENGGI-GIORGIO ROCHAT cit., 2008, p. 55).

<sup>165</sup> Così Emilio Gentile: “Forse nessuno la voleva, ma nessuno seppe evitarla” (cit., p. VII).

<sup>166</sup> Oliver Janz parla della morte di “quasi dieci milioni di soldati, senza contare le vittime delle numerose guerre che da quella discesero”. E aggiunge: “In più ci furono vittime civili, che persero la vita per genocidi e massacri, per fame, o in fuga o perché cacciati dalla loro terra” (cit., p. 354). Una montagna gigantesca di cadaveri che si è alzata ulteriormente, nell’immediato dopoguerra, a causa della catastrofe della “spagnola”, un’epidemia che ha provocato in tutto il mondo “tra i 40 e i 50 milioni di morti” (Mauro Capocci, “Il Sole 24 ore”, 3 maggio 2015).

<sup>167</sup> Un problema enorme da gestire: si tenga presente che dopo quattro settimane dall’inizio delle ostilità la Germania si trova a occuparsi di ben 100.000 prigionieri russi.

<sup>168</sup> Ogni mille mobilitati 105, su scala nazionale, non tornano più (con la punta in Basilicata dove il numero tocca quota 210). È il caso di precisare che non tutti i mobilitati sono impegnati direttamente sul fronte della guerra: 166.000, ad esempio, sono “assegnati agli stabilimenti per la produzione di guerra” e 600.000 sono “inquadri nella cosiddetta milizia territoriale” (ANTONIO GIBELLI cit., p. 87).

Ed ecco i caduti di Crema del 1915 suddivisi per comuni (di allora).

Crema: Bianchessi Cesare, Capelli Giuseppe, Corali Hermes, Coti Zelati Agostino, Coti Zelati Secondo, Ferrari Lorenzo, Giovinetti Luigi, Giozzi Giuseppe Carlo, Guerini Rocco Sperandio, Leccardi Giuseppe, Moretti Angelo Giuseppe, Paseri Lino Decimo Vincenzo, Rossi Giuseppe, Serena Vasco, Stobbia Angelo, Vimercati Tullio, Zagheni Francesco.

Ombriano: Arpini Angelo, Bianchessi Fortunato, Cattaneo Elia, Cerioli Francesco, Doldi Bortolo, Dossena Domenico, Sacchi Ernestino Attilio, Scorsetti Giuseppe.

S. Bernardino: Bergamaschi Giuseppe, Bottelli Battista, Locatelli Luigi, Lupo Stanghellini Antonio, Stanghellini Antonio.

S. Maria: Capelli Andrea Franco, Coti Zelati Francesco, Lunghi Enrico, Marinoni Luigi, Pavesi

Decio, Sanguanini Francesco (fonte: “Il nuovo Torrazzo”, 23 maggio 2015).

Ed ecco le decorazioni che sono state riconosciute ad alcuni dei nostri caduti nel 1915:

Medaglie d'argento: Guerrini Rocco Bernardo (San Bernardino-Madignano), Leoni Enrico (Rivolta d'Adda), Vimercati Tullio (Crema);

Medaglie di bronzo: Basso Ricci Domenico (Chieve), Bertolasi Leopoldo (Ripalta Arpina), Bondioli Ernesto (Dovera), Cappetti Vittorio (Salvirola), Lottusi Cirillo (Ripalta Cremasca), Mangiarotti Francesco (Soncino), Ogliari Angelo (Trescore Cremasco), Vergani Giovanni (Pandino). Fonte: MARIO MARAZZI cit.

I caduti, come è noto, saranno ricordati da una miriade di monumenti e da “Parchi della Rimembranza”. Accadrà anche a Crema (un albero per ogni caduto e il tutto a cura delle scolaresche). Così commenta Antonio Gibelli: “In tal modo ogni nome di caduto avrebbe riacquisito nell'albero un corpo simbolico, gli assenti sarebbero tornati virtualmente presenti, e l'idea della morte sarebbe stata associata a quella della vita, potentemente evocata dalla crescita della pianta e dalla giovane età dei suoi custodi” (cit., p. 347).

<sup>169</sup> Ogni ricerca storica è selettiva. Lo è, naturalmente, anche la mia, tanto più perché finalizzata a un saggio che, per sua natura, non può che avere un'estensione contenuta. La mia esplorazione del 1915 nel territorio cremasco, di conseguenza, è tutt'altro che esaustiva in quanto ho focalizzato la mia attenzione esclusivamente sul tema della guerra, considerata la sua drammatica rilevanza. Spero, comunque, di aver dato almeno un'idea di quel terribile anno.

## BIBLIOGRAFIA

### Testi di carattere generale

GIOVANNI GIOLITTI, *Memorie della mia vita*, Milano, Garzanti Editore, 1922

FILIPPO MEDA, *I cattolici italiani nella guerra*, Milano, A. Mondadori, 1928

GABRIELE DE ROSA, *Il movimento cattolico in Italia. Dalla Restaurazione all'età giolittiana*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1996

PIERO MELOGRANI, *Storia politica della Grande Guerra 1915-1918*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1998

ANTONIO GIBELLI, *La Grande Guerra degli italiani*, Milano, Sansoni, 1998

MARCELLO FLORES, *Il genocidio degli armeni*, Bologna, Il Mulino, 2006

ALESSANDRO GUALTIERI, *La Grande Guerra 1914-1918*, Brescia, Nordpress, 2008

MARIO ISNENGI-GIORGIO ROCHAT, *La Grande Guerra*, Bologna, Il Mulino, 2008

EMILIO GENTILE, *Due colpi di pistola, dieci milioni di morti, la fine di un mondo*, Roma-Bari, Laterza, 2014

OLIVER JANZ, *1914-1918 La Grande Guerra*, Torino, Einaudi, 2014

ROBERTO GIARDINA, *La Grande Guerra*, Reggio Emilia, Imprimatur Editore, 2014

PETER HART, *La grande storia della prima guerra mondiale*, Roma, Newton Compton Editori, 2015

### Testi di carattere locale

(A cura di A. CAPRIOLI – A. RIMOLDI – L. VACCARO) *Diocesi di Crema*, Brescia, Editrice La Scuola, pp. 138-140)

MICHELE BERTAZZOLI, *Il movimento cattolico nella diocesi di Crema (1861-1962)*, Cremona, Edizioni Pizzorni, 1995, pp. 64-67

*Anna Adelmi donna in guerra*, a cura di GABRIELLA BATTISTIN e FRANCO DE POLI, Milano, Franco-Angeli, 1997

PIETRO FERRARI, *Vita di guerra e di prigionia*, a cura di Maria Teresa Aiolfi, Milano Mursia, 2004

ROMANO DASTI FRANCESCA MANCLOSSI, *Cirillo Quilleri il podestà scomodo*, Crema Centro Ricerca Alfredo Galmozzi, 2008

AA. VV., *Non ci siamo tirati indietro*, a cura di CORNELIA BIANCHESSI, ROMANO DASTI, SEBASTIANO GUERINI e FRANCESCA SCHIAVINI, Crema, 2009

ATTILIO BARENCO, *Fortunato Marazzi, il generale di Gorizia*, in “Insula Fulcheria”, pp., 126-145, n. XLI, dicembre 20113

VITTORIO DORNETTI, *Un libro nato sotto cattiva stella*, in “Nel turbine del dopoguerra”, a cura di Romano Dasti, Crema, Centro Ricerca Alfredo Galmozzi, 2012

MARIO MARAZZI, *I decorati al valor militare di Crema e territori limitrofi*, Crema, 2013

ELENA BENZI, *Anno 1914: la società cremasca agli albori della Prima Guerra Mondiale* in “Insula Fulcheria”, pp., 194-217, n. XLIV, dicembre 2014

### **Periodici nazionali**

“Corriere della Sera”  
“La Stampa”  
“Il Sole 24 ore”

### **Periodici locali**

“Il Torrazzo”  
“Il Nuovo Torrazzo”  
“Il Paese”  
“L'Eco del popolo”  
“La Democrazia”

### **Archivi**

Archivio del Comune di Crema  
Archivio storico diocesano di Crema  
Centro Ricerca Alfredo Galmozzi

## Un Cremasco alla Grande Guerra

### *Note in margine al diario di Pietro Ferrari, vaianese*

*Il saggio prende spunto dal diario che il fante vaianese Piero Ferrari redasse sia sulla sua esperienza di soldato che su quella di prigioniero nel corso della prima guerra mondiale. Mentre accenna solamente alla prigionia, il lavoro vorrebbe ricostruire, partendo appunto da queste pagine, sia la mentalità dell'autore (una figura singolare, pittore e restauratore, dalla cultura vasta per quanto compiuta da autodidatta), sia il significato della sua partecipazione alla guerra. Non un acceso patriota, Pietro Ferrari, ma un uomo del suo tempo, tutto impregnato della cultura religiosa e paternalistica caratteristica del suo paese d'origine; ma neppure un soldato ribelle e polemico, sprezzante nei confronti dei valori patriottici, come ci ha ormai abituati una pubblicistica (a parere dell'autore) a volte molto tendenziosa.*

*The essay is the starting point of the diary written by the foot soldier Pietro Ferrari from Vaiano referring to his experience either as a soldier or as a prisoner during the First World War. Even if he mentions only little about his imprisonment, the work would reconstruct both the author's mentality, a man of a peculiar character, a painter and a restorer in possession of a rich culture obtained as a self-taught, and the significance of his taking part in the war. Pietro Ferrari was not an ardent patriot, but a man of his time, wholly imbued with the religious and paternalistic culture of his native place. Neither was he a rebellious or a polemic soldier who wanted to despise patriotic values as it is reported by a certain kind of a publicist press revealing to be less tendentious.*

## *Dal fondo della campagna lombarda*

“Io nacqui Veneziano ai 18 ottobre del 1775, giorno dell’evangelista san Luca; e morirò per grazia di Dio Italiano, quando lo vorrà quella Provvidenza che governa misteriosamente il mondo”<sup>1</sup>: comincia così il più bel romanzo sul Risorgimento, scritto da un giovane di cuore e di talento, che alla causa dell’Italia dedicò la vita, ricevendone poco in cambio, come del resto successe a molti.<sup>2</sup> Tuttavia, se avesse vissuto tanto da vedere realizzata quella unità a cui aveva dedicato tanti sforzi, Nievo avrebbe dovuto prendere atto che molta sarebbe stata ancora la strada da percorrere prima che l’identità del campanile potesse essere sostituita da quella della nazione.

Con ogni probabilità, anche Pietro Ferrari, il personaggio principale di questa ricerca, si sentiva molto più vaianese che italiano; e forse proprio l’esperienza drammatica e sconvolgente della guerra gli avrebbe destato un lampo almeno di quell’amor di patria, che per tanti rimaneva una parola astratta e per molti versi incomprensibile.<sup>3</sup>

Nato all’ombra del campanile di Vaiano, Ferrari fa coincidere il suo orizzonte culturale e affettivo con quello individuato dal territorio del suo comune, della sua chiesa, della religione professata con profonda partecipazione. Alle donne, moglie e figlie amate teneramente, riserva un ruolo elevato nella sua esperienza di uomo, ma socialmente ristretta. La figura di riferimento rimane il padre, a cui riserva amore e venerazione, sempre però nel contesto di una famiglia di tipo patriarcale, certamente non rigida e tuttavia dotata di tratti ben riconoscibili. Un episodio del suo diario di guerra (su cui converrà ritornare) risulta in proposito illuminante. Mentre lo accompagna alla stazione di Casaletto Vaprio a prendere il treno che lo porterà al fronte, il padre non esita a chiedergli di scambiare le sue scarpe di minor pregio con quelle da soldato del figlio, “nuove e fortissime”, secondo una prassi non certo ignota alle famiglie contadine (e non solo) dei secoli scorsi, che imponevano di cedere ai padri i cibi e gli utensili migliori. Quasi a giustificazione, Ferrari aggiunge subito dopo che potrà presto riaverne un altro paio dello stesso tipo.<sup>4</sup>

Il soldato in partenza non oppone quindi la minima obiezione alla richiesta, così come accetta con naturalezza che quella stessa funzione paterna, tenera ed autoritaria insieme, si prolunghi nel parroco, don Barboni, e nella bellissima figura del Colonnello del suo reggimento, che gli perdona uno sfogo epistolare che avrebbe potuto procurargli guai molto seri.

Pietro Ferrari compì studi irregolari, da autodidatta per alcuni aspetti; frequentò essenzialmente scuole professionali (alla Scuola Beato Angelico di Milano, in una non meglio precisata scuola in Francia dove seguì un corso di decorazione) e compì il suo apprendistato di decoratore, restauratore e, in sottordine, di pittore presso artigiani specializzati, spesso di ottimo livello. Anche se non viene dichiarato in maniera esplicita, è difficile però ritenere che in quei corsi il giovane non ricevesse almeno qualche conoscenza di arte e di letteratura, corredo del resto indispensabile per il lavoro che intendeva svolgere.

Al di là di studi umanistici specifici, Pietro è comunque uomo di buon gusto e di solida competenza nell’ambito delle arti figurative, come dimostrano diversi passi del suo diario di guerra. Il 12 gennaio del 1917, soggiornando a Pieris in Friuli, allora territorio austriaco, commenta con severità, anche se con sguardo sereno, il monumento che l’amministrazione comunale aveva eretto in onore alla principessa Elisabetta (Sissy per la leggenda), “moglie di Cecco Peppo”. “Il monumento è



meschino, con la figura della principessa intera e senza ornato. Si vede che il paese l'ha innalzato per riconoscenza di qualche atto religioso della principessa verso questa piccola popolazione, e questa secondo le sue forze gli ha mostrato riconoscenza".<sup>5</sup> L'annotazione serve anche ad offrire qualche indicazione sull'orizzonte ideologico del diarista: Ferrari ritiene doveroso riflettere sulla generosità paternalistica di una principessa non particolarmente amata, e trattata con una certa freddezza, la quale compie tuttavia il suo dovere, mettendo a frutto il suo privilegio a vantaggio dei sudditi; e la comunità beneficata, a sua volta, contraccambia come può, "meschinamente", mostrandosi memore dell'"atto generoso".

I contatti di Ferrari con la cultura letteraria ed artistica sono molteplici, e in vario modo legati alla vita del suo paese: sa di musica, e sa dirigerla, giusta la sua attività di maestro del coro della sua parrocchia. Anche in questa veste non tarda a farsi conoscere ed apprezzare al fronte:

*13 dicembre 1916 [...] Essendo sotto la solennità del Santo Natale, il Capellano del Regimento mi disse di fare in modo onde poter eseguire un po di musica durante le feste del S. Natale. Io organizzo fra i miei amici e altri da altre compagnie. Le insegno a eseguire la Messa Te Deum laudamus del Perosi. Avevo con me un tenore di professione che era una delizia, il sentirlo mi pareva di essere ancora nella Chiesa di Vaiano e fare onore alla festa del Bambino Gesù tanto piccolino.*<sup>6</sup>

L'attività di maestro del coro era probabilmente legata al servizio che Ferrari svolgeva all'interno dell'oratorio parrocchiale, a cui rimase fedele anche dopo il ritorno dalla guerra. Pure la sua disponibilità ad insegnare il catechismo ai bambini era legata all'oratorio; una responsabilità importante e delicata, che di per sé attesta una conoscenza e una consapevolezza culturale non superficiali e strettamente ortodosse, dati i tempi. Ma tutte le attività connesse all'oratorio, a partire dall'esempio di Filippo Neri, potenziato poi in modo originale da Don Bosco, miravano a coniugare pratiche religiose e ricreative; e fra queste ultime spiccavano la musica, il canto, programmi di lettura e di istruzione accanto ai giochi e alle gite festive. Soprattutto Don Bosco "ha inaugurato la "Letture cattoliche", fascioletti mensili di divulgazione [...] ha lanciato testi e autori di un "teatro educativo" che diverrà un fenomeno di costume e veicolo di cultura popolare non solo negli oratori"<sup>7</sup>. Ferrari scrisse o adattò sicuramente testi teatrali da recitare in oratorio; sacre rappresentazioni o farse o drammi eroico-religiosi di cui è ancora viva la memoria storica in tanti paesi del Cremasco.<sup>8</sup>

Il legame di Ferrari con la parrocchia e soprattutto l'oratorio può fornire una chiave adeguata per comprendere anche l'impegno politico successivo al suo rientro in Vaiano da reduce: l'adesione al Partito Popolare prima, e poi, dopo una riflessione attenta, alla Democrazia Cristiana, il partito dei cattolici che meglio esprimeva le sue più profonde convinzioni. Era certamente passata la stagione dell'intransigentismo puro; e da parecchi anni ormai la Chiesa aveva inaugurato una politica di graduale riavvicinamento allo Stato, nel quadro di una "ri-cristianizzazione dell'Italia laica uscita dal Risorgimento" di cui parla, con appena una punta di ironia, Mario Isnenghi<sup>9</sup>. Lo stesso Ferrari partecipò in qualche misura a questo riavvicinamento, come meglio si vedrà. In effetti, proprio una istituzione schiettamente cattolica come l'oratorio rifiutò fin dai primi momenti della sua fondazione (auspice proprio don Bosco) una posizione di netto antagonismo con lo Stato liberale, pur distinguendosi da esso senza equivoci, proprio con l'intento

di non contrapporre mai il “buon cristiano” all’“onesto cittadino”.<sup>10</sup>

Qualunque fosse l’origine della sua cultura, forse non molto profonda, ma neppure troppo limitata, Ferrari ne era consapevole e ne trae qualche vanto, come risulta da una delle pagine più serene del suo convulso e drammatico diario di guerra. Si allude al lungo resoconto di una sua visita alla basilica di Aquileia, nome evocativo di per sé e tale da accendere l’interesse e il gusto estetico del modesto, ma non passivo, artista – artigiano:

*Il nome di Aquileia ridestò in me tante memorie di storia e di arte, ed ansioso di vedere cogli occhi ciò che lessi sui libri, alla prima sera libera sono uscito e mi dirigo alla Basilica. L’osservo per bene di fuori e ammiro quelle mura tutte annerite dal tempo. Entro nel cimitero circostante e leggo delle iscrizioni sepolcrali antichissime scritte in latino e in greco. Entro nell’interno e per entrare si scende cinque gradini. Sono rimasto meravigliato al vedere quel pavimento a mosaico, vedendo al vero (cioè nella loro realtà concreta, nda) quei disegni che avevo studiato sulla Rivista Arte Christiana (p. 66).*

Le conoscenze di Ferrari sfiorano il campo delle sue competenze professionali, ma il brano riportato attesta il superamento del puro interesse tecnico per approdare allo stupore ammirato del godimento estetico. Agiscono inoltre sulla sensibilità del fante vaianese, oltre all’interesse per il mito storico che verrà evocato subito dopo dal sermone di don Celso Costantini, anche la suggestione dell’antico (le mura tutte annerite dal tempo) e la grande fascinazione della cultura greca e latina che proprio in quegli anni la pittura e la letteratura decadente riporteranno all’attenzione di un vasto pubblico, anche attraverso una capillare opera di divulgazione.

La scelta di scrivere un diario, infine, forse sulla scorta di appunti presi frettolosamente nel momento stesso dell’evento (o subito dopo),<sup>11</sup> conferma la disponibilità di Ferrari ad esprimersi attraverso la forma scritta e una padronanza della lingua complessivamente buona. Il diarista domina bene la sintassi e si dimostra in grado di collegare sia logicamente che cronologicamente gli eventi, anche se preferisce ordinare la sua esperienza in forma annalistica, con brevi osservazioni scritte giorno per giorno (com’è tipico dei diari, del resto). Anche il lessico appare tutto sommato corretto: qualche parola dialettale più o meno italianizzata, qualche concessione alla fonologia cremasca (ad esempio la trascrizione “s” invece che “z”), soprattutto molte oscillazioni nell’uso delle doppie o delle scempie, caratteristica appunto delle regioni settentrionali (ma occorre anche rilevare che, al tempo in cui scriveva Ferrari, l’ortografia non possedeva una normativa così rigida e costrittiva come avverrà in seguito, quando il parlare e lo scrivere correttamente “in italiano” diventeranno anche un modo per definire lo *status symbol*).

Tuttavia, la prova più evidente non solo della cultura dello scrittore – soldato, ma anche della sua volontà di lasciare una testimonianza *letteraria* che incidesse nella memoria e nella fantasia dei lettori, è riscontrabile nella composizione di un poemetto in quartine, *Vita di guerra*, che traduce in versi la materia riversata prima, sotto forma di annotazioni sparse, in due quaderni: quasi un *unicum*, a quanto è dato sapere, nell’intero patrimonio diaristico riguardante la prima guerra mondiale<sup>12</sup>.

Il metro scelto è tra i più semplici: due coppie di versi a rima baciata formano una quartina funzionale all’andamento narrativo che l’autore vuole imprimere alla

strofa. L'esordio è solenne, ricalcato sull'*incipit* dell'*Inferno* dantesco, proprio a conferire importanza ed elevazione allo scritto: "Nel fior degli anni di mia vita / arde una guerra feroce accanita / dolore, morte, rovine, privazioni / recan d'Europa tutte le Nazioni" (p. 145). Ferrari si sforza di ottenere effetti di elevatezza formale con gli strumenti che possiede: Dante certamente, che però era anche diventato patrimonio del popolo, non sempre con il consenso del sommo poeta, almeno stando alla testimonianza del Sacchetti.<sup>13</sup>

L'autore ha integrato la sua testimonianza di guerra e di prigionia con altri testi poetici scritti con lo stesso metro e con una prosodia a volte traballante e con una scansione in sillabe fatta soprattutto ad orecchio. Alcuni di queste composizioni erano certamente destinate alla musica e al canto e nascevano con ogni probabilità dal desiderio di isolare momenti ed emozioni particolarmente intensi. Non si comprende altrettanto bene, invece, lo scopo di questo agile e a tratti suggestivo poemetto, che non aggiunge nulla, sul piano dell'informazione storica, a quanto lo scrittore ha testimoniato nel suo diario. Fatti ed emozioni sono gli stessi, concentrati ed allusivi però, tanto che il poeta è costretto a ricordare in calce, ed in forma distesa, gli eventi narrati nel testo poetico. Lo scopo del poemetto *Vita di guerra* non risiede infatti nella sua volontà di testimoniare, ma proprio in quello di dare forma alla vena poetica ed artistica dell'autore. La vocazione letteraria di Ferrari, forse sconosciuta a lui stesso, trova in occasione della guerra la possibilità di manifestarsi, chiamando a raccolta a questo scopo tutte le risorse artistiche e culturali di cui egli disponeva.

Ma forse si potrebbe anche avanzare un'ipotesi che aggiungerebbe qualche elemento di profondità e di complessità alla cultura poco sistematica, da autodidatta in fondo, dello stesso artigiano-scrittore. La guerra risulta un evento troppo importante per la nazione, ed un'esperienza troppo definitiva per chi l'ha vissuta; non può essere trattata nella forma immediata e disadorna del diario scritto alla buona, senza una speciale cura formale. La guerra, per risaltare nella sua tragica grandezza, richiede proprio la nobiltà del verso e la solennità di una voce che si sforza di restituire un afflato epico alla propria avventura individuale: "Da lontano sento un cupo rumore / voce del cannone che sparge terrore / un vago timore l'anima m'opprime / per tanta gioventù che morte sopprime" (quartina 11: lo shock dei bombardamenti, preludio alla tragedia).

Simili intenzioni e simili scelte concrete non sono ignote alla poesia popolare. Caterina Bueno, cantante e ricercatrice di testi folclorici, ha individuato in area toscana alcuni canti narrativi in quartine, memori delle tradizioni canterina in ottave ben presente in quella regione, almeno a partire dal Trecento. Questi canti, e la struttura metrica epico-eroica che li caratterizza, sono dedicati ad eroi della Resistenza, che la memoria locale trasfigura nei termini del martirio e del valore guerresco degli antichi cavalieri.<sup>14</sup> Pietro Ferrari compie un'operazione non dissimile: la sua esperienza di guerra viene trasfigurata, e in qualche modo resa universale, grazie alla solennità dei versi e alle cadenze epico-narrative della poesia popolare arricchita, però, da accenni al più grande poema della Cristianità.

*All'aria di Roma*

*All'aria di Roma c'è una casa  
Dentro ce sta io (lo) re con la regina  
Dentro ce sta io re con la regina*

*Sta a fa' io (lo) discorsetto de la guera  
Che ci si deve annà senza paura.*

Sono i versi di uno stornello proveniente dalle località dell'alto Aniene, tra Abruzzo e Lazio, che Ettore e Donatina de' Carolis hanno raccolto e poi cantato in un memorabile 33 giri<sup>15</sup>. La strofetta sembra fatta apposta per smentire il mito romantico di una poesia popolare ingenua ed istintiva, "l'analogo di quel che il buon senso è nella sfera intellettuale e la candidezza o innocenza nella sfera morale", secondo le parole del Croce<sup>16</sup>. Di questi versi, infatti, si può dire tutto, tranne che siano ingenui: in una lontananza quasi favolosa, c'è una dimora indefinita ed estranea, dove un re dai tratti impersonali esorta i suoi sudditi (e si noti l'atroce malizia di quel "discorsetto") ad andare in guerra senza paura (ma non solo di persuasione si tratta, visto che ci *si deve* andare).

Non è dato sapere quando lo stornello è stato composto, e a quale guerra precisa si fa riferimento. Certo difficilmente si può esprimere in termini più raffinati e beffardi l'estraneità di un popolo all'"armatevi e partite", condito di esortazioni rassicuranti, imposto da governanti lontani ed inquietanti. Tuttavia, questo è esattamente ciò che accadde a Pietro Ferrari alla vigilia della sua partenza da Lodi per il fronte: il "discorsetto" (anzi "un solito discorso") del Maggiore che oltretutto gli impedisce di "udire" la Santa Messa:

*Ci disse che era felice e che si teneva molto onorato aver avuto il permesso di accompagnarci fino a Vigo Dozzere perché aveva cominciato ad amarci, molto più sapendoci destinati a combattere per la Patria. Ci disse di aver coraggio, che chi muore per la Patria muore per un nobile Ideale, muore per una grande Madre che ama tutti i suoi figli e cerca di farli felici. Ci disse che l'Italia stava combattendo una guerra giusta e Santa, rivendicando i sacrosanti diritti e i suoi giusti confini che Dio nella sua Divina Provvidenza ci aveva assegnato (p. 18).*

Colpisce la coincidenza del discorso del graduato con lo stornello laziale riportato sopra; e ancor più con le parole che lo stesso maggiore aveva pronunciato il giorno prima: "Ci fece un discorso dando a tutti il saluto e dicendo *di andare con coraggio a servire la Patria*, assicurandoci che se la sorte ci fosse stata avversa e dovessimo rimanere morti sul campo dell'onore, 36 milioni di italiani pensavano ai nostri bambini" (p. 16: corsivo mio). La ripresa delle medesime parole, la loro enfasi e la sottovalutazione dei sentimenti più intimi dei soldati in partenza per il fronte fanno deviare il discorso verso una retorica altisonante e ben poco coinvolgente dal punto di vista sentimentale ed emotivo. Del resto il maggiore non fa che sciorinare molti luoghi comuni del patriottismo italiano che, nel corso dei decenni, si era consolidato.<sup>17</sup> Questo non implica necessariamente che l'alto ufficiale mentisse o accettasse di essere ridotto al rango di un macabro imbonitore (come troppo spesso ha cercato di affermare la propaganda antimilitarista). Questo, e simili discorsi, però risultano pur sempre la testimonianza di un paternalismo superficiale e vagamente sprezzante, che non tiene nel giusto conto la necessità di trovare parole e motivazioni più efficaci per uomini non certo inconsapevoli dei pericoli che avrebbero corso. Si comprende allora la reazione profondamente irritata di Ferrari (lui di solito così docile) davanti a frasi che giudica vane e che, fra l'altro, gli impediscono di ascoltare quelle che per lui sarebbero davvero profonde e vitali: le parole della Messa: "Eravamo un po' arabiati perché si aveva la volontà

di sentire la S. Messa, in vece per quel Maggiore che ci voleva sempre in riga per farci discorsi, abbiamo dovuto perdere la S. Messa in quei momenti tanto necessaria, per sentire il suo discorso stupido che non ha saputo suscitare l'entusiasmo nei soldati, tanto era squallido e stantio" (p. 19).

L'irritazione presta le ali all'eloquenza di Ferrari, qui offeso e risentito anche perché, all'inizio della sua esperienza di soldato, dura molta fatica ad obbedire agli ordini, ad eseguire quello che non vorrebbe eseguire, e rinunciare a quello che ritiene vitale: la preghiera, la famiglia: "Così pure *ha voluto*, lasciandoci noi richiamati, che *gridassimo con lui*: viva l'Italia.

Alcuni gridarono, i più fecero silenzio. E fecero bene. Era proprio il momento di *far gridare così*. Io con quelli di Vaiano si pensava alla famiglia. Altro che gridare!" (p. 19. Corsivo mio).

### ***Cara Moglie, Caro Padre, Fratelli e Sorelle tutti***

Pietro Ferrari è un uomo di Chiesa, e di fede solidissima. Privarlo della messa è togliergli una consolazione e una risorsa vitale in un momento tanto difficile ed angosciante. Ma significa anche sottrarlo ad una *routine* protettrice e rassicurante, com'è tipico di ogni *routine*, tale da garantirgli il *continuum* dei giorni e dei minuti della sua esistenza.

Svolge una funzione simile anche la famiglia, il cui ricordo scatta nella mente del soldato in netto contrasto con le parole vuote dell'ufficiale. "Trovandomi chiuso qui dentro il mio pensiero volò ai miei cari lasciati al Paese, ed il pensiero del distacco della Moglie dei bambini, tutte care persone che uniti al Padre alla Madre ai parenti formavano la mia felicità, mi assalì..." (p. 17). Segue un elenco accuratissimo delle persone che *veramente* contano, a cominciare dalla moglie: persone a cui il soldato rivolge un pensiero grato ed intenso, senza escludere la Chiesa, "gli amici cantori, l'Organista, che colla nostra voce e colla dolce armonia (...) facemmo echeggiare inni di Lode a Dio". La chiusa dell'invocazione ("tutti vi devo lasciare") ricorda il ritornello di quei canti malinconici ed amari, canti di emigrazione così vivi nel patrimonio folclorico italiano, che certo Ferrari aveva cantato nel suo coro, e che tanto bene esprimevano il suo stato d'animo di abbandono e di radicale separazione dal suo orizzonte di vita.

L'irritazione per il discorso retorico del maggiore evoca per contro (forse meccanicamente, forse con una consapevole mossa polemica) il mondo degli affetti e del paese, tutto ciò che permette di resistere ad un cambiamento, che comincia già a mostrare inquietanti segni di spersonalizzazione e di perdita dell'autonomia. Il bel volume di Nicola Maranesi, *Avanti sempre*, documenta assai bene, attraverso la testimonianza dei diari di soldati contenuti nell'archivio di Rovereto, proprio questo meccanismo: l'angoscia, il tracollo emotivo del fante impegnato in un'impresa di cui ben presto gli sfugge il senso, sono tenuti sotto controllo dal ricordo di coloro che sono rimasti a casa, i genitori, la fidanzata, la moglie. La famiglia si rivela una entità protettrice che finisce per attirare in sé tutti gli affetti, e a trasformare il disagio in ricordo e sollievo. Nei diari e nelle lettere dal fronte la madre conserva ed accentua addirittura la sua funzione salvifica, e non certo per caso la sua figura è interscambiabile con quella della Madonna; il padre, anche se la sua risonanza emotiva appare decisamente minore, incarna pur sempre l'autorità e quella costellazione di principi etici ai quali il soldato cerca di conformare la sua vita<sup>18</sup>. Ferrari non costituisce eccezione. Nell'ambito della famiglia patriarca-

le contadina in cui la figura paterna è circondata dall'affetto, ma ancor più da un rispetto assoluto, il genitore accompagna il figlio nell'adempimento del suo dovere, gli si pone accanto nei momenti difficili, gli è di conforto e di sprone grazie ad una vita ispirata alle grandi norme etiche, gli assicura protezione e forza, e ne riceve in cambio un'obbedienza e una devozione ben espressa, anche sul piano simbolico, dallo scambio delle scarpe: "accompagnato da mio Padre parto ancora alla volta di Casaletto Vaprio. Lungo la strada mi si affacciavano i tanti pericoli a cui andavo incontro e manifestai a mio padre il tormento del mio cuore [...] Mio Padre mi faceva coraggio nei migliori modi possibili e con le parole che solo lui fervente Cattolico e schietto patriota sapeva dare. Si mi disse, non pensare, il dovere prima di tutto, alla famiglia per quanto posso ci penserò io. Arrivato alla strada di Casaletto manifestò il desiderio di cambiare le scarpe che io portavo che erano nuove e fortissime mentre le sue erano di tela di quelle che si teneva a riposo" (p. 72). Il gesto serve anche a ribadire una distanza gerarchica, come già s'è visto, anche se la durezza della subordinazione è temperata dall'affetto che lega padre e figlio; ma non si può non cogliere l'emergere del tipico utilitarismo contadino, pur nell'alta tensione emotiva del brano. Allo stesso modo, la moglie amatissima è ricordata pur sempre nell'ambito della famiglia tradizionale, in cui i ruoli appaiono rigidamente fissati, anche se possono essere limitati o addirittura superati dall'intensità dei sentimenti. Così, la "Cara Moglie adorata", colei che viene definita con passione inusitata "vita della mia vita" (*Vita di guerra*, strofa 13, p. 146), forse l'eco di una canzonetta profana, deve assolvere di necessità il ruolo di colei che intercede ("... il santo Crocifisso può solo salvare / unita coi figli v'è sempre a pregare"), e di colei che protegge ed educa ("Ti bacio in fronte mia dolce sposa / per mè al mondo tu sei ogni cosa / a tè raccomandando i figli diletta / vigili costante e siano protetti").<sup>19</sup>

Al di là, quindi, dell'affetto che lega la coppia, il ruolo che svolge la moglie non è molto dissimile da quello che, con affetto e rimpianto, ma anche con penna intinta nel sarcasmo, dipinge Luigi Meneghello nel suo formidabile romanzo-saggio *Libera nos a malo*, un compendio di ricordi, aneddoti e fulminei squarci di mentalità paesana e contadina che può vantare legami strettissimi, anche storici del resto, con la realtà cremasca di un tempo: "*Sii pulita. La donna onta non merita stima*". Nella vecchia generazione quasi l'unica critica che si faceva alle donne era contro quelle che non erano "pulite": non "néte" che vuol dire pulite nella persona, ma "pulite" ossia brave a tenere la casa in ordine ("néta"), i bambini lavati, i vestiti ben rammendati e rattoppati con cura".<sup>20</sup> Si potrebbe aggiungere che alla moglie spetta il compito di essere la garante della moralità familiare e dell'obbedienza ai precetti religiosi, non sul piano dei principi astratti (la cui dichiarazione spetta al padre) ma su quello della loro applicazione concreta, visibile e giudicabile. Non a caso alla moglie (come alla Madonna) spetta il compito di pregare e di intercedere, con una probabilità ben maggiore di essere ascoltata: "... non si era più bambini, queste cose (le cose di religione) si lasciavano ai bambini e alle donne devote; ai bambini recitatori di Peccati che gridano Vendetta al Cospetto di Dio, alle donne biascicati di preghiere in gerghi sconosciuti".<sup>21</sup>

### ***Lontano, lontano, come un cieco***

Il riconoscimento dei legami affettivi contribuisce dunque a mantenere solida una personalità che si sente minacciata dalla violenza di eventi che sfuggono del

tutto al controllo. A differenza di altri militi che rimandano a lungo, fino all'apparizione dei primi morti, la piena consapevolezza di dove si trovano e di che cosa dovranno affrontare<sup>22</sup>, Ferrari comprende subito, forse il giorno stesso dell'arrivo al distretto di Lodi, che qualcosa si è interrotto, e che la normalità non verrà recuperata tanto presto. Dalle prime pagine del suo diario fino all'arrivo in trincea, il soldato annota con sgomento prima, e poi con un senso di accettazione sempre più rassegnato, che la sua vita verrà condizionata da ufficiali che trasmettono ordini a volte incomprensibili, ma che pure bisogna eseguire senza discutere, nonostante la loro absurdità e la pochezza intellettuale e morale di coloro che li impongono. *Leit motiv* ossessivo del diario sono così gli ordini e i contrordini, le marce interrotte e riprese all'improvviso, il ritmo incalzante degli spostamenti, a cominciare dalla spola fra casa e caserma imposta subito dopo l'arruolamento. Il fante esegue, non sa e non deve sapere; Ferrari, che non possiede proprio l'animo della testa calda, finisce per accettarlo, ma non è affatto disposto a chiudere gli occhi davanti all'arroganza e al superbo distacco di alcuni "superiori". Anche in questo caso, l'esperienza del diarista non appare dissimile da quella di tanti suoi commilitoni, che denunciano l'incapacità e la perdita di controllo di molti ufficiali<sup>23</sup>.

Lo smarrimento, la perdita di sé, il trauma continuamente ripetuto del rumore assordante delle bombe e della vista dei cadaveri conduce ad una spersonalizzazione ben espressa in una poesia di Ungaretti: "Lontano lontano / come un cieco / m'hanno portato per mano"<sup>24</sup>.

Ancora Ungaretti aiuta a comprendere la risorsa massima che Ferrari seppe porre a frutto per superare l'evento traumatico dell'allontanamento dal paese e dalla famiglia, e quello dei primi cadaveri abbandonati e scomposti. In *Peso*, scritta nel fitto della guerra il 25 giugno 1916, il poeta smarrito guarda con invidia un giovane fante, un contadino, che si affida alla sua medaglietta protettrice, sollevato dal peso della paura e della guerra ("poesia religiosa" la definì lo stesso Ungaretti): "Quel contadino / si affida alla medaglia / di Sant'Antonio / e va leggero // Ma ben sola e ben nuda / senza miraggio / porto la mia anima"<sup>25</sup>.

Ferrari non ebbe certo bisogno di affrontare i pericoli e i traumi della guerra per manifestare la sua fede. Essa però gli valse da orientamento e guida per sopravvivere dentro un avvenimento traumatico, ben superiore alle sue forze, che egli capì subito di non poter controllare.

La fede qui non è strumentale, come dice benissimo Mario Isnenghi; rimane però una risorsa insostituibile quando ormai tutto (o quasi) appare senza senso. Oltretutto, la fede testimoniata dal fante vaianese non mostra nulla di astratto e di impersonale, ma appare profondamente calata nella realtà quotidiana e sensibile; fa blocco, si vorrebbe dire, con la vita stessa, di cui è una *naturale* componente. In questa luce, vanno interpretate anche le osservazioni di Mario Isnenghi, quando accenna ai riti e alle giaculatorie continuamente ripetute e che solo una sensibilità laica ed estranea alla religiosità "semplice" e popolare di Ferrari potrebbe scambiare per superstizione:

*Non si contano in questo racconto del suo stare alla guerra, la manifestazioni personali o corali di religiosità tradizionale, nell'ordinario tessuto dei riti o al colmo dell'angoscia per la morte imminente: oltre alla Messa, il Rosario recitato collettivamente, le Pasque, i Natali, le Epifanie, le notizie avidamente e nostalgicamente vissute sulle Cresime e Comunioni di casa. Assai più di Cadorna o del Re – innominato – è il Crocifisso il*

*protagonista della guerra di Ferrari Pietro*". Oltre a ciò si debbono registrare "i segni del sacro, l'immanenza di un linguaggio devozionale che attraversa i modi di reagire al pericolo e contraddistingue l'orditura del testo."<sup>26</sup>

Il diario di Ferrari ci mette quindi di fronte alla testimonianza di un soldato "guelfo" dai tratti piuttosto originali. Il dialogo (e magari lo scontro) con l'Assoluto non è tipico solo del fante vaianese, tanto più in tempo di guerra. Maranesi ha proposto un piccolo campionario di reazioni di fronte al pericolo: c'è chi si abbandona ad una sorta di fatalismo che lo mette al riparo dall'ansia continua, evidentemente insopportabile; c'è un ateo che nel pericolo conquista la fede e, viceversa, un credente che si avvicina pericolosamente allo scetticismo quando un soldato austriaco prigioniero afferma, in modo beffardo, che le preghiere dei cappellani militari nel chiedere la vittoria a Dio sono identiche a quelle dei cappellani austriaci. Non mancano di certo coloro che, nell'infuriare della battaglia, chiedono la protezione dei santi e della Madonna<sup>27</sup>, ma in pochi soldati è dato riscontrare una coerenza e un impegno così assoluto nella fede e nel legame al proprio credo religioso come quelli manifestati da Ferrari.

### **La Chiesa e la gente di Vaiano**

Dio è per definizione in ogni luogo; tuttavia per un uomo come Ferrari risiede prima di tutto nella Chiesa, concepita come la comunità dei credenti, nella gerarchia sacerdotale e nell'edificio eretto in paese, che accoglie l'insieme dei fedeli. Anche per questo la vita di un abitante di Vaiano è legata prima di tutto a quella dei suoi compaesani, poi a quella degli uomini dei paesi vicini, che si conoscono almeno di nome e di cui si sanno individuare i confini. La comunità paesana restituisce il senso della propria identità: non è certo un caso che le parole astratte del discorso del Maggiore evochino prima i familiari, poi la Chiesa e infine gli altri vaianesi (realtà distinte che di fatto costituiscono un tutt'uno). La delusione per le parole del graduato viene contrapposta, con un accostamento quasi automatico alla modesta cena del fante con i suoi commilitoni vaianesi imbandita quella sera stessa: il riconoscimento permette di superare lo smarrimento, il pieno allontana il vuoto: "Sulla sera di questo giorno ci riunimmo tutti noi di Vaiano e facemmo con pane e salame una mangiatina e mandammo notizie alle nostre care famiglie" (p. 19).<sup>28</sup>

Abitanti di Vaiano erano già stati incontrati il giorno prima (un gruppo di muratori che lavoravano vicino a Lodi, indicati scrupolosamente con nome e cognome); e proprio lo stesso giorno Ferrari aveva patito l'amara esperienza di un gruppo di "cittadini" che lo avevano scandalizzato per la loro incosciente allegria. Lo sdegno nei loro confronti è accresciuto dalla consapevolezza che, al di fuori dell'ombra protettrice del campanile, non tutti sono disposti a condividere fede, rispetto per la religione, e buone usanze: "Io credevo di trovare dei soldati consci di quello che ci aspettava, al contrario trovai dei soldati e specialmente *tre o quattro bergamaschi* vicini a me che dicevano bestemmie, eresie e brutto parlare disonesto che mi stomacava. Io dissi tante *Ave Maria* e *Dio sia benedetto* in riparazione a tanto male" (p. 18. Corsivo mio). Il diarista non ha peraltro né l'indole né la disposizione a fare il missionario, e preferisce non rimproverare i blasfemi, limitandosi a chiedere perdono a Dio in silenzio.

Ancora una volta il male, il peccato richiama per contrasto il bene: in questo



caso il quasi conterraneo Donida Angelo di Bagnolo Cremasco. Ma Ferrari annota sempre con scrupolo il luogo di origine dei suoi commilitoni e di tutti i soldati e gli ufficiali che incontra, anche casualmente: il paese natale rimane pur sempre la via maestra per definire l'identità personale. Nelle pagine del diario troviamo soldati che vengono da Azzano, da Casaletto Ceredano, da Cremosano, da Crema, da Torre Pallavicina. Va tutto ad onore del "semplice" fante la sua capacità di attribuire il giusto merito anche ai compagni (soprattutto ufficiali) che vengono dalla Calabria e dalla Sicilia: una conferma di quanto diversi storici hanno ribadito a proposito di un impulso all'unità nazionale attuato dalla guerra, sia pure in modo forzoso e con grande spargimento di sangue.

Tuttavia, sono pur sempre gli abitanti di Vaiano i compagni ricercati con maggior puntiglio. Ferrari non perde occasione di investigare sulla destinazione del loro reggimento e sulla località dove risiedono, proprio per poterli visitare alla prima occasione. Il fante non si lascia certo scoraggiare dai limiti di classe, che in una comunità ordinata e priva di tensioni come era la Vaiano di quei tempi, apparivano di certo meno odiosi e limitanti. Con uguale disinvoltura egli si reca a far visita al soldato semplice che è addetto alle stalle (p. 73) e al conte Vimercati Sanseverino, che difatti lo accoglie amichevolmente; una interessante conferma del fatto che nelle comunità non attraversate da nessun fremito di rivolta, il paternalismo (e spesso la semplice affabilità umana) serve a compensare, almeno in parte, le differenze sociali ed economiche.

Di certo Ferrari non è tentato da nessun atteggiamento ribelle o rivendicativo, ma neppure prova l'impaccio del servo nei confronti del padrone. Allo stesso modo il conte non rientra in nessun modo nel *cliché* caro alla pubblicistica radicale e socialista del signorotto sprezzante, ben deciso a manifestare con i suoi modi e le sue parole la sua superiorità di classe (un tratto che il diarista, e non solo lui, incontrerà però in altri ufficiali)<sup>29</sup>: "Il conte vedendomi è rimasto assai contento e ci parliamo a lungo delle nostre cose. *Mi diede da bere fin che ne volevo*, e poi ci siamo lasciati soddisfatti tutti e due della visita e delle cose che ci siamo raccontate" (p. 62. Corsivo mio). Il conte obbedisce alla legge non scritta, ma scrupolosamente osservata dai "signori" di buona volontà: l'obbligo dell'ospitalità prima di tutto, e la consapevolezza che chi sta in alto, deve spontaneamente offrire.

### ***Contro la città (e la modernità)***

Se chi abita nel tuo paese rappresenta il limite massimo di sicurezza e di strutturazione dell'identità, il rapporto si rovescia automaticamente quando il soggetto deve entrare in relazione con gli abitanti della città. Anche in questo caso la reazione di Ferrari è coerente e spontanea, tanto da far pensare ad un pregiudizio, o ad una sorta di tic culturale.

Il primo urto emotivo avviene il giorno in cui si reca per la prima volta al distretto di Lodi. La gente che abita i paesi che costeggiano la via principale (soprattutto le donne, e non sarà un caso) "salutano commiserando" le povere reclute "pensando ai figli e sposi". Diverso lo spettacolo in Lodi dove molte persone "in contrasto con quelle di campagna ridevano come fossero al Cinematografo. Io pensai: ecco che ridono della nostra sventura, le donne di campagna perché più semplici piangono, queste di città abituate alla vita libera ridono. Che differenza! Il mio cuore si ribellò a tanto cinismo e dissi: non voglio morire per Italiani che ridono a tanto dolore" (p. 16).

Impressiona prima di tutto lo spontaneo accostamento alla città e ai cittadini dello strumento moderno per eccellenza, il cinematografo, che a Ferrari doveva apparire come l'essenza stessa di tutto ciò che appare ambiguo e pericoloso (esso serve infatti a far ridere, pratica di per sé sospetta). Può essere che nella gioia tanto inopportuna manifestata serpeggi il patriottismo ostentato di una manifestazione interventista. Al testimone giunge però soprattutto la conferma di una alterità inconciliabile fra città e campagna, fra donne di campagna che piangono e sono partecipi, e donne di città "libere", e sguaiate:

"Le donne del campo salutano piangendo / commosse per noi che alcun va morendo / a quelle di città ci siamo godimento / come se fossero al divertimento" (*Vita di guerra*, strofa 6, p. 146)

In realtà in questa pagina le donne scontano il peso di una estraneità irriducibile e di un conflitto secolare e senza possibilità di mediazioni: "un passato di contrasti e divisioni" tra città e campagna "non può non aver lasciato tracce, anche profonde, nella vita d'oggi, e tanto più le lacerazioni politiche, gli squilibri interni, le diversità di costumi e fin di linguaggio possono apparire maggiori quanto più si tende a prendere come centro focale i diversi campanili d'Italia. Ogni città ha messo insieme motti e proverbi, anche atrocemente insultanti, contro le vicine e rivali, ogni provincia e regione ha cercato caratteristiche generali per pregiare se stessa e irridere le altre".<sup>30</sup>

Che si tratti di casualità o pregiudizio, il testimone deve continuamente scontrarsi con il cinismo e la scarsa moralità dei cittadini. Il giorno stesso della partenza assiste al deplorabile spettacolo dei bergamaschi che bestemmiano, e a poco vale la generosità del "signore" che distribuisce due sigari ad ogni soldato di ciascuna vagone in partenza (p. 18). Appartengono sicuramente alla razza cittadina gli ufficiali che con tanta leggerezza impediscono ai soldati di partecipare alla Messa, fatto che provoca nel mite vaianese un autentico scoppio d'ira: non diversamente a quanto era successo al seminarista – tenente Piantelli di fronte ai discorsi sconci e alle eresie massoniche e liberali pronunciate con irriverenza da tanti suoi colleghi ufficiali.

Il peggiore di tutti i suoi commilitoni si rivela, non a caso, un cittadino: un tale Brandolini Luigi di Milano (per un cremasco la città amorale per eccellenza), il quale non tarda a manifestare la sua arroganza e la sua ostentazione di ricchezza in modi forse non voluti, ma certamente offensivi per un uomo sensibile come Ferrari. Oltre al resto, si rivela un vile che non fa nulla per nascondere il suo terrore e la sua infingardaggine:

*... era uno di famiglia agiata e molto pauroso, si rannicchiò sul fondo del baracchino fatto su di pietre e legni (...) e siccome aveva dei denari mi dice: Ferrari prendi questo biglietto da cento lire e va a cercare del vino dei liquori delle paste tutto quello che trovi, perché nei giorni che ci fermiamo qui non voglio privarmi di qualche buon bicchiere e cose buone da mangiare (p. 64).*

Per l'umile, ma non sprovveduto, provinciale, la città rimane comunque la matrice prima di tutti i mali, dello scetticismo e dell'eresia prima di tutto, ma anche di una modernizzazione blasfema che crea ordigni spettacolari di morte; ordigni che impressionano fin dallo scoppio ancora lontano delle bombe. Ferrari non riesce ad occultare, come molti altri testimoni di guerra, una sorta di fascino ambiguo, un'attrazione mai confessata per questi ordigni minacciosi e spietati: i velivoli, i

razzi luminosi, le bombe dagli effetti terribili ed impreveduti, il lanciafiamme che rimane impresso in modo indelebile nella memoria: “Stamattina siamo andati ad assistere ad un esperimento di lanciafiamme. Erano cose dell’altro mondo, un vero inferno” (p. 69).<sup>31</sup>

“Inferno” è una parola adeguata; lo spettacolo suscita nel fante un’esplosione di amarezza e di sconforto; “Ebbi orrore non tanto di questi ordigni, come al pensiero della perfidia umana, che è giunta ad inventare cose tanto brutte e dolorose per altri uomini che in fondo sono tutte creature dello stesso Dio, figli del medesimo Padre Celeste” (p. 63). Simili riflessioni non appaiono molto lontane dallo spirito dei sermoni di don Barboni, e del tutto aderenti all’ideologia sottesa alle dure espressioni di Benedetto XV, quando definiva la guerra “un’inutile strage”, il castigo divino contro un mondo moderno che aveva abbandonato la retta via, un mondo travagliato dall’odio per Cristo e per la sua Chiesa.

Più oltre nel suo diario, di fronte allo spettacolo di un campo di battaglia tutto cosperso di ossa e di scheletri “vestiti e scoperti framischiati a carogne di animali”, il fante Ferrari esclama con ancora maggiore intensità: “Dio mio che orrore! Che odore! Povera umanità! Che scempio ne hanno fatto dei loro corpi” (p. 81). Con tutta probabilità, il testimone ignorava il celebre articolo di Papini sulla guerra sola igiene del mondo, o gli scritti provocatori del solito Marinetti che dissacravano e dileggiavano il cadavere, ritenendo che la *pietas* nei confronti del morto fosse il prodotto di un sentimento ottuso e passatista, per il quale non c’era posto nella nuova società della macchina, del dinamismo, delle trasformazioni rapidissime. Se però li avesse conosciuti, ne sarebbe rimasto indignato e sconvolto; e ancor più convinto che i distruttori del passato e della religione, i fautori della nuova civiltà urbana e meccanica erano assimilabili ad emissari del demonio, ben individuabili grazie agli effetti spaventosi della loro dottrina: “Sfortunato piccolo cimitero, perché ogni tanto le granate vi scoppiavano dentro e squarciando le tombe ne rimetteva (col significato di “vomitava”, vivo nel dialetto cremasco) i corpi dei poveri soldati morti alla superficie, ove spandono un odore insopportabile” (p. 65).

*Che orrore! Camminando in questo camminamento più volte distrutto dalle granate, due o tre volte misi il piede sul ventre di poveri soldati morti e sepolti dal frammento della terra smossa e rimossa dalle continue granate che ivi scoppiavano. Sotto il peso della mia persona essendo un po’ che erano morti, da vari giorni, scoppiavano e la marcia schizzava sulla faccia lasciandomi adosso un fetore insopportabile (p. 76).*<sup>32</sup>

### ***Il valore dell’ingegno e dell’esperienza***

Nicola Maranesi, nel suo volume tanto spesso citato, isola nel fluire delle tante esperienze di guerra possibili o realizzate, il cammino di quei soldati che, colpiti violentemente dall’esperienza della guerra e della vita in trincea, trovano comunque il modo di sopravvivere. Superando lo smarrimento iniziale e prestando ascolto ai consigli dei più anziani, resistono al pericolo e allo smarrimento di sé e cercano di trovare motivazioni, magari paradossali all’irrazionalità pura di cui si vedono circondati. Mobilitano poi tutte le loro risorse (comprese le capacità sviluppate nel corso della loro vita civile) e si sforzano di capire le regole della nuova vita dominata dal caos e dalla morte, senza soggiacere al fatalismo. La vita al fronte possiede regole e leggi specialissime, la prima delle quali consiste

nell'aver ben chiaro che bisogna lasciarsi alle spalle la vita da civile, e che il primo pericolo consista proprio nel non esserne consapevoli. Non si allude solo ai gesti di imprudenza dei soldati che si dimenticano anche solo per un attimo di essere costantemente sotto il tiro dei cecchini e si avventurano in zone pericolose a cercare cibo o passeggiano allo scoperto nelle trincee.

A scorrere le sentenze di condanna che compongono il fitto *dossier* compilato da Forcella e Monticone nel loro ormai celebre *Plotone di esecuzione*,<sup>33</sup> si prova molto spesso l'impressione che un buon numero di infrazioni al codice militare sia dovuto soprattutto ad ignoranza e superficialità: ritardi nell'esecuzione degli ordini, sciatteria e trascuratezza, licenze prolungate senza tener conto delle conseguenze, parole e scritti incauti.

Naturalmente la massa impressionante di condanne per futili motivi chiama in causa la responsabilità dei giudici e l'umanità degli ufficiali denunciati, che a sua volta rimanda al modo spesso sprezzante (per non dire razzistico) in cui vengono visti i soldati semplici. Non sempre le circostanze di guerra infatti giustificano la severità; ma è altrettanto vero che non tutte le sentenze sono ingiustificate, o addirittura insensate, come ormai si crede comunemente, senza neppure problematizzare la questione.

Il percorso di Ferrari in guerra si rivela quello tipico di un uomo con i piedi per terra, intelligente e creativo, efficiente nello sbrigare le diverse mansioni che gli vengono affidate. Ascolta attentamente i consigli e le parole degli anziani, e di quelli che hanno maturato esperienza al fronte; obbedisce agli ordini senza discutere, ma se appena può evitare un pericolo, non si lascia sfuggire l'occasione: "Io mi presi paura ad andare di guardia sul roccione perché era tutto scoperto e cercai ogni mezzo pur di schivare di andare lassù, ma il caporale che aveva l'incarico di fare la nota dei venti soldati che dovevano montare, ad ogni angolo lo trovavo ed in fine ho dovuto dargli il mio nome" (p. 26).

Esegue in maniera impeccabile il suo compito di portaordini e di barelliere, spinto a ciò probabilmente anche dal suo spirito umanitario. Non tarda ad assicurarsi la stima dei suoi superiori, forse anche per il rispetto spontaneo che nutre nei confronti della gerarchia: il tenente gli affida una missione non facile, che altri avevano fallito, ed egli la esegue senza discutere, con abilità e prudenza; ne riceve in cambio un "bravo" dall'ufficiale che (possiamo immaginarlo) deve averlo riempito di orgoglio (p. 40).

Tutte queste sono doti che in guerra aiutano molto. Quando, per uno di quegli incidenti compiuti per sbadataggine (indirizza al fratello, pure soldato, una lettera in cui sfoga la propria amarezza e si lascia sfuggire qualche accenno di critica), rischia di comparire davanti ad un tribunale militare, ottiene la solidarietà incondizionata di tutti i suoi superiori, dal cappellano al tenente, che si mobilitano a suo vantaggio. Ha anche la fortuna di imbattersi in un colonnello di straordinario equilibrio e di grande umanità, il rovescio esatto di tanti graduati ottusi e stupidamente crudeli a cui ci ha abituato la letteratura antimilitarista. Pure il colonnello infatti mostra una sensibilità e una comprensione paterna, che sfociano in parole commuoventi:

*Vedete mi disse, è per quello (per la vostra famiglia) che voi (soldati) alle volte dite queste cose così (notare il costruito dialettale). Io non ho famiglia e se morissi, anche poco mi importerebbe. Voi dice, siete un bravo e comprendo il vostro stato d'animo. Guardate, straccio la cartolina e tutto*

*sia finito, fate sempre il vostro dovere ed il vostro Colonnello vi amerà sempre come suoi figlioli (p. 61).*

Certamente un “bravo” il fante Ferrari, nella duplice accezione di “coraggioso”, e di “uomo affidabile”, capace, in grado di aiutare se stesso e gli altri; poco propenso, nel complesso, a lasciarsi sconvolgere dallo sconforto e dallo smarrimento. Spesso egli si rappresenta mentre, dall’alto della trincea o di una postazione di guardia, osserva il paesaggio ai suoi piedi. Ne coglie a tratti la bellezza, più spesso ne testimonia lo sconvolgimento e l’offesa che la bombe e la morte gli hanno arrecato. Comunque lo si voglia giudicare, è la spia di un atteggiamento di consapevolezza e di controllo razionale, per quanto è possibile in guerra: il lettore si trova davanti ad un uomo abituato a fare quello che ritiene giusto (salvo il rispetto per i superiori) e a volere solo dopo aver scelto consapevolmente come agire.

Da questa *forma mentis* deriva probabilmente il fatto che Ferrari non è sempre solidale con i commilitoni che, a suo giudizio, non hanno svolto bene il loro dovere: “Tutto questo è successo perché le sentinelle del 133° dormivano e non facevano il loro servizio come dovevano, di modo che abbiamo avuto dei prigionieri” (p. 44). La notizia di un soldato caduto sotto il fuoco del plotone di esecuzione non merita dal diarista alcun commento. Al contrario, egli si sofferma a lungo sul caso di un gruppo di soldati ritenuti colpevoli di diserzione davanti al nemico. Rischia di far parte, insieme ad altri, del plotone incaricato della fucilazione. La compassione del testimone è al culmine, e viene espressa in termini letterariamente suggestivi: “Giunti al comando vedemmo questi poveri soldati legati ad una pianta tutti disperati, che ci guardavano con occhi che facevano pietà”. Tuttavia non crede che esiterà davanti all’adempimento del dovere: “Noi tutti rimanemmo molto commossi e con dolore certo avremmo eseguito quest’ordine” (p. 52).

Non si tratta né di ottusità né di supina acquiescenza ad un potere ritenuto in ogni modo superiore ed infallibile (il diario di Ferrari non autorizza una conclusione simile). Sul testimone agisce da un lato la consapevolezza che non fare o fare male il proprio dovere sia una colpa, tanto più grave quanto più lede gli altri; dall’altra non si può escludere il rancore e il disprezzo verso chi ha trovato una maniera comoda di evitare l’angoscia e la sofferenza di una permanenza al fronte minacciata da pericoli continui e dallo shock delle bombe e degli assalti. I diari dei partecipanti alla Grande Guerra sono colmi di riferimenti sprezzanti agli imboscanti e ai disertori (questi ultimi vengono ammirati provocatoriamente solo nei momenti di esasperazione). Personalmente sono convinto che ben pochi soldati al fronte avrebbero gradito l’attuale campagna assolutoria a favore dei disertori e dei fuggiaschi.

L’episodio si conclude positivamente grazie alla difesa dell’amatissimo capitano della Compagnia che, in un tribunale ben diverso da quello che una cupa memorialistica ha consegnato alla storia, è riuscito a dimostrare l’innocenza degli accusati o a ridurre la loro responsabilità. Il sollievo e la calda partecipazione dei commilitoni nascono però anche dal fatto che la colpevolezza non sussiste, e che non è stato perpetrato nessun tradimento ai danni della patria e dei compagni: “Figurarsi la contentezza che provai ad essere liberato da così triste missione. Tutti noi di corsa torniamo alla baracca tutti contenti, perché ci venne risparmiato che noi Italiani si doveva uccidere fratelli italiani” (p. 52).

Si comprende allora come, nel momento del maggior pericolo, quando i soldati italiani stanno per essere travolti dall’attacco austriaco, tocchi proprio a Ferrari,

spontaneamente si direbbe, prendere il posto dell'ufficiale morto o non più in grado di dare ordini. A lui spetta osservare la situazione, smuovere gli animi, incitarli alla difesa: "Ma le (a loro) dico ancora: ragazzi in guardia che sono vicini, innestiamo le baionette perché stanotte non la passa, o morti, o feriti o prigionieri" (p. 78). Ma ormai è tutto inutile: il testimone vive gli ultimi momenti di libertà, prima dell'assalto definitivo, della cattura e della prigionia.

### ***Perché si combatte?***

Nel suo bel saggio complessivo sulla Grande Guerra, Giovanna Procacci risponde in modo deciso alla questione riguardante il motivo per cui "i soldati seguivano a combattere".

*Combattevano [...] non tanto [...] per rassegnazione cattolica o per connaturata passività contadina, o perché non sapevano immaginare niente di diverso [...]. Combattevano perché non c'erano vie di uscita, se non si voleva essere fucilati sul campo, o essere ammazzati dagli austriaci [...] Vi erano però altri motivi che spingevano i soldati a non abbandonare il campo (in questa come in tutte le guerre): era il senso di responsabilità verso i compagni, il desiderio di proteggere la vita di quanti stavano al loro fianco e di non lasciarli soli, la volontà di condividere un destino comune.*

In assenza, insomma, delle motivazioni forti dettate dal legame con la patria e con la nazione, i combattenti cercavano una ragione per rischiare la loro vita nel senso di solidarietà che lega il gruppo e nell'altruismo spontaneo di fronte al pericolo.<sup>34</sup>

L'esperienza di Pietro Ferrari (per quanto possa essere singolare non può essere considerata unica) rientra solo in parte in questo schema. Il suo impatto con la struttura militare non è facile, lo abbiamo visto: la drammatica estromissione dalla "normalità" della sua vita provoca in lui un urto violento, ben testimoniato nelle sue pagine. I richiami retorici alle motivazioni alte della guerra lo irritano, ma, com'è tipico della sua persona, il disagio fa scattare immediatamente l'antidoto: il ricordo della sua famiglia e l'obbedienza dovuta ai suoi superiori, alla gerarchia religiosa e civile espressione diretta di Dio: "Il dovere di Cittadino e l'ubbidienza alla Santa Legge di Dio mi ordina di riconoscere il rappresentante di Dio in ogni autorità costituita, mi rese calmo, e riponendo ogni mio pensiero a Dio, presi a discorrere con molti soldati venutici attorno" (p. 17: Ferrari è naturalmente un "leader").

Il suo diario si preoccupa di precisare con abbondanza di esempi che gli uomini di fede (i sacerdoti, certo, ma anche il padre, principio di ogni gerarchia "fervente Cattolico e schietto patriota") non mostrano di sicuro un atteggiamento critico o svalutativo nei confronti del dovere di combattere. Ci sarà magari un'implicita volontà di rassicurare sul fatto che i credenti non sono la quinta colonna dell'Austria, come spesso fu detto, soprattutto dagli anticlericali. Tuttavia si fatica a non prestar fede alla commovente figura di don Barboni, il parroco benefattore di Vaiano, che sapeva educare alla fede ma che non si sottraeva al compito di provvedere anche ai bisogni materiali del suo gregge. Ferrari ne tramanda una caratterizzazione indimenticabile: "poveretto come piangeva, e tutto costernato andava dicendo: me li ammazzano tutti i miei figli. Ma poveretto, dopo tante raccomandazioni e preghiere, mi diceva di fare sempre il mio dovere, di non macchiare né la ban-

diera né la famiglia” (p. 58, corsivo mio).<sup>35</sup> Date simili premesse non stupisce la sostanziale adesione di Ferrari all’omelia, un po’ retorica certo, ma indubbiamente patriottica, di don Celso Costantini, un predicatore eccellente, al punto da indurre il testimone a prendere probabilmente qualche appunto sulle parole che sente.

Con l’altra gerarchia, quella militare, i rapporti sono più complessi, ma non tali da mettere in crisi l’atteggiamento di umile sottomissione che il fante ritiene di dover mostrare davanti ai superiori (e infatti tutti gli ufficiali, anche i più indegni, hanno diritto alla maiuscola quando si fa riferimento al loro grado). Tale subordinazione, però, non è mai accettata in maniera acritica, ma lascia spazio a reazioni diverse a seconda del contesto in cui il rapporto si attua concretamente. Il massimo consenso viene accordato là dove il superiore assume davvero il ruolo di “padre” sostitutivo e accetta il suo dovere che, nell’ambito di un rapporto paternalistico, consiste nell’aiutare e nel correggere con severità, ma anche con amore, il suo sottoposto. In questo tipo di relazione infatti l’obbedienza non è affatto gratuita, ma richiede in contraccambio alcuni benefici a cui il superiore è tenuto, pena la critica e persino il disprezzo dell’inferiore (pur se quest’ultimo non giunge mai a porre veramente in discussione la sua dipendenza).

Così, il giudizio negativo investe prima di tutto il Maggiore, che parla a vuoto e impedisce quello che sarebbe invece suo dovere facilitare: l’ascolto della Messa. Ancor più colpevoli risultano sia il medico militare che, invece di visitare i feriti, li minaccia “villanamente” sia il “Mag. Cav. Porta Giuseppe” che afferrato per il colletto della giubba il povero fante Ferrari che stentava a camminare a causa di un tremendo mal di piedi, “mi diede due scapaccioni gettandomi a terra, e mi disse – avanti fannullone, per Dio”. Allora “Io *sottovoce* gli dissi che non era la maniera di fare, che ci voleva più educazione” (p. 35. Corsivo mio).

“Non era la maniera di fare”; “Ci voleva più educazione”: nel linguaggio e nella mentalità dell’“inferiore” queste espressioni segnano l’infrazione del patto che giustifica la gerarchia terrena. Esso non si interrompe, ma la disonestà di uno dei due contraenti viene posta chiaramente in luce.

Il diario di Ferrari non appare reticente nel denunciare la mediocrità e l’insensibilità di certi superiori: un anonimo caporalmaggiore si dimostra ottuso nel non concedere al fante stremato un attimo di tregua (p. 32); l’isterico tenente Del Vecchio tratta con durezza e crudeltà i soldati sfiancati dalla corsa: “Vidi un povero soldato stanco come me che questo Tenente l’o accompagnava a calci e a pugni. Fino a che i miei occhi avranno la vista dirò sempre a questo Tenente: vigliacco!” (p. 70).

Per contro gli esempi positivi (che pure non mancano) sono quelli rappresentati dagli ufficiali che assumono senza sforzo, e con consapevolezza, un ruolo paterno, severo ma nel fondo comprensivo. Si passa allora dal caso più semplice, quello del tenente che gratifica Ferrari e i suoi commilitoni di un “bravo” che li riempie di orgoglio (p. 40) al cappellano e al tenente Carlo Cavallo, che si impegnano (pur rimproverandolo) a cavare l’incauto soldato da un impiccio che avrebbe potuto avere spiacevoli conseguenze (p. 61), al “Signor Colonnello Grandi” che dà prova di umanità e comprensione, non esitando a porsi lui stesso accanto al fante che ha sbagliato in buona fede (p. 61). Il tenente Cavallo che si schiera a difesa dei suoi soldati obbedisce esattamente al ruolo a cui il suo grado, con la conseguente superiorità sociale e culturale, lo ha destinato. Ma anche il “Tenente Simeoni” non tradisce il legame stretto con i suoi soldati quando, lungi dal disprezzare alcuni fanti sospettati di diserzione, non esita a definire l’eventuale fucilazione “un do-

loroso compito” (p. 52). Tuttavia, chi meglio di tutti assume il ruolo di *patronus*, cioè, secondo l’etimologia latina, quello di “avvocato difensore”, è il “Capitano della Compagnia” che “fece una bella difesa, di modo che il Tribunale condannò a 15 anni di carcere militare il Caporal Maggiore e mandò assolti gli altri 8 soldati” (p. 52). A riprova, questo stesso capitano, ammalato e costretto ad essere ricoverato in ospedale, chiede di poter salutare e stringere la mano ai soldati della Compagnia: “Era molto commosso e alla sua partenza abbiamo improvvisato una bella dimostrazione, perché il Capitano era molto buono e si interessava tanto per i suoi soldati” (p. 55).

Forse anche perché i rapporti di Ferrari con la gerarchia militare non sono completamente negativi, non mancano nel suo diario espressioni che fanno riferimento diretto alla patria e all’essere italiano. Le parole più intense sono quelle che egli pronuncia nel momento stesso in cui cade prigioniero dei nemici:

“Un grande avilimento sento nel mio essere. Sento che il corpo è prigioniero e che perciò non può più dare aiuto ai suoi fratelli Italiani.

*Non avrò più l’orgoglio di combattere e soffrire per la mia patria. Non potrò più pensare; sono Italiano e a qualunque costo devo fare il mio dovere, e ciò mi rendeva leggiero ogni soffrire, mi faceva soddisfatto del dovere compiuto. In una parola: l’anima rimase all’Italia, mentre il corpo per forza di cose doveva trovarsi dalla parte nemica e subire ogni umiliazione, come la può soffrire un sincero e devoto figlio della madre Italia”* (p. 75).

Può certamente darsi che queste righe derivino da una rielaborazione a posteriori di ricordi ed emozioni che in origine non apparivano così enfaticamente patriottiche: di fatto simili accenti vagamente retorici non appaiono usuali nel diario del fante vaianese. Tuttavia si può riscontrare in esse anche un nucleo emotivo e culturale perfettamente coerente con quanto egli aveva affermato nelle pagine precedenti: l’accenno al dovere, per esempio, o l’esigenza di offrire aiuto ai suoi compagni.

Del resto si incontrano sporadicamente nel diario accenni ad un attaccamento alla propria parte (e quindi un vivace spirito antiaustriaco) che sembrerebbe contraddire l’opinione largamente diffusa e spesso data per l’unica possibile che il soldato italiano combatteva solo per obbligo, con un’incoscienza totale e nel più penoso abbandono. Ferrari disprezza profondamente, ad esempio, “Cecco Peppo”, che ha massacrato a Padova, con “i suoi velivoli” molti bambini innocenti (p. 57); non batte ciglio quando don Costantini, ad Aquileia, paragona indirettamente gli austriaci agli unni (p. 67); registra volentieri l’episodio di un “tedesco” (forse un trentino) che dalle trincee nemiche grida: “Coraggio Italia Urrà” (p. 52 e nota, p. 249), soprattutto esulta assieme a molti suoi compagni per la caduta di Gorizia (p. 54), che quindi non fu maledetta da tutti i soldati per il numero dei caduti, come suona nel celeberrimo canto, di matrice anarchica *Gorizia tu sii maledetta*, molto spesso spacciato per unica reazione da parte dei combattenti italiani.

In realtà, oltre al valore letterario e alla viva testimonianza umana del testo, il diario di Ferrari si rivela un’occasione preziosa per osservare dal vivo, e da un osservatorio privilegiato, la realtà vissuta di una guerra di insospettabile crudeltà, grondante certo di sofferenza e sangue, ma pur sempre espressione (almeno per molti soldati) di una fede e di valori che non debbono essere taciuti o limitati perché la guerra è sempre, per definizione, disumana e terribile.<sup>36</sup>



## NOTE

<sup>1</sup> I. NIEVO, *Le confessioni di un italiano*, a cura di M. Gorra, Milano, Mondadori, 1006, p. 3. Sul valore spirituale e la carica patriottica di questo romanzo, e sui valori che il giovane autore voleva affidare ai suoi futuri lettori, si veda, fra gli altri, R. BIGAZZI, *I colori del vero*, Pisa, Nistri – Lischi, 1978, pp. 15–17.

<sup>2</sup> Nievo, che partecipò con valore alla spedizione dei Mille ed ebbe incarichi amministrativi nella Palermo liberata, scomparve, com'è noto, con la nave su cui si era imbarcato mentre faceva ritorno alla città siciliana con l'intenzione di mettere insieme le carte necessarie a difendere l'amministrazione garibaldina dalle accuse (spesso montate ad arte) di brogli e disonestà. Un acuto profilo del grande scrittore padovano (ma profondamente radicato nella realtà locale del Friuli della sua infanzia) si trova in M. ISNENGI, *Storia d'Italia. I fatti e le percezioni dal Risorgimento alla società dello spettacolo*, Roma – Bari, Laterza, 2011, pp. 38 – 55. Un risarcimento molto postumo, ma doveroso, è nel bel romanzo di UMBERTO ECO, *Il cimitero di Praga*, dove Nievo – personaggio si presenta non solo come un contabile onesto e attentissimo, ma anche come uno dei pochi uomini veramente onesti e disinteressati del romanzo (Milano, Bompiani, 2010, pp. 154 ss.).

<sup>3</sup> Per un approfondimento del concetto di patria e di paese, si veda P. CLEMENTE, *Paese / paesi*, In AA. VV., *I luoghi della memoria. Strutture ed eventi dell'Italia Unita*, a cura di M. ISNENGI, Roma – Bari, Laterza, 1997, pp. 4 – 39. La contrapposizione tra “piccola patria”, coincidente con il paese natale e le sue istituzioni locali, e una patria astratta e lontana, non è nata in Italia, come spesso si ritiene essendo essa “la nazione dei cento campanili”. Naturalmente si deve dare atto che la penisola tentò sempre (e tenta ancora) di coniugare identità nazionale e identità locale. Ma la contrapposizione cui si è fatto cenno deriva in origine dall'opera di FERDINAND TONNIES, sociologo e filosofo tedesco (1855 – 1936) che nell'opera *Comunità e società* (1887) pose per la prima volta in netta contrapposizione la comunità intesa come organismo naturale contrapposta all'egoismo e all'impersonalità della “società” (per una prima informazione si veda la voce Tonnies di A. CANTUCCI, in AA. VV., *Enciclopedia Filosofica*, Milano, Bompiani, vol. 17, pp. 11693 – 11694).

<sup>4</sup> L'ipotesi di una adesione del figlio al sistema di valori patriarcale, che non risulta nel complesso dubbia, viene qui però attenuata dal fatto che, paradossalmente, il figlio che parte per la guerra è più “ricco” in dotazioni e soldi (la “cinquina”, la paga del soldato) dei parenti rimasti a casa. Vale la pena di confrontare con questa, la testimonianza del bersagliere Giuseppe Garzoni che, al momento di partire, offre alla famiglia e alla fidanzata una merenda a base di vino e pane e salame che paga di tasca sua. «Poi il babbo mi disse: “beppo, bisogna che andiamo a casa” [...]; allora pago io e gli consegno 5 lire al babbo», in *La prima guerra mondiale in Italia, Cronache dal fronte. 1915*, a cura di P.V. BUFFA E N. MARANESI, Roma, Editoriale L'Espresso, 2015, p. 68. Per tutte le notizie biografiche e culturali riguardanti Pietro Ferrari sono debitore, oltre che del diario, della nota introduttiva apposta da MARIA TERESA AIOLFI al suo volume sulla produzione di artigiano, pittore, decoratore del soldato vaianese: *L'opera del decoratore Pietro Ferrari nel Cremasco e la devozione popolare nella prima metà del 1900*, Variano Cremasco, 2007.

<sup>5</sup> P. Ferrari, *Vita di guerra e di prigionia. Dall'Isonzo al Carso. Diario 1915 – 1918*, a cura e con note e appendici storico – critiche, di M. T. AIOLFI, Milano, Mursia, 2004. Il volume è indispensabile per quanti vogliono percorrere la vicenda umana di Ferrari, e inquadrarla nel contesto della guerra. D'ora in avanti si rinvierà sempre a questa edizione, segnalando nel testo il numero da cui è tratta la citazione.

<sup>6</sup> Ivi, p. 58. Il brano è a suo modo significativo della scrittura di Ferrari: un testo sostanzialmente corretto dal punto di vista linguistico e sintattico, con qualche errore nella grafia che indica il parlante settentrionale (ad esempio lo scempiamento delle doppie). Ma è presente anche un tratto marcatamente letterario, e persino poetico (quella congiunzione “onde” che fa macchia nella pagi-

na), l'intitolazione della messa in un latino corretto, l'esatta conoscenza dell'autore. Tratti popolari e dialettali, e tratti colti, per quanto discontinui, che si intrecciano.

<sup>7</sup> G. TASSANI, *L'oratorio*, in AA. VV., *I luoghi della memoria. Strutture ed eventi dell'Italia Unita*, a cura di M. ISNENGI. Roma – Bari, Laterza, 1997. pp. 145–146.

<sup>8</sup> Per un esempio tipico di teatro oratoriale (e parrocchiale), si veda P.L. FERRARI – M. LUNGI, *Scherzi da prete*, Assisi, Cittadella Editrice, 2011, pp. 65 ss. Per qualche cenno storico su questa forma di teatro popolare, che meriterebbe molta più attenzione, cfr. di chi scrive *I divertimenti della Ricostruzione*, in AA. VV., *La Ricostruzione. Crema e il cremasco dal 1945 al 1952*, Centro Ricerca Alfredo Galmozzi, Crema, Arti Grafiche Cremasche, 2004, pp. 409–504.

<sup>9</sup> M. ISNENGI, *Muniti dei conforti della fede*, in AA. VV., *Il soldato, la guerra e il rischio di morire*, a cura di N. LABANCA E G. ROCHAT. Milano, Unicopli, 2004, p.99.

<sup>10</sup> G. TASSANI, *L'oratorio*, in AA. VV., *I luoghi della memoria*, cit., pp. 144-145 e pp. 149–150, per la polemica degli oratori con i giovani intransigenti dell'Azione Cattolica agli inizi del 1900.

<sup>11</sup> Questa ipotesi sembra suggerita anche da Maria Teresa Aiolfi a proposito della trascrizione piuttosto precisa del sermone di don Cittadini (*Vita di guerra e prigionia*, cit., p. 252 nota 24).

<sup>12</sup> Il secondo quaderno è dedicato più direttamente alla prigionia

<sup>13</sup> Le novelle CXIV e CXV del *Trecentonovelle* raccontano la vicenda (lo stesso fatto viene sdoppiato in due varianti piuttosto simili) di un artigiano che recita, storpiandoli, alcuni versi della *Commedia* e riceve da Dante stesso una comica “lezione”.

<sup>14</sup> Si allude, a puro titolo di esempio, al canto *Compagni se vi assiste la memoria*, scritta da un cantore di professione e raccolta appunto da Caterina Bueno (che in parte la esegue anche in un suo 33 giri, purtroppo fuori commercio e difficilmente reperibile). Il testo è dedicato a Licio Nencetti, comandante partigiano di Arezzo, e svolge la sua esperienza di ribelle dall'otto settembre fino alla sua cattura ed esecuzione ad opera dei Repubblicani. Il testo della canzone è tuttavia leggibile cliccando su *Compagni se vi assiste la memoria (Storia di Licio Nencetti partigiano)*.

<sup>15</sup> Si tratta di *Arie antiche dell'alto Aniene*, pubblicato dalla Fonit Cetra in una memorabile collana di 33 giri dedicata alla musica popolare italiana (in questa stessa collana è ospitato il disco di Caterina Bueno citato alla nota precedente).

<sup>16</sup> Si veda in proposito P. P. PASOLINI, *Poesia popolare. Un secolo di studi in Passione e ideologia*, poi in Id, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, tomo primo, Milano, Mondadori, 1999, pp. 876–877.

<sup>17</sup> Fondamentale, da questo punto di vista, la ricerca di A.M. BANTI, *Sublime madre nostra. La nazione italiana dal Risorgimento al fascismo*, Roma – Bari, Laterza, 2011, soprattutto pp. 94–145.

<sup>18</sup> N. MARANESI, *Avanti sempre*, Bologna, Il Mulino, 2014, pp. 178 ss.

<sup>19</sup> C'è forse in Ferrari un'eco della consapevolezza che alla moglie toccherà il compito gravoso di supplire alla sua assenza, assumendosi compiti e responsabilità che in genere spettavano ai maschi. Questo fatto, che è diventato quasi un luogo comune storiografico riguardante le nuove competenze toccate alle donne durante la guerra e la conseguente presa di coscienza del loro valore, era spesso visto e commentato con preoccupazione dai diretti interessati e, da parte delle donne, a volte con un penoso senso di inadeguatezza. Si veda per tutti, A. GIBELLI, *La Grande Guerra degli italiani 1915-1918*, Milano, Rizzoli, 2007 (prima ed. 1998), pp. 190 – 197.

<sup>20</sup> L. Meneghello, *Libera nos a malo*, in Id., *Opere scelte*, a cura di F. Caputo, Milano, Mondadori, 2006, p. 125. Malo è un paese in provincia di Vicenza. Le affinità fra questa comunità veneta costituita in larga maggioranza di contadini e agricoltori con i paesi del Cremasco sono molte ed evidenti, anche nei prestiti dialettali.

<sup>21</sup> Ivi, p. 236.

<sup>22</sup> N. MARANESI, *Avanti sempre*, cit., pp. 26 e ss.

<sup>23</sup> Ivi, p. 81: “Il capitano Lauritano telefonò al comandante di gruppo, per informarlo che la batteria era stata scoperta e tre pezzi erano fuori uso. Così non era restato che un pezzo, e non era il caso di fare resistenza contro le batterie avverse. Ma il comandante rispose che si doveva sparare anche

con un solo pezzo (...) Dalla galleria si vedeva che l'avevano preso a bersaglio, tante maledette cannoneate gli arrivavano vicino. Dopo pochi minuti giunse il colpo di grazia (...) restarono morti tutti".

<sup>24</sup> G. Ungaretti, *Vita di un uomo. Tutte le poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di C. Ossola, Milano, Mondadori, 2009, p. 106 e commento p. 893. L'angoscia esistenziale di Ungaretti prima della conversione, e i riferimenti letterari a Baudelaire, non impediscono di leggere in questo testo il senso di impotenza e di sperimento che travolse tanti soldati al fronte; sentimento riscontrabile anche in diversi diari e lettere.

<sup>25</sup> Ivi, p. 72 e commento p.859.

<sup>26</sup> M. ISNENGI, *Muniti del conforto della fede*, cit, p. 100. Cfr. anche M. T. Aiolfi, *In margine alla testimonianza*, appendice al volume da lei curato, p. 182.

<sup>27</sup> N. Maranesi, *Avanti sempre*, cit., pp. 210 ss.

<sup>28</sup> Questo stesso passo viene commentato anche da M. Isnenghi, *Muniti dei conforti*, cit., pp. 101 – 102.

<sup>29</sup> Un'esperienza analoga, fatta di disprezzo e di rabbia impotente nei confronti di un ufficiale che ostenta i suoi contrassegni di classe nel rivolgersi ai reduci italiani dalla prigionia austriaca, è nel diario di don Francesco Piantelli, *Un sepolcro e un'anima* (per cui cfr. V. DORNETTI, *Un libro nato sotto una cattiva stella*, in AA. VV., *Nel turbine del dopoguerra. Crema e il Cremasco, 1919 – 1925*, a cura di R. DASTI, Centro Ricerca Alfredo Galmozzi, Crema, Grafim, 2012, pp. 430 – 431.

<sup>30</sup> C. VIVANTI, *Lacerazioni e contrasti*, in AA. VV., *Storia d'Italia. I caratteri originali*, Torino, Einaudi, 1972, vol. I, p. 947

<sup>31</sup> Sugli aspetti connessi alla novità e alla modernità della Prima Guerra Mondiale, testo di riferimento è E. Gentile, *L'apocalisse della modernità. La Grande Guerra per l'uomo nuovo*, Milano, Mondadori, 2008; ma cfr. anche, A. Gibelli, *La Grande Guerra degli italiani*, cit., pp. 141 – 148.

<sup>32</sup> Sulla terribile convivenza del soldato di trincea con un cadavere in decomposizione, le testimonianze diaristiche sovrabbondano, si veda il più volte citato volume di Maranesi. Ma numerosissime sono anche le testimonianze letterarie e pittoriche, dal Remarque di *Niente di nuovo sul fronte occidentale* (sul tema dei cimiteri sconvolti dalle bombe e del massacro degli animali accanto a quelli degli uomini) ad Ungaretti (con la famosissima poesia *Angoscia*) alla pittura espressionista. Cfr. l'ottimo volume di J. WINTER, *Il lutto e la memoria. La Grande Guerra nella storia culturale europea*, Bologna, Il Mulino, 1998, soprattutto i capitoli finali che illustrano proprie le influenze della guerra sui movimenti letterari e pittorici del primo Novecento.

<sup>33</sup> E. FORCELLA – A. MONTICONE, *Plotone di esecuzione. I processi della prima guerra mondiale*, Roma – Bari, Laterza, 2019 (prima ed, 1968).

<sup>34</sup> G. PROCACCI, *L'Italia nella Grande Guerra*, in AA. VV., *Storia d'Italia. Guerre e fascismo. Dalla Grande Guerra al regime fascista*, Roma – Bari, Laterza, 2010 (cito dal reprint Sole 24 ore), vol. 10, pp. 37–38.

<sup>35</sup> La preoccupazione di don Barboni per la famiglia nasce dal fatto che era prassi diffusa diffondere nel paese natale del soldato condannato per fuga e diserzione manifesti che attestavano la sua colpa, con conseguente discredito gettato sui parenti. Si tratta di una prassi legata al codice arcaico che pretende il giudizio pubblico sull'infrazione compiuta: un altro dei tratti odiosi di quella guerra. Si veda il saggio di ENZO FORCELLA in *Plotone di esecuzione*, cit. pp. IX–X.

<sup>36</sup> Mi rendo conto di rischiare di trovarmi "in cattiva compagnia", come dice il grande Giovanni Lindo Ferretti in una sua canzone. Tuttavia non trovo giusto, da un punto di vista storico e in fondo anche morale, valutare un fenomeno tragico, ma anche complesso, come la guerra in un'unica direzione che approdi sistematicamente alla condanna (nel caso della Grande Guerra accentuata dall'aggettivo, nato in un contesto polemico, ma diventato slogan comune, di "inutile"). Se, come afferma uno storico di altissimo profilo come Giovanni De Luna, il cadavere è la più vistosa conseguenza della guerra (ma non l'unica né la principale, come egli dichiara) e che occorre aver sempre davanti il costo umano che essa comporta, senza eluderlo in maniera ipocrita, bisogna anche considerare che

non tutte le guerre sono uguali, e che alcune possono essere dettate da necessità storiche precise, o da condizioni che magari non sembrano più attuali agli osservatori contemporanei, ma che un tempo possono essere state decisive. Non si tratta dunque di difendere la guerra, ma di capire quelle che si sono concretamente svolte, senza indulgere al conformismo e allo slogan politico. Peggio ancora senza ridurre la drammaticità della storia ad una questione liquidabile disinvoltamente attraverso imperativi morali facilissimi da pronunciare. Per il riferimento a DE LUNA, cfr. *Il corpo del nemico ucciso. Violenza e morte nella guerra contemporanea*, Torino, Einaudi, 2006

## La catalogazione delle opere otto e novecentesche del Museo Civico di Crema e del Cremasco

*La cultura è l'unico bene dell'umanità che,  
diviso fra tutti, anziché diminuire diventa più grande.*

(Hans Georg Gadamer)

*Questo contributo contiene i risultati di un'attività di ricerca e catalogazione delle opere otto e novecentesche conservate nel Museo Civico di Crema e del Cremasco. Nato come collaborazione in vista dell'apertura della Sezione di Arte Moderna (SAM), si è poi trasformato in un vero e proprio approfondimento del patrimonio museale. Il lavoro è stato organizzato in più fasi: verifica ed analisi del materiale utilizzato per il riallestimento della SAM, verifica ed analisi delle opere del XIX-XX secolo, campagna fotografica e aggiornamento dei Registri di Carico e dei Registri di Sezione.*

*This contribution includes the results of a research and of the cataloguing activity concerning the art works preserved in the Civic Museum of Crema. It was first created as a collaboration in view of the opening of the Modern Art Section, then it has been changed into a real and deep study of the museum patrimony. The work has been organised in different phases: the first was the examination of all the material used for the preparation of the new section; the second was the examination and analysis of the art works belonging to the 19th and 20th century, the third consisted of a photographic campaign and an updating of charge and section registers.*

## ***Brevi cenni sulle condizioni museali attuali***

Nell'ambito del ciclo di appuntamenti de *Il sabato del Museo*, organizzati dalla *Società Storica Cremasca*, si è tenuta una conferenza riguardo le opere Otto e Novecentesche del Museo.<sup>1</sup> Alla base di questo incontro il desiderio di raccontare il lavoro di catalogazione da noi svolto da ottobre 2013 a maggio 2014, durante uno stage nato per mezzo di una collaborazione, favorita dalla Società Storica Cremasca, tra il Museo Civico di Crema e del Cremasco e l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, presso la quale abbiamo compiuto i nostri studi. Tra gli argomenti trattati, da ricordare, l'importanza per i musei cittadini di avere consapevolezza del loro patrimonio, spesso custodito in depositi non idonei alla conservazione delle opere.

Uno dei maggiori problemi di queste istituzioni è infatti quello della mancanza delle risorse e degli spazi adeguati per una corretta fruizione e protezione dei beni in esse conservati. In Italia, le strutture che ospitano i musei sono per la maggior parte edifici antichi, costruiti per svolgere funzioni diverse da quelle per cui sono utilizzati ora: sono infatti pochissimi i Musei che sono stati realizzati per tale scopo e che sono nati da un piano programmatico.<sup>2</sup>

Il Museo Civico di Crema e del Cremasco ha infatti sede nell'ex convento di Sant'Agostino, edificato nel Quattrocento e trasformato poi in caserma dopo le soppressioni napoleoniche del 1797.<sup>3</sup> Solo attorno alla metà del secolo scorso, grazie a diverse personalità attive nell'ambito culturale del territorio cremasco, tra cui l'architetto Amos Edallo (1908-1965)<sup>4</sup> e la contessa Winifred Terni De Gregorj (1879-1961),<sup>5</sup> l'area occupata dall'ex convento cambia la sua funzione divenendo la sede del Museo cittadino.<sup>6</sup> Nei cinquant'anni della sua attività l'Istituzione ha incamerato nuovi beni che però non sono interamente visibili al pubblico.

Questo accade perché in alcuni casi gli oggetti non hanno caratteristiche coerenti con il percorso museale, talvolta invece per motivi pratici, come quello della mancanza di spazi idonei per l'esposizione. Questi beni sono quindi conservati in ambienti adibiti a depositi, in attesa di ricevere una più adeguata collocazione, magari in occasione di un riordino delle collezioni. Il Museo non ha infatti l'unico compito di esporre e far conoscere gli oggetti più importanti da esso posseduti, ma ha anche e soprattutto la funzione di custodire e conservare tutti quegli oggetti che si sono accumulati al suo interno nel corso del tempo, preservandoli, al fine di renderne possibili la fruizione alle generazioni future. Il Museo cittadino ha, inoltre, l'importante ruolo di essere testimone e conservatore della storia e della cultura locale, trasmettendone la sua identità. Non sempre però le Istituzioni hanno la piena consapevolezza dell'ingente patrimonio in esse contenuto, soprattutto se si pensa ai beni di più recente acquisizione.

### ***Fase I : verifica ed analisi del materiale utilizzato per il riallestimento della SAM (Sezione Arte Moderna)***

In questo contesto generale si è sentita l'esigenza anche per il Museo di Crema di rinnovarsi e svolgere un'indagine sul proprio patrimonio.

Già da tempo esisteva il progetto di aprire una nuova Sezione di Arte Moderna, per rendere il percorso museale più completo. La Sezione era stata aperta nel 1995<sup>7</sup> ma chiusa dopo pochi anni, impedendo così la visione delle opere più recenti e determinando quindi lacune nel percorso storico-artistico del Museo, che terminava con le opere del XVIII secolo. Sotto la guida di Simone Riboldi,

Museo Civico di Crema e del Cremasco, di Matteo Facchi e Gabriele Cavallini, *Società Storica Cremasca*, abbiamo iniziato un progetto studiando le collezioni di arte contemporanea presenti nel Museo Civico di Crema e del Cremasco, al fine di poter riallestire la SAM (Sezione di Arte Moderna).<sup>8</sup> Facciamo quindi un passo indietro, in modo da analizzare il percorso che ci ha viste partecipi di questo progetto e che ci ha portato a presentare, per mezzo di una conferenza, il nostro lavoro al Museo.

Inizialmente la nostra collaborazione, nata sotto forma di tirocinio parte della nostra attività universitaria, prevedeva una durata di circa tre mesi, da ottobre a dicembre 2013, e si sviluppava sulla base di una lista di circa sessanta opere fornitaci dal professor Cesare Alpini, il consulente scientifico designato dall'Amministrazione comunale per l'allestimento della nuova sezione. Queste opere erano infatti state selezionate per la riapertura della sezione e il nostro compito è stato principalmente quello di verificare che le informazioni relative a questi manufatti fossero corrette.

Per svolgere questo controllo ci siamo servite delle Schede SIRBeC,<sup>9</sup> realizzate negli anni precedenti. Solo così facendo, siamo riuscite ad assodare o, in alcuni casi, a correggere i dati riguardanti autore, titolo dell'opera, anno di esecuzione e materiali. Di primaria importanza è stata anche la ricerca bibliografica, in modo da poter disporre, durante la nostra analisi, di testi di più recente pubblicazione. Molto utile è stato quindi l'utilizzo del volume *Museo Civico di Crema e del Cremasco. Sezione di Arte Moderna e Contemporanea*,<sup>10</sup> guida della precedente Sezione, in cui sono catalogate molte delle opere poi utilizzate per il riallestimento attuale.

Tutti i dati sono stati raccolti in un foglio di lavoro Excel suddiviso nei campi principali: autore, titolo, data, tecnica, misure, numero di ingresso al museo, numero di inventario della Sezione di Arte, codice SIRBeC, collocazione originaria, provenienza, data di ingresso museale, bibliografia specifica ed eventuali informazioni. Abbiamo infatti provveduto a verificare che tutte le opere selezionate per la riapertura della SAM fossero state catalogate ed inserite sia nel *Registro di Carico* che in quello di *Sezione*.<sup>11</sup>

Sulla base delle informazioni in nostro possesso, ottenute sia tramite l'osservazione delle schede digitali e cartacee SIRBeC che per mezzo dei dati annotati sui *Registri* museali, abbiamo svolto un confronto dei dati relativi ad ogni singolo bene preso in esame. Le opere analizzate coprivano un arco temporale che andava dal XIX secolo alla prima metà del XX secolo: una selezione di quadri e sculture ormai storicamente consolidati, realizzati da artisti quali Francesco Arata, Angelo Bacchetta, Azelio Bacchetta, Tullio Bacchetta, Ugo Bacchetta, Achille Barbaro, Gianetto Biondini, Federico Boriani, Mario Chiodo Grandi, Eugenio Giuseppe Conti, Amos Edallo, Carlo Fayer, Federica Galli, Enrico Girbafranti, Luigi Manini, Camilla Marazzi, Carlo Martini, Sigismondo Martini, Giuseppe Perolini e Antonio Rovescalli.

Tra le opere inizialmente selezionate è stata fatta in seguito un'ulteriore scrematura, in modo da poter collocare quelle scelte in modo idoneo nelle sale appositamente adibite per la nuova Sezione e creare finalmente un percorso museale completo sotto il profilo storico-artistico.

## ***Fase II: verifica ed analisi delle opere del XIX-XX secolo***

Al termine di questa prima fase il nostro lavoro di ricerca è continuato, grazie

all'autorizzazione della Soprintendenza per i Beni Storici Artistici e Etnoantropologici per le province di Mantova, Brescia e Cremona, al coordinamento di Simone Riboldi e Matteo Facchi e con la supervisione di Kevin McManus. Abbiamo deciso di estendere la verifica dei dati a tutte le opere contenute nell'Istituzione e collocabili tra l'Ottocento e il Novecento. Il lavoro è stato svolto sempre con le modalità precedentemente descritte. In totale abbiamo analizzato 274 opere: 48 dell'Ottocento e 226 del Novecento.

### ***Le opere ottocentesche***

Per quanto riguarda le opere ottocentesche, si tratta per la maggior parte di dipinti anonimi di scuola lombarda, in larga parte di soggetto religioso, acquistati dal Museo o donati ad esso attorno agli anni Sessanta. Tra gli autori conosciuti troviamo, invece, Angelo Bacchetta, con i suoi paesaggi e ritratti di personalità cremasche<sup>12</sup> (Fig. 1); Antonio Rovescalli<sup>13</sup> e Luigi Manini,<sup>14</sup> con le loro scenografie ad acquarello (Figg. 2-3), tutti rappresentati con alcune opere nella nuova Sezione di Arte Moderna.<sup>15</sup> Eugenio Giuseppe Conti è senza dubbio l'artista del XIX secolo più rappresentato nelle collezioni del Museo,<sup>16</sup> tanto che diversi suoi quadri sono stati selezionati per la riapertura della nuova Sezione. Questi raffigurano scene di vita privata, come il ritratto delle figlie *Bi e Bo*,<sup>17</sup> la tela *Il guardaroba della nonna* (Fig. 4) «apertamente di impostazione scapigliata, soprattutto per la compenetrazione e lo sfumato dei colori»;<sup>18</sup> *Ancora una pennellata?*,<sup>19</sup> e *Il battello gira la punta*,<sup>20</sup> uno degli ultimi lavori dell'artista, caratterizzato dalla finezza e dalla varietà dei colori e da un attento studio delle proporzioni.

Sono presenti anche opere di due artisti dell'Ottocento di rilevanza nazionale: del divisionista Gaetano Previati, il carboncino con *Cristo e gli Apostoli* (Fig. 5) e la tela *Gli ostaggi di Crema*,<sup>21</sup> (opera di proprietà dell'Accademia di Brera ma in deposito a Crema); di Domenico Induno, pittore risorgimentale, il disegno raffigurante il ritratto di *Giuseppe Garibaldi* (Fig. 6).

### ***Le opere novecentesche***

Per quanto riguarda il Novecento le opere analizzate sono state molto più numerose. Quasi la metà di queste sono lavori dell'artista Achille Barbaro, realizzati tra il 1925 e il 1959. Si tratta in gran parte di sculture, eseguite sperimentando materiali e tecniche diverse quali gesso, bronzo, terracotta, resina, argilla, ceramica e pietra. I soggetti principalmente rappresentati sono figure femminili, ritratte in diverse posizioni (Fig. 7). Queste opere sono conservate nel Museo dal 1966, anno in cui la famiglia Barbaro le lasciò in deposito; solo nel 1991 sono state definitivamente donate al Museo cittadino.<sup>22</sup>

Altri scultori da citare sono Amos Edallo<sup>23</sup> e Enrico Girbafranti.<sup>24</sup> Del primo, sono presenti due opere in terracotta, che ne sottolineano il carattere di sperimentatore nei vari campi artistici (Fig. 8). Il secondo invece è uno scultore attivo nel panorama artistico milanese: dopo gli studi all'Accademia di Brera intraprende una lunga serie di esposizioni, concorsi e committenze monumentali, arrivando a vincere il Premio Tantardini nel 1912. Conosciuto nel territorio cremasco per i suoi monumenti funebri presso il Cimitero Maggiore e per le sue sculture dinamiche (Fig. 9), gli è stata dedicata nel maggio del 2015 una mostra, presso la Sala Francesco Agello del Museo, dal titolo *Bellezza e memoria* a cura di Cesare Alpini e Edoardo Edallo.<sup>25</sup>



Nella nuova Sezione sono presenti anche altri artisti, tra i quali Francesco Arata,<sup>26</sup> con le sue nature morte (Fig. 10), Federico Boriani,<sup>27</sup> con i suoi paesaggi (Fig. 11), Carlo Martini,<sup>28</sup> pittore chiarista (Fig. 12) e Mario Chiodo Grandi,<sup>29</sup> coi suoi ritratti femminili (Fig. 13).

Da sottolineare inoltre la presenza di un lavoro di Enrico Baj (Fig. 14), artista a cui è stata recentemente dedicata a Crema una mostra dal titolo «*Totubaj. Oggetti quotidiani nell'ultimo Baj*», curata da Roberta Cerini Baj e Alberto Rolla.<sup>30</sup> Questa è stata l'occasione per esporre parte della produzione più recente di Baj in cui l'utilizzo degli oggetti quotidiani e tecnologici è posto in primo piano.

### ***La campagna fotografica***

Per rendere più completo il nostro lavoro, abbiamo deciso di ampliare questa ricerca analizzando anche le opere relative agli anni Duemila. Da subito, però, ci siamo rese conto che in questi anni i *Registri* non risultavano aggiornati, nonostante il deposito del Museo contenesse opere di questo periodo. Insieme ai nostri coordinatori abbiamo quindi deciso di svolgere una campagna fotografica di tali beni al fine di aggiornare i *Registri*. Durante questi mesi, maggio e giugno 2014, abbiamo quindi allestito un piccolo set fotografico presso il deposito del Museo, in modo da raccogliere le immagini delle opere, fotografandone fronte e retro (Fig. 15). Questo ci ha permesso di reperire tutte le informazioni presenti sul supporto di ognuna, come ad esempio il nome dell'autore, il titolo dell'opera, la sua datazione e la sua provenienza, dati che altrimenti sarebbero spesso rimasti sconosciuti.

Questa campagna fotografica è stata molto utile in quanto ci ha permesso di quantificare in modo preciso il numero dei quadri acquisiti dal Museo negli anni Duemila. Abbiamo infatti fotografato e catalogato in totale 83 opere. Undici di queste risultano anonime o senza autore, le restanti, invece, possono essere suddivise in due categorie: da un lato troviamo opere di artisti presenti al Museo perché vincitori di rassegne artistiche, dall'altro lavori realizzati da pittori significativi per il panorama culturale cremasco e per tale motivo già selezionati per il riallestimento della Sezione di Arte Moderna del Museo. Tra queste possiamo contare tredici acqueforti di Federica Galli realizzate tra il 1958 e il 2000<sup>31</sup> (Fig. 16), dodici dipinti di Gianetto Biondini databili tra il 1956 e il 1980 e donati dalla famiglia nel 2001<sup>32</sup> (Fig. 17), sei opere di Carlo Fayer sprovviste di data e due lavori di Angelo Bacchetta<sup>33</sup> (Fig. 18). Da sottolineare anche la presenza di una serigrafia del 1989 di Bruno Munari (Fig. 19), protagonista dell'arte, del design e della grafica del XX secolo, che ha dato contributi importanti nei diversi campi dell'espressione visiva e non visiva.

Quest'ultima fase del nostro lavoro, pur essendo nata con il semplice scopo di colmare le lacune sulle informazioni relative alle opere d'arte databili soprattutto agli anni Duemila, ci ha però portato a rendere più completa e dettagliata anche la ricerca svolta precedentemente sulle opere del Novecento. Anche per questa parte del lavoro abbiamo creato un documento digitale per la memorizzazione delle opere con i relativi dati.

### ***Aggiornamento dei Registri di Carico e di Sezione***

Per rendere completo il nostro operato, a seguito della raccolta di tutte le informazioni relative alle opere da noi analizzate, abbiamo provveduto ad aggiornare i

*Registri di Carico e di Sezione*. Così facendo, infatti, tutte le opere contenute nel Museo risultano catalogate.

Abbiamo associato ad ogni opera un numero progressivo sia per quanto riguarda il *Registro di Carico* che per quello di *Sezione*, aggiungendo le principali nozioni relative al bene posseduto dal Museo, quali autore, data di esecuzione, tecnica e dove possibile informazioni inerenti al suo arrivo, se per lascito da parte dello stesso artista, della sua famiglia o se perché acquistato direttamente dall'Istituzione. In questo modo, sia sfogliando le pagine dei *Registri*, sia consultando i file digitali da noi creati, il futuro lavoro di consultazione e di ricerca sarà molto più facile e rapido.

## **Conclusioni**

Questa prima catalogazione, fondamentale per il Museo e per il patrimonio culturale cremasco, è da considerarsi un punto di partenza indispensabile per la conoscenza e per la valorizzazione del materiale cronologicamente più recente del Museo.

Il risultato di questo operato è stato per esempio utilizzato da un gruppo di studenti di Storia dell'Arte dell'Università Cattolica di Milano che, sotto la guida della dott.ssa Maria Grazia Schinetti e con il coordinamento del dott. Kevin McManus, utilizzerà le opere del Museo Civico di Crema e del Cremasco per un laboratorio di catalogazione di opere dell'Otto e Novecento. I risultati di queste esercitazioni consentiranno, negli anni a venire, di allestire piccole mostre temporanee per far conoscere le opere solitamente conservate nei depositi.

Questo stage ci ha permesso di mettere in pratica le conoscenze acquisite durante il percorso di studi da noi compiuto, arrivando ad operare attivamente all'interno di un'istituzione culturale. Questa esperienza non ha avuto per noi solo un riscontro formativo, ma ci ha permesso inoltre di svolgere un servizio per la comunità, anche solo rendendo più semplici e immediate le future operazioni di ricerca nell'ambito artistico.

## NOTE

<sup>1</sup> La conferenza dal titolo “La catalogazione delle opere otto e novecentesche del Museo Civico di Crema e del Cremasco”, si è svolta, presso la Sala Cremonesi, il 21 Febbraio 2015. Ad aprire l’incontro il dott. Kevin McManus, docente di Storia dell’Arte contemporanea dell’Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano.

<sup>2</sup> “Le sedi dei musei italiani sono per il 27% case e palazzi storici; per il 30% ex chiese ed ex conventi; sono per il 20% rocche e castelli; un ultimo 10% va riservato a scavi di tipo classico e archeologico e parchi” in A. EMILIANI, *I musei civici: significato storico di un modello italiano*, in *La gestione dei musei civici. Pubblico o privato?*, a cura di C. MORICI GOVI e A. MOTTOLA MOLFINO, Torino, Allemandi, 1996, pp. 17-23.

<sup>3</sup> Il 29 dicembre 1816 viene emanato un Decreto del Governo di Milano con cui il convento viene incamerato nel demanio militare ed adibito a caserma. Per un riassunto sulle vicissitudini del convento di Sant’Agostino e della sua storia cfr. E. RUGGERI, *Il Centro Culturale S. Agostino: storia, origine, attività*, in “Insula Fulcheria”, XXXIV (2004), pp. 13-63; E. RUGGERI, *Cronologia sulla chiesa e convento di S. Agostino di Crema*, in “Insula Fulcheria”, XLIII (2013), pp. 345-348.

<sup>4</sup> Architetto, urbanista e scultore, ha avuto un ruolo fondamentale nella creazione del Museo Civico di Crema e del Cremasco. Oltre ad essere ricordato per questo da una lapide commemorativa all’ingresso dei chiostri del Museo e con un busto in gesso realizzato dall’artista Ugo Bacchetta, conservato nelle collezioni del Museo, è inoltre presente nelle sale espositive con le opere: *Virgilio Brocchi*, 1930-1939 circa, terracotta, cm 26x21, inv. 0027 B; *La bella addormentata*, 1932-1950 circa, terracotta, cm 67x129x51, inv. 0334 B.

<sup>5</sup> La contessa Winifred Terni de’ Gregorj è stata una figura fondamentale per lo sviluppo artistico della città di Crema. Il suo intervento più importante riguarda la scoperta degli affreschi nel refettorio dell’ex convento di Sant’Agostino, ora sede del Museo. Cfr. S. AGOSTI, *La contessa Winifred Terni de Gregorj: tra viaggi e arte*, in “Insula Fulcheria”, XLIV (2014), pp. 242-253.

<sup>6</sup> Per una descrizione dettagliata della nascita del Museo Civico di Crema e del Cremasco cfr. E. EDALLO e O. EDALLO, *Amos Edallo e la formazione del Museo di Crema*, in “Insula Fulcheria”, XXXVIII (2008), vol. A, pp. 11-23.

<sup>7</sup> Sulle caratteristiche della Sezione dopo l’allestimento del 1995 vedasi R. MARTINELLI e F. FANTAGUZZI, *Museo Civico di Crema e del Cremasco. Sezione di Arte moderna e contemporanea*, Crema, Museo Civico di Crema e del Cremasco, 1995.

<sup>8</sup> Per una relazione dettagliata sui lavori di riallestimento della Sezione cfr. S. RIBOLDI, *SAM: Sezione Arte Moderna del Museo Civico di Crema e del Cremasco*, in “Insula Fulcheria”, XLIV (2014), pp. 424-433.

<sup>9</sup> Il SIRBeC è il sistema Informativo dei Beni Culturali della Regione Lombardia: è il sistema di catalogazione del patrimonio culturale lombardo diffuso sul territorio o conservato all’interno di Musei, raccolte e altre istituzioni culturali. È stato avviato dalla Regione Lombardia nel 1992 per realizzare uno strumento di conoscenza, di documentazione e di supporto alle decisioni in materia di tutela, conservazione e valorizzazione del patrimonio culturale. Dal 1998 il sistema è stato allineato agli standard catalografici nazionali elaborati dall’Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione. L’Istituto, nell’ambito del Ministero, ha il compito di promuovere e realizzare il catalogo unico dei Beni Culturali. Il SIRBeC concorre quindi, insieme alle Soprintendenze distribuite sul territorio e ai sistemi informativi di altre regioni, alla realizzazione del Catalogo Unico Nazionale.

<sup>10</sup> R. MARTINELLI e F. FANTAGUZZI, *Museo Civico di Crema e del Cremasco. Sezione di Arte Moderna e Contemporanea*, Crema, Museo Civico di Crema e del Cremasco, 1995.

<sup>11</sup> I dati relativi a tutto il patrimonio conservato nelle collezioni del Museo vengono registrati al loro ingresso, in ordine cronologico, in un apposito volume, chiamato appunto *Registro di Carico*. Gli stessi dati vengono poi riportati nei relativi *Registri di Sezione*, di cui ogni “Sezione” del Museo è dotata.

<sup>12</sup> Si tratta del ritratto del primo Sindaco di Crema.

<sup>13</sup> Cfr. G. GIANBERTONI, *Antonio Rovescalli il pittore di scene (1864-1936)*, Milano, 1986.

<sup>14</sup> D. PEREIRA e G. LUCKHURST, *Il Fondo Manini*, in “Insula Fulcheria”, XXXVI (2006), pp. 367-388; *Luigi Manini (1848-1936). Architetto e scenografo, pittore e fotografo*, catalogo della mostra (Crema, 6 maggio - 8 luglio 2007) a cura di G. PICCAROLO e G. RICCI, Cinisello Balsamo, 2007.

<sup>15</sup> Per un confronto tra i due scenografi vedasi D. PEREIRA e G. LUCKHURST, *Manini e Rovescalli tra l’apice e l’inizio del declino della scenografia romantica*, in “Insula Fulcheria”, XXXV (2005), pp. 105-151.

<sup>16</sup> *Eugenio Giuseppe Conti 1842-1909*, catalogo della mostra (Crema, novembre - dicembre

1971) a cura di G. LUCCHI, Crema, 1971; C. MUSSI, *Eugenio Giuseppe Conti*, Crema, 1987; C. ALPINI, *Acquisizioni del Museo Civico*, in "Insula Fulcheria", XXXVIII (2008), vol. B, pp. 39-47; C. ALPINI, *Per ricordare Eugenio Giuseppe Conti*, in "Insula Fulcheria", XXXIX (2009), vol. B, pp. 288-295.

<sup>17</sup> Eugenio Giuseppe Conti, *Bi e Bo (Le figlie del pittore)*, 1884 circa, pastello su cartone, cm 50x65, inv. 0179 B.

<sup>18</sup> C. MUSSI, *Eugenio Giuseppe Conti*, Crema, 1987, p. 161.

<sup>19</sup> Eugenio Giuseppe Conti, *Ancora una pennellata?*, 1900 circa, olio su tela, cm 125x95, inv. 0182 B.

<sup>20</sup> Eugenio Giuseppe Conti, *Il battello gira la punta*, 1908 circa, olio su tela, cm 195x110.

<sup>21</sup> Nell'estate del 1879 il dipinto ha partecipato al Premio Canonica indetto dall'Accademia di Brera sul tema «Gli ostaggi di Crema». Dell'opera esistono anche un disegno (Firenze, Galleria d'Arte Moderna) ed un bozzetto un tempo conservato alla Collezione Carraro di Milano e poi messo in vendita. Si tratta dell'evento più famoso della storia cremasca: tra il 1159 ed il 1160 Crema, non volendo cedere al Barbarossa, viene stretta in un lungo assedio. Alcuni cremaschi vengono però catturati e legati alle macchine da guerra che si avvicinano alle mura. Per difendersi gli assediati sono quindi costretti a sacrificare i propri concittadini che li invitano a colpire senza curarsi di loro.

<sup>22</sup> Dati emersi attraverso la consultazione dei *Registri di Carico* e di *Sezione* del Museo.

<sup>23</sup> Cfr. *Amos Edallo. Centenario della nascita (1908-2008)*, s.n., 2009.

<sup>24</sup> *Girbafranti Enrico*, in V. VICARIO, *Gli scultori italiani dal Neoclassicismo al Liberty*, vol. I, Lodi, 1994, pp. 536-541;

<sup>25</sup> E. ABRATE (a cura di), *Enrico Girbafranti scultore*, Fusignano, 2015.

<sup>26</sup> C. TOSCANI (a cura di), *Francesco Arata (1890-1956)*, Soresina, 1970; G. M. ARATA e C. TOSCANI, *Francesco Arata. "L'uomo e il pittore"*, in "Insula Fulcheria", XXXVII (2007), pp. 107-126.

<sup>27</sup> A. CICINELLI et al., *Federico Boriani: il pittore e l'ambiente*, Crema, 1992.

<sup>28</sup> E. MULETTI, *Carlo Martini, 1908-1958: la memoria del paesaggio cremasco* in *Storia, Saggi, Ricerche*, vol. B, Crema, Museo Civico di Crema e del Cremasco, 2008.

<sup>29</sup> A. BOMBELLI, *I pittori cremaschi: dal 1400 ad oggi*, Milano, 1957.

<sup>30</sup> *Totubaj. Oggetti quotidiani nell'ultimo Baj*, catalogo della mostra, (Crema, 5 dicembre 2014 – 7 gennaio 2015) a cura di R. CERINI BAJ e A. ROLLA, Crema, Museo Civico di Crema e del Cremasco, 2014.

<sup>31</sup> Esponente di spicco dell'arte incisoria, ha frequentato l'Accademia di Belle Arti di Brera. Compie una serie di viaggi che la portano nelle maggiori capitali europee e in paesi dalla tradizione incisoria meno radicata. Celebri le sue acqueforti che raffigurano stralci del paesaggio cremasco. A. SALA, *Federica Galli. Acqueforti*, Milano, 1977; D. LANDAU, *Federica Galli. Acqueforti*, Milano, 1982; E. MULETTI, *Le acqueforti di Federica Galli al Museo Civico di Crema e del Cremasco*, in "Insula Fulcheria", XXXV (2005), pp. 235-264.

<sup>32</sup> L'artista ha inoltre collaborato negli anni Sessanta all'allestimento del Museo, riordinandone le collezioni. Le opere sopra citate sono presenti nel Museo perché provenienti da una donazione avvenuta nel 2001 da parte della famiglia Biondini. Questi dipinti sono estremamente significativi in quanto, coprendo un arco temporale di circa quindici anni, mettono in evidenza l'evolversi dello stile dell'artista. *Gianetto Biondini*, catalogo della mostra, (Centro Culturale S. Agostino, Museo civico di Crema e del Cremasco 1985) a cura di E. PEZZI, C. FAYER e S. TORRESANI, Crema, 1985; E. MULETTI, *I dipinti di Gianetto Biondini al Museo Civico di Crema e del Cremasco*, in "Insula Fulcheria", XXXVI (2006), pp. 237-264; E. MULETTI, *La donazione al Museo*, in *Dalla realtà all'anima nelle figure femminili di Gianetto Biondini*, a cura di E. MULETTI e E. FORTUNA, Crema, 2007.

<sup>33</sup> *Passeggiando in Via Cavour*. Primavera 1986. Collettiva di pittori cremaschi, Crema, 1986; G. MASCHERPA, *Carlo Fayer 1960-1980*, Crema, 1988; E. BERTOZZI, *Carlo Fayer. "Un educato ribelle"*, in "Insula Fulcheria", XLI (2011), vol. B, pp. 10-201.

## BIBLIOGRAFIA

- E. ABRATE (a cura di), *Enrico Girbafranti scultore*, Fusignano, 2015  
*Amos Edallo. Centenario della nascita (1908-2008)*, s.n., 2009
- S. AGOSTI, *La contessa Winifred Terni de Gregory: tra viaggi e arte*, in «Insula Fulcheria», XLIV (2014)
- C. ALPINI, *Acquisizioni del Museo Civico*, in «Insula Fulcheria», XXXVIII (2008), vol. B
- C. ALPINI, *Per ricordare Eugenio Giuseppe Conti*, in «Insula Fulcheria», XXXIX (2009), vol. B
- G. M. ARATA e C. TOSCANI, *Francesco Arata. "L'uomo e il pittore"*, in «Insula Fulcheria», XXXVII (2007)
- E. BERTOZZI, *Carlo Fayer. "Un educato ribelle"*, in «Insula Fulcheria», XLI (2011), vol. B
- A. BOMBELLI, *I pittori cremaschi: dal 1400 ad oggi*, Milano, 1957  
*Totubaj. Oggetti quotidiani nell'ultimo Baj*, catalogo della mostra, (Crema, 5 dicembre 2014 – 7 gennaio 2015) a cura di R. CERINI BAJ e A. ROLLA, Crema, Museo Civico di Crema e del Cremasco, 2014
- A. CICINELLI et al., *Federico Boriani: il pittore e l'ambiente*, Crema, 1992
- E. EDALLO e O. EDALLO, *Amos Edallo e la formazione del Museo di Crema*, in «Insula Fulcheria», XXXVIII (2008), vol. A
- A. EMILIANI, *I musei civici: significato storico di un modello italiano*, in *La gestione dei musei civici. Pubblico o privato?*, a cura di C. MORICI GOVI e A. MOTTOLA MOLFINO, Torino, Altemandi, 1996
- G. GIANBERTONI, *Antonio Rovescalli il pittore di scene (1864-1936)*, Milano, 1986  
*Eugenio Giuseppe Conti 1842-1909*, catalogo della mostra (Crema, novembre – dicembre 1971) a cura di G. LUCCHI, Crema, 1971
- D. LANDAU, *Federica Galli. Acqueforti*, Milano, 1982
- R. MARTINELLI e F. FANTAGUZZI, *Museo Civico di Crema e del Cremasco. Sezione di Arte moderna e contemporanea*, Crema, Museo Civico di Crema e del Cremasco, 1995
- G. MASCHERPA, *Carlo Fayer 1960-1980*, Crema, 1988
- E. MULETTI, *Le acqueforti di Federica Galli al Museo Civico di Crema e del Cremasco*, in «Insula Fulcheria», XXXV (2005)
- E. MULETTI, *I dipinti di Gianetto Biondini al Museo Civico di Crema e del Cremasco*, in «Insula Fulcheria», XXXVI (2006)
- E. MULETTI, *La donazione al Museo*, in *Dalla realtà all'anima nelle figure femminili di Gianetto Biondini*, a cura di E. MULETTI e E. FORTUNA, Crema, 2007.
- E. MULETTI, *Carlo Martini, 1908-1958: la memoria del paesaggio cremasco in Storia, Saggi, Ricerche*, vol. B, Crema, Museo Civico di Crema e del Cremasco, 2008
- C. MUSSI, *Eugenio Giuseppe Conti*, Crema, 1987  
*Passaggiando in Via Cavour*. Primavera 1986. Collettiva di pittori cremaschi, Crema, 1986
- D. PEREIRA e G. LUCKHURST, *Manini e Rovescalli tra l'apice e l'inizio del declino della scenografia romantica*, in «Insula Fulcheria», XXXV (2005)
- D. PEREIRA e G. LUCKHURST, *Il Fondo Manini*, in «Insula Fulcheria», XXXVI (2006)  
*Luigi Manini (1848-1936). Architetto e scenografo, pittore e fotografo*, catalogo della mostra (Crema, 6 maggio - 8 luglio 2007) a cura di G. PICCAROLO e G. RICCI, Cinisello Balsamo, 2007  
*Gianetto Biondini*, catalogo della mostra, (Centro Culturale S. Agostino, Museo civico di Crema e del Cremasco 1985) a cura di E. PEZZI, C. FAYER e S. TORRESANI, Crema, 1985
- S. RIBOLDI, *SAM: Sezione Arte Moderna del Museo Civico di Crema e del Cremasco*, in «Insula Fulcheria», XLIV (2014)
- E. RUGGERI, *Il Centro Culturale S. Agostino: storia, origine, attività*, in «Insula Fulcheria», XXXIV (2004)
- E. RUGGERI, *Cronologia sulla chiesa e convento di S. Agostino di Crema*, in «Insula Fulcheria», XLIII (2013)
- A. SALA, *Federica Galli. Acqueforti*, Milano, 1977
- C. TOSCANI (a cura di), *Francesco Arata (1890-1956)*, Soresina, 1970  
*Girbafranti Enrico*, in V. VICARIO, *Gli scultori italiani dal Neoclassicismo al Liberty*, vol. I, Lodi, 1994



1. Angelo Bacchetta, *Ritratto maschile (Angelo Cabini)*, 1861



2. Luigi Manini, *Paesaggio con rovine*, 1862



3. Antonio Rovescalli, *Architetture egizie antiche (Bozzetto per l'Aida)*



4. Eugenio Giuseppe Conti, *Il guardaroba della nonna*, 1885 ca.



5. Gaetano Previati, *Cristo e gli apostoli*, XIX-XX sec. ca.



6. D. Induno, *Ritratto maschile (G. Garibaldi)*, 1850-1878 ca.



7. Achille Barbaro, *Materità*, 1939



8. Amos Edallo, *La bella addormentata*, 1932-1950 circa



9. Enrico Girbafranti, *L'adultera*, ante 1965



10. Francesco Arata, *Natura morta con oggetti e verdure*, 1944



11. Federico Boriani, *Adda la spiaggia dei poveri*, 1950-1995 circa



12. Carlo Martini, *Fiume Serio*, 1954



13. M. Chiodo Grandi, *Ritratto femminile*, 1900-1937 circa.



14. Enrico Baj, *Pinocchio*, 1982



15. Federica Galli, *Il castagno dei cento cavalli*, 1998



16. Agostino Zaniboni, *Punto sereno*, 2002



17. Gianetto Biondini, *Uomini*, 1975-1980 circa



18. Angelo Bacchetta, *Case*



*Museo*

## **Museo civico di Crema e del Cremasco: un altro anno ricco di attività**

*L'articolo descrive le iniziative realizzate presso il Museo civico di Crema e del Cremasco tra l'autunno del 2014 e l'autunno del 2015, un periodo di grande attività per il Museo. Infatti, accanto all'inaugurazione della nuova sezione museale dedicata all'arte organaria (maggio 2015) il Museo è stato impegnato nell'allestimento di mostre (su tutte quella dedicata ad Enrico Baj, tra il dicembre 2014 ed il gennaio 2015), nella riproposizione del ciclo di incontri de Il sabato del Museo ed è stato anche il luogo in cui l'amministrazione comunale ha voluto realizzare le proprie iniziative dedicate all'Expo 2015 di Milano.*

*The article describes the initiatives carried out in the Civic Museum of Crema from the autumn 2014 to 2015. That was a period of busy activities for the museum, in fact, besides the opening of the new museum section dedicated to organ building (May 2015), the museum was involved in the preparation of exhibitions (of which the most important was the one dedicated to Enrico Baj) from December 2014 to January 2015. Moreover it was engaged in the reproposal of a series of meeting "The Saturday of the Museum" and it has been the place where the Council wanted to show its own initiatives concerning the EXPO 2015 in Milan.*

## ***Premessa***

Anche la seconda metà del 2014 ed il primo semestre del 2015 hanno rappresentato mesi ricchi di attività per il Museo civico di Crema e del Cremasco, con mostre di sicuro richiamo (tra cui spicca, per fama dell'artista, quella delle opere di Enrico Baj), conferenze ed incontri realizzati in collaborazione con l'associazionismo culturale locale e, soprattutto, l'apertura di una nuova sezione museale, dedicata all'arte organaria. Già da queste poche parole appare chiaro come il periodo 2014/2015 sia stato ricco di iniziative e di proposte volte a far conoscere al maggior numero possibile di visitatori il Museo cittadino ed il suo patrimonio, ulteriormente arricchitosi, oltretutto, in termini di oggetti esposti e di tradizioni locali valorizzate.

## ***La sezione di Arte organaria<sup>1</sup>***

Di sicuro l'evento più significativo dell'annata 2014/2015 è stata l'inaugurazione della nuova sezione dedicata a questa eccellenza dell'artigianato artistico locale, avvenuta sabato 9 maggio per mano del sindaco Stefania Bonaldi e con una buona partecipazione di pubblico. Subito un'osservazione: la sezione di Arte organaria è la seconda sezione che il Museo civico di Crema e del Cremasco inaugura negli ultimi due anni (e peraltro sempre nel mese di maggio!). Il 2014 aveva infatti vista l'apertura della sezione dedicata all'arte moderna e contemporanea (nota con l'acronimo di SAM, cioè, appunto, Sezione di Arte Moderna)<sup>2</sup>: solo questa semplice considerazione evidenzia come il Museo cremasco sia vivo ed in continua espansione, dal momento che davvero pochi musei riescono ad inaugurare due nuove sezioni in due anni. Ed in un'epoca complessa ed avara di disponibilità economiche come la attuale i risultati conseguiti sono di sicuro da annoverare come dei successi.

La tradizione organaria cremasca si sviluppa sulle orme della più antica arte organaria bresciana (Antegnati) e bergamasca (Serassi), a partire dalla fine del XVIII secolo, quando nel territorio cremasco sono fiorite numerose scuole e botteghe. In un crescendo che non conobbe sosta famiglie come i Lingiardi, i Franceschini (attivi fino al 1940) e i Cadei diffusero un sapere ed una tecnica che avrebbe dato i suoi frutti migliori con le botteghe fondate prima da Pacifico Inzoli (1843-1910)<sup>3</sup> e poi da Giovanni Tamburini (1857-1942)<sup>4</sup>, tutt'oggi in attività.

Crema è dunque da lungo tempo sede di laboratori artigiani che producono e restaurano organi e costruiscono canne da organo per i più conosciuti organari, tanto che in città esiste una scuola di formazione professionale per la costruzione ed il restauro degli strumenti. Oltretutto Crema ha dato i natali a importanti musicisti (quali Vincenzo Petrali, Giovanni Bottesini e Stefano Pavesi), che hanno prodotto composizioni sacre e profane apprezzate in tutta Europa.

Da tempo era avvertita la necessità di valorizzare e promuovere questo patrimonio: cogliendo tale impulso, anche sulla scia di Expo 2015, il Comune di Crema ha inteso mostrare non solo alla cittadinanza cremasca, ma pure ad un pubblico più vasto, le attitudini della nostra città in questo particolare settore dell'artigianato artistico, che trova di sicuro nuova valorizzazione attraverso quanto esposto nella sezione museale ad esso dedicata. Tale sezione, realizzata grazie al fondamentale sostegno della Fondazione Cariplo e, in secondo luogo, della Fondazione Banca del Monte di Lombardia, oltre che tramite risorse economiche proprie del Comune di Crema, si articola su due sale.

La prima pone l'accento sulle realizzazioni, cioè sugli strumenti e sulle canne d'organo, ma anche sui protagonisti di tale produzione artigianale.

Sono infatti presenti due teche dedicate alla figura di Pacifico Inzoli ed alla ditta Tamburini ed al suo fondatore; inoltre una canna Fa di 32 piedi domina letteralmente la sala.

Il manufatto è stato creato per l'occasione dalla ditta Scotti: esso riproduce l'analoga canna presente nell'organo del Duomo di Cremona, per la realizzazione della quale è stata utilizzata la più grande delle forme (originali ed realizzate da Pacifico Inzoli proprio in occasione della costruzione della nuova facciata dell'organo del Duomo di Cremona nel 1879) esposte nella seconda sala.

Il percorso espositivo della prima sala è stato concepito senza però trascurare i visitatori più giovani, per i quali è stato pensato uno strumento multimediale di facile utilizzo ma di sicuro impatto, dal momento che le sue fattezze ricordano quelle di un organo completo di doppia tastiera.

Esso permette di «navigare» all'interno del mondo degli organi e delle figure professionali che ruotano attorno a tale strumento: si possono così consultare le schede degli organi presenti nei paesi della diocesi di Crema oppure conoscere le figure dell'arte organaria (l'organaro, ma anche il maestro ed il cannifonista, presentati cogliendo le sfaccettature che ne costituiscono il profilo professionale) e le diverse fasi della realizzazione di un organo.

Nella seconda sala viene invece ricostruita una bottega artigiana in cui, partendo dalla fusione dei metalli per la produzione delle canne, attraverso le varie fasi di lavorazione quali, appunto, la lavorazione delle lastre di metallo e la loro arrotolatura attorno alle forme, la costruzione dei mantici, dei somieri e delle trasmissioni, si arriva alla realizzazione di un organo completo e funzionante.

Il percorso che il visitatore compie nella seconda sala, dunque, gli consente di conoscere le diverse fasi della costruzione di un organo, partendo dalla fabbricazione delle canne per arrivare infine alla prova finale dello strumento.

L'inaugurazione della nuova sezione è stato il momento iniziale di un percorso, non ancora concluso, volto a far conoscere meglio ai cremaschi il mondo degli organi.

Così sono state associate visite ad alcuni organi della città (nello specifico quelli delle chiese di Santa Maria Stella, di San Bernardino in città e di San Bartolomeo) ad appuntamenti di visita guidata alla nuova sezione, concerti presso chiese e strutture cittadine (quello inaugurale, con il maestro Alberto Dossena, tenutosi presso la chiesa cittadina di S. Benedetto oppure il momento musicale nella parrocchiale della SS. Trinità, con il maestro Simone Della Torre, od ancora il concerto di organo ed archi presso l'Arena Giardino del maestro Pietro Pasquini) e, vere e proprio chicche del programma, gli open day delle fabbriche Scotti, produttrice da 135 anni di canne d'organo, e Inzoli, oggi di proprietà dei fratelli Bonizzi ma fondata nel 1867 da Pacifico Inzoli e protagonista, assieme alla ditta Tamburini, della fama degli organi cremaschi nel mondo.

La poliedricità delle proposte è anche frutto della composizione del gruppo di lavoro che ha curato la realizzazione della sezione, dal momento che dello stesso hanno fatto parte gli organari Claudio Bonizzi e Saverio Tamburini, il cannifonista Luca Scotti, il maestro Alberto Dossena i quali, assieme alla responsabile del Museo civico Francesca Moruzzi, hanno collaborato sotto la sapiente ed attenta guida del consigliere comunale Sebastiano Guerini, delegato a tale compito dall'assessore alla partita Matteo Piloni.

## *Il sabato del Museo*

Dopo il successo della prima stagione di incontri e conferenze organizzati dal Museo in collaborazione con le realtà cittadine<sup>5</sup> che gravitano attorno all'istituzione culturale cremasca la decisione di riproporre, con alcuni correttivi, questa serie di appuntamenti è stata una scelta abbastanza scontata ma, di fatto, intelligente.

Il tema di fondo della serie di appuntamenti è stata, ancora una volta, la storia del territorio cremasco nelle sue diverse fasi.

La seconda edizione de *Il sabato* si è aperta con un approfondimento volto a far conoscere il Cremasco in epoca preistorica e romana, sfruttando a tal fine i recenti ritrovamenti archeologici connessi alla realizzazione del metanodotto Cremona-Sergnano. Di questi aspetti hanno dissertato, nel primo appuntamento del nuovo ciclo di conferenze (4 ottobre 2014), Nicoletta Cecchini, funzionario della Soprintendenza per i beni archeologici della Lombardia, e gli archeologi Fiorenza Gulino, Flavio Redolfi Riva e Gianluca Mete.

Successivamente le tematiche affrontate hanno riguardato altre epoche storiche. Le vicende del XX secolo sono state affrontate con appuntamenti volti a celebrare il primo centenario della Grande guerra: Elena Benzi (21 marzo 2015) ha esposto i risultati delle sue ricerche, basate sull'analisi della stampa locale dell'epoca; tale studio ha permesso di vedere come il 1914 venisse vissuto a Crema.

Sempre sul tema della Grande guerra Mario Cassi, quasi in concomitanza (9 maggio 2015) con la celebrazione del centenario dell'entrata nel primo conflitto mondiale dell'Italia, ha posto l'accento sui riflessi concreti degli eventi bellici sulla nostra città, evidenziando in particolare il legame nato con il gemellaggio di Crema con le località venete di Moriago e Nervesa, luoghi al centro delle zone sconvolte dal conflitto nel 1918 e che proprio per questo motivo ancora oggi si fregiano del toponimo «della battaglia» per rimarcare la centralità che gli eventi bellici hanno avuto nella loro storia più recente.

La storia del Novecento è stata protagonista anche della conferenza tenutasi il 18 ottobre, quando Chiara Gnesi ha celebrato la ricorrenza dell'ottantesimo anniversario del record mondiale di alta velocità realizzato dal nostro concittadino Francesco Agello nel 1934 con un idrovolante Macchi-Castoldi. Di una vicenda poco nota dell'Ottocento si è invece fatto portavoce Pietro Martini, che il 22 novembre ha illustrato i risultati delle sue ricerche sulla nascita della loggia massonica Serio, verificatasi a Crema nel 1862 ed oggetto di uno studio pubblicato sull'edizione 2014 di «*Insula Fulcheria*»<sup>6</sup>.

Dei secoli XIX e XX, ma da un punto di vista più squisitamente artistico, si sono occupati invece la Società storica cremasca, che ha supervisionato con il suo presidente Matteo Facchi il lavoro svolto da Gaia Avaldi e da Maria Elena Scampa, presentato al pubblico cremasco il 21 aprile 2015.

Le due studentesse, guidate dal docente dell'Università Cattolica di Milano Kevin McManus, hanno proceduto alla schedatura del patrimonio, cronologicamente più recente e non ancora studiato del Museo, entrato così a pieno titolo nelle collezioni museali cremasche

Sempre la Società storica cremasca ha utilizzato l'appuntamento de *Il sabato* del Museo previsto per il 18 aprile per presentare la sua ultima fatica, un agile volume dedicato ad un complesso tanto noto quanto poco studiato, cioè quello degli Stalloni. Il volume<sup>7</sup> risulta diviso in due parti: la prima, a cura della storica dell'architettura Stefania Del Nero Formenti, analizza le vicende storico-architet-

toniche del complesso monastico trasformato, come molti altri conventi cittadini, in presidio militare alla fine del Settecento da Napoleone. La seconda, invece, è stata curata da Carlo Gnechi Rusconi, esperto di primo piano del mondo delle carrozze, e permette di conoscere nei dettagli la collezione di ventiquattro vetture d'epoca conservata presso il complesso di via Verdi

Sull'epoca medievale e rinascimentale ha dissertato invece don Giuseppe degli Agosti, con due interventi: il primo (8 novembre 2014) è stato dedicato al tormentato rapporto tra Matilde di Canossa e Crema, il secondo (7 marzo 2015) ha avuto come argomento le numerose vicende belliche che, nel corso dei secoli, hanno interessato il territorio cremasco. Sulla storia meno recente del Cremasco è stata incentrata anche la presentazione dei volumi manoscritti realizzati da Luigi Dossena, avvenuta sabato 17 gennaio 2015.

Ad aspetti più marcatamente antropologici sono stati invece dedicati i due appuntamenti curati dal Gruppo antropologico cremasco che, con Elena Benzi e Walter Venchiarutti, ha dapprima presentato gli esiti delle proprie ricerche sulla figura di Santa Lucia (l'appuntamento, va da sé, è stato ovviamente celebrato il 6 dicembre 2014, quasi in concomitanza con il giorno in cui la santa viene festeggiata) e sui molteplici significati ed aspetti del gioco, analizzati con particolare riferimento alle tradizioni locali (7 febbraio 2015).

A latere di queste conferenze non va dimenticato infine l'appuntamento organizzato dall'Associazione italiana di cultura classica che il 7 maggio 2015 ha visto il professor Zanetto dell'Università degli Studi di Milano dissertare dei temi dell'ospitalità e del simposio nella cultura classica.

### ***Le mostre<sup>8</sup>***

Un capitolo di forte impegno per il Museo è stato quello delle mostre, specie per quella che può essere considerata la mostra dell'anno per Crema. Essa, tra dicembre 2014 e gennaio 2015, ha visto le sale Agello e da Cemmo del Museo ospitare l'esposizione dedicata ad un significativo artista italiano del XX secolo, Enrico Baj, la cui organizzazione ha gravato esclusivamente sul personale del Comune.

Curata da Roberta Cerini e Alberto Rolla, la mostra Totubaj. Totem tubi. Oggetti quotidiani nell'ultimo Baj, ricca di una sessantina di pezzi, ha svelato al pubblico il grande fascino degli insoliti e suggestivi oggetti quotidiani dell'ultimo Baj. Aperta al pubblico inizialmente dal 5 dicembre 2014 al 7 gennaio 2015 (e poi prolungata, visto il grande successo di pubblico, fino al 18 gennaio) l'esposizione ha presentato due momenti della produzione ultima di Baj in cui l'impiego di oggetti quotidiani e tecnologici, sapientemente mescolati alle consuete passamanerie, sposta l'interesse dell'artista dai personaggi con nomi altisonanti ad un ben più vasto popolo, quello stesso da lui precedentemente figurato alla fine degli anni Ottanta in grandi composizioni combinatorie: il popolo fruitore e succube del sistema dei consumi e di una tecnologia volta sempre più al superfluo<sup>9</sup>.

Come si diceva in apertura la mostra ha interessato sia una sede più consueta per le esposizioni in terra cremasca, cioè gli spazi delle sale Agello, sia la sala da Cemmo. La prima ha ospitato le dame idrauliche, i rilievi idraulici e le sculture idrauliche, cioè opere realizzate da Baj con tubi e manufatti che, nella vita quotidiana, costituiscono le tubazioni che troviamo in casa, negli uffici e nelle aziende, mentre nell'opera di Baj sono utilizzate per rievocare fiumi, principi fisici ed illustri scienziati. Nella seconda, invece, hanno trovato spazi le opere di maggiori

dimensioni, cioè i totem che, grazie all'ottimo lavoro di allestimento svolto da Attilio e Dolores Bianchi, si sono perfettamente inseriti nella sala Da Cemmo, integrandosi con gli affreschi presenti in essa.

Il successo dell'esposizione è stato sancito dal numero dei visitatori, che si è aggirato (è una stima per difetto) complessivamente in oltre 2000 unità.

Accanto al grande evento rappresentato dalla mostra dedicata all'artista milanese il Museo ha visto lo svolgersi di altre rassegne, di sicuro più legate all'ambito culturale locale ma non per questo meno ricche di significato.

Così ricordiamo, in ordine sparso, la mostra Bellezza e memoria. Enrico Girbafranti scultore, curata da Edoardo Edallo e da Cesare Alpini, realizzata grazie all'impegno di Enrico Abrate e svoltasi dal 15 maggio al 2 giugno 2015.

La mostra, basata su di una selezione di quaranta opere realizzate in diversi materiali (marmo, bronzo e gesso) provenienti da collezioni pubbliche e private, ha voluto evidenziare la personalità artistica degli esordi di Girbafranti; accanto alle opere sono state esposti documenti, fotografie e memorie provenienti da documentazione originale archiviata e custodita da Giancarlo Abrate, nipote dello scultore.

La mostra è stata anche occasione per realizzare un volume<sup>10</sup> che raccoglie, per la prima volta, i lavori della produzione artistica di Girbafranti, utilizzando fotografie storiche e materiali d'archivio originali, e riguarda anche opere di cui, ad oggi, non si conosce ancora la collocazione. L'obiettivo del catalogo è quello di contribuire alla completa ricostruzione del lavoro artistico di Girbafranti e di realizzare un percorso ideale alla scoperta delle sue numerose opere presenti nel Cremasco.

Girbafranti, infatti, nativo di Crema ma ben presto trasferitosi, per motivi di studio, a Milano (qui frequentò l'Accademia di Brera), aprì uno studio nel capoluogo lombardo, partecipando a numerose esposizioni in Italia ed occupandosi inoltre di scultura ed edilizia funeraria presso il cimitero Monumentale di Milano, il Maggiore di Crema, Lecco, Lodi e presso i campisanti di altre città della Lombardia.

Dopo la distruzione del suo studio (e di buona parte delle opere vivi custodite) durante i bombardamenti subiti da Milano nel corso del 1944 l'artista ritornò nella sua città natale, dove visse fino alla morte, avvenuta il 30 gennaio 1965. A Crema si dedicò alla realizzazione sia di numerose opere presso il Cimitero Maggiore che di statue di carattere religioso come quella del cardinal Ferrari per la Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano. La mostra ha visto la realizzazione di una significativa sinergia tra i volontari di alcune associazioni culturali cittadine e la direzione del Museo, con i primi che si sono occupati della custodia delle sale Agello durante gli orari di apertura della mostra.

Un altro artista cremasco è stato oggetto di una mostra nella primavera del 2015. Si tratta di Federico Boriani, le cui opere hanno fatto bella mostra di sé nelle sale Agello dall'11 al 26 aprile 2015.

Anche per Boriani vi è stata la realizzazione dell'accoppiata mostra/volume, con la realizzazione di un testo che, però, ha puntato soprattutto a ricostruire la dimensione umana dell'artista (Boriani, infatti, fu innanzitutto artista, ma fu anche partecipe delle vicende politiche del secondo dopoguerra grazie alla sua militanza nella Democrazia cristiana, oltre che docente e divulgatore di tecniche artistiche), operazione riuscita grazie alle numerose interviste che caratterizzano il volume curato da Walter Venchiarutti<sup>11</sup>. Perché mentre la mostra ha voluto far conoscere

le opere di Boriani, il volume ha invece concretizzato la volontà dei curatori di far apprezzare ai cremaschi anche l'uomo Boriani.

Se tutte le precedenti iniziative hanno visto come loro luogo di svolgimento le sale Agello (oppure, come quella dedicata a Baj, hanno visto il ritorno, dopo molti anni, di un'esposizione in sala da Cemmo), un'altra mostra, quella curata da Attilio e Dolores Bianchi, ha ripreso la recente ma felice prassi di collocare alcune esposizioni temporanee all'interno del percorso museale stesso, al fine di permettere, grazie all'abbinamento con una mostra tematica, un maggior afflusso di pubblico al Museo. La mostra, intitolata *Tentazioni in scatola*, è stata dedicata alle scatole cromolitografate provenienti dalla collezione personale dei due curatori ed affrontata una tematica particolarmente in linea con l'enfasi posta sul mondo dell'alimentazione nell'anno dell'Expo milanese.

Diffusesi nel corso dell'Ottocento, le scatole rivestirono un ruolo molto significativo nella storia industriale del tempo. Ricche di colori, decori ed immagini svolsero allo stesso tempo il ruolo di contenitore (diremmo oggi di packaging) e di vettore pubblicitario: quelle di piccole dimensioni erano destinate al consumo familiare e ad essere regalate, quelle più grandi riempivano gli scaffali delle drogherie e dei negozi, in cui il prodotto veniva venduto sfuso.

L'uso delle scatole di latta, tuttavia, non si esauriva una volta che il prodotto originale era finito: esse diventavano contenitori per oggetti vari nelle abitazioni, vivendo una nuova (e lunga) «seconda vita».

Terminata la seconda guerra mondiale la tecnica cromolitografica, diventata troppo costosa, venne abbandonata e la maggior parte degli scatolifici si convertì ad altre produzioni industriali.

Le scatole allora prodotte sono arrivate fino a noi conservando intatto nel tempo il loro fascino, testimoni di eventi storici, artistici ed economici, ma anche di ricordi familiari ormai passati per sempre.

La mostra è stata oggetto anche di un interessante esperimento comunicativo, concepito come strumento di approfondimento della mostra stessa: sul profilo Facebook del Museo sono apparsi, con cadenza bisettimanale, momenti di approfondimento dedicati ad illustrare in breve le fabbriche produttrici di dolci presenti in mostra e corredati da alcune immagini delle scatole esposte per ogni singola ditta.

### *Altre iniziative*

Un'operazione che, per ora, è passata abbastanza sottotono ma che, tuttavia, riveste un grande valore è quella del rientro, dopo parecchi anni di «esilio», delle tre sinopie delle due grandi opere di Giovan Pietro da Cemmo presenti nell'ex refettorio del Museo, raffiguranti l'Ultima cena e la Crocefissione. Le sinopie, tornate al Museo restaurate e con il beneplacito della Sovrintendenza (che ha oltretutto manifestato il proprio plauso per la gestione dell'operazione di rientro delle sinopie), nell'autunno 2015 sono state oggetto di uno specifico intervento: in particolare la sinopia dell'Ultima cena è stata collocata in sala Pietro da Cemmo, consentendo così al pubblico di visionare nello stesso spazio espositivo l'affresco ed il lavoro preparatorio ad esso precedente, facendo così meglio comprendere ai visitatori le modalità realizzative alla base del ciclo pittorico che rende davvero unica la sala dell'ex refettorio conventuale.

Tra le operazioni «minori» ma non per questo meno significative va di sicuro



annoverata innanzitutto la prassi di mettere in vendita presso il bar del Museo alcune pubblicazioni (in primis il catalogo della mostra Baj e l'edizione 2014 di «Insula Fulcheria»): si tratta di un embrionale nucleo di book shop, una piccola iniziativa che si spera possa essere allargata in futuro.

Altra «piccola» novità è stata la sistemazione di due salette poste alla conclusione dell'esposizione museale, nei pressi del vecchio ingresso del Museo: tali salette, una volta sede di uffici, sono state tinteggiate ed attrezzata per l'esposizione di quadri, con l'idea di poter divenire sede di mostre tematiche di piccola entità ma in grado di offrire agli organizzatori il vantaggio, proprio per la loro collocazione all'interno del percorso museale, di non dover predisporre appositi turni di custodia durante i normali orari di apertura del Museo. Quest'ultimo, proprio grazie alla presenza di mostre temporanee, potrà farsi conoscere ad un pubblico nuovo, allargando la platea dei propri visitatori.

Infine se il 2015 verrà di sicuro ricordato come l'anno dell'Expo di Milano, al Museo, molto più prosaicamente, esso sarà visto come l'anno del riallestimento quale sala attrezzata dello spazio dedicato ad Angelo Cremonesi, sala meglio nota come ex biblioteca conventuale in quanto, al tempo in cui gli Agostiniani popolarono i chiostri che oggi ospitano il Museo, lì aveva sede la loro ricca biblioteca<sup>12</sup>.

La sala, da semplice struttura destinata ad ospitare conferenze per un pubblico di novanta/cento spettatori, si è trasformata in una vera e propria sala multimediale, con un nuovo impianto professionale per la videoproiezione supportato da un moderno impianto audio, nuovi luci e nuove sedute.

L'intervento sulla sala Cremonesi permette di aprire il capitolo dedicato ad Expo e, più latamente, all'utilizzo degli spazi del S. Agostino, oltre che per tutte le iniziative proprie di un museo, che già di per sé sarebbero sufficienti per dimostrare la vivacità dell'istituzione culturale cittadina, come location di festival di primo piano nel panorama culturale cittadino quali ArtShot, AltreStorie, Crema Jazz Art. Oltre che «contenitore» il Museo e le sue sezioni sono state protagoniste di una nuova proposta culturale volta a rendere ancora più vissuto il complesso conventuale: in collaborazione con il Franco Agostino Teatro Festival ed i suoi artisti la direzione del Museo ha realizzato una serie di appuntamenti domenicali che hanno fatto conoscere, ai visitatori più giovani ed ai loro genitori, i diversi spazi museali, divenuti veri e propri luoghi per proposte culturali pensate per valorizzare le varie tipologie di patrimonio ospitate nelle sezioni del Museo.

Dunque il Museo e le sue sezioni sono e continueranno ed essere protagoniste di una proposta culturale del tutto innovativa volta a rendere ancora più vissuto il complesso conventuale. Proprio grazie al partenariato ed alla collaborazione con l'Associazione Franco Agostino Teatro Festival e ad un significativo supporto economico di Fondazione Cariplo, ottenuto grazie alla partecipazione al bando Protagonismo culturale dei cittadini, si sono aperte con successo le Domeniche in famiglia al museo. Si tratta di un appuntamento mensile di cui, come già ricordato in precedenza, sono protagonisti le collezioni museali e i bambini; questi ultimi, guidati dagli operatori del FATF e del Museo, vengono condotti in percorsi ludici ed artistici alla scoperta dei tesori conosciuti e sconosciuti del Museo di Crema. Tali tesori vengono illustrati con un linguaggio nuovo ed accattivante all'insegna dell'interattività ed all'interno di percorsi di edutainment (in pratica, la teoria dell'educare divertendo già sperimentata al Museo di Crema con l'allestimento della sezione di Archeologia fluviale<sup>13</sup>) in grado di offrire occasioni per trascorrere del tempo in famiglia ed imparare divertendosi. Tutti questi eventi non fanno altro

che testimoniare, ancora una volta, la vivacità del Centro culturale S. Agostino, con buona pace dei suoi detrattori.

### **La biblioteca del Museo**

E' in corso, con una tempistica purtroppo più dilatata del previsto causa la soppressione delle province e le conseguenti difficoltà della Rete bibliotecaria cremone-  
nese cui la biblioteca del Museo afferisce, la catalogazione su supporto digitale del materiale presente in Museo: l'operazione permette di conoscere in tempo reale, tramite il catalogo on line delle reti bibliotecarie della provincia di Cremona e della provincia di Brescia, i volumi che la biblioteca del Museo possiede.

### **NOTE**

<sup>1</sup> Per la realizzazione del testo dedicata alla sezione di Arte organaria si ringrazia il dottor Alviani dell'Ufficio di staff del sindaco per la cortese collaborazione.

<sup>2</sup> Per una disamina delle idee alla base della Sezione ed in merito ai suoi contenuti cfr. S. RIBOLDI, *SAM: Sezione Arte Moderna del Museo civico di Crema e del Cremasco*, in: «Insula Fulcheria», XLIV, 2014, pp. 424-433.

<sup>3</sup> Cfr. *Inzoli cav. Pacifico. Premiato stabilimento d'organi. Lettere e progetti*, a cura di N. ANTONACCIO e S. SPINELLI, Crema, Arti grafiche cremasche, 2002.

<sup>4</sup> Cfr. *Catalogo degli organi costruiti dalla Pontificia fabbrica d'organi Giovanni Tamburini dal 1893 al 1973*, Crema, s.e., 1977.

<sup>5</sup> Le associazioni che collaborano attivamente con il Museo di Crema sono l'Associazione italiana di cultura classica, la Società storica cremasca, L'Araldo. Gruppo cremasco di ricerche storico ambientali, il Touring Club Italiano, la redazione della rivista «Insula Fulcheria», il Gruppo Antropologico Cremasco, l'Associazione ex alunni del Liceo Ginnasio «A. Racchetti» di Crema, gli Amici del Museo, il Fai delegazione di Cremona, gruppo di Crema e (nuovo ingresso del 2014) l'associazione culturale Gli Ostaggi.

<sup>6</sup> Cfr. P. MARTINI, *La costituzione della Loggia Serio a Crema nel 1862*, in: «Insula Fulcheria», XLIV, 2014, pp. 146-177.

<sup>7</sup> Cfr. *Il Complesso degli ex «Stalloni» a Crema. Dal convento di Santa Maria Mater Domini al Centro d'Incremento Ippico*, a cura di M. FACCHI, Milano, Scalpendi, 2015.

<sup>8</sup> Quelle che vengono descritte sono solo alcune delle mostre ospitate dalle sale Agello, che hanno visto tra le loro mure anche la presenza delle fotografie della mostra dedicata ai volatili ed intitolata *Visi e luntà dal Sère* (dal 7 febbraio al 1 marzo 2015) oppure i francobolli del tradizionale appuntamento autunnale gestito dal Circolo filatelico numismatico cremasco, organizzatore di una mostra dedicata alla ricorrenza del primo centenario della Grande guerra arricchita dalla presenza di numerosi cimeli dell'evento bellico.

<sup>9</sup> Sulla mostra cremasca si veda per un approfondimento relativo alle opere esposte ed alle caratteristiche delle opere dell'ultimo periodo di Enrico Baj, il catalogo della medesima (cfr. *Totubaj. Totem tubi. Oggetti quotidiani nell'ultimo Baj*. Mostra a cura di R. CERINI BAJ e A. ROLLA, Comune di Crema. Assessorato alla cultura, Crema, 2014).

<sup>10</sup> Cfr. *Enrico Girbafranti scultore*. Progetto di Enrico Abrate, testi di Cesare Alpini, Edoardo Edallo, s.l., s.e., 2015.

<sup>11</sup> Cfr. *Federico Boriani. Testimonianze, studi, memorie*, a cura di W. VENCHIARUTTI, s.l., s.e., 2015

<sup>12</sup> Cfr. C. CORSETTI, *La libreria del convento Sant'Agostino di Crema*, in: «Insula Fulcheria», XLIII, 2013, pp. 261-272.

<sup>13</sup> Sulle idee guida della sezione di Archeologia fluviale Cfr., T. RAVASI e C. FREDELLA, *Un approccio sperimentale alla didattica dell'antico nella nuova sezione di archeologia fluviale del Museo di Crema*, in: «Insula Fulcheria», XXXIX, 2009, vol. A, pp. 120-137 mentre sul concetto di edutainment cfr. *Cultura in gioco. Le nuove frontiere di musei, didattica e industria culturale nell'era dell'interattività*, a cura di P. A. VALENTINO e M. R. DELLI QUADRI, Firenze, Giunti, 2004.

# *Appendice*

## ***Associazioni culturali***

*Si ritiene opportuno dare notizia, per completare il quadro dell'arte contemporanea nel Cremasco, di due associazioni che hanno contribuito ad arricchire il panorama della cultura artistica nel nostro territorio.*

### **Artisti & Associati**



#### ***“Biografia”***

Artisti & Associati nasce come Associazione Culturale nel 2006 a Crema, con l'intento di dare agli artisti del territorio la possibilità di esprimersi non solo in ambito locale ma favorendone anche gli scambi con altre realtà. Hanno aderito ad A&A appartenenti ai più diversi ambiti della cultura: dalla pittura alla danza, dalla cucina alla musica, dalla scultura alla letteratura. Non mancano tuttavia esperienze di cinema, fotografia e architettura.

Scopo principale di A&A, compatibilmente con la disponibilità degli spazi, resta comunque quello di portare a Crema eventi e manifestazioni artistiche in sinergia con soggetti culturali nazionali e internazionali e, allo stesso tempo, grazie al rapporto con gli enti interessati, presentare le proprie opere al di fuori dell'ambito locale.

L'Associazione si è distinta in questi anni per aver contribuito in modo sostanziale alle programmazioni artistico-culturali della città in sintonia e con il patrocinio del Comune di Crema. A tale proposito si ricordano le 7 edizioni di Austroungarte che, all'interno della programmazione creata da A&A, hanno visto la partecipazione massiccia di pubblico e la nascita di iniziative collaterali svoltesi contemporaneamente in diverse localizzazioni cittadine.

Durante la crescita di questo gruppo culturale, sono state sviluppate tematiche che hanno visto l'Associazione cimentarsi con il comune e con altri Enti in allestimenti e installazioni che hanno lasciato un segno permanente nella città. Ne sono testimonianza: la creazione della Sezione d'Arte Moderna (SAM) nel 2014 presso il Museo Civico cittadino, ideata e completamente realizzata da A&A; l'installazione “Love for me” che, presentata nel 2011 presso il design Hotel M.O.O.M di Olgiate Olona, e presso l'Hotel Hilton di Milano, oggi trova collocazione permanente presso l'Ospedale di Crema; il cubo artistico, ideato interamente da A&A, che nel 2009 ha caratterizzato la Piazza del Duomo di Crema per tutto il periodo natalizio; l'installazione “Donna” realizzata nel 2013 sempre in Piazza Duomo come un chiaro messaggio a tutela della figura femminile; la manifestazione “Arting – Passeggiando con l'Arte” che, nel 2009, ha colorato per quasi due mesi le vie centrali di Crema, con stampe sospese delle Opere di A&A e molte altre installazioni minori.

Al di fuori del nostro territorio si ricordano l'evento Artango svolto nel

2011 presso Palazzo Cattaneo di Cremona che ha visto, in questa splendida cornice, un Ensemble di Arte e Danza, la partecipazione in Korea con la mostra collettiva “Italia nel mondo”, simbolo di uno scambio culturale tra paesi diversi e altri gemellaggi con Associazioni Culturali esterne al nostro Comune quali l’Associazione Culturale di Sirmione.

Artisti & Associati, grazie alle numerose manifestazioni organizzate, è stata sempre protagonista, come Associazione culturale, delle testate giornalistiche locali, creando e stimolando l’attenzione di Istituzioni e pubblico. Nel futuro la si vedrà impegnata in una sempre più costante presenza artistica nel territorio locale, creando però i presupposti per il coinvolgimento di fresche e giovani realtà culturali esterne al nostro territorio.

### ***Artisti***

Mario Frascini (Presidente), Anna Lopopolo (Segretaria), Luisa Vailati , Mino Gaffuri, Francesco Manlio Lodigiani, Luigi Soresini, Andrea Miragoli, Carlo Rusca, , , Roberto Gramignoli, Stefano Barone, Francesca Baldrighi, Arlene Piarulli, Luca Dipillo (Tesoriere)

### ***Associati***

Luigi Ferrigno (Vice Presidente), Carlo Schira (Consigliere), Enrico Zucchetti

### ***Recapito***

Artisti & Associati - Crema - tel. 3478747300 - info@artistieassociati.com - www.artistieassociati.com

---

## **Quartiere 3**



### ***Sette anni di vita e di storia***

Ci incontrammo per caso o per destino. Alcuni si conoscevano, ma non si erano mai visti sotto questa luce. Già, perchè i sogni illuminano. Essi incominciarono a risplendere nelle stanze *Chiare* di via Quartiere, Castelleone, al civico 3. Un giorno Giacomo notò che faceva buio, intorno. Appese un sogno sulla superficie bianca del muro. Era il 2007. Quasi il 2008. Noi non esistevamo ancora. Forse esistevamo nell’oscurità del nostro futuro, ma non lo sapevamo. Che ci saremmo stati presto si sentiva nell’aria: era una questione di mesi.

Giacomo aprì la porta della sua casa. L’uscio guardava su una via stretta, da

cui si poteva passare in una direzione sola. C'era ombra. Accese una candela. Arrivarono altri artisti, molti avevano studiato con lui a Carrara, in mezzo alle grandi montagne di marmo. Appesero sogni. Poi fu la volta di Demis che portò sogni incandescenti e di Matteo con i suoi mille sogni virtuali. Cominciammo a lasciare le stanze di via Quartiere: uscimmo per strada a mettere opere d'arte.

Da quel momento in poi Quartiere 3 si arricchì di personaggi e sognatori. Pur conservando il nome di un indirizzo, consolidò la propria indole nomade: ci adattammo agli spazi più diversi, alcuni li conquistammo, rubandoli al silenzio e ai detriti del tempo. Si andò avanti, di mostra in mostra, di collettiva in collettiva, colloquiando con diversi interlocutori e cercando di restare coerenti con la natura originaria dell'Associazione. Siamo sempre stati attivi in provincia, in campagna, in modo tale che l'Arte potesse arrivare ovunque e interessare chiunque. Ci siamo incuriositi ogni volta, incontrando giovani artisti, perchè nella loro espressione si poteva meglio leggere e comprendere il nostro tempo.

Sono già trascorsi sette anni. Ogni sette anni si dice si concluda un ciclo della vita. Non sappiamo se ci attende un nuovo sorprendente inizio oppure se le cose seguiranno la scia di ciò che abbiamo costruito. Noi siamo pronti a inoltrarci in quello che sarà.

Ecco chi siamo e quello che avete visto e sentito di noi:

Quartiere 3 è Matteo Tosoni (presidente), Max Cavallari, Ilaria Cavalli, Antonio Ceribelli, Mauro Coppini, Demis Martinelli, Barbara Martini, Giacomo Stringhini Ciboldi, Sara Serina, Natalia Vecchia e Benedetta Zuccotti.

Quartiere 3 è stato anche Cinzia Albergoni, Angelo Barbisotti, Ciro Bergonzi, Sara Viviani.

2008: personali di diversi artisti presso le stanze di via Quartiere 3 a Castelleone; intervento di scultura in via Garibaldi a Castelleone.

2009: personali in via Quartiere 3 a Castelleone; *Eartheart*, collettiva presso il Nodo dei Desideri a Crema; prima edizione di *Q3*, collettiva di pittura, scultura fotografia a Crema; *V Biennale di Soncino a Marco*, presso la Rocca Sforzesca e l'ex Filanda Meroni a Soncino.

2010: personali in via Quartiere 3 a Castelleone; seconda edizione di *Q3* a Crema; *X Biennale di Grafica e Arti Città di Castelleone*.

2011: terza edizione di *Q3* a Crema; *VI Biennale di Soncino a Marco* presso la Rocca Sforzesca, l'ex Filanda Meroni, la Casa degli Stampatori a Soncino; *Ferro a Fuoco, l'Arte di una vita*, doppia personale di scultura e fotografia a Soncino; *QRZY<sup>3</sup>* collettiva presso la Rocca San Giorgio di Orzinuovi.

2012: quarta edizione di *Q3* a Crema; *XI Biennale di Grafica e Arti Città di Castelleone; Coincidenze. Incisione Contemporanea Itinerante*, mostra itinerante di grafica incisoria inaugurata presso il Museo della Stampa di Soncino e proseguita nel 2013 a Vicenza, Firenze, Roma e Matera.

2013: quinta edizione di *Q3* a Crema; *VII Biennale di Soncino a Marco* con eventi satellite nella città di Soncino; primo intervento di Quartiere 3 a Meano nel progetto 'Meano Borgo dei Creativi' - posa della prima opera permanente.

2014 secondo intervento di Quartiere 3 a Meano nel progetto 'Meano Borgo dei Creativi' - posa della seconda opera permanente; *XII Biennale di Grafica e Arti Città di Castelleone*.

2015: sesta edizione di *Q3* a Crema; *VIII Biennale di Soncino a Marco* con even-

ti satellite nella città di Soncino e mostra collaterale '#nuovicodici' a Cremona.

Abbiamo collaborato con i Comuni di Castelleone, Soncino, Crema, Orzinuovi e Corzano; il Nodo dei Desideri di Crema, La Pro Loco e Museo della Stampa di Soncino, il Teatro del Viale di Castelleone; la Stamperia d'Arte Busato di Vicenza, la Fondazione Il Bisonte di Firenze, la Stamperia del Tevere e la Galleria La Linea di Roma, l'Associazione Grafica di Via Sette Dolori di Matera, l'Associazione delle Terre Basse, Vita Privata Home Gallery di Cremona, Aleart Progetti d'Immagine.

*Natalia Vecchia*

Associazione Culturale Quartiere 3  
[www.quartiere3.org](http://www.quartiere3.org)

## **Bibliografia cremasca**

(a cura di Alvaro Stella)

*Qui sotto trovate la raccolta di pubblicazioni di autori cremaschi (e sul cremasco) reperibili presso la Biblioteca Civica di Crema, riguardanti gli anni 2013-2014. Il testo integra la "Bibliografia su Crema e sul territorio cremasco" che si può consultare sulle pagine Internet di Insula Fulcheria (<http://www.comune.crema.cr.it/museo/insula-fulcheria>). Invitiamo i lettori a segnalarci altri testi relativi a questi anni, per completare il quadro delle pubblicazioni. L'indirizzo e-mail della rivista è: [infulcheria.museo@comune.crema.cr.it](mailto:infulcheria.museo@comune.crema.cr.it)  
Si ricorda che sul sito si possono leggere e scaricare, in formato PDF, tutti i numeri passati della rivista. (A.P.).*

01. [a cura di] Tango A., *Il sudore dell'atleta: antologia novellistica illustrata con le opere del concorso grafico per il cinquantenario del Panathlon Crema e per l'assegnazione della Targa Paolo Scorsetti 2012*, Crema 2013
02. Cassi M. – Foglia G., *La cartografia cremasca stampata: mappe, territorio, vedute, fortificazioni dal XV al XX secolo*, Crema 2013
03. [a cura di Zani C.], Bettazza A. – Medici L. – Polloni G., *La dolce scoperta: itinerari tra natura, storia e cultura del circondario cremasco*, Crema 2013
04. Sacchi C.A., *Profilo della produzione poetica contemporanea in dialetto cremasco: dal Pesadori ai giorni nostri*, Crema 2013
05. Geroldi L., *Vocabolario del dialetto di Crema con premessa morfologica*, Crema 2013
06. [a cura di] Castagna G., *Do spane da taré: l'agricoltura cremasca nel tempo* Centro Ricerche Alfredo Galmozzi, Crema 2013
07. Corada S. – Cagni A. (con la collaborazione di Marchesi R.), *Castelleone, scuole e coscritti*, Castelleone 2013
08. Spadari C., *Viaggio intorno all'uomo e sue tracce al Museo di Castelleone*, Castelleone 2013
09. Lunardi L., *La Crema del Caffè filosofico: idee, dibattiti, protagonisti 2003-2013*, Caffè Filosofico, Crema 2013
10. [a cura di] Rognoni A., *Geostoria della civiltà lombarda*, Milano 2013
11. Polloni G., *Raccontare per vivere: un dialogo lungo quattro anni*, Centro Ricerche Alfredo Galmozzi, Crema 2013
12. Lacchini A., *La fondazione per anziani Giuseppina Brunenghi: 1982-2012*, Castelleone 2013
13. Caramatti F., *Istituzioni, persone, eventi: microstoria di Romanengo tra Settecento e Ottocento*, Crema 2013
14. Marazzi M., *I decorati al valor militare di Crema e territori limitrofi*, Crema 2013
15. Diedolo S., *Bocca di lupa*, San Giovanni la Punta 2013
16. Giroletti M., *L'arrivo della ferrovia a Crema: nascita della linea ferroviaria Treviglio-Cremona*, Centro Ricerche Alfredo Galmozzi, Crema 2013
17. Valvassori G.B., *Il Pergo: 80 anni di storia*, Crema 2013
18. [a cura di] Roncai L., *Dizionario di nomenclatura castellana*, Cremona 2013



19. Ermentini M., *La piuma blu*, Sesto S.Giovanni 2013
20. Corlazzoli A., *Tutti in classe*, Torino 2013
21. Ancorotti R. – Guerini T., *Giustizia e vendetta: aprile 1945 a Crema*, Crema 2014
22. AA.VV., *Arte, storia, archeologia, etnografia, museo*, Crema 2014
23. [a cura di] Cecchini N., *Progresso e passato: nuovi dati sul Cremonese in età antica dagli scavi del metanodotto Snam Cremona-Sergnano*, Castenedolo 2014
24. Vanazzi R.G., *Pillole di storia amministrativa e curiosità di Monte per ricordare e ringraziare*, Castelleone 2014
25. Corada S., *Raccolta di favole in dialetto castelleonese*, Castelleone 2014
26. Corlazzoli A., *Gita in pianura: una classe a spasso per la bassa*, Bari 2014
27. [a cura di Dasti R.] AA.VV., *Anni grigi: vita quotidiana a Crema e nel cremasco durante il fascismo*, Centro Ricerche Alfredo Galmozzi, Crema 2014
28. AA.VV., *Luoghi della memoria - cimiteri e museo diffuso*, Gruppo Antropologico Cremasco, Crema 2014
29. Bellodi S., *Cappuccini ai Sabbioni di Crema - Cent'anni di Chiesa*, Gorle 2014
30. Aiolfi M.T., *1969 Un gruppo di base nel cremasco*, Crema 2014
31. [a cura di] Sangaletti M. – Bettoni B., *Storia di Crema*, Crema 2014
32. Venchiarutti W. – Sacchi C.A. – Knoblock R., *Un sacerdote comunemente straordinario*, Castelleone 2014
33. Dasti R. – Roccatagliata M., *La Coim tra Offanengo e il mondo – Storia di una multinazionale della chimica*, Centro Ricerche Alfredo Galmozzi, Crema 2014

## ***Curricula degli autori***

### ***Gaia Avaldi***

Classe 1989, nel 2008 si è diplomata presso il Liceo statale “A. Racchetti” di Crema (sez. pedagogica- sociale). Ha conseguito nel 2012 la Laurea in Scienze dei Beni Culturali presso l’Università Cattolica del Sacro Cuore e nel 2014 la Laurea Magistrale in Archeologia e Storia dell’Arte, presso la stessa università. Tuttora lavora come stagista presso Italia Nostra.

### ***Piero Carelli***

Laurea in Filosofia presso l’Università Cattolica di Milano e in Scienze politiche presso l’Università “Statale” di Milano; professore per 42 anni (tre alle medie, due alle Magistrali e il resto al Liceo scientifico L. Da Vinci di Crema); autore di una pubblicazione di respiro filosofico-teologico (*Creazione dal nulla?* Celuc, Milano) nonché di due pubblicazioni di storia locale (*Crema tra crisi e riscatto* e *Appunti di viaggio*) e di numerosi saggi in opere collettanee; co-autore del manuale di filosofia della Loescher *Il nuovo pensiero plurale*, Torino 2012. Nel 2014, infine, ha pubblicato nella collana dei quaderni del Caffè filosofico di Crema *Chiunque tu sia – Preghiera di un cercatore di Dio*.

### ***Marilena Casirani***

Marilena Casirani dopo essersi laureata in Archeologia e Topografia Medievale presso l’Università Cattolica di Milano con una tesi sulla cristianizzazione delle campagne con particolare attenzione al

territorio cremasco, si è specializzata in Archeologia Tardo Antica e Medievale con una tesi sui castra medievali in terra e legno tra il Serio e l’Oglio. Conseguito il titolo di Dottore di Ricerca in Archeologia Tardoantica e Medievale nel 2010 con una tesi relativa al sito di Palazzo Pignano, ha usufruito per un anno di un Assegno di Ricerca. Autrice di numerosi contributi editi in riviste specializzate e volumi miscellanei, ha pubblicato nel 2015 il volume *Palazzo Pignano*. Dal complesso tardoantico al *districtus* dell’*Insula Fulkerii*. Collabora dal 2000 con la Prof.ssa Silvia Lusuardi Siena ordinario di Archeologia Medievale dell’Università Cattolica di Milano.

### ***Barbara De Santis***

Dopo aver conseguito nel 2002 la Laurea Triennale in Scienze dei Beni Culturali, indirizzo Archeologico, presso l’Università degli Studi di Pavia, nel 2009 ottiene anche la Laurea Specialistica in Archeologia, indirizzo Medievale, presso l’Università degli Studi di Siena. Nel frattempo si dedica a numerose attività nel campo dell’archeologia in particolare per conto dell’ArcheoRes di Roma. Dal 2010 al 2012 è Responsabile di scavo e della documentazione tecnico-scientifica durante la costruzione delle seguenti infrastrutture: Metanodotto Snam Larino-Termoli (CB) - Metanodotto Snam Raddoppio Isernia (IS) - Metanodotto Snam Novara - Domodossola (VB). Dal 2012 al 2014 si occupa della sorveglianza archeologica e delle indagini stratigrafiche relative alle seguenti infrastrutture: area abitativa-produttiva

va età romana, Casaletto Vaprio (CR) - villa rustica romana, Sergnano (CR) - insediamento età altomedievale, Trescore Cremasco (CR) - aree necropolari di età romana e tardo antica di Ricengo (CR) e Monte Cremasco (CR).

### ***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 predicazione 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 Cremona, 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*.

### ***Sara Fontana***

Sara Fontana è storica e critica dell'arte contemporanea, curatrice e pubblicista indipendente. Si è specializzata in Storia dell'Arte Contemporanea all'Università Cattolica di Milano, dove ha poi conseguito un dottorato di ricerca. Dal 2009 è professore a contratto di Storia dell'Arte Contemporanea presso il Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali (Cremona) dell'Università degli Studi di Pavia. I suoi

contributi hanno riguardato in particolare la pittura e la scultura italiane del XX secolo, con studi monografici e ampie ricognizioni territoriali in area lombarda. Ha svolto lavori di catalogazione e di archiviazione (Archivio Fausto Melotti, Archivio Umberto Milani, Archivio Francesco Messina). Come curatrice indipendente, collabora da anni con enti pubblici e gallerie private.

### ***Marco Lunghi***

Già docente di antropologia culturale alla facoltà di Scienze della Formazione all'Università del Sacro Cuore, sede di Brescia; è attualmente incaricato presso il Polo Didattico della nostra città per un corso di antropologia informatica. Ha partecipato a ricerche di etnoantropologia in Africa, America, Asia e Oceania, i cui risultati sono stati raccolti in varie pubblicazioni scientifiche.

### ***Rosaugusta Maccalli***

Diplomata in Canto Ramo Didattico e Pianoforte, al Conservatorio "G. Nicolini" di Piacenza con il massimo dei voti, ha poi seguito diversi approfondimenti seminariali per l'insegnamento della musica e i corsi di perfezionamento con il Maestro Roberto Goitre e la Prof.ssa Maria Grazia Bertocchi.

Docente della cattedra di pianoforte nelle scuole musicali di Lodi, Soresina e per alcuni anni anche nell'Istituto musicale "L. Folcioni" di Crema, ha poi deciso di proseguire la propria attività didattica esclusivamente presso le scuole secondarie di primo grado. Ha ottenuto diversi riconoscimenti, tra cui la possibilità di presentare un elaborato multimediale sulla storia della mu-

sica organaria di Crema (Novembre 2010) al Convegno “EMINENT Europe School” di Copenhagen (Danimarca) e ottenere il premio per la sezione musicisti al Concorso Nazionale Viva l’Italia Viva (Novembre 2011).

### ***Pietro Martini***

Laureato in giurisprudenza, è stato per molti anni Direttore Risorse Umane della consociata italiana di una nota multinazionale tedesca. Svolge da tempo attività di ricerca storica, soprattutto sul Risorgimento italiano. Nel 2011 ha pubblicato un libro sul Governo Provvisorio di Lombardia del 1848. È membro di numerose realtà associative a Milano, Lodi e Crema.

### ***Silvia Merico***

Nata a Crema, laureata in Lettere con indirizzo artistico presso l’Università Statale di Parma ha al suo attivo pubblicazioni in cataloghi, riviste e libri d’arte. Pubblicista dal 1995, collabora dal 1993 con Il Nuovo Torrazzo e ha scritto per alcune testate giornalistiche.

### ***Manuel Ottini***

Appassionato di storia cremasca, si diploma nel 2014 presso il Liceo Classico A. Racchetti. Attualmente frequenta la facoltà di Lettere Antiche presso l’Università degli Studi di Milano.

### ***Eleonora Petrò***

Nata a Crema nel 1992, si laurea nel 2014 in Lettere e Beni Culturali all’Università degli Studi di Pavia con la professoressa Sara Fontana presentan-

do una tesi di arte contemporanea dedicata all’artista cremasco Aldo Spoldi, con il quale tutt’oggi collabora come curatrice di eventi. Per lui ha curato “*Consegna delle bandierine dell’Accademia dello Scivolo – prima edizione*”, aprile 2014, e la mostra “Una terra per una scultura: dalla Factory di Andy Warhol all’Accademia dello Scivolo di Aldo Spoldi”. Laureanda in Culture Moderne Comparate presso l’Università degli Studi di Bergamo, attualmente si occupa di promozione turistica del territorio nel settore gastronomico-culturale.

### ***Simone Riboldi***

Classe 1977, è responsabile dei servizi educativi del Museo civico di Crema e del Cremasco dal 2013. Si interessa inoltre di storia contemporanea, con particolare riferimento alla storia socio-politica del territorio cremasco e cremonese del secondo dopoguerra. In tale campo di ricerca ha pubblicato saggi sulle Acli della provincia di Cremona (2007), sull’attività politica come sindaco e come deputato di Narciso Franco Patrini (2009), sulla giunta di centrosinistra di Cremona guidata da Vincenzo Verbaschi fra il 1961 ed il 1968 (2010), sul movimento sociale cattolico e sulla nascita e sullo sviluppo del Partito popolare nel Cremasco (2013).

### ***Elena Maria Scampa***

Classe 1989, nel 2008 si è diplomata presso il Liceo Scientifico “Leonardo Da Vinci” di Crema. Ha conseguito nel 2012 la Laurea in Scienze dei Beni Culturali, presso l’Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano e nel 2014 la Laurea Magistrale in Archeologia e Storia dell’Arte, presso

la stessa università. Attualmente svolge il Servizio Civile per il progetto “Cremona e il suo territorio” presso la Biblioteca Civica di Crema.

### ***Walter Venchiarutti***

Inizia nel 1978 attività di ricerca nel settore del folclore locale partecipando alla fondazione e alle pubblicazioni del Gruppo Antropologico Cremasco. È stato Presidente della Commissione del Museo Civico di Crema dal 1991 al '94 e consulente per l'allestimento della Casa Cremasca. Dal 2007 è Vicedirettore della rivista *Insula Fulcheria* e curatore della collana dedicata ai *Quaderni di Antropologia Sociale*. Collabora a riviste locali (*Cremona Produce*, *Quaderni della Geradadda*) e partecipa all'attività di numerosi gruppi culturali. In specifiche pubblicazioni ha trattato storia e tradizioni popolari legate alle vicende di Crema, Casale Cremasco, Ripalta Arpina e Soresina.

### ***Maria Verga Bandirali***

E' impossibile tracciare in questa sede un curriculum degno di questo nome per Maria Verga Bandirali. Appassionata di arte e di storia, ha dedicato gran parte della sua vita allo studio delle opere d'arte e dei beni archeologici esistenti nel territorio cremasco. Si rinvia il lettore alle sue numerosissime pubblicazioni.

### ***Giorgio Zucchelli***

Giorgio Zucchelli, laureato in Lettere Classiche presso l'Università Cattolica di Milano, si è diplomato in Giornalismo presso l'Alta Scuola in Media (ALMED) della medesima università.

Dal settembre 1982 è entrato a far parte dello staff del settimanale diocesano di Crema *Il nuovo Torrazzo* di cui è diventato vicedirettore. Dal 1989 ne è direttore. Dal 2005 al 2010 è stato presidente nazionale della Federazione Italiana Settimanali Cattolici (FISC). È vicepresidente nazionale dell'Uspi. Tra i saggi a sua firma: *I settimanali cattolici in Italia* (Aggiornamenti Sociali, 1996); *L'importanza della stampa cattolica locale* (Congresso del Pontificio Consiglio delle Comunicazioni Sociali, Roma 2010); *Da 120 anni guardiamo al futuro. Stampa cattolica a Crema* (Crema, 2012). Numerose le pubblicazioni di storia e di arte, tra cui: *La propaganda anticostantiniana e la falsificazione storica in Zosimo* (Quaderni dell'Università Cattolica, Milano 1976); *50 anni fa. Crema e i cremaschi dal settembre '43 all'aprile '45* (in collaborazione, Crema 1995); *Le ville storiche del Cremasco* (Crema, 1997-2000, 3 voll.); *Architetture dello spirito. Le chiese della città di Crema* (Crema, 2003-2005, 3 voll.); *La cattedrale ritrovata. La storia dei restauri e la lettura dei segni* (Crema 2014).

*Un ringraziamento sentito all'Associazione Popolare Crema  
per il Territorio e al Comune di Crema, che hanno reso  
possibile la pubblicazione della Rivista*

© Copyright, 2015 - Museo civico di Crema e del Cremasco  
Proprietà letteraria e artistica riservata  
Autorizzazione Tribunale di Crema 13.09.1999 n. 15

ISSN 0538-2548

Stampa: *Fantigrafica* - Cremona

Finito di stampare nel mese di novembre 2015