



COMUNE DI CREMA
Assessorato alla Cultura



**Museo Civico di
Crema e del Cremasco**



**Redazione di
Insula Fulcheria**

INSULA FULCHERIA

Periodico a carattere scientifico

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

Direttore

Marco Lunghi

Vicedirettore

Walter Venchiarutti

Redazione

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

Comitato Scientifico

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

Responsabile del Museo Civico

Francesca Moruzzi

Curatori del volume XLIX

Walter Venchiarutti, Antonio Pavesi, Piero Carelli

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

Numero XLIX - Dicembre 2019

INSULA FULCHERIA

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

Memoria

Non era possibile aprire il nuovo numero della rivista *Insula Fulcheria* senza sentire il dovere di ricordare Carlo Piastrella che per tanti anni, con ferrea determinazione e provata esperienza, ne ha diretto le sorti.

Allievo di Ugo Gualazzini si era laureato all'Università degli studi di Parma ed è stato direttore della Biblioteca e del Museo Civico di Crema nel periodo 1972/2003. Nei primi numeri l'annuario del Museo, sotto la guida di Amos Edallo e del Comitato di Redazione, era in buona parte orientato ad ospitare articoli di natura archeologica. Tale indirizzo è continuato con la direzione di Mario Mirabella Roberti, specialista d'archeologia classica e cristiana.

L'attenzione alla diplomatica, alle fonti documentarie e all'arte antica iniziano a prevalere dal 1984, quando il Dott. Piastrella, esperto paleografo e latinista, diventa Vicedirettore.

Nel 1991 assume l'incarico di Condirettore del periodico ed esercita la carica di Direttore Responsabile dal 1999 al 2002.

Grazie ai suoi corsi, aperti al pubblico, generazioni di appassionati di storia locale hanno appreso le nozioni basilari. Dietro un carattere apparentemente severo nascondeva una insolita disponibilità. In qualità di conoscitore e interprete delle fonti non ha mai lesinato preziosi consigli.

La sua prematura scomparsa lascia un vuoto nel panorama culturale della città e del territorio.

Sommario

- 9 *MARCO LUNGHI*
Editoriale
- Le Fornaci e la lavorazione del cotto nel territorio cremasco***
- 13 *WALTER VENCHIARUTTI*
Premessa
- 17 *FABIO MAESTRI*
Le Fornaci nella storia del territorio
- 29 *FRANCO OCCHIO*
Excursus tra Arte e Industria - La terracotta a Soncino
- 41 *VALERIO GUAZZONI*
L'immagine di una "santa viva" nel Compianto di Agostino Fonduli a Palazzo Pignano
- 49 *FERRUCCIO CARAMATTI*
Le fornaci del Piaduzzo delle quattro ville. (Casaletto Ceredano, Rovereto, Rubbiano e Passarera)
- 65 *GIOVANNI GIORA*
Una realtà preindustriale - La fornace Benvenuti di San Bernardino
- 81 *WALTER VENCHIARUTTI*
Viaggio nel regno del calore - La fornace Fusar Poli: lavorazione del cotto in un opificio cremasco
- 107 *CRISTINA VAIRANI*
Pì del forno
- 113 *C. CAMPANELLA, D. CAMBIOLO, R. CANISI, D. GUSELLA, P. TOMELLERI*
Archeologia industriale e complessi dismessi: i casi studio delle fornaci Fusi e della Croce nel parco delle Groane (MB)
- Arte***
- 158 *ANTONIO PAVESI*
Gli affreschi di Giovanni Pietro da Cemmo a Crema - Storia e vicende
- 159 *IMMACOLATA RUSSO*
Un "memento mori" nel territorio lombardo della Serenissima Repubblica di Venezia: il ciclo di Scene macabre a Crema
- 171 *ROBERTO BETTINELLI*
Gli Schermi astratti di Roberto Marchesini
- Storia***
- 187 *SILVIA ZANINELLI*
Le origini di Crema tra leggenda e storia locale
- 197 *CLAUDIO MARINONI*
Tipografia cremasca. Note su alcuni testi a stampa diffusi in area cremasca agli albori della storia della tipografia

- 209 *BRUNO MORI*
La Peste del 1630 in una terra del Cremasco (Offanengo)
- 231 *SILVIA PINFERETTI*
Un anno a Parigi (1836-1837).
Il soggiorno dei Sanseverino nella capitale francese attraverso il diario di una dama di compagnia
- 245 *PIETRO MARTINI*
Il cavallo nero
- 253 *ELENA BENZI*
Crema e le inquietudini del dopoguerra
- Poesia**
- 270 *FRANCO GALLO (con la collaborazione di vari)*
Poesia e pratica poetica a Crema: addendum I
- 287 *GRAZIELLA VAILATI*
Fa e desfà 'l è töt an laurà. Il lavoro visto dai poeti dialettali cremaschi
- 301 *LINA CASALINI - FRANCESCO MAESTRI*
I cüntastòrie
- Museo**
- 319 *LA DIREZIONE DEL MUSEO CIVICO DI CREMA E DEL CREMASCO*
Attività del Museo
- 323 *MICHELA MARTINENGI*
Relazione in merito alla sistemazione del deposito archeologico 2018/2019
- 329 *GIGLIOLA GORIO*
Il sarcofago di Ardicino Benzoni, un frammento di scultura gotica tra Crema e Castelvechio
- 345 *MATTEO FACCHI*
L'intervento conservativo sulla tavola raffigurante San Rocco del Museo Civico di Crema e del Cremasco
- 355 *ESTER TESSADORI*
Attività didattica del Museo Civico di Crema e del Cremasco
- 357 *SILVIA SCARAVAGGI*
Le incisioni di Agostino Arrivabene ed Edoardo Fontana
- Appendice**
- 374 Bibliografia cremasca *a cura di Alvaro Stella*
- 375 Curricula degli autori

Editoriale

Non mi sono sorpreso quando la redazione di *INSULA FULCHERIA* 2019 ha scelto, come argomento monografico del XLIX° numero della rivista, l'attività secolare delle fornaci e dei fornai a Crema e nel suo territorio. Ritenuta oggi un'arte meritevole di particolare attenzione, l'argomento ci è sembrato l'occasione anche di una risposta alla richiesta di indagine relativa a questo interessante argomento.

Ma il motivo fondamentale della ricerca è stato il recupero di documenti e testimonianze relative ad un periodo storico particolare che ha caratterizzato la crescita socio-economica e culturale della popolazione nell'area del nostro territorio.

In particolare ha fatto da stimolo la constatazione che siano rimaste solo piccole tracce dei complessi analizzati nel testo che hanno rappresentato un riferimento per intere generazioni lasciando una traccia nel paesaggio soprattutto per solitarie ciminiere sperdute nella campagna.

Si tratta perciò di occuparci di un particolare settore della cultura definito "Ergologia sistematica" che si applica allo studio degli aspetti materiali e tecnici dell'attività umana.

C'è da dire in particolare che la Storia dell'Arte è in grado talvolta di superare la semplice finalità utilitaria dell'opera per raggiungere i limiti dell'abilità geniale del capolavoro.

La vastità e la ricchezza del nostro patrimonio storico-artistico induce talvolta a trascurare espressioni dell'animo ritenute di valore marginale anche quando possono fornire preziose informazioni di apprezzabile importanza.

Il materiale fittile del nostro museo civico dimostra come questi documenti possono servire da stimolo per il recupero delle radici e tradizioni della comunità locale.

Crema: città murata

Veramente ho percepito l'importanza di tale dimensione tecno-economica della nostra storia locale, nel corso di alcune lezioni ai liceali del seminario diocesano quando l'arch. Corrado Verga aveva proposto la storia dei restauri del Duomo a partire, come disse "dall'elogio del mattone".

In anni recenti l'inaugurazione di una sezione del museo della Civiltà Contadina di Offanengo ha costituito l'occasione di una ricerca storico-critica del lavoro svolto nella locale fornace.

Con il suo contributo la prof. Maria Verga Bandirali, da storica apprezzata, ha interrogato i documenti del Monastero di San Benedetto per una ricognizione sull'argomento delle fornaci in epoca medioevale.

Da parte sua lo storico del territorio, dott. Valerio Ferrari, ha tracciato una puntuale informazione su alcuni opifici cremaschi in epoca successiva fino ai nostri giorni.

Il noto studioso non ha mancato di sollecitare, dalle pagine della nostra rivista, un'ulteriore indagine relativa a questo interessante argomento che potesse giungere a colmare una lacuna nel campo delle conoscenze locali e che si prospetta ricca di attrattive e di innumerevoli riflessi estesi tra edilizia, tecnologia, architettura, arte, artigianato e molti altri riferimenti.

Abbiamo perciò ritenuto di proporre una panoramica, di tipo storico-documentale della produzione laterizia cremasca, in grado di proseguire la storia delle fornaci fino alle recenti strutture industriali che, dal carattere alimentato con fuoco alterno, è passata alle attuali costruzioni a fuoco continuo.

L'uomo e l'ambiente

Se l'impegno di *Insula Fulcheria* è sempre stato lo studio di aspetti peculiari della cultura di Crema e delle aree circostanti, il metodo applicato in questo lavoro di gruppo si è ispirato, negli ultimi anni, alla ricerca integrale delle tematiche proprie dell'Antropologia Culturale.

L'integralità applicata alla conoscenza di qualsiasi elemento culturale non lo considera mai a sé stante ma come parte di un tutto organico. Il che impone al ricercatore di rivolgere l'attenzione anche agli argomenti che possono apparire poco importanti per la conoscenza teorica ma se considerati con altri settori della cultura possono rappresentare motivo di grande interesse.

Da questo punto di vista le antiche fornaci pur ridotte a semplici tracce tuttavia rappresentano, come afferma la dott.ssa Sara Fasoli, un'immagine significativa del paesaggio cremasco la cui peculiarità è quella di essere un territorio segnato dall'uomo e dalla sua attività produttiva.

È per questo che l'ambiente può costituire una fonte storica come un monumento o un'opera d'arte ricche di notizie che attendono di essere individuate e valorizzate.

Così "l'Homo Cremense" che tradizionalmente ha lavorato in una prospettiva agricola avverte che nel tempo l'economia originaria subisce trasformazioni dovute a sempre nuovi sviluppi e interventi storici.

Il fenomeno di cui parliamo si colloca perciò nella generale tendenza (a partire dal XIII° secolo) alla diffusione dell'uso del cotto anche nell'edilizia privata, dove il laterizio sostituisce il legno e il graticcio di intonaco.

La Fornace: antropica e antropizzata

Dalla lettura dei differenti contributi sviluppati dalla nostra rassegna risulta inoltre che, per quanto sia un prodotto dello spirito, anche questa cultura materiale non è pensata come totalmente in termini puramente concreti, per cui si manifesta tanto in elaborazioni manuali quanto in espressioni razionali.

Queste due categorie sono meno nettamente distanti tra loro per quanto a prima vista si potrebbe credere perché ogni manifestazione culturale ha sempre la medesima origine sia essa concreta o astratta: il pensiero dell'uomo. In questo senso è vera la sintetica definizione di M. J. Herskovits: "La cultura è la parte dell'ambiente creata dall'uomo".

Perciò il fenomeno locale delle fornaci dimostra di costituire un'autentica dimensione culturale dagli evidenti riflessi storici in campo religioso e civile.

Una città come Crema, è stato osservato, in crescita nei secoli dal punto di vista civile, istituzionale e di conseguenza edilizia, rappresenta con la produzione dei laterizi una fonte economica e commerciale tanto che la produzione di mattoni, tegole e altri manufatti della medesima natura furono sempre sottoposti a norme statutarie con maestranze a diversi livelli specialistici. Evidente il non trascurabile contributo economico per il comune e i suoi dirigenti.

In conclusione c'è da dire che come gli etruschi bruciarono nelle loro fornaci del legno impastando la loro terracotta di fumo per la preparazione del bucchero sottile e nerissimo così i nostri fornai lasciarono l'impronta del pollice stampata sulla terracotta della fornace con le diverse gradazioni di colore effetto del tono della creta locale.

La ricchezza dell'Arte

In antropologia, per chiarezza di classificazione, sono state introdotte tre categorie a carattere individuale:

- La Cultura materiale, che comprende i rapporti tra l'uomo e la natura fisica
- La Cultura sociale, per definire i rapporti tra i gruppi umani
- La Cultura spirituale, con riferimenti al mondo estetico e sovrumano.

Nessuno di questi tre aspetti dell'attività spirituale dell'uomo manca di collegamenti con gli altri. Fintanto poi, non è precisato da qualificazioni di luogo o di tempo, il concetto di cultura rimane ovviamente un astratto per cui, nel nostro caso, risulta opportuno anche un riferimento artistico.

È quanto troviamo realizzato nel quadro della bella terracotta policroma probabilmente proveniente da una fornace del luogo e donata alla costruzione del santuario subito dopo l'Apparizione mariana del 1490.

Nessun elemento di questo prodotto culturale manca possibilmente di relazioni con le altre sue componenti così da formare un tutto organico. Infatti le sue dimensioni costitutive sono connesse da sottili collegamenti più o meno evidenti di modo che si possa comprenderla rettamente solo nella sua interezza vivente.

Per ritornare alla riproduzione dello "Scurolo" a Santa Maria della Croce, l'immagine mariana costituisce al tempo stesso un documento di cultura materiale con particolare riguardo alla tecnica della sua elaborazione di cultura sociale in quanto accentra l'attività spirituale del gruppo umano che la possiede; di cultura sovrumana per la concezione religiosa che rappresenta e per i sentimenti di devozione che suscita.

Il direttore
don Marco Lunghi



Le fornaci nel cremasco

La lavorazione del cotto nel Cremasco: arte, industria e riqualificazione

Tra le attività lavorative che hanno caratterizzato il Cremasco del passato quella delle fornaci ha rivestito una importanza rilevante. Si è trattato di una produzione variegata, che ha trovato realizzazione nei diversi settori della cultura materiale e si è sviluppata seguendo la modernità.

In questa ricerca si parte dalla mappatura dei reperti connessi alle necessità alimentari ed alla produzione commerciale. Gli utensili d'uso quotidiano, suppellettili, stoviglie e vasellame sono testimoniate dai ritrovamenti esposti nella sezione archeologica del Museo Civico. In provincia il lavoro delle botteghe artigiane è proseguito e ai nostri giorni trova continuazione presso le scuole formative del Gruppo DECA a Soncino e del Gruppo per la Lavorazione del Cotto a Cremona.

Durante il medioevo l'attività fittile si è espressa a livello artistico-architettonico. L'impegno trova rispondenza nelle opere religiose che riproducono la spiritualità mistica dell'epoca.

Ne sono prova i compianti di Palazzo Pignano e Soncino, l'altare di Mozzanica (ultima indiretta testimonianza), le terrecotte ornamentali (arcature dei portali, ghiera di finestra, immagini votive). In gran parte la fragilità del materiale fittile e l'incuria dell'uomo hanno decimato questo patrimonio, spesso pervenuto in modo frammentario. Tuttavia è ancora ben visibile l'impronta lasciata nel centro urbano dalla monumentalistica civile (mura venete, palazzo comunale) e religiosa (Duomo, S. Spirito e S. Maddalena, S. Maria della Croce).

La capillare diffusione delle fornaci con la produzione meccanica e industriale dell'Ottocento e Novecento non è ancora stata oggetto di sistematiche attenzioni anche se questi opifici, con le alte torri fumanti, hanno contrassegnato l'assetto del paesaggio e l'anima della nostra gente. La loro scomparsa, causata dalla mancata riqualificazione, può facilitarne l'oblio. La sparizione delle ultime testimonianze lasciate dall'archeologia industriale porta a riflettere in merito agli esempi di possibile conservazione e di riutilizzo. Fin dalle sue origini l'impegno della rivista *Insula Fulcheria* è stato rivolto a patrocinare il recupero della memoria attraverso l'indagine della storia locale. Proseguendo in questa direzione presentiamo un gruppo di studi dedicato alla lavorazione e alla produzione del cotto che potrebbe costituire il punto di partenza aperto ad una nuova valorizzazione del patrimonio materiale e culturale. Anche se in ritardo era necessario tentare una ricostruzione storico-antropologica con l'utilizzo della documentazione ancora presente negli archivi privati e grazie alla raccolta delle interviste tratte dalla viva voce degli ultimi protagonisti.

Walter Venchiarutti

L'ubicazione delle fornaci



LEGENDA

- 1 – Fornace Benvenuti (*discontinua*), Fornaci Trezzi, Deretti, Magrini (*Hoffmann*)
- 2 – Fornace Marani (*temporanea*)
- 3 – Fornace Danesi (*continua, a tunnel*)
- 4 – Fornace Cerioli (*Hoffmann*)
- 5 – Fornace Fusarpoli (*Hoffmann*)
- 6 – Fornace di Cortelleona (*temporanea*)
- 7 – Fornaci di Casaleto Cercedano, Passarera, Rubbiano, Rovereto (*discontinue*)

Le Fornaci nella storia del territorio

Questa ricerca analizza la nascita delle fornaci partendo dalla natura del territorio ricco di acqua, boschi e argilla, essenziali per la produzione dei materiali laterizi. Partendo dall'epoca romana, con l'analisi dei principali ritrovamenti archeologici si arriva al Medioevo e al Rinascimento con la creazione di complessi finalizzati alla costruzione di opere monumentali. Il testo prende in esame alcuni esempi di aziende artigiane adibite alla creazione di oggetti per usi quotidiani. Viene evidenziata la nascita di collegamenti via terra e via fluviale in funzione prettamente commerciale sin dall'epoca imperiale. Una continuità delle vie mercantili che va di pari passo con la continuità delle fornaci stesse.

La nascita delle fornaci e dell'attività fornaciaria tra l'alto cremonese e la bassa bergamasca è dovuto ad alcuni imprescindibili fattori:

1) L'alta densità della popolazione lungo i secoli¹; da qui la necessità di costruire numerose costruzioni adibite ad abitazioni private e a edifici pubblici a volte di grandi dimensioni (chiese, rocche e castelli). Un numero elevato di abitanti forniva, nello stesso tempo, la manodopera necessaria, stagionale o continuativa, per il buon funzionamento di una fornace.

2) L'abbondanza dell'argilla come materiale da costruzione che è, tuttavia, alquanto deperibile con la conseguenza di continue ristrutturazioni degli edifici che venivano costruiti e, quindi, con la necessità di un notevole consumo di materia prima.

3) La diffusione dei boschi che fornivano il legname come combustibile dei forni e l'abbondanza di acqua, sfruttata per i lavori nelle fornaci, ma anche come via di comunicazione attraverso fiumi e canali.

4) L'esistenza di vie di comunicazioni rapide che permettevano la commercializzazione dei prodotti laterizi. Vie che potevano essere d'acqua (fiumi e canali) oppure terrestri.

Tutti questi fattori hanno determinato la diffusione delle fornaci a partire dall'epoca romana fino a giungere ai giorni nostri. Una continuità che ha portato la produzione di laterizi a diventare un'attività di primaria importanza del nostro territorio dove si mescolano aspetti storici e tradizionali, economici e di vita quotidiana.

Cercheremo perciò di analizzare alcune caratteristiche di questa attività tradizionale prendendo in esame soprattutto la zona più orientale tra il fiume Serio e Oglio, ancora poco conosciuta e analizzata. Sarà opportuno partire da un'analisi del territorio in questione: fondamentale per affrontare una qualsiasi ricostruzione storica.

Il territorio

Il territorio che viene preso in esame comprende alcune particolarità geologiche e ambientali di una certa rilevanza che hanno consentito la nascita e la successiva diffusione dell'attività fornaciaria.

1 - La cosiddetta ***fascia dei fontanili (o delle risorgive)*** in cui le acque, assorbite da terreni ghiaiosi e permeabili dell'alta pianura, incontrano, più a valle, terreni argillosi impermeabili e scaturiscono copiosamente in superficie. Questa straordinaria quantità d'acqua a temperatura pressoché costante ha consentito durante i secoli lo sfruttamento delle coltivazioni agricole permettendo maggiori raccolti e favorendo il fenomeno delle marcite².

2 - ***Il Pianalto di Romanengo*** un terrazzo che si innalza sulla pianura circostante per ca. 15 m. di origine interglaciale precedente l'ultima glaciazione. Caratteristica di questo paleosuolo è rappresentato dalla petroplintite un agglomerato composto di ossidi di ferro e manganese originatosi quando il nostro territorio aveva un clima prettamente tropicale. Questo terrazzo isolato dal resto della pianura è composto da ca. 3 metri di una coltre argilloso-limosa di colore giallo-rossastra³.

¹ M. GINATEMPO, *La popolazione dei centri minori dell'Italia Centro-Settentrionale nei secoli XIII-XV. Uno sguardo d'insieme*, in *I centri minori italiani Tardo Medioevo*, Atti del XV Convegno di studi organizzato dal Centro studi sulla civiltà del Tardo Medioevo, San Miniato 22-24 settembre 2016, Firenze University Press, Firenze 2018. Per una trattazione esaustiva sui centri minori del Nord d'Italia: GIORGIO CHITTOLINI, *L'Italia delle civitates. Grandi e piccoli centri fra Medioevo e Rinascimento*, Ed. Viella, Milano 2015.

² Per una trattazione esaustiva sul fenomeno dei fontanili vedi: VALERIO FERRARI – EDGARDO UBERTI, *I fontanili del territorio cremasco: sorgenti di acque perenni e loro uso in questa parte di Lombardia*, Ed. Donarini & Locatelli, Crema 1979. VALERIO FERRARI – FRANCO LAVEZZI, *I fontanili e i bodri in provincia di Cremona*, Centro di documentazione ambientale Provincia di Cremona, Cremona 1995.

³ VALERIO FERRARI – FAUSTO LEANDRI, *Il pianalto di Romanengo*, "Nucleo territoriale n. 9", Provincia di Cremona, Cremona 2008.

3 - Un altro elemento geologico facente parte dell'antica pianura Padana sono *i dossi di Soncino*, meno evidenti dal punto di vista dell'altezza rispetto al Pianalto di Romanengo, ma interessanti dal punto di vista storico perché il dosso principale è sede dell'antico abitato di Soncino. Secondo alcuni studi geologici i dossi sono composti da «suoli molto profondi (2.5-3 m.), evoluti da depositi limosi relativamente uniformi di probabile origine eolica, sovrapposti rispettivamente a materiali sabbioso-limosi e a sabbie alcalcaree»⁴.

4 - Il cosiddetto **lago Gerundo** che avrebbe occupato una vasta area dalla bassa bergamasca all'alto cremonese e dal fiume Adda al fiume Oglio. Già la zona dal Serio all'Oglio era definita più che un lago una vasta zona acquitrinosa derivata dalle frequenti esondazioni dei numerosi corsi d'acqua esistenti in questo territorio⁵. Tuttavia recentemente è stata messa in discussione anche questa tesi. Non sarebbe mai esistito un vero e proprio lago, ma solo delle vaste zone paludose e acquitrini e non di epoche a noi molto lontane, ma risalenti al periodo Alto medioevale⁶. In particolare tutto ruota attorno all'inondazione del 589 d.C. quando ci sarebbe stato un lungo periodo piovoso che avrebbe portato all'esondazione di numerosi fiumi creando in questo modo l'allagamento di vaste aree in particolar modo nella Pianura Padana. Ciò è riportato da numerosi cronisti tra i quali il più autorevole è Paolo Diacono. Nella sua *Historia Langobardorum* parla di alluvioni accadute nell'autunno del 589: «Eo tempore fuit aquae diluvium in finibus Venetiarum et Liguriae seu ceteris regionibus Italiae, quale Noe tempore creditur non fuisse. Factae sunt Lavinae possessionum seu villarum hominumque pariter et animantium magnus interitus. Destructa sunt itinera, dissipatae viae...»⁷. Un autore locale, Gerolamo Baris, scrisse un'opera storica, *Historia di Soncino* ancora manoscritta, dalle origini fino alla metà del XVI secolo. A proposito della fatidica data del 589 scrisse che a cause delle continue piogge si verificò una straordinaria esondazione del fiume Oglio. Ciò causò anche una gravissima carestia che portò a devastanti epidemie. Ne conseguì l'abbandono di gran parte della popolazione lasciando Soncino e altri insediamenti quasi disabitati⁸.

⁴ R. MINELLI – R. ZANONI, *I paleosuoli dei dossi di Soncino (Cremona)*, "Pianura", supplemento di Provincia nuova, n. 4/1992, p. 76.

⁵ L. FEROLDI CADEO, *Il Gerundo. Antico lago di Lombardia dall'Adda all'Oglio*, Ed. Sardini, Bornato 1980.

⁶ V. FERRARI, *Nuove ricerche e considerazioni su «Mare Gerundo»*, "Insula Fulcheria", XIV, Crema 1984, pp. 9-26.

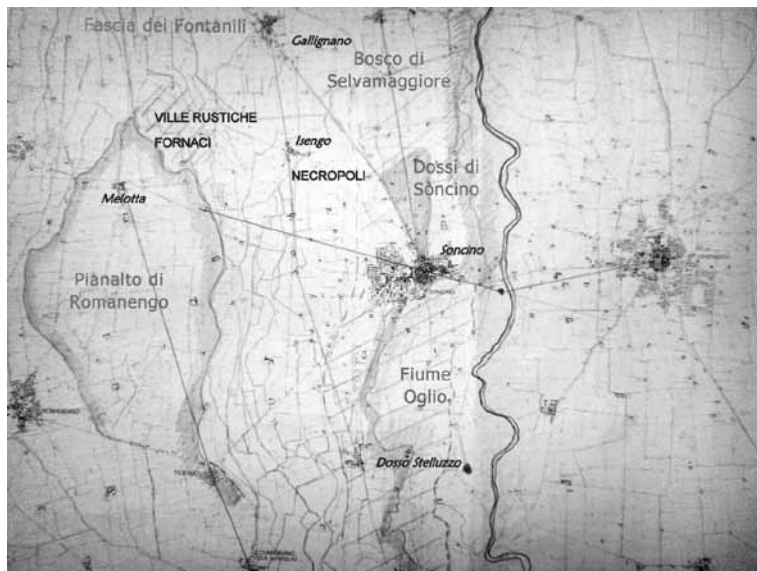
⁷ P. DIACONO, *Historia Langobardorum*, III, 23: «In quel tempo ci fu un diluvio sul territorio delle Venezie e della Liguria e su altre regioni d'Italia, quale si crede non si fosse più verificato dai tempi di Noè. Terreni e fattorie diventarono laghi, e ci fu grande strage sia di uomini che di animali. Furono distrutte strade, cancellati sentieri...».

⁸ G. BARIS, *Historia di Soncino*, ms. 209, sec. XVI, Biblioteca Governativa di Cremona, I, c.35:

Questa fu la premier distruzione de Soncino fatta da nation Grisona e Ungeri, e Valachi li quali doppo molte rovine de città e Castella ritornorno in suo paese forniti de beni de Lombardia e non solo Soncino ma alcune città rimasaro senza habotatori, d'indi a doi anni superveneno tante inondationi d'aque e impeti de fiumi per le continue piogge che fornoregnando sopra l'Imperio che forno Tramitto in Constantinopoli 591 e credeasi per ferma opinione tra Christiani che fosse il tempo del deluvio molti fiumi che denanzi erano di picciolo guado in queste inondationi molto se slargorno Olio fiume come alcuni dicono così nominarsi da Olios signor antico della montagna d'onde nasce, et del Lagho il quale li dette la uscita in li piani tanto si sparse all'hora, che toccava alcune case de Soncino, il qual all'hora era più tosto longo che rotondo a questa calamità ne si agionse una carestia gravissima per non essersi puotuto ultimar li terreni per le guerre de Barbari poi ancora per le horrende inundationi, poi per li puochissimi habitatori, seguì poi una gravissima peste in Cremona e Brescia e altre città e castelli di Lombardia – naquero poi in la primavera seguente influxi maligni dal aere, folgori Comite tuoni e baleni, e salevano fuori dalli fiumi e terre certe fumare putride, che impedivano il respirar agl'huomini e animali e così molti moriro soffocati che erano campati e de guerre e de peste, e talmente la povera Lombardia era conquassata e rara d'huomini che non Soncino solo restò deshabbitato, e più presto d'esser chiamato redotto de pastori e folci che castello o villa, ma ancora alcune cittadi restoro con pochissimi habitatori.

Un periodo caratterizzato, secondo queste fonti, da una serie di calamità naturali (inondazioni e carestie) che favorirono la nascita di miti e leggende dal lago Gerundo al drago Taranto⁹.

5 - I boschi e le **paludi** presero il sopravvento nell'Alto Medioevo dopo che il territorio era stato largamente antropizzato nel periodo romano. Il cambiamento climatico avvenuto intorno all'anno Mille con temperature più alte e minore piovosità, portò lentamente ma inesorabilmente alla conquista del territorio da parte dell'uomo. Fondamentale fu l'apporto dei monaci benedettini e cistercensi che avviarono vasti lavori di bonifica costruendo canali e rogge che contribuirono al recupero di vaste zone da dedicare all'agricoltura. Tuttavia predominano ancora boschi e acquitrini soprattutto lungo il fiume Oglio. Addirittura al confine tra il Bergamasco e il Cremonese esisteva una vasta foresta denominata Selva Maggiore ancora fiorente nell'Ottocento¹⁰.



1. Il territorio soncinese

Le fornaci romane

L'argilla è senza dubbio il materiale più utilizzato nei paesi mediterranei a causa della sua praticità di impiego, per la sua facilità d'uso (sia cruda che cotta), per la sua economicità e per la sua resistenza nelle costruzioni¹¹.

In Italia Settentrionale già a partire dal II secolo a.C. vi sono testimonianze di utilizzo dell'argilla cotta per realizzare materiali da costruzione (embrici, tegole, coppi, mattoni). Anche nel nostro

⁹ ASSOCIAZIONE CASTRUM SONCINI, *Soncino Magica. Storia e leggende da Sonqi al Figlio del Diavolo*, Ed. Bandusia, Soncino 2011, pp. 25-32.

¹⁰ «Vi è una catena di boschi nella parte superiore del corso di questo fiume, dei quali taluno è inaccessibile per la fortezza dei bronchi e degli spinaj: essa si estende da Azzanello a Genivolta, Bibiatica, Soncino e Madonna di Campagna ed arriva fino ai boschi di Torre dei Pallavicini», da Giuseppe Sonsis, *Risposte ai quesiti dati dalla Prefettura del Dipartimento dell'Alto Po del 1807*, Ristampa anastatica, Ed. Turris, Cremona 1986, p. 31.

¹¹ T. MEDICI, *Edilizia rurale di età romana nel territorio dell'odierna provincia di Brescia. Tecniche e materiali*, "Annali Benecensi", n. 12, Cavriana 1996, pp. 179-213.

territorio compaiono precocemente attività di estrazione e cottura dell'argilla.

La zona più importante è l'area denominata Bosco Vecchio, a nord del comune di Soncino, nei pressi della frazione di Gallignano. Ad oggi non abbiamo ritrovamenti di resti di fornaci, ma è stata rinvenuta un'enorme quantità di frammenti di laterizi, alcuni contrassegnati con bolli: i classici marchi di fabbrica.



2. Bollo laterizio
rinvenuto in località
Bosco Vecchio

Un territorio probabilmente occupato da una vasta area commerciale comprendente delle fornaci e un'area residenziale composta da due ville rustiche solo parzialmente scavate¹². Nei pressi è stata, poi, rinvenuta una necropoli con tombe i cui corredi (presenza di attrezzi agricoli al posto di armi) dimostrerebbero la romanizzazione del territorio con il passaggio da un insediamento celtico a uno prevalentemente romano in una sorta di lenta ma inesorabile assimilazione da parte delle popolazioni autoctone celtiche della cultura di conquista romana¹³.

Una probabile ricostruzione, anche se per il momento non suffragata da prove documentarie e materiali, evidenzia che l'area archeologica del Bosco Vecchio possa essere stata un insediamento di notevoli dimensioni, probabilmente composto da più abitati (vici) situati attualmente a cavallo delle province di Bergamo e Cremona e denominato, secondo la tradizione, *Aquaria*. I ritrovamenti archeologici suppongono l'esistenza di un centro per la produzione di materiale fittile con le probabili abitazioni dei proprietari, situato tra il Pianalto di Romanengo e la zona della fascia dei fontanili. Più a sud-est compare la necropoli, mentre manca all'appello un avamposto militare a difesa della zona produttiva e abitativa e un'area portuale sul fiume Oglio. Infatti la

¹² Numerosi reperti archeologici del nostro territorio si possono vedere nel Museo Civico Archeologico Aquaria situato all'interno della Rocca sforzesca di Soncino.

¹³ Per una completa disamina sul periodo romano del nostro territorio vedi: PIERLUIGI TOZZI, *Storia padana antica: il territorio tra Adda e Mincio*, Ed. Ceschina, Milano 1972. PIERLUIGI TOZZI [a cura di], *Storia di Cremona: l'età antica*, Ed. Bolis, Azzano San Paolo 2004. Musei della Rete Ma_net [a cura di], *Archeologia nella Lombardia orientale*, Ed. All'Insegna del Giglio, Borgo San Lorenzo 2012. Un intenso lavoro di controllo del territorio e di indagini in superficie è stato svolto dal Gruppo Archeologico Aquaria a partire dal 1979. Tra le numerose pubblicazioni e opuscoli ricordiamo: Gruppo Archeologico Aquaria [a cura di], *Alla ricerca di Aquaria nella terra delle fornaci e delle sorgenti*, Gallignano 1989.

via fluviale poteva essere il collegamento commerciale più sfruttato. Ne è la prova la presenza di un bollo locale del Bosco Vecchio ritrovato a Bedriacum (l'attuale Calvatone): importante centro commerciale sul fiume Oglio non lontano dalla confluenza con il fiume Po lungo la via Postumia¹⁴.

Il Castrum romano potrebbe, a questo punto, essersi trovato sul dosso di Soncino che domina la valle del fiume Oglio con accanto il porto (non a caso i primi documenti medioevali parlano sempre di Castrum Soncini). La mancanza di significativi ritrovamenti archeologici nei pressi dell'abitato soncinese potrebbe essere dovuta soprattutto a ragioni climatiche. Fino al 500 d.C. la Pianura Padana attraversò un periodo secco con scarse precipitazioni. Il fiume Oglio aveva probabilmente un andamento più orientale, più vicino al dosso di Soncino. Il successivo periodo dal 500 al Mille fu estremamente piovoso e freddo e, come abbiamo visto precedentemente, ci furono frequenti inondazioni che portarono molti terreni ad essere invasi dalle acque. Potrebbe risalire a questo periodo la scomparsa del porto romano sepolto da fango e acqua. Una volta ritiratesi le acque per l'azione congiunta di un clima più secco e delle bonifiche dei monaci benedettini e cistercensi¹⁵, il fiume Oglio tornò nell'alveo attuale. Il porto romano rimase sepolto mentre il nuovo porto di età medioevale venne costruito più lontano dall'abitato soncinese¹⁶.

Ma se i collegamenti attraverso il fiume Oglio furono fondamentali fino almeno al Tardo Medioevo¹⁷, non dobbiamo dimenticarci le vie terrestri che, a una prima superficiale disamina delle fonti, attestano un importante crocevia stradale proprio nel territorio soncinese che, in epoca romana, era sotto l'influenza di Bergamo. Infatti la centuriazione ritrovata nei dintorni fa parte della doppia centuriazione bergamasca in particolare della seconda, risalente all'inizio del I sec. d.C.¹⁸. Già in epoca preromana è probabile l'esistenza di un percorso Soncino-Spino d'Adda con un guado sul fiume Oglio poco a nord di Soncino¹⁹. Successivamente si sviluppa la via tra Brescia e Pavia attraverso Lodi (Brixia-Laus Pompeia-Ticinum) che continuerà a esistere fino ai giorni nostri e dove sorgerà, in epoca medioevale, Crema. Alcuni tratti di questa strada pubblica romana seguono l'orientamento della seconda centuriazione bergamasca così come la via



3. La seconda centuriazione bergamasca nel territorio soncinese

¹⁴ *Storia di Cremona: l'età antica*, cit. pp. 202-203. GIULIANA M. FACCHINI, LYNN PASSI PITCHER, MARINA VOLONTÈ, *Cremona e Bedriacum in età romana*, Ed. Et, Milano 1996.

¹⁵ G. DOSSENA – A. VEGGIANI, *Variazioni climatiche e trasformazioni ambientali in epoca storica nel Cremasco: il Moso e il lago Gerundo*, "Insula Fulcheria", XIV, Crema 1984, pp. 27-42.

¹⁶ M. CALZOLARI, *Alluvioni e dissesti idrogeologici in Italia settentrionale nel VI e VII sec. d.C.: i dati delle fonti scritte*, "Annali Benacensi", n. 11, Cavriana 1996, pp. 39-75.

¹⁷ R. GRECI, *Porti fluviali e ponti in età medioevale. Il Po e l'area padana*, Dipartimento di Lettere, Arti, Storia e Società, Parma 2016.

¹⁸ P. Tozzi, cit., pp. 73-94. Arduino Elena [a cura di], *La centuriazione e il territorio di Soncino*, Gruppo Archeologico Aquaria, Gallignano 1994.

¹⁹ R. KNOBLOCH, *Il sistema stradale di età romana: genesi ed evoluzione*, "Insula Fulcheria", n. XXXX, Crema 2010, pp. 12-14. Roberto Knobloch, "... Così finì la guerra contro i Celti": gli scontri tra Romani e Insubri del 223-222 a.C., "Insula Fulcheria", n. XLII, Crema 2012, pp. 17-31.

centrale dell'abitato soncinese²⁰.

E proprio sul dosso di Soncino è possibile che questa strada s'incrociasse con un altro percorso che collegava Bergamo a Cremona e passava in prossimità del fiume Oglio. Di questa via abbiamo solo indicazioni tarde di epoca Alto medioevale, ma è logico supporre che la strada risalga al periodo romano. Sono impensabili creazioni stradali da parte di popolazioni longobarde o franche²¹. I documenti parlano di «super strata iuxta ripa Oleo»²². Una via che poteva, invece, essere il collegamento con la zona produttiva delle fornaci era la cosiddetta Via Volta (via alta) o strada vecchia di Soncino che passava sul Pianalto di Romanengo, poi abbandonata già a partire dal XVII secolo²³. Da ciò si deduce l'esistenza di numerosi collegamenti che avrebbero permesso un rapido spostamento delle merci e una fornitura di prodotti laterizi su mercati non solo locali.

Dai resti archeologici, si può desumere che le fornaci romane del Bosco Vecchio fossero adibite prevalentemente a una produzione di laterizi per costruzioni: mattoni, tegole, embrici (tipi di tegole), ma non solo. Infatti non è da escludere una produzione di ceramica visto il recupero in superficie di materiale archeologico anforario. Inoltre è stato rinvenuto un particolare tipo di ceramica denominato «piatto vassoio tipo Gallignano» di cui non si conosce l'esatto impiego non avendo trovato raffronti simili.²⁴

Abbiamo pochi ritrovamenti di fornaci di epoca romana in Lombardia. Alcuni esempi chiarificatori di come era composto un insediamento produttivo sono ad Angera in provincia di Varese e a Brignano Frascata nell'Alessandrino in cui esistono fornaci adibite sia a ceramica che a laterizi. Qui sono stati trovati edifici comprendenti una cisterna per la raccolta dell'acqua piovana, un piano di deposito dell'argilla pavimentato in laterizi, un forno per la cottura. Inoltre è stata avanzata un'ipotesi sulla correlazione che ci poteva essere tra attività agricola e lavoro in fornace. Cioè la possibilità che ci fosse un'alternanza tra le due attività che di solito erano stagionali con l'impiego dello stesso personale²⁵. Tuttavia l'esempio più calzante di fornaci romane si trova a Lonato nel Bresciano. Si tratta di un complesso estremamente importante con produzione esclusiva di laterizi tra il I e il II secolo d.C. La scelta del sito si deve a quattro principali fattori: 1) La vicinanza a corsi d'acqua. 2) La vicinanza a cave d'argilla. 3) La facilità di approvvigionamento del combustibile (boschi). 4) La prossimità ad arterie di grande traffico (fluviale e terrestre) per l'espansione commerciale. Ben sei i resti di fornaci rinvenute insieme ad altri edifici utilizzati per attività connesse alla cottura (essiccamento delle tegole e mattoni, magazzino con materiali di scarto e di riserva per i frequenti rifacimenti delle fornaci stesse)²⁶.

²⁰ Sono stati realizzati interessanti studi sulle vie romane poi utilizzate anche nel Medioevo evidenziando una corrispondenza tra le stazioni romane e gli ospitali cristiani soprattutto per quanto riguarda il territorio bresciano. PAOLO GUERRINI, *Diaconie, zenodochi e ospizi medioevali della città e del territorio bresciano*, "Brixia Sacra. Memorie storiche della diocesi di Brescia", s. I volume XXI, Brescia 1954, pp. 1-58. GIOVANNA FORZATTI GOLIA, *L'ospitalità della Chiesa. Pievi e canoniche bresciane sulle vie dei pellegrini*, "Brixia Sacra. Memorie storiche della diocesi di Brescia", s. III volume VI, pp. 33-68.

²¹ G. CORADAZZI, *La rete stradale romana fra Brescia, Bergamo e Milano*, Ateneo di Brescia, Brescia 1974, pp.98-100.

²² A. CASTAGNETTI, *La «campane» e i beni comuni della città*, estratto da "Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo", Spoleto 1990. Angelo Mazzi, *Corografia bergomense nei secoli VIII, IX e X secolo*, ed. Pagnoncelli, Bergamo 1880, pp. 134-147.

²³ F. CARAMATTI, *L'Annunciata di Romanengo: un convento carmelitano che non c'è più: secoli XV-XVIII*, comune di Romanengo 1997, p. 27. Maria Verga Bandirali, *Su una "via pubblica Romea" nel cremasco*, "Insula Fulcheria", XXIX, Crema 1999, pp. 33-48.

²⁴ *ARCHEOLOGIA NELLA LOMBARDIA ORIENTALE*, cit., p. 255.

²⁵ G. M. FACCHINI, *Edifici produttivi nelle Regione XI e IX: il caso di Angera (VA) e di Brignano Frascata (AL)*, -"Annali Benacensi", n. 11, Cavriana 1996, pp. 77-90.

²⁶ FILLI ROSSI [a cura di], *Le fornaci romane di Lonato*, Ed. Et, Milano 1988.



4. Museo Civico Archeologico Aquaria

Le fornaci tardo medioevali

Dopo il periodo romano si assiste a un progressivo abbandono di numerosi insediamenti sparsi nelle campagne causato anche dal periodo climatico avverso come si è già ampiamente discusso precedentemente. Lo storico soncinese Gerolamo Baris accenna alla costruzione di una fornace da parte del mitico fondatore di Soncino, Lanfranco della popolazione germanica dei Goti, al fine di produrre mattoni per innalzare una torre di difesa²⁷. Tuttavia non si hanno altre notizie nella documentazione finora consultata se si eccettua una disposizione del comune di Cremona, datata 18/19 maggio 1307, in merito a un privilegio concesso solo a Soncino riguardante l'esenzione del pagamento del dazio delle fornaci²⁸. Chiaro indice, comunque, dell'esistenza di fornaci sul territorio soncinese.

Dobbiamo arrivare all'epoca sforzesca con la costruzione delle grandi opere difensive (cerchia muraria intorno al 1460 e Rocca sforzesca del 1473) per sentir parlare ancora di fornaci in documenti ufficiali. Fu la Repubblica veneta a intervenire per prima concedendo dei Capitoli a favore della Comunità di Soncino il 26 gennaio 1453, in cui si prevedeva il rafforzamento delle difese militari in particolare la ricostruzione di una nuova cerchia muraria. Per questo primo intervento da parte di Venezia le Mura soncinesi saranno denominate "Venete"²⁹.

L'arrivo dei milanesi con il nuovo duca Francesco Sforza ha come obiettivo principale quello di rinforzare le difese orientali del Ducato. Nei capitoli concessi a Soncino il 4 dicembre 1453 figura in primo piano l'intenzione di investire nella fortificazione del borgo: «Intendimus se congruo dante tempore providere pro fortificatione dicte terre»³⁰.

Ma è con la costruzione della nuova Rocca che le notizie su nuove fornaci cominciano a comparire in maniera significativa. Non è qui il luogo per ripercorrere tutte le tappe che hanno portato all'erezione del nuovo fortilizio sforzesco, anche perché rimangono ancora molti punti oscuri e poco studiati. In effetti non è mai stato approntato uno studio sistematico e definitivo sulla Rocca sforzesca³⁰.

Un primo documento significativo riporta la data del 19 ottobre 1471 quando il duca Galeazzo Maria Sforza ordina al Commissario ducale, Stefano da Omate, di far produrre a quattro



5. Zona sud della cerchia muraria di Soncino

²⁷ G. BARIS, cit., I, c.13, «...Lanfranco, come era ingegnoso e pieno d'esperienza fece fabricar fornace essendovi copia de legnami e far mattoni e fundò una torre acciò fosse riceptacolo e albergo de confinati, e de chiunque gli volesse habitare...».

²⁸ L. STEGIANO, *Codex Diplomaticus Cremonae 715-1334*, Tomo II, Ristampa, Ed. Arnaldo Forni, Bologna 1983, p. 156. «Item quod dacium de fornacibus civitatis et episcopatus, salvo Soncino, debeay incantari de anno in annum, secundum veteres provisiones». Non dimentichiamo che solo pochi mesi prima Soncino si ribellò a Cremona cacciando il presidio cremonese e proclamando una sorta di indipendenza dal capoluogo.

²⁹ F. GALANTINO, *Storia di Soncino con documenti*, Ristampa anastatica, ed. Turrus, Milano 1870, vol. III p. 254 «Item de carigiis et laboratoribus pro calcinis et lapidibus conducendis et foreis cavandis providendo quod per comunia vicina de carigiis et laboratoribus fiat subsidium et ho velociori expeditione laborerii supradicti».

³⁰ Per alcune trattazioni sulla Rocca sforzesca di Soncino vedi: LUCA BELTRAMI, *Soncino e Torre Pallavicina*, Milano 1908. LUCA BELTRAMI, *La Rocca Sforzesca di Soncino*, Milano 1884. ERMETE ROSSI, *Soncino: gli uomini, le opere, i giorni*, Castelvetro Piacentino 1987, pp. 104-117.

fornaci un certo quantitativo di mattoni³¹. Siamo di fronte alla presenza di ben quattro fornaci presumibilmente presenti nel territorio di Soncino o nelle sue immediate vicinanze. L'esistenza di queste fornaci non deve certo sorprendere vista la richiesta sempre molto alta di materiali da costruzione. Proprio in questi anni era appena terminata la costruzione della cerchia muraria che abbraccia tuttora l'intero dosso naturale su cui sorge il centro storico di Soncino per una lunghezza di quasi due chilometri. Inoltre la presenza in loco delle fornaci permetteva di evitare i cosiddetti carriaggi, cioè il trasporto via terra dei materiali da costruzione, sempre molto difficoltosi a causa della lentezza dei viaggi e dei costi elevati.

Inoltre, un indizio dell'esistenza di queste fornaci ci viene direttamente dagli Statuti comunali del 1532 dove esiste un intero capitolo intitolato *Dei Fornaciai* in cui si prendono in esame le misure dei vari laterizi e le relative sanzioni nel caso in cui queste misure fossero state alterate³².



6. La Rocca sforzesca di Soncino

Ma ci sono indicazioni su dove potessero trovarsi queste fornaci? Un aiuto ci viene dal documento del 9 aprile 1473 in cui Bartolomeo Gadio, ingegnere ducale a capo del progetto di ricostruzione della nuova Rocca di Soncino, riferisce al duca Galeazzo Maria Sforza lo stato dei lavori. Tra le altre cose riporta che il Commissario ducale di Soncino «ha facto fare delle fornace suxo la rippa de la fossa secondo gli commissi che fu perche non si desse tanto carico ai Cremonesi de Carregi che essendo la delle fornace per coxer le pietre non averanno a condurgli

³¹ A.S.Mi., Sforzesco, b. 791: «Commissario Soncini. Volimo che tu solliciti che se cosa quelle quatro fornaci de prede furono ordinate, et ne avisi quando saranno cote acciò possiamo mandare li magistro Benedeto nostre Ingignero per dare ordine al metterle in opera...».

³² Archivio Comunale di Soncino, Statuti del Comune di Soncino, redazione sforzesca, anno 1532, capitolo DCL. Per altri esempi sulla regolamentazione dell'attività fornaciaria in statuti cittadini si può citare Crema: *Municipalia Cremae*, Venezia 1536, c. 138 r. "De quadrellis cuppis & pianellis fiendis". Alessandro Tira, *Introduzione ai Municipalia Cremae del 1534*, "Insula Fulcheria", n. XXXX, Crema 2010, pp. 136-164. Sara Fasoli, *A proposito delle fornaci cremasche*, "Insula Fulcheria", n. XLVII, Crema 2017, pp. 315-321.

se non le legne et dice che non se perde tempo ad apparecchiare quelle cose bisognano per dar principio ad quella Rocha»³³.

Pare proprio trattarsi di fornaci costruite espressamente per la produzione di mattoni per la nuova Rocca anche se probabilmente non tutte furono smantellate dopo la fine dei lavori per la costruzione del fortilizio sforzesco. Infatti il 12 gennaio 1488 il convento di San Giacomo prese possesso di alcuni beni derivati dalle disposizioni testamentarie di Lorenzo Barbò. Alcuni di questi beni si trovavano nel luogo detto della *Mostezanica* in cui compare anche una fornace con l'indicazione della presenza di tegole e mattoni³⁴. Quindi è probabile che queste fornaci estemporanee fossero situate nella parte meridionale del fossato della Rocca proprio in una zona interessata anche da un profondo avvallamento. Forse un luogo anche di escavazione dell'argilla? Questa rimane una congettura non avendo, per il momento, il conforto di alcuna documentazione. Ancora probabilmente in riferimento a queste fornaci il Beltrami cita un documento del 19 aprile 1497 in cui si concede al convento di San Giacomo di costruire una fornace in luogo di un'altra fatta demolire perché troppo vicina alla Rocca³⁵.

Le fornaci di ceramica

Non abbiamo per il momento alcuna documentazione sulle fornaci che producevano ceramiche anche perché molte volte erano di limitata importanza, di produzione generalmente familiare e situate anche nelle stesse abitazioni.

Tuttavia è indubbio che nel territorio soncinese ci fosse una produzione di ceramiche a causa del ritrovamento di numerosi scarti di stoviglie (piatti, boccali, ciotole, scodelle) rinvenuti all'interno delle strutture sotterranee della cerchia muraria³⁶. Non si tratta di depositi o di discariche vere e proprie, ma solo un accumulo di detriti accumulatisi nel corso dei secoli. Inoltre un fattore che avvalorava l'esistenza di questo tipo di produzione è la presenza di numerosi piedini di cottura (detti anche zampe di gallo), una sorta di distanziatori tra una stoviglia e l'altra che formavano una specie di piramide che poi veniva introdotta nel forno a cuocere. Un ritrovamento, invece, unico del suo genere è una matrice per la creazione di questi piedini di cottura sempre in terracotta.

Uno straordinario esempio di ritrovamento di stoviglie frammentate all'interno di una discarica di rifiuti è stato effettuato a Pizzighettone. Dopo lo scavo archeologico sono stati ritrovati 187 manufatti ceramici per lo più di produzione locale³⁷.



7. Distanziatori per la cottura di stoviglie

³³ A.S.Mi., Sforzesco, b. 793.

³⁴ A.S.Mi., Pergamene per fondi, cartella n. 177: "...tegulis, quadrellis et lapidibus in ductis infrascriptis petiis terrarum et bonis ac fornace, columbario, fenilibus et curtinis existendibus sitis...".

³⁵ L. BELTRAMI, *Appendice alla Rocca Sforzesca di Soncino*, cit., p.12. L'originale del documento non è stato ritrovato.

³⁶ Le perlustrazioni e le pulizie di queste strutture sotterranee sono state effettuate dai volontari dell'Associazione Castrum Soncini a partire dal 1995 e sono tuttora in corso. Alcune notizie su questi lavori si possono trovare in Associazione Castrum Soncini, cit., pp. 171-186.

³⁷ L. PASSI PITCHER [a cura di], *Hic est bonum comedere. Stoviglie e vettovglie rinascimentali di una guarnigione di Pizzighettone*, Ed. Fantigrafica, Cremona 2005. Particolarmente esaustivo il capitolo dedicato alle tecniche di produzione della ceramica pp. 23-25.

Rubrica de fornariis

Quicumque fornarii terrae Soncini teneant et debeant / facere lateres longos unciarum septem, largos unciarum / trium cum dimidia, et altus unciarum duorum ad minus / pro quolibet latere cocto; tavellas autem longas unciarum septem / largos unciarum trium cum dimidia, et altas unciarum unam ad / minus pro qualibet tavella cocta; cuppos longos unciarum / duodecim cum dimidia ad minus pro quolibet cuppo cocto; / tavellonos a terreno quadros longos et largos unciarum / quinque cum dimidia et altos unciarum duarum pro quolibet / madono cocto; tavellonos quadros a solarario de unciis quinque / cum dimidia pro quolibetorum cocto in unaque parte; tavellonos / longos a terreno longos unciarum octo cum dimidia largos / quattuor cum dimidia et altos unciarum duarum pro quolibet / tavellono cocto; tavellonos a solarario longos ut supra unciarum / octo cum dimidia largos unciarum quatuor cum dimidia / et altos uncii unius pro quolibet tavellono cocto; et / tavellonos a tecto longos unciarum duodecim cum dimidia / largos unciarum quatuor cum dimidia et altos uncie / unius pro quolibet tavellono cocto, et si minus / quam supra provisum sit factum fuerit, et aliquod de predictis minus / ordine suprascripto factum venditione fuerit talis facies vel / vendes incurrat in pena libros quinque imperiales quolibet latere et pro qualibet / vice comuni Soncini applicavi; et hoc ultra si aliquis faciis / de predictis rebus repertus habere modulos breviores vel strictiores / vel bassiores quam supra sit statutum, condemnis in libras / decem imperiales pro qualibet vice applicavi ut supra, et amittas / ipsos modulos seu formas.

Archivio Comunale di Soncino, Statuti del Comune di Soncino, redazione sforzesca, anno 1532, capitolo DCL.

Excursus tra Arte e Industria

Il territorio di Soncino, sia a nord presso il pianalto che presso l'altura sulla quale è sorto il capoluogo, è ricco di ottima argilla. Fin dall'antichità questa condizione ha favorito la nascita di fornaci per la produzione di manufatti, la costruzione delle abitazioni e delle opere di difesa. Da sempre l'argilla è stata utilizzata anche per la produzione di eccellenti lavori in terracotta: ne sono testimoni le opere d'arte che abbelliscono sia le strutture pubbliche che le case private.

Storia antica del territorio

Quando le acque che scendevano dalle montagne ebbero riempito la valle padana di sassi e argilla formando la pianura, furono costrette ad incanalarsi nei fiumi creando la zona semiasciutta del Lago Gerundo. Crema a Ovest e Soncino ad Est, sono i punti più significativi delle terre emerse del nostro territorio dove le acque si incanalavano ai lati delle paludi nei due fiumi, il Serio e l'Oglio, formando all'interno una palude che man mano si asciugò diventando una fertile pianura. Nelle anse dei fiumi l'acqua ristagnava depositando sul fondo la terra che trasportava e nei millenni si formavano enormi strati di argilla: man mano che il letto dei fiumi si restringeva aumentavano le terre asciutte che si coprivano di vegetazione creando un ambiente adatto anche alla presenza dell'uomo. Quando gli abitanti della montagna scendevano a valle, si stabilivano su queste nuove terre. In montagna le abitazioni venivano costruite con i massi risultanti dalle rocce che si sfaldavano. All'inizio della zona pianeggiante i fiumi mettevano a disposizione dei nuovi abitatori che volevano costruirsi un rifugio, i grossi pietroni levigati fatti rotolare per chilometri e chilometri dallo scorrere dell'acqua. Ma questi massi nello scendere diventavano sempre più piccoli e quindi non risultavano più adatti per la costruzione delle abitazioni.

L'uomo, che continuava a scendere dai monti per stabilirsi in pianura dove la temperatura era meno fredda e la terra offriva maggior quantità e varietà di prodotti commestibili atti alla sopravvivenza, si adattò a costruirsi i propri rifugi formando le pareti con pali di legno infissi al suolo e consolidati con i sassi.

Dal fango al mattone

Per crearsi la pavimentazione delle proprie abitazioni e per chiudere le fessure tra i pali delle pareti veniva utilizzato il fango che era andato a formarsi nelle anse dei fiumi. Ma ben presto, quando constatarono che quel fango, con il calore del fuoco, diventava resistente come una pietra, lo ritennero materiale prezioso non solo per la creazione di recipienti per contenere l'acqua potabile ma anche per la costruzione di manufatti adatti per la realizzazione della copertura delle proprie abitazioni.

Nella nostra zona, di questo periodo abbiamo una importante documentazione nei reperti venuti alla luce durante gli scavi della zona archeologica della Venina di Isengo. Qui sono state individuate numerose fondazioni di abitazioni in sassi ma nessun reperto di pareti di mattoni che quindi dovevano essere formate da palificazioni conficcate in fondazioni di acciottolati larghe e profonde circa mezzo metro.



File di acciottolati per rendere stabili i pali di legno che formavano le pareti delle abitazioni

Manufatti in cotto erano presenti solo nella realizzazione delle tombe a cassetta dei defunti, in alcuni recipienti e come frammenti utilizzati nelle pareti dei pozzi. Di manufatti per murature neanche l'ombra. Eppure, all'incirca nella stessa epoca, c'erano certamente nel territorio poco più a Nord dell'abitato di Isengo, ai bordi dell'altura del cosiddetto Pianalto della Melotta, numerose fornaci delle quali sono testimonianza diversi timbri di fabbrica. Presso la piccola altura sulla quale era ubicata la cascina Bosco Vecchio, (andata distrutta negli ultimi decenni) abitazioni di pregio sono testimoniate dalla scoperta di due pavimentazioni ben conservate. Poichè sulle pavimentazioni erano presenti solo le tegole dei tetti, si deve presumere che le pareti delle case continuavano ad essere realizzate con i tronchi delle piante.



Pavimento dell'antica villa del Bosco Vecchio con piastre e coppi del tetto

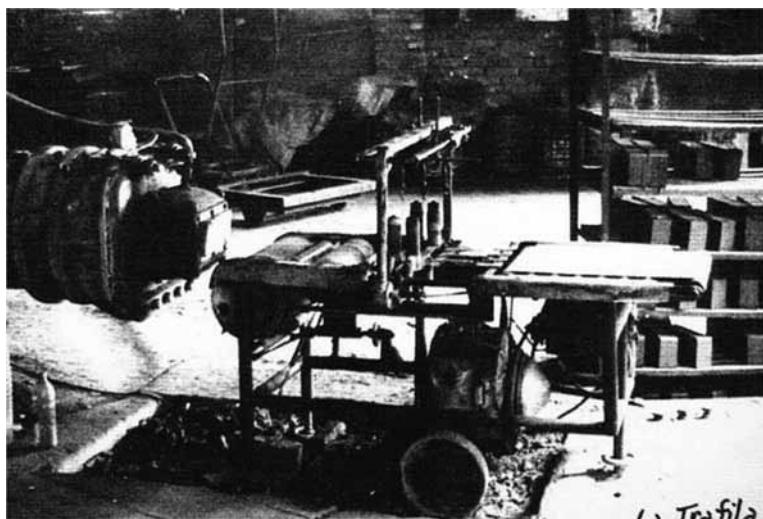
La zona comunque deve aver avuto un periodo fiorente dato dall'abbondanza di ottima argilla poichè nelle vicinanze, presso la Cascina Giubilea e a Sud-Est delle Marzuole, appena sotto lo strato del coltivo, sono venute alla luce due antiche strade. Non è dato conoscere quando le antiche fornaci vennero abbandonate ma si può affermare che la zona venne invasa dal bosco per diverse centinaia di anni. Le ultime tracce del bosco furono eliminate solo all'inizio del secolo scorso e nella zona sorsero i cascinali i cui abitanti in pochi decenni resero coltivo il territorio pianeggiante, lasciando a disposizione delle due fornaci, ancora operanti nelle territorio, solo l'argilla presente nelle zone non irrigabili.

Le fornaci dell'era moderna

Le due fornaci che fino alla metà del secolo scorso si trovavano situate nel territorio di Soncino erano la fornace Cerioli e la fornace detta Mandriano o Costa di sotto.

La **fornace Cerioli** era ubicata a circa un chilometro a Nord dell'abitato del Borgo di Soncino, a Est della statale Cremona-Bergamo. Per secoli aveva potuto produrre manufatti in cotto con l'argilla presente nel territorio ad essa circostante.

Nel secolo scorso, man mano le montagnole di argilla superficiale venivano eliminate ed il terreno veniva reso coltivo dagli agricoltori che ne prendevano possesso; i cascinali della zona conservano memoria nei loro nomi delle piccole montagnole di argilla presenti nella zona: Dossi Bianchi e Dossi di Sopra.



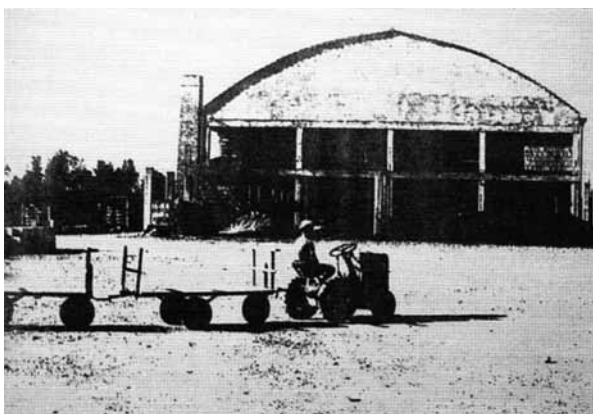
La vecchia trafile
della fornace Cerioli

Quando questi giacimenti di argilla iniziarono man mano ad esaurirsi, anche la fornace fu costretta a prelevare la materia prima per la sua produzione di manufatti ai margini sud della strada che costeggia il Pianalto della Melotta, tra la cascina Bosco e la Cascina Costa. Verso gli anni sessanta del secolo scorso, quando la fornace Cerioli terminò la produzione, questa cava venne abbandonata. Ne rimane testimonianza in un laghetto, poiché le nuove tecniche di prelievo di argilla per mezzo di escavatori moderni superavano in profondità il livello della falda acquifera.

La fornace Mandriano si trovava a margine sud della strada che corre sul confine tra il territorio di Soncino e quello della Melotta. Verso gli anni cinquanta del secolo scorso questa fornace venne presa in mano dai fratelli Danesi, impresari del settore che gestivano simile attività in zona bresciana. La concorrenza tra le due fornaci soncinesi durò poco: una decina d'anni dopo la Fornace Cerioli chiuse la sua attività.

Nel frattempo i nuovi titolari della fornace della Costa Bruciata, avendo constatato che ai margini est del Pianalto, presso la Cascina Bosco Vecchio e a nord della Cascina della Costa, vi era un cospicuo giacimento di ottima argilla che avrebbe garantito la materia prima per un lungo periodo, decisero di costruire in zona una nuova fornace.

Nel 1955 nasce la nuova ditta **Fornace Laterizi Danesi**.



Il primo capannone della
nuova Fornace Danesi, 1955

Fu una scelta indovinata in quanto lo sviluppo industriale e l'imponente opera di ricostruzione della Lombardia favorì un "boom edilizio" e di conseguenza la richiesta di manufatti in cotto. La nuova fornace ebbe ben presto successivi ampliamenti con l'utilizzo di tecnologie di produzione sempre più moderne. Il nuovo impianto, posto nel cuore della Lombardia e quindi con facilità di collegamenti verso i centri abitati della pianura padana, ebbe uno sviluppo continuo. La Fornace Danesi divenne man mano una realtà produttiva sempre più grande ed i titolari in pochi decenni furono in grado di acquisire altre fornaci e di divenire una delle più grandi realtà aziendali del settore.



La Fornace Danesi

Dopo qualche decennio il prelievo di argilla nella zona del Bosco Vecchio dovette fermarsi per il ritrovamento di importanti reperti archeologici. La fornace Danesi ha trovato, nelle vicinanze, altre aree del Pianalto della Melotta che garantiscono anche per il futuro il prelievo di argilla e quindi l'attività dell'azienda. Gli scavi fatti (che i residenti all'inizio chiamavano "le buche") in breve tempo si riempirono di acqua risorgiva, e quindi diventarono "i laghetti".



I "laghetti" risultanti dopo gli scavi per il prelievo di argilla

Negli ultimi anni la zona è diventata area protetta perchè si è formato un ambiente adatto alla vita di fauna naturale ed alla sosta degli uccelli di transito.

La terracotta e l'arte

Nel tempo passato, a Soncino la lavorazione dell'ottima argilla presente nel territorio, fu preziosa per la costruzione delle case di abitazione, per le massicce mura di difesa del capoluogo, per gli edifici pubblici, per le bellissime chiese.

Ma l'argilla fu utilizzata anche come materia prima per la produzione artistica. L'opera d'arte di maggior pregio che valorizza in Soncino la lavorazione artistica della terracotta è certamente il gruppo di statue della **Pietà** di Agostino Fondulo. Per ora non vi sono documenti che attestino con sicurezza la paternità delle statue: ma lo stile ed il fatto che la famiglia dei Fondulo era originaria di Soncino, accreditano da sempre tale attribuzione.



La "Pietà" di Agostino Fondulo (foto Carlo Bruschi)

Fino al 1962 le statue del gruppo erano esposte in un nicchione posto di spalle a chi scendeva nella cripta sotto l'altar maggiore ed il coro della chiesa di San Giacomo. Nello spostamento del gruppo nella prima cappella a destra entrando nella chiesa vi è stato anche un diverso posizionamento delle statue. Inoltre vennero tolte dalla statue le incrostazioni di varie ridipinture ed ora le otto statue presentano quasi a nudo la terracotta, con il lieve strato di color miele della terra di cui sono composte.

Di notevole valore artistico è anche la statua della Madonna con bambino, purtroppo privo della testa, posta in una nicchia della torre cilindrica della Rocca di Soncino. Di questa statua non risultano per ora notizie né dell'autore della splendida scultura né del periodo in cui è stata posta nella nicchia della torre.



Torre cilindrica



Statua della Madonna



Il viso

Di grande valore artistico sono anche i fregi in terracotta delle case signorili delle famiglie Covi in Piazza San Martino ed Azzanelli in Via IV Novembre. Purtroppo nei secoli, o per usura del tempo o forse anche per facilità di furto, gli angioletti che sporgono dai bellissimi pannelli, sono privi (salvo uno del fregio di piazza a San Martino) della testa.



Fregio casa Azzanelli



Fregio Piazza San Martino

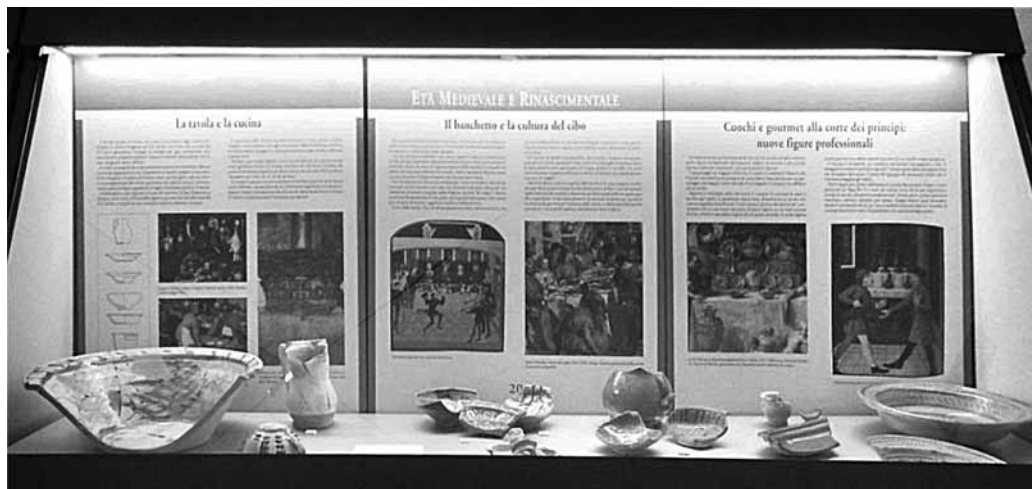
La lavorazione artistica della terracotta è presente in modo particolare nella Chiesa di **Santa Maria delle Grazie**. Anche qui un bellissimo fregio in terracotta fa da cornice a tutte le pareti della chiesa. Inoltre di terracotta artistica sono stata realizzate anche le formelle che formano il soffitto a volta della cappelle laterali della Chiesa.



Il "fregio" delle pareti

La volta di una cappella

Negli ultimi decenni, gli scavi eseguiti per lo svuotamento dei bastioni delle mura del capoluogo di Soncino, sono stati trovati numerosi frammenti di ceramica dipinta, alcuni dei quali chiaramente individuati come scarti di cottura. La presenza dei distanziatori da fornace hanno denunciato la presenza nel borgo di forni per la ceramica e quindi di un eccellente artigianato artistico.



Frammenti di ceramica in una delle vetrine del Museo in Rocca

Probabilmente l'affetto e la considerazione verso opere in terracotta presenti nel borgo fu lo stimolo inconscio che, nel 1974, ha spinto un buon gruppo di soncinesi ad accogliere con entusiasmo la possibilità di partecipare ad un corso triennale di manipolazione della terra creta che la regione Lombardia propose alla comunità di Soncino. Furono una trentina i soncinesi, giovani e meno giovani, che parteciparono con entusiasmo al corso serale che si svolgeva negli stessi locali della Rocca sforzesca che per vari decenni avevano ospitato i corsi di disegno o di artigianato che si svolgevano per iniziativa dell'artista soncinese prof. Enea Ferrari. Erano lezioni teoriche ma anche lezioni pratiche. La materia prima da manipolare era l'ottima argilla proveniente dalle fornaci di Soncino. La scuola aveva a disposizione anche il forno per la cottura dei manufatti per cui gli alunni potevano apprezzare i risultati del loro impegno artistico.

Al termine del corso vennero rilasciati regolari diplomi e rimasero a Soncino la maggior parte delle opere realizzate.



I pannelli in cotto realizzati dagli alunni del corso triennale, esposti al “Portico Rossa”

Il gruppo Deca

L’esperienza fatta aveva stimolato tra i partecipanti il desiderio di poter continuare a manipolare l’argilla per l’arte. Poichè ognuno comprendeva che il progetto non poteva essere realizzato individualmente non solo per la difficoltà di avere a disposizione la terra creta ma specialmente per il problema della cottura di eventuali opere prodotte, venne accettata ben volentieri da tutti la proposta di chiedere alla amministrazione comunale l’uso di un locale pubblico presso il quale fosse ancora possibile ritrovarsi per proseguire nella manipolazione dell’argilla.

Il Sindaco prof. Ermete Rossi e l’Assessore prof.ssa Lucia Ramella aderirono volentieri alla richiesta degli ex allievi anche perchè ne avevano apprezzato l’opera nel restauro del Crocifisso ligneo del cimitero, nella realizzazione del monumento dei caduti nell’ultima guerra e nei pannelli messi a disposizione della comunità (e successivamente posti in vista presso il portico rosso) rappresentanti le attività artigianali del tempo passato e gli antichi giochi.

Il Comune mise a disposizione gli scantinati della Scuola Elementare e all’alba del 22 giugno 1977 gli ex allievi del corso si costituirono ufficialmente in gruppo per potersi presentare come struttura associativa con dei responsabili. Venne stabilita una quota di iscrizione che garantisse il necessario finanziamento iniziale. La somma di iscrizione (L.10.000) diede l’idea del nome del gruppo “DECA” che non voleva quindi avere pretese particolari ma sorgeva, in modo scherzoso, per un simpatico utilizzo del tempo libero.

Via via la passione per la manipolazione di questo materiale, tanto economico ma dalle eccezionali potenzialità artistiche, stabilì un forte legame tra i soci che garantì una vita attiva al gruppo. Quando il Comune chiese di liberare i locali della Scuola si cercò una nuova sede che venne realizzata in una vecchia stalla per cavalli, messa a disposizione gratuitamente dalla Famiglia Capra, appena fuori le mura, in via Damiano Chiesa. Anche per la cottura dei prodotti della manipolazione, che all’inizio poteva usufruire del forno della scuola, si trovò la soluzione con un vecchio forno, messo a disposizione dalla Ceramica Alga di Casalbuttano.

Insomma i vecchi scolari del corso regionale, continuarono a ritrovarsi, a manipolare l’argilla, a produrre manufatti, a perfezionarsi.

La nuova sede

Poi il gruppo poté trovare, per la generosità della famiglia MERONI, una sede più adatta (e di prestigio) negli scantinati della Villa Rossa ai margini della porta Sud delle Mura del Borgo.



Nello scantinato la sede del Gruppo Deca



Sala interna

La posizione della sede diede al Gruppo maggiori possibilità di farsi conoscere e di divulgare l'arte della manipolazione e della decorazione della terra creta che era stata per secoli un prestigio della comunità soncinese. I numerosi visitatori di Soncino, specialmente le scolaresche, mettevano nel loro itinerario turistico anche la visita al piccolo laboratorio del Deca dove venivano illustrate le tecniche di una lavorazione che era stata nei secoli patrimonio dei soncinesi.

Col passare degli anni i soci fondatori sentirono la necessità di garantire il rinnovamento del gruppo con l'adesione di nuovi iscritti. Da decenni oramai vengono annualmente programmati dei corsi relativi alle tecniche di manipolazione dell'argilla per la realizzazione di sculture a tutto tondo o di pannelli a bassorilievo e per la creazione e decorazione di manufatti in ceramica. Questa iniziativa ha garantito il rinnovamento dei soci per cui il gruppo è tuttora attivo con buone prospettive anche per gli anni a venire. Nella nuova sede vi sono attrezzature adatte per la manipolazione dell'argilla e per la decorazione dei manufatti; c'è il tornio per la produzione di vasellame, c'è il locale per la stagionatura delle opere, c'è il forno per la cottura dei prodotti. Insomma c'è tutto quando serve per giungere a prodotti semplici o di pregio. I gradini di una grande scala, appositi espositori e le pareti dei locali sono spazi utilizzati per l'esposizione delle opere realizzate sia dai soci che man mano si sono succeduti nei decenni che da coloro che sono attualmente attivi nel gruppo. I soci si ritrovano nelle ore serali di giorni prestabiliti e ognuno socio può produrre opere in terracotta o in ceramica secondo le proprie inclinazioni o attitudine.

Visitare la sede

La sede è aperta anche nei pomeriggi dei giorni festivi e sono sempre presenti alcuni soci intenti al loro lavoro. È quindi possibile per i numerosi turisti che giungono a Soncino, conosciuto come "Città della Terracotta", visitare la sede del Gruppo DECA, dove si può ammirare la mostra delle opere vecchie e nuove e si può entrare nella sala laboratorio per vedere come nasce un'opera d'arte dalla lavorazione della creta.

Le opere realizzate da parte dei soci vecchi e nuovi in questi decenni di attività sono di ogni tipo e soggetto.

- **Formelle in cotto** che riproducono monumenti o opere artistiche di Soncino ma anche di altre località della regione. Scelto il soggetto e le dimensioni, si realizza l'originale. Se la formella interessa una comunità di più persone, se ne fa lo stampo in gesso e da questo si estraggono anche centinaia di copie.

- **Targhe** in bassorilievo di vario genere come stemmi comunali o di famiglia, pergamene illustranti i lavori dei committenti, immagini-ricordo per manifestazioni, nominativi per l'ingresso delle abitazioni, ecc..

- **Grandi pannelli** per case private, per negozi o esercizi pubblici sia per i soncinesi che per abitanti di altre località.

- **Fregi** che riproducono cotto usato nei tempo passati.

- **Sculture** a tutto tondo che riproducono visi di persone, piccole statue, animali, ecc.

- **Vasellame** in cotto semplice o in ceramica, decorato con ossidi e cristallina, oppure con smalti o con colori a basso fuoco.

Ogni socio ha potuto e può sbizzarrirsi secondo i suoi gusti.

Questo gruppo di appassionati della manipolazione dell'argilla ha riproposto a Soncino, accanto alla grande impresa che produce ottimi manufatti per la costruzione delle abitazioni, anche l'antica produzione di opere d'arte che valorizzano questo materiale di cui è ricco il territorio.

I soci del Gruppo DECA si augurano che una visita presso il loro laboratorio possa stimolare altri appassionati a riprendere una attività di artisti-artigiani che hanno reso nei secoli passati sempre più belle le chiese, i palazzi e le case dei nostri paesi, delle nostre città e quindi della nostra Italia.





L'immagine di una “santa viva” nel Compianto di Agostino Fonduli a Palazzo Pignano

Scopo del contributo è documentare e sottolineare il rapporto fra le esperienze mistiche vissute a Crema da Stefana Quinzani sullo scorcio del Quattrocento e il gruppo fittile del Compianto su Cristo morto commissionato nel 1510 ad Agostino Fonduli per la chiesa di Santo Spirito e Santa Maria Maddalena.

La beata Stefana Quinzani¹

Visioni e apparizioni segnano tutta la prima parte della vita di Stefana Quinzani ma è a Crema che esse si intensificano. Stando ai racconti biografici, già a Soncino la madre aveva visto entrare una grande croce in casa e udito una voce dichiarare: «questa è la croce di Stefana»; e alla fanciulla stessa, mentre assisteva alla messa nella chiesa principale del borgo, era apparso Sant'Andrea in atto di recare una grande croce e di indicargliela come «via del Paradiso»². Altre croci vengono avvistate da devoti cremaschi sopra le case abitate dalla Quinzani: prima sopra quella del citato Sabbatini, «physico solenne», ove ella soggiorna a più riprese e si verificano i primi fenomeni mistici, e poi sull'abitazione di Giovan Francesco Verdelli, che la accolse nella primavera del 1496 e ove le estasi si intensificarono assumendo quei tratti spettacolari attestati dal verbale del 17 febbraio 1497³.

Le narrazioni biografiche vogliono che lo stesso duca Ludovico il Moro si recasse in incognito, travestito da frate francescano, in casa Verdelli e venisse riconosciuto da Stefana⁴. La residenza di Giovan Francesco, ricordato nel 1519 fra i consiglieri della città⁵, si trovava nella parrocchia di San Giacomo, non lontano quindi dalla chiesa di San Pietro Martire (o San Domenico), sede dei predicatori di Crema.

È in questa chiesa che Stefana ricevette l'abito di terziaria dalle mani di fra Leonardo da Soncino⁶. Una via che costeggia piazza San Domenico ricorda ancor oggi nel nome l'antica presenza del casato in questa parte della città, ed è interessante ricordare come il culto della Beata sia rimasto vivo nella parrocchia di Zappello, legata alla stessa famiglia da proprietà terriere e da una

¹ Si ripubblicano qui alcune pagine del saggio *La beata Stefana da Soncino nel solco di Osanna. L'immagine e il legato artistico* apparso anni fa in *Osanna Andreasi da Mantova 1449-1505. L'immagine di una mistica del Rinascimento*, a cura di R. Casarin, Mantova 2005, pp. 79-97 (esattamente le pp. 82-86), allo scopo di fare conoscere un testo che ha goduto di scarsa circolazione pur offrendo un contributo alla conoscenza storica di una delle pietre miliari dell'arte cremasca del Rinascimento, il *Compianto* in terracotta di Agostino Fonduli oggi a Palazzo Pignano, e altresì di una delle figure femminili di maggior rilievo nella vicenda religiosa del Cinquecento padano, la beata Stefana Quinzani di Orzinuovi. Al centro dello studio sta l'ipotesi di collegare la genesi dell'opera alle sensazionali esperienze mistiche della terziaria domenicana, ciò che trova un fondamento sia nella specifica iconografia del gruppo in terracotta che in alcune coincidenze documentarie, di cui si dà conto nel testo. Nel frattempo altri studi hanno contribuito a una migliore conoscenza dell'opera di Agostino Fonduli, soprattutto sotto il profilo delle tecniche e dei materiali (penso in particolare agli articoli a firma di Paolo Bensi e Paola Bosio pubblicati su «Insula Fulcheria» nel 2016 e ai vari contributi apparsi nel 2015 nel volume *Rinascimento cremasco* curato da Paola Venturelli), ma si è preferito rinunciare ad ogni aggiornamento lasciando il testo nella sua forma originaria. Ringrazio Walter Venchiarutti per la paziente disponibilità e Rosy Golinelli di Casandreasi, Mantova, per avere consentito alla parziale ripubblicazione.

² *Legenda Volgare* in P. Guerrini, *La prima «legenda volgare» della beata Stefana Quinzani d'Orzinuovi secondo il Codice Vaticano-Urbinate latino 1755*, in «Memorie Storiche della Diocesi di Brescia», I, 1930, pp. 65-186.

³ *Ibidem*, p. 95. Pietro da Vicenza, *Vita della Beata Stefana*, copia settecentesca dell'apografo sottoscritto da fra Sisto Illuminato da Genova e datato 1590 (Cremona, Archivio Storico Diocesano di Cremona, Processi di Beatificazione, beata Stefana Quinzani, cart. 2), c.647 v. La prima «passione» di Stefana sarebbe avvenuta in casa Sabbatini il venerdì santo del 1489.

⁴ Cfr. per esempio F. Seghizzi, *Vita della Beata Stefana dagli Orzinuovi*, Brescia 1632, pp. 116-117.

⁵ F. Sforza Benvenuti, *Dizionario biografico cremasco*, Crema 1888, p. 293.

⁶ Pietro da Vicenza, *Vita cit.*, c. 647 r.

residenza⁷. L'estasi vissuta in casa Verdelli e certificata da illustri testimoni, che non si limitarono a controfirmare l'atto notarile appositamente redatto ma ne avvalorarono il contenuto con osservazioni personali, rappresenta certamente l'evento centrale nella vicenda della Quinzani e non solo per la straordinarietà del fatto in sé, accolto dagli spettatori con comprensibile emozione, ma anche perché esso permette, insieme alla successiva e analoga esperienza descritta nel rogito di Mantova, di superare il soggettivismo mistico della «legenda» biografica, frutto di rivelazioni ai confessori, e di collegare la fama della «santa viva»⁸ a un concreto riscontro da parte dei contemporanei, a fatti in qualche modo sperimentati. Il «caso» di Stefana, clamoroso benché non isolato nei decenni che potremmo definire savonaroliani a cavallo fra i due secoli, nacque dunque in casa Verdelli, prese corpo sotto gli occhi di un'attenta assemblea di contemporanei. Dell'atto, rogato dal notaio soncinese Vincenzo Coletti che lo sottoscrisse con gli altri testimoni,⁹ vale la pena di stralciare i passi relativi alla crocifissione.¹⁰ Il fenomeno aveva fatto seguito alla flagellazione e alla coronazione di spine quando ormai l'estasi, iniziata all'alba, si prolungava da ore. Durante la flagellazione i testimoni avevano invano tentato, usando la forza, di smuovere le braccia e le mani di Stefana legate a un'invisibile colonna. Alla visione della croce, la veggente aveva esclamato con occhi «fixi et immobili»: «O redemptione grande o redemptione humana o salutifera croce tanto tempo te ho desiderata»; e aveva baciato la croce «cum grandissima devotione e letizia».

Dopo di che i presenti avevano assistito a una violenta accelerazione dei fenomeni: «visibiliter gli è exteso el brazo dextro come se fosse inchiodata la mane realiter et immobilizer. E statim si vedono li nervi tirati et extensi, le vene ingrossate, e le mani se fano nigre. E come li fosse inchiodata la mane cum chiodi materiali fa uno grido terribile cum lamenti lacrimabili e piatosi. Poi gle exteso el brazo sinistro in simile forma e modo come el dextro tamen asai sopra la lungagine sua naturale. Poi li sono extensi li pedi collocando el dextro sopra el sinistro e nel tirar de li pedi tuto el corpo se move in zosa excepto le mane, le quale restano totaliter immobile nel luco dove sono inchiodate como fusseno cum veri chiodi de ferro chiodate sopra un ligno immobiliter. E sopra el piede dextro collocato sopra el sinistro gli appare rosso tanto quanto sia un marcello. E quando è chiodata la mane sinistra, manda uno crido cum lamenti piatosi come nel chiodare de la prima

⁷ A. Zavaglio, *Terre nostre. Storia dei paesi del Cremasco*, nuova ed. con aggiunte di G. Lucchi, Crema 1980, pp. 421-422. Un «simulacro» della beata Stefana si trovava nel XVIII secolo nella cappella privata di un'altra residenza dei Verdelli a Pianengo (Archivio Storico Diocesano di Crema, Visite Pastorali, vescovo Lombardi, III, c. 329 r, 18 maggio 1786). Non è possibile accertare in Crema l'esatta ubicazione della casa di Gian Francesco Verdelli. Un palazzo Verdelli (ora Sangiovanni) si trova nell'attuale piazza Moro (M. Perolini, *Vicende degli edifici monumentali e storici di Crema*, Crema 1975, pp. 305-306), ma nel '500 apparteneva a un diverso ramo del casato, quello di Luigi titolare della Commenda dei Santi Filippo e Giacomo. Da rilievi catastali si sa che, prima dell'estinzione (1841), la famiglia possedeva una casa nella vicina via Ginnasio, sempre sotto la parrocchia di San Giacomo. Su via Verdelli, cfr. M. Perolini, *Origine dei nomi delle strade di Crema*, Crema 1976, p.110.

⁸ Nell'accezione di G. Zari, *Le sante vive. Profezie di corte e devozione femminile fra '400 e '500*, Torino 1990, p. 10.

⁹ Si tratta dello stesso notaio che redige nel 1526 il testamento di Stefana (pubblicato da F. Galantino, *Storia di Soncino con documenti*, Milano 1869, III, pp. 359-364).

¹⁰ L'atto si trovava nell'archivio del monastero di San Paolo a Soncino, ove lo videro e trascrissero i biografi. Una nuova e più rigorosa trascrizione fu effettuata da Ireneo Affò (*Compendio della vita della Beata Stefana Quinzani dagli Orzi Novi Monaca del Terz'Ordine di San Domenico Fondatrice del Monastero di San Paolo di Soncino*, Parma 1784, pp. 56-68), quando il documento si trovava presso il duca Ferdinando di Parma [l'atto originale è stato ritrovato da Tamar Herzig nell'Archivio del convento di San Domenico a Bologna (Sez. I tit. 8100): T. Herzig, *Heinrich Kramer e la caccia alle streghe in Italia* in «Non lasciar vivere la malefica». *Le streghe nei trattati e nei processi: secoli XIV-XVII*, a c. di D. Corsi, M. Duni, Firenze 2008, p. 179 nota 49].

mano e dicto. E simile crido e lamenti fa quando li sono chiodati li piedi. E facto questo resta poi immobiliter extensa in croce in modo de Christo Jesu crucifixo».

Fra le varie testimonianze in calce all'atto, merita rilevare quelle del medico Sabbatini e del Verdelli. Il primo ricordava d'aver visto suor Stefana in estasi già quando abitava presso di lui e d'essere tornato a vederla più e più volte in casa di Giovan Francesco Verdelli, trovandola nella sua camera «ora astratta in estasi e ora nell'atto di subire ciò che si può definire qualcosa di simile [*similitudinem*] alla passione di Cristo». Era sua convinzione che nulla di ciò avrebbe potuto avvenire senza la partecipazione di Cristo e sarebbe stato impossibile considerare finzione «ciò che da nessuno se non da Dio può derivare». Il Verdelli dichiarava da parte sua di essere stato varie volte testimone di simili sofferenze nella camera di suor Stefana ed anche di più grandi [*maiora*] affermando in particolare di avere spesso verificato il rossore dei piedi.

Non tutti però a Crema erano concordi con questo giudizio e, nonostante l'avallo di personaggi istituzionali quali il vicario vescovile Giovanni Antonio da Terno e l'inquisitore fra Domenico da Gargnano (lo stesso che solo due mesi più tardi avrebbe verificato le stigmate di Lucia da Narni a Ferrara¹¹ e sarebbe stato altresì presente all'estasi mantovana della Quinzani), la terziaria fu oggetto di una campagna diffamatoria sostenuta dai francescani¹². Il cronista Pietro da Terno ricorda, senza prendere posizione, il partito che si era creato contro di lei («grandissimo numero di nobili et plebei che tali fictioni domandavano, et la tenevano di pocho cervello») e collega la definitiva partenza per Soncino al timore di manifestazioni ostili («et fu per essere grande garbuglio nela terra»)¹³. Atteggiamenti di ostilità da parte dei francescani si sarebbero manifestati anche a Lodi (ove ai domenicani che avevano accolto e onorato la Quinzani, venne mossa l'accusa di avere portata «l'asina alla fiera») e a Mantova¹⁴.

Il ricordo della terziaria e delle singolari passioni del venerdì, che avrebbero contrassegnato la sua vita anche nei decenni seguenti¹⁵, sarebbe tuttavia rimasto vivo a Crema e credo che un riflesso di quelle estasi spettacolari e dell'intensa emozione religiosa prodotta nei testimoni sia da cogliere nel gruppo plastico con il *Compianto su Cristo morto* attualmente conservato nella pieve di Palazzo Pignano. L'opera fu commissionata al cremasco Agostino Fonduli nel 1510 dalla comunità di Crema per conto dell'Ospedale grande e si trovava in origine nella chiesa di Santo Spirito e di Santa Maria Maddalena, annessa a un piccolo ospedale d'origine medievale passato sotto il controllo dell'amministrazione cittadina. La commissione del *Compianto* precede sicuramente la ricostruzione in forme bramantesche della chiesa, avvenuta fra secondo e terzo decennio

¹¹ G. Zarri, *Pietà e profezia alle corti padane: le pie consigliere dei principi*, in *Il Rinascimento nelle corti padane. Società e cultura*, Introduzione di P. Rossi, Bari 1977, p. 212, nota 42.

¹² Vari episodi sono narrati da F. C. Tinti, *Vita della Beata Suor Stefana Quinzani degli Orzi Nuovi dell'Ordine di San Domenico*, Crema 1658, pp. 44-48. Cfr. V. Tolasi, *Stefana Quinzani donna, suora e beata (1457-1530). Inediti dell'epistolario e sintesi del processo di beatificazione*, in «Miscellanea Orceana», 4, Brescia 1972, pp. 32-34.

¹³ P. Da Terno, *Historia di Crema 570-1557*, a cura di M. e C. Verga, Crema 1964, p. 248, e A. Fino, *Storia di Crema raccolta per Alemantio Fino dagli Annali di M. Pietro Terni*, ristampata con annotazioni di G. Racchetti, a cura di G. Solera, Crema 1844, pp. 227-228.

¹⁴ Per l'episodio di Lodi, Pietro da Vicenza cit., c. 654 r (cap. VII). Le difficoltà incontrate a Mantova, si arguiscono da alcune lettere inviate a Isabella d'Este nel 1509 (Tolasi 1972 cit., p. 31).

¹⁵ Secondo i biografi le passioni si sarebbero ripetute ogni venerdì e ogni festa dell'Esaltazione della Croce per quarant'anni, con manifestazioni drammatiche e vistosi spargimenti di sangue (si legga la testimonianza di fra Battista da Salò in A. Simonetti, *La vita e gli agiografi della beata Stefana Quinzani*, in «Hagiographica», VIII, 2001, p. 211). I *quadraginta annos* di passione sarebbero divenuti un *topos* della letteratura agiografica sulla Beata: cfr. T. Bozio, *De Signis Ecclesiae Dei libri*, XXIII, Roma 1591, I, p. 568; D. M. Marchese, *Sagro Diario Domenicano*, I, Napoli 1668, p. 8.

su probabile progetto dello stesso artista¹⁶. Il fatto che l'edificio destinato a ospitare l'opera si inserisse fra piazza San Domenico e la via oggi intitolata ai Verdelli, luoghi ove la memoria di Stefana non si era certamente spenta, crea di per sé una relazione con la sua figura, ma a richiamarne il nome e il lascito mistico è soprattutto la struttura del gruppo, segnato da una tensione che si esprime nell'eloquenza larga e concitata dei gesti e nella mimica dei volti dolenti.

A tale riguardo sorprende osservare l'abbandono di Maria riversa all'indietro e pietosamente sostenuta dalle sorelle (la *Maria Cleofe* e la *Maria Jacobi* ricordate nel contratto), presentata con la bocca socchiusa che sembra esalare un lamento, e le braccia spalancate con le palme delle mani rivolte verso l'alto, quasi una controfigura (almeno agli occhi memori dei cremaschi) dell'estatica di Soncino. L'opera segna nel percorso del Fonduli un momento di rinnovamento e il netto superamento della concezione dell'affollato *Compianto* in Santa Maria presso San Satiro a Milano, espressione di una cultura figurativa più arcaica e di persistente radice padovana. Nella struttura ritmica, fondata su un calibrato sistema di corrispondenze, e nel più largo plasticismo, valorizzato dai densi partiti di pieghe, il gruppo cremasco rivela gli effetti dell'avvenuto incontro con l'arte e le analoghe invenzioni di Guido Mazzoni (a cui fra l'altro esso era stato in origine riferito)¹⁷. Per quanto non ancora adeguatamente sottolineata, l'incidenza di questi modelli è di palmare evidenza e avvalorata l'antica segnalazione del Michiel sull'esistenza di una *Pietà* «di man del Paganino» nella chiesa di San Lorenzo a Cremona, «simile a quella de Sant'Antonio de Venezia»¹⁸ (cioè al *Compianto* mazzoniano già in Sant'Antonio di Castello di cui sussistono alcuni frammenti al Museo Civico di Padova). La conoscenza di questo modello segnò evidentemente una svolta nel percorso del Fonduli.

Dal Mazzoni deriva per esempio la marcata caratterizzazione ritrattistica dei due personaggi inginocchiati in primo piano, Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea, che lo scultore modenese aveva di regola presentato in ginocchio come offerenti, attribuendo loro le fattezze dei suoi committenti, ad esempio Ferrante e Alfonso d'Aragona nel gruppo di Napoli o Ercole d'Este in quello di Ferrara. Anche il Fonduli, che ne sottolinea l'austero raccoglimento di testimoni in certo modo distaccati dal dramma che coinvolge gli altri personaggi, conferisce loro l'aspetto di contemporanei e vi ritrae i rappresentanti della magnifica comunità di Crema committente dell'opera, quasi certamente i due provvisori incaricati di stipulare il contratto.

Dal documento di allogazione, reso noto da Mario Marubbi¹⁹, apprendiamo che uno dei due era Francesco Verdelli *juris doctor*, figlio di un altro Francesco (il casato del secondo provvisore, di nome Bernardino, è scarsamente decifrabile). Non si tratta dell'ospite di Stefana, ma di un suo primo cugino. Giovan Francesco era figlio di Alovisio, che era a sua volta fratello del secondo Francesco e zio del primo²⁰. Entrambi appartenevano dunque alla stessa linea del diramato casato cremasco. Ma vi è dell'altro. Il tesoriere dell'Ospedale incaricato di pagare l'artista e presente alla stipula del contratto è il *legum doctor* Andrea Martinengo, personaggio in vista a Crema,

¹⁶ A. Cambié, *Il Cinquecento nell'arte a Crema e l'ex chiesa di Santo Spirito e di Santa Maria Maddalena*, Crema 1915, p. 22; S. Bandera, *Agostino de Fondulis e la riscoperta della terracotta nel Rinascimento lombardo*, Bergamo 1997, p. 140.

¹⁷ Per le vicende critiche dell'opera e l'attribuzione al Mazzoni, A. Lugli, *Guido Mazzoni e la rinascita della terracotta nel Quattrocento*, Torino 1990, pp. 344-345.

¹⁸ M. Michiel, *Notizie d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI esistenti*, a cura di J. Morelli, Bologna 1884, p. 90.

¹⁹ M. Marubbi, *Vincenzo Civerchio. Contributo alla cultura figurativa cremasca nel primo Cinquecento*, Milano 1986, p. 196.

²⁰ Come si ricava dalle tavole genealogiche di G. Racchetti (*Storia genealogica delle famiglie cremasche*, sec. XIX, ms 182 della Biblioteca Comunale di Crema, tav. 46) e G. Solera (*Genealogie di famiglie nobili cremasche*, sec. XIX, ms 6 della Biblioteca Comunale di Crema, tavv. 41-42).

eletto nel 1493 al governo della fabbrica di Santa Maria della Croce insieme al vicario episcopale Giovanni Antonio da Terno²¹.

Con quest'ultimo, anch'egli aveva reso testimonianza alla passione di Stefana nel 1497 e in calce al relativo verbale, documento che ad Antonio Cistellini appariva «vivo di una impressionante plasticità»²², aveva scrupolosamente annotato: «l'ho vista con attenzione mentre in camera sua» pativa le cose in precedenza descritte: «ho visto che alcuni dei presenti tentavano di muovere le sue braccia invisibilmente legate senza riuscire neppure a muovere neppure le dita; non ho tuttavia visto le lividure dei piedi: quel che invece mi è sembrato è che le mani legate, a causa del gonfiore, fossero alquanto più scure; ma se fossi stato più vicino avrei potuto osservare meglio». Attraverso il *Compianto* di Palazzo Pignano entriamo dunque nelle pieghe intime della storia della pietà cremasca fra Quattrocento e Cinquecento e cogliamo agevolmente i fili che la legano alla terziaria di Soncino. Dell'atmosfera mistica e penitenziale che la circondava risente altresì l'analogo gruppo plastico di formato minore, che ancora si conserva nella chiesa domenicana di San Giacomo a Soncino, per il quale Licia Carubelli aveva avanzato un'attribuzione allo stesso Fonduli²³ poi messa in discussione e un po' frettolosamente lasciata cadere. Si tratta di un'opera certamente anteriore, più prossima al *Compianto* milanese (1483), di cui ripete la composizione addensata e il ritmo spezzato, ma sicuramente vicinissima al Fonduli e, nonostante alcune debolezze e abbassamenti di tono che fanno per esempio ricondurre le figure laterali a un collaboratore²⁴, a lui sostanzialmente riferibile. L'impronta fonduliana traspare inconfondibile dalla forzata e come compressa tensione drammatica del gruppo centrale strutturato come un «bassorilievo continuo»²⁵, in cui la Vergine svenuta sembra scivolare dall'abbraccio delle sorelle mentre il modellato teso e affilato che segna espressivamente i volti di Giovanni e della Maddalena ricorda ancora la lontana formazione padovana. Databile fra l'ultimo decennio del Quattrocento e i primissimi anni del secolo seguente²⁶, l'opera è un altro riflesso del fervore devozionale suscitato a Soncino dal cenobio domenicano e reso in certo modo incandescente dalla celebre terziaria.

²¹ Da Terno 1964 cit., p. 239.

²² A. Cistellini, *Figure della Riforma pretridentina*, prefazione di P. Guerrini, Brescia 1948 [ristampa anastatica 1979], p. 41.

²³ L. Carubelli, *Una «Pietà» di Agostino Fondulo nella chiesa di San Giacomo a Soncino*, in «Contributi di Storia dell'arte medievale e moderna», I, 1966, pp. 69-74; cfr. anche M. Marubbi, *Soncino. Arte e monumenti*, Soresina 1996, p. 77.

²⁴ Se le figure di Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo si distaccano qualitativamente da quelle centrali, bisogna peraltro rilevare che altre disequaglianze sono dovute a vecchi interventi di sostituzione e restauro (la mano sollevata della Maddalena, grossolana e fuori scala, è frutto ad esempio di un rifacimento).

²⁵ Lugli 1990 cit., p. 334. Questa struttura schiacciata e compressa entro uno spessore esiguo fa pensare a Compianti di area francese, come quello del Museo di Lione, ma tale «taglio nordico» (Bandera 1997 cit., p. 186), non esclude la compatibilità con il Fonduli. Mi sembra anzi che la distanza quasi abissale fra il *Compianto* di Milano e quello di Palazzo Pignano possa venire ridotta attraverso il riferimento all'artista del gruppo di Soncino.

²⁶ Originariamente (e fino al 1962) il *Compianto* si trovava nella cripta di San Giacomo (detta anche cappella della Corona spinea), esattamente sopra la tomba della beata Luchina, morta nel 1495 (P. De Micheli, *Stefana Quinzani terziaria domenicana*, estratto da «Memorie Domenicane», fascicoli I (gennaio-febbraio), 2 (marzo-aprile) e 3 (maggio-giugno), Pistoia 1930, p. 10; E. Rossi, *Soncino. Le nostre radici*, I, *Dire, fare, baciare*, Soncino 1984, p. 140).



Francesco Monti, *L'angelo con il calice appare alla beata Stefana Quinzani*, 1744-1745, Orzinuovi, chiesa parrocchiale di Santa Maria Assunta e di San Giacomo Apostolo



Agostino Fonduli, *Compianto su Cristo morto*, 1510 c., Palazzo Pignano, Pieve

Le Fornaci del piaduzzo delle quattro ville (Casaletto Ceredano, Rovereto, Rubbiano e Passarera)

La fonte unica di questa ricerca è costituita dalle carte di una modesta parte dell'Archivio Dolfin-Compostella, destinate alla discarica! Tra queste carte sono stati selezionati solo i documenti inerenti all'attività delle fornaci dell'Abbazia di Cereto dalla fine del XVII secolo fino oltre la metà del XIX, utili per questo contributo, sia pure con ampie lacune. Si tratta esclusivamente di documenti amministrativi come i pagamenti, quietanze, polizze o ricevute, ricchi di informazioni che riguardano esclusivamente la produzione dei laterizi nelle varie operazioni necessarie, le spese dettagliate, i prezzi, il loro impiego, le eventuali criticità incontrate e i nomi di altri fornaciai che in diverse occasioni hanno fornito materiali all'Abbazia.

A Sud di Crema dove l'Adda fa da confine si affacciano ad oriente del fiume le ville di Rovereto, Rubbiano, Casaletto Ceredano (già Castelletto) e Passarera che insieme costituivano il cosiddetto Piadezzo delle Quattro ville, tutte appartenenti all'Abbazia di Cereto, fondata intorno al 1084. Non è possibile in questa sede neppure accennare alla storia di questi territori. Potrebbe bastare la monografia del compianto Carlo Piastrella dedicata a Casaletto Ceredano, a cura del Comune nel 2004. A quella data non erano ancora state editate le "Le carte del monastero di S. Pietro in Cerreto (960-1200)", a cura di Ada Grossi, che però sull'argomento proprio delle fornaci sono mute; sono comunque fruibili nel sito del Codice diplomatico della Lombardia feudale. In quanto al lemma Piadezzo sicuramente designa il latifondo così denominato delle Quattro ville, probabilmente dopo il 1587 e comunque era in uso nei secoli successivi.

È noto che il suolo di queste località sia ricco di argilla ossia creta. Solo Credera *Credaria*, che però non faceva parte del Piadezzo, detiene il primato toponimico nella zona ed anche il primato religioso con l'erezione della sua chiesa fatta di laterizi nel 1019 (Cremona, Mensa Vescovile, *Cartula promissionis 1019 maggio 21, Oscasale*); per molti anni anche le comunità di Rubbiano e Rovereto si sono servite di questa chiesa. Nel 1084 sorgeva l'Abbazia di Cereto e una dopo l'altra, le corti del Piadezzo si sono dotate di una chiesa. Si potrebbe dire che proprio con queste fondazioni si sia data la stura alla proliferazione qua e là di fornaci posticce. A quei tempi le abitazioni erano semplici capanne di pali e con effimere coperture di paglia o altri vegetali che facevano sognare il laterizio più ambito cioè il *coppo* in sostituzione della paglia. Il passaggio dalle *case paleate* alle *case paleate e copate* era un conquista di civiltà e diventeranno più tardi *case paleate, copate e murate*, cioè costruite con soli laterizi cotti e con suolo di terra battuta, ma si dice non prima del XIV secolo. I pavimenti di laterizi invece dovranno aspettare ancora uno o due secoli prima di soppiantare il suolo di terra battuta con il laterizio.

Negli estimi del Piadezzo la fornace, la fornasetta e il fornasetto ricorrono spesso come toponimi di particelle agrarie che hanno ospitato nel tempo una fornace o una delle sue declinazioni. Generalmente la costruzione di una fornace era una miglioria per il podere e un vantaggio per la proprietà, in questo caso l'Abbazia che ne favoriva la costruzione concedeva la fornitura del combustibile (esclusivamente legna) e dell'argilla per formare le lotte e la proprietà indicava il sito idoneo nel quale fabbricare la fornace per evitare lo spreco di suolo, specialmente per la cava di argilla.

Nel 1587 l'Abbazia di Cereto diede in enfiteusi le possessioni del Piadezzo a Nicolò Dolfin e ai suoi successori, tra i quali figura anche un Nicolò Contarini. Costui alla fine del 1690 mosse causa ad alcuni coloni vietando loro di far fornaci non solo per i restauri dei fabbricati propri ma soprattutto vietava la vendita dei laterizi prodotti, a danno della proprietà. Si apriva così una causa civile contro l'abuso dei coloni che sostenevano il contrario, asserendo di *poter fornare né beni di detta Abbazia da sempre e la novità messa in campo dalla proprietà andava contro il loro antichissimo e continuato possesso di poterlo fare, senza licenza di esso nobile homo Contarini*. La controversia era nelle mani del Vicario di Crema che sentenziò in favore dell'Abbazia.

I coloni si appellarono al Consiglio di 40 Civil Novo a Venezia, chiedendo il taglio della *disordinata et ingiusta sentenza emessa dal Vicario di Crema del 9 marzo 1690, affinché detti Poveri Villici habbino a continuare nel loro solito et antichissimo possesso di poter fornare in detti beni a loro piacimento*. Il 31 maggio 1691 il Consiglio di 40 Civil Novo metteva fine alle pretese dei coloni e approvò la sentenza del podestà di Crema imponendo *che volendo essi far fornaci per loro proprio uso debbano notificarlo... e che non possino a loro capriccio per mercantia far fornaci per esitar la robba*.

Il patrimonio edilizio (*le fabbriche*) del Piadezzo era vetusto e bisognoso di restauri. Nel 1761, a richiesta della proprietà, due pubblici periti (Carlo Stoppano e Lorenzo Stoppani) hanno steso un elenco degli interventi di restauro necessari nelle corti di Casaletto C.no principalmente e poi Rovereto, Cascine S. Carlo, Passarera e Rubbiano, Cassina Bodrio e Molino Piroli, sulla traccia

del primo capitolo di una certa “scrittura” del 17 agosto 1761 che però non si trova tra queste carte. La stima della spesa per i laterizi necessari sommava di L. 3091.

La provvista di laterizi formava il “Monte materiali” ed era programmata mediante precise operazioni antichissime che iniziavano in autunno con l’approvvigionamento della *terra* (argilla) in quantità bastante per una o due fornaci all’anno, previa l’asportazione del manto fertile ed erboso. Messa allo scoperto l’argilla veniva scavata col badile, caricata su carri e scaricata sull’aia vicino alla fornace, dove rimaneva esposta alle intemperie invernali perché si *purgasse*. Contemporaneamente si provvedeva alla scorta di sabbia necessaria in diverse operazioni quali la formazione delle *lotte* che ne venivano cosparse prima di essere messe *in gambette* ad asciugare sull’aia, anch’essa cosparsa di sabbia, ma anche per la fornace stessa durante la cottura per riempire i vuoti nel pignone.

La seconda operazione antica come la prima apparteneva all’autunno e alla primavera quando i *lottioli* mettevano mano all’argilla che veniva impastata con la giusta quantità di acqua e privata delle impurità. Il *lottiolo* rifiniva l’impasto e lo pressava a mano negli stampi; a questa operazione veniva data la massima attenzione *giacché dalla diligenza praticata [...] dipende la qualità dei mattoni*, (Pegoretti, 1843, pag. 179), ma anche di tutti gli altri laterizi. Non si usava mai l’argilla appena scavata cioè non purgata. I *lottioli* ingaggiati e destinati alla formazione delle lotte, generalmente erano anche *fornasini* cioè coloro che li avrebbero cotti.

Gli elementi strutturali indispensabili alla fornace erano i coperti o portici e le indispensabili aie, la cui manutenzione era costante. A proposito delle aie è particolarmente significativo l’intervento attuato sull’aia di Casaletto Ceredano nel 1764, proprio in occasione della fornaciata alle Bastide che sarà descritta più avanti.

Nel periodo preso in considerazione, nel Piadizzo erano attive due fornaci, una alle Bastide vicina all’Adda di Casaletto Ceredano e l’altra al Bodrio (Rubbiano). Ogni operazione per queste fornaci costituiva una spesa che è sempre ben dettagliata nelle carte. Ciò che segue quindi è l’esposizione di tutti i documenti disponibile sull’argomento, trascritti in corsivo nelle parti essenziali e nel rispetto del lessico.

La fornace delle Bastide

L’attività di questa fornace è documentata a partire dal 1763 con un solo documento che fornisce la prova di una fornaciata di quell’anno, documentata dal pagamento di 4 lire fatto a *Gio. Respini per sua porcion di cenere della fornace...* ma il laconico documento non dice di più, si può solo sottolineare quanto la cenere fosse importante, avendo un suo valore venale e idonea per svariati impieghi, dal ranno per il bucato al fertilizzante in agricoltura. Dovrebbe trattarsi dell’ultima fornaciata di quell’anno perché oltre settembre non era più consigliabile *far fornasa*.

La fornaciata del 1764 è abbastanza documentata. In quell’anno a inizio maggio, l’approvvigionamento della legna era completato, ma la legna era ancora nei siti del taglio, per esempio *su la strada di sotto di Piazzano, alla Costina grande, nella vigna Badia, alle Arconade*, e giaceva in mede e misurata in *quadrini* (braccio quadrato). Del taglio se ne sono occupati Pellegrino Gelmetti e compagni Schiapini che hanno accumulato in 12 mede *quadrini* 1488. La legna era distinta in: *mista, forte, peduli e fascine*; queste ultime sono state confezionate da undici giornalieri pagati una lira al giorno di 10 ore per un totale di giornate 78. Di solito le fascine si vendevano a prezzi diversi e per ogni centinaio; le più costose erano di spine e costavano 3,15 lire ogni cento Bassano Suardo da solo ha unito in meda *la legna nella Vigna Badia ed Arconade, in tutto quadrini 446*.

La polizza relativa al pagamento di questa operazione così si esprime: *Francesco Crespi si compiacerà pagare lire trecento novanta una soldi due denari 4 spesa occorsa in haver fatto fare le legne, schene e fassini, sì per chuocere li materiali della fornace, che per le solite provisioni de*

salariati, e queste sono parte state fatte dalli residui dalle piante fatte rasegare e parte nella fuga de Piroli sul Piazzano, e diverse zocche tagliate sopra la strada che va a Piazzano e Stradazza che va alla Cà de Vagni, dette legne unite tutte in meda. Oltre la spesa è stato somministrato gratis: Vino Regona servito in detta oppera, cioè caneva sudetta, Brente 5. Vino torchiato caneva di Casaletto C. servito, Brente 2.

Il Piadizzo delle Quattro ville aveva un'aia in ogni corte e la loro manutenzione era costante, ma in questo caso le condizioni dell'aia di Casaletto era tale da dover essere completamente rifatta. Furono usati 12667 mattoni comprati a Madignano dal fornaiario Martino Quirici e condotti a Casaletto. I conduttori impiegati nel trasporto erano 22 per un totale di 42 condotte da Madignano a Casaletto. Ecco qui sotto come Francesco Crespi cassiere dell'Abbazia ha riassunto l'intera operazione. 1764 mag. 30, Casaletto. Pagamento di L. 952 spesa occorsa in aver provisto a Madignano n. 12667 pietre, le medesime fatte condur a Casaletto, e queste fatte tutte stradosare sive ugualiare, fatto livelar l'ara a sera di questa corte col averli fatto levar via quantità di terra, e questa la maggior parte condotta sopra la strada per esser sasosa, poi fatto l'ara sudetta, solare di cotto con le pietre comprate a Madignano con spesa di condotte di sabia, ed altre pietre tolte alla Fornace di questa Abbazia, ed aver fatto colar calzina di mano in mano veniva solato detta ara, con spesa anche di aver fatto pistare quantità di pietre e coppi rotti, e poi fatti macinare per far unir questa polvere con la calcina, e poi fatto correre per le fisure la cosiddetta molta.

La fornaciata del 1764 alle Bastide è stata affidata a Giovanni Respino il quale, con la sua squadra, ha prodotto 48000 lotte, 7700 coppi, 1700 tavelloni, 1800 pianelle, 600 madoncini e 1500 chignoli di pozzo, oltre aver cavato la terra per le lotte, caricato la fornace e cotto il materiale. Pietro Viscardo ha assistito al caricamento della fornace e alla cottura; si può credere che la fornace avesse una bocca sola. Complessivamente sono state impiegate 63 persone di cui 8 erano donne. Ecco il riassunto delle operazioni: *Crespi cassiere si compiacerà pagare alli sotto scritti L. 697.6.6, spesa occorsa in haver fatto cavar terra, la medesima fatta condurre vicina alle are della Fornace, e con la stessa fatto fare diversi materiali, li medesimi fatti ponere in fornace, condor legne, et cuocerli, ed cocerli per le occorenze di questa abbazia, ed altro, ed spesa in haver fatto agiustar il portico a mattina della sudetta Fornace, copriri di terra li materiali posti in fornace acciò non scappi di sopra via il fuoco, brascare, dico L. 697.6.6.* Durante i lavori è stato somministrato gratis *Vino Campagna* complessivamente brente 12 e *Vino Torchiato* brente 1.

L'ultima operazione di quell'anno è stata affidata a *Domenico Rossetto e Compagni Aradori* (!) *per aver li medesimi unito li toccami di pietra che erano allargate alla Fornace, agiustar li pignoni di pietra vecchi e cavar li materiali fatti cuocere in quest'anno nella Fornace d'Abbazia ed agiustarli tutti in pignoni, ed il sutilame posto nel Casotto ben impignato, in tutto dico L. 44.*

La fornaciata del 1767 è iniziata come di solito con l'approvvigionamento del combustibile per la fornace. Il taglio della legna messa in mede ha interessato le località *al Pradazzo Bodrio, mista, quadrini 235, nella Gerola, forte, q.i 155, nel Boschello, forte, q.i 158, in corte di me fattore, dolza, q.i 50, su la strada al Piazzano, alle Cesate sotto a Casaletto Ceredano, q.i 56, in corte del sig. Cass..., q.i 10.* Complessivamente sono quadrini 808, a L. 2,6, totale L. 101,4. Inoltre altre mede, di peduli *al Pradazzo Bodrio, q.i 60 alla Gerola, q. 108, al Boschello, q.i 58, totale q.ni 226 a L. 9.* Hanno lavorato 23 uomini per complessive giornate 188 fatte a scalvare, dripolare (?) e far fassini, più altri 4 uomini per le condotte. La spesa per la legna è stata di L. 546. La fornaciata è stata affidata a Giovanni Respino fu Antonio che ha confezionato 48500 lotte a L. 4 per mille, 1000 tavele a L. 5, 1000 matonzini a L. 5, 10000 coppi a L. 7; inoltre a ponere e cuocere la fornace con compagno giornate 13, a detto suo figlio condur legne giornate 8, a sua figlia portar lotte giorni 4, per complessive L. 352. Vi hanno lavorato 66 persone di cui 23 donne per complessive giornate 295, retribuiti i maschi con 1 lira e le femmine 14 soldi al giorno e la spesa era di L. 605. Tra questi sono compresi Teodoro Belozzi che ha fatto stampi ed agiustar carettes, cavaletti per la fornace e Antonio Tosetto e compagni per aver portato in fornace lotte 5600 a L. 1 ogni

mille. Durante la cottura durata 13 giorni, il Respino era affiancato da un *compagno* tale Lorenzo Sacco, il che fa pensare che la fornace avesse due bocche. Infine fu somministrato il vino gratis: *Vino Campagna a far li sudetti Materiali brente 6; sopra le giornate di marengone e muratori e dispensar lotte, portarle e cuocerle, brente 6; Vino Regona come sopra, brente 1; vino torchiato sopra giornate condor legna e terra, brente 2.*

Il 18 agosto dello stesso anno il cassiere Francesco Crespi paga a Francesco Daghetto *deputato di questa veneranda Fabrica della Chiesa, L. 72 e soldi 6 per condotte di pietre cotte da esso e diversi altri fatte per la sudetta Fabrica, cioè pietre cotte n. 11550 da essi caricate alle Bastite fornasa d'Abbazia e condotte al Bodrio sul luogo divisato da costruire la nova Cassina e 500 coppì portati alla corte di Casaletto.*

A fine settembre si stava svuotando *tutto il Materiale cotto nella Fornasata di quest'anno il medesimo pignato e sieltato(! separato) il ben cotto dal men cotto, e coperto con coppì secondo il solito e li coppì e pianelli logati nel Casotto unito alla fornasa medesima.* Infine fu raccolta *tutta la cenere fatta nell(!) cuocere la fornasa in quest'anno, la medesima crivelata e ben assiuata la quale sarà esitata per conto di questa Abbazia.* Questa operazione è costata 6 lire.

Ancora alle *Bastite* abbiamo notizia della *fornasata* del 1770, attivata alla fine di settembre. Di questa abbiamo solo il pagamento degli uomini impiegati *ad estraere tutto il materiale cotto nella fornasa Bastite e per estraere dalla medesima la cenere, e riparare o sia contornare di pietre cotte due pignoni di lotte rimaste inconcotte e far la redopia di coppì al casotto della fornasa a preservazione dei coppì ivi ricoverati.* Vi hanno lavorato 12 uomini per un totale di giornate 18 pagate in genere una Lira al giorno, eccetto tre che sono stati pagati L. 30, 17 e 13. Di questi tre non sono indicati i giorni lavorati.

La fornaciata del 1773 inizia con diverse operazioni tra cui: *Sgombrato similmente dalla fornasa alle Bastite quantità di terraccio caduto in essa; e Lire 30 a ributare similmente la terra scavata da alcuni anni presso alle Bastite e convertirla come sopra.* L'operazione ha impiegato 21 uomini per complessive giornate 203 a L. 1 con la regalia di due brente di *Vino Campagna* e 6 brente *Vino torchiato*. Il materiale da cuocere era stato affidato a quattro lottiroli: Domenico Martinengo, Carlo Antonio Respino, Lazzaro Pinatello e Andrea Bertoldo detto Fassa che insieme hanno prodotto 52090 pezzi. *Crespi cassiere si compiacerà pagare alli descritti lire 305 in conto della facitura delli seguenti materiali da fornasa formati alle Bastite, cioè lire 255.16.8 in far lotte n. 45430, e n. 3500 tavelle il tutto lire 4 il migliaro e n. 1160 tavelloni da braccio lire 7 il migliaro. Lire 93.15 valor di numero 2500 fascine spina lire 3.15 ogni cento, provisti a difesa del materiale sudetto intanto che esiste in gambetta che poi veranno impiegati nella cottura del materiale.* Il Martinengo ha fornito anche *fassine* n.2500. La spesa totale è stata di L. 305.

Nell'agosto del 1773 la fornace è stataalzata e coperta da tetto nuovo e furono restaurate le due bocche. La polizza del pagamento di questa operazione somma L. 426 in conto di giornate 403, pagate gior. 7 a L. 2, gior. 5 a L. 1,5 e gior. 98 a L. 1 ai *muratori e manovali impiegati nel rissarcimento fatto alle due bocche alla fornasa Bastite ed assistere alli alzamento e rificamento totale del coperto della fornasa stessa e renderla capace di maggior capimento di quello [che] capiva in passato, compreso lire 62,10 accordate alli due soli muratori per l'alzamento suddetto e parte delle suddette impiegate a sgombrar dala stessa tutto il fracidume in essa caduto.* Altre spese *impiegate a dispensar il materiale e portarlo in formasa et queste senza somministrazion del vino.* Il restauro del coperto della fornace ha comportato l'impiego di 1895 coppì e l'alzamento di essa 2550 mattoni. Sono stati impiegati 56 uomini e 15 donne per complessive giornate 403 costate L. 426.

Nel 1774, spunta una nuova fornace a Passarera Lunga sita su terreno abbaziale, gestita da Giovanni *Guerzo Lena* di Capergnanica che riscuote dall'Abbazia L.1339.5 pari al *valor delli seguenti materiali da esso fatti fabricare e cotti nella fornasa eretta nel terreno adimandato il Dosso, fondo Abbaziale sotto la corte di Passarera Longa, venduti a questa Abbazia e da esso*

condotti in corte di Passarera sudetta per non averli potuto disporli altrimenti, atteso il risentimento fatto da questa Abbazia e ciò alli seguenti prezzi come da polizza di esso Lena, di che ne porterà il debito li rispettivi Monti a mio carico. Pietre cotte n. 36000 a lire 26 al migliaio; dette n. 650 a L. 25 al migliaio; coppi n. 8600 a L. 45 al migliaio. Non si conosce la ragione del risentimento dell'Abbazia nei confronti del fornaciaio e comunque di questa fornace non vi sono altre tracce nelle carte.

A metà dicembre del 1776 il Monte dei laterizi cotti nelle due fornaci del Bodrio e Bastite in giugno e agosto sommava: *coppi* n. 18599 a L. 40 al migliaio, *pietre cotte* (mattoni) n. 88700 e *tavelle* n. 7050 a L. 30 al migliaio, *Tavelloni da braccio* n. 2751 a L. 60 al migliaio, risultato dalle due fornaci di giugno e agosto. Non c'è altro per quest'anno.

La fornaciata del 1777 è documentata in quasi tutte le operazioni ad essa relative: per primo abbiamo il pagamento di giornate impiegate per il cavo della terra fatta alle Bastite, la quantità capace per una fornata, da convertirla in materiali nella veniente estate. Vi hanno lavorato 7 uomini pagati complessivamente L. 50. Segue il pagamento delle condotte sull'aia alle Bastite della terra e sabbia per la facitura dei materiali e le condotte della legna schene e bedioli dal Bodrio alla fornata Bastite. Sono stati impiegati 5 conduttori per complessive condotte 184, pagate L. 221. La fornaciata somma la spesa di L. 738 che comprende la facitura di n. 48479 materiali fatti alla fornata Bastite nel corrente anno cioè n. 1698 quadri da once 8 e 10 a L. 50 al mille, n. 1923 da 8 e 8 a L. 40, n. 2500 da 6 e 6 a L. 5, n. 4000 coppi a L. 9, n. 38358 lotte a L. 4.10. I lottieri erano sei ed hanno prodotto singolarmente: Carlo Antonio Respino pezzi 3623, Michelangelo Respino 4373, Bartolomeo Longo 3873, Pietro Mazocco 10500, Michele Polo 14000 e Andrea Bertoldo detto Fassa 12110, che sommati erano pezzi 48479. Sono state impiegate 67 persone che hanno lavorato per complessive giornate 297; tra questi erano presenti 15 donne. Inoltre le giornate impiegate a portar in fornata il suddetto materiale, cuocerlo, brasca, otturar le bocche e la cima della fornata, fatto stampi da lotte e risarcito le canette servienti alla medesima, unito il materiale vecchio che servì di piede e di coperto al nuovo materiale; compreso perfino L. 1,15 valor della paglia per far letto al sottilamme; e le condotte della legna dal Bodrio alla fornata sudetta costate che L. 31,10. Infine il pagamento di 11 persone per complessive giornate 14, impiegate a cavar la cenere dalla fornata Bastite, scapelare il materiale cotto nella medesima et perchè esalasse il fuoco, condotta la cenere stessa in Canevone, cavare dalla fornace tutto il materiale, poignarlo (!?) e coprirlo. e ricoverare tutto il sottilame sotto il casotto della medesima. Queste operazioni sono costate L. 86.

Alla vigilia di Natale del 1777 il Monte dei laterizi cotti nel corrente anno della fornata Bastite, cioè la scorta del materiale, sommava: *Coppi* 13000 a L. 50, *pietre* 34300 a L. 40, seguono *Quadri da once 8 e 10* n. 1698, *detti da once 8 e 8* n. 1922, *detti da once 6 e 6* n. 2500 per un totale di pezzi 6120 a L. 60.

La fornata del 1799 è documentata solamente dalla *Spesa in far tutta la terra e sabbia sul lavoriero della facitura de materiali alle Bastite, in far stampi risarcir carette, ricorsi li coppi sopra il porticho delle bocche e casotto. Similmente impiegate in far arre di novo, dilatar le vecchie e scavar sabbia tanto al Bodrio che alle Bastite* e ciò dal giorno 22 marzo a tutto il 10 corrente maggio. Sono stati impiegati 26 uomini che hanno lavorato complessivamente 83 giornate e costati L. 199, con la somministrazione gratis di brente 3 di *Vino Campagna* e brente 3 di *vino Torchiato*.

La fornata del 1780 è documentata dalle spese sostenute per *condu terra e sabia in vicinanza all'aie della fornata Bastite, rifare le aie medesime, portar in fornata il materiale e cuocerlo, immoltare le boche e l'estremità della fornata et che non esali il fuoco, per facimento di 73700 materiali cioè: coppi 10600 al L. 9 per mille, lotte n. 59100 a L. 4.10, tavelle n. 4000 a L. 4, traduzione di legna alla fornata, a ributar la medesima pria del impasto, passaggio de coppi della fornata Bodrio a questa delle Bastite servienti di coperto al novo materiale in tempo [che]*

rimanerà esposto sul'aie medesime.

In questa circostanza i lottiroli erano sei e hanno prodotto rispettivamente: Carlo Antonio Respino 3533 *coppi*, 11100 *lotte* e 2000 *tavele*, in giornate 26, pagato con L. 135. Michel Angelo Respino 3533 *coppi*, 11000 *lotte* e 2000 *tavele*, per giornate 19, pagato con L. 129. Bartolomeo Longo ha fatto 1767 *coppi* e 7000 *lotte* per giornate 19 pagato con L. 76. Giovanni Battista Valcarengo ha fatto 1767 *coppi* e 7000 *lotte* per 23 giornate pagato con L. 74. Giovanni Mazocco ha fatto 12900 *lotte* pagato L. 54. Pietro Pachione fu Francesco ha fatto 5500 *lotte* e pagato con L. 24 e suo fratello Giovanni 5500 *lotte* pagate con L. 25. In tutto sono stati prodotti pezzi 68800. I soggetti impiegati erano 62, di cui due donne. Durante il lavoro hanno tutti goduto della somministrazione di *Vino Campagna brente 25, Torchiato brente 3.*

Dopo questa fornaciata vi è un vuoto nella documentazione che salta direttamente a quella del 1799, l'ultima fornaciata del secolo alle Bastite, che si scopre avere tre bocche e probabilmente era stata ampliata o addirittura rifatta. Si trattava comunque di una fornaciata straordinaria dato il numero dei pezzi prodotti e cotti. Il fattore Calvi presenta al cassiere Francesco Crespi la nota della spesa. *A dì 21 novembre 1799, Casaletto. Sig. Francesco Crespi cassiere si compiacerà pagare alli descritti Lire 3760, spesa occorsa in far fabbricare migliara n. 85345 matteriali alle Bastite dal fornasaro Gio. Spadino, da esso assuntosi tutte le spese per la manipolazione dei sudetti materiali, cioè cavar sabia, terra, dispor le aie, fabbricarli e metterli in fornace e cuocerli, estrarli separati, metterli a pignone e mantelarli, spesa altresì incontrata nella compra di migliara n. 17100 fassine spino esistenti nel bosco delle Olmere per cuocere il sudetto materiale, far condurle alla fornace, assistenza dietro carri, numerarle e caricarle, così pure far tradurre da Casaletto alle Bastite, legna grossa q.ni 419, assistenza ai fornasini giorno e notte, mantenendo il bisognevole della legna in tempo che era acceso il fuoco, far condotte, assa e pagliuzzo da Casaletto alla fornace per coprir le gambette, e di poi ricondur il tutto, far rettechiare il coperto della fornace, risarcir le spale muro all'interno e le tre bocche e finestroni, far il reccinto di sopra, far due stampi e giustar copere, far metter a pignone pietre cotte sotto portico e tutto ciò come da ristretto.* Segue l'elenco dettagliato dei creditori. I primi erano i lottieri e poi i fornaciai: Giovanni Spadino *fornasino* ha prodotto 85345 *matteriali* a L. 14.3 ogni mille, L. 1207; inoltre per aver fornito 420 fascine a L. 17 per mille, quindi creditore di L. 1207. Il secondo era Giovanni Rossi con i suoi *compagni di Cavenago* ha prodotto 10397 pezzi, per complessive L. 176; segue Francesco Marchino *simile*, ha prodotto 1300 pezzi pagati complessivamente L. 22; e per la condotta di *assa e stampi giornate (?) 2*, L. 9. A Giacomo Marchino *condur fassine 1080*, L. 18,7,2. A detto *condur assa e paglia giornate(?) 6 1/2*, L. 13. A detto *condor paliuzzo*, L. 12. A Giovanni Battista Mazzocco *q. Giosafatte condutor fassine 1166*, a L. 19 (e fr.) Seguono altri 9 conduttori di fascine tutte inferiori al migliaio.

La maggiore fornitrice delle fascine era però la lodigiana Camilla Remogutti, che aveva venduto alla fornace delle Bastite ben 17000 *fassine spino* a L. 51 ogni mille, un prezzo smodato rispetto alle fascine dello Spadino stimate a L. 17 al migliaio. Inoltre le fascine erano dall'altra parte del fiume, sul Milanese, precisamente furono caricate al *Bosco delle Olmere* (Cavenago) e condotte alle Bastide, operazioni che sono costate L. 290; a queste vanno aggiunte le spese per il *Dazio in Cavenago e manesa* (mancia) al *Presentino per uscita delle sudette fassine*, quasi L. 86, infine *Per transitò di Porto sopra condotte n. 44*. L.59 e mezza. Come da consuetudine è stato somministrato *Vino campagna accordato al fornasino brente 11*. Quello stesso anno è stato fatto il *recinto superiormente alla Fornace, in occasione della cottura materiali fabricati nel corrente anno, impiegate pietre cotte n. 2000* a lire 60.

E si entra nell'Ottocento con una lacuna nella documentazione che riprenderà solo dal 1807. In una lettera di Dragoni diretta ai Dolfin a Venezia il 14 giu. 1807 si legge, senza citare il nome della Fornace: *Spero in questo mese, o al più tardi al principio dell'altro cuocere il materiale nella fornace e coll'andata del sig. ing. Terzi a Cremona pregarlo a procurarne la vendita li*

è fattibile avendone quella piazza bisogno per la fabbrica del Teatro sperando, in tal guisa risparmiare nel trasporto non dovendo andar contro del Fiume come a condurlo a Lodi. Quindi una fornaciata vi fu, insieme all'opportunità di vendere il materiale a Cremona, sfruttando la via d'acqua offerta dall'Adda seguendo la corrente fino al Po e al porto di Cremona.

L'anno successivo 1808, in una specie di dichiarazione dei redditi, viene dichiarata anche *una fornase di pietre che si tien in casa per uso delle Fabbriche, et inoltre si esitano anco alle volte a diversi, pietre e copi, che fatto il computo d'anni cinque si è venuto a ricavare in ragion d'anno lire 871*. E ancora, nella minuta di una lettera della amministratore dell'11 agosto 1808, diretta a Venezia, lo stesso scrive tra l'altro: *Ho unitamente a Del Forno presso [preso] all'appalto tre Cimiteri da costruire onde smerciare così il materiale*. Riguardo alla fornace scrive: *Ho posto mano all'empimento della Fornace e per la fine del corrente s'altro non accade sarà cotta onde aver tempo di cuocerne un'altra nel prossimo venturo settembre che con tutta la solecitudine si sta lavorando*; e ancora il 25 agosto: *...Abbiamo posto fuoco alla Fornace e lo smercio de materiali è certissimo*. Qui cessano le notizie di questa fornace. Nel 1816 si ha notizia della sua demolizione, attestata da due laconici documenti datati 20 gennaio. *Il sig. ing. Maridati amministratore e cassiere delle loro signorie i signori Dolfin, si compiacerà addebitare la partita di Giovanni Valdemagno del fu Giovanni Battista di Casaleto di L. 30 di Milano pari a Italiane L. 23,03 per importo di n. 2000 pietre usate sortite dalla Fornace delle Bastide demolita*. Il secondo dello stesso tenore riguarda l'acquirente Martino Regazzi che paga *L. 30 di Milano pari ad Italiane L. 22,23 per importo di pietre cotte fruate [per fruste] sortite dalla fornace delle Bastide demolita, n. 2000 a L. 15*.

La fornace del Bodrio (Rubiano)

La nuova fornace del Bodrio nella corte di Rubiano è stata costruita nel 1772 e considerato che si trattava di una *nova fornasa* è probabile che ne avesse sostituita un'altra vecchia. Di questa *nova fornase* abbiamo solo l'ammontare dei pezzi prodotti presenti nel Monte dei materiali e la loro messa in opera. Il cassiere Crespi elenca infatti 29 interventi di restauro fatti agli immobili dell'Abbazia, che hanno sommato complessivamente l'impiego di 74300 pezzi. La polizza relativa inizia così: *Francesco Crespi cassiere si compiacerà scaricare dalli descritti Monti li seguenti Matterediali impiegati nelle fabbriche di questa Abbazia, corse nel prossimo spirato 1772*. Si citano qui solamente gli interventi più importanti e dove sono stati impiegati almeno 1000 pezzi, troviamo: *1000 coppi impiegati nel retechiare una porcion delli coperti della Contrada sinistra; 4250 coppi impiegati nel coperto della fornasa al Bodrio e portico; 1700 nel coperto del portichetto Molino Piroli; 2500 nelli coperti della nuova fabbrica alle Giarre*.

L'impiego di mattoni: *37600 sono serviti nella facitura della nova fornasa Bodrio; 1500 nel rifacimento del polaio Barboni; 12600 nella nova fabbrica alle Giarre; 2700 nel facimento delli due pilastri all'ingresso delle arre in corte del affittuale Zaniboni alle Cascine [S. Carlo?]*.

L'impiego delle tavole: *1560 nelle case in Contrada in occasione di retechiarle; 3700 nella nova fabrica alle Giarre*; l'impiego delle *pianelle, tavelloni da braccio e madoni* è stato di 1400 pezzi, serviti in cinque interventi. Inoltre sono stati impiegati 1870 mattoni *nel tombino traversante la strada rimpetto la Parochiale e nel facimento di una tomba che dà l'acqua alle Lamazze sotto Rubiano*.

L'anno 1772 comunque segna anche un'evento importante come quello della *facitura della nova fornasa Bodrio*. La costruzione venne iniziata in primavera e sono stati impiegati 37600 mattoni, 4250 *coppi* per i coperti della fornasa al Bodrio e 360 *Madoni straordinarii impiegati nella nova fornasa Bodrio*. In novembre era pronta a cuocere *coppi* 14380, *pietre* 44450 e *mado-ni straordinarii* 2461. I materiali cotti sono stati lasciati nella fornace per quasi tutto l'inverno. Queste sono le notizie fornite dalle carte per quest'anno.

La fornata successiva del giugno 1773 è stata affidata a tre *lottiroli* che erano: Giovanni Spadino che in 22 giorni ha prodotto 12900 *coppi*, 2100 *madoni* e 19100 *lotte*. Il secondo *lottirolo* era Giacomo Savoldo che ha prodotto 18600 *lotte*. Il terzo Domenico Carera ha prodotto 5000 *lotte* e 1050 *gavelli* da pozzo, naturalmente con l'assistenza dei giornalieri; infatti nel cantiere oltre ai *lottiroli*, hanno lavorato 69 uomini e tra questi anche 13 donne, per complessive 225 giornate di lavoro. C'è chi ha lavorato 1 giorno chi fino a 9 giorni. La paga giornaliera variava da L. 0,14 soldi (paga giornaliera delle donne) fino a L. 1,50. Complessivamente tutti, *lottiroli* e giornalieri, sono costati L. 600 soldi 16 denari 4. A questi andrebbero aggiunti il costo della legna e le condotte che però non sono indicati.

La prima operazione dell'anno è stata lo svuotamento dei materiali cotti del novembre precedente, seguita dallo scavo della *terra e ributarla pure al Bodrio e convertirla in materiale nella prossima primavera*. Vi hanno lavorato 21 uomini per complessive giornate 203 a L. 1 con la somministrazione di due brente di *Vino Campagna* e 6 brente *Vino torchiato*. La squadra di giornalieri era intervenuta anche allo sgombrò *dalla fornata alle Bastite quantità di terraccio caduto in essa e a ributare similmente la terra scavata da alcuni anni presso alle Bastite e convertirla come sopra*. Le operazioni seguenti erano il caricamento delle *lotte* nella fornace e cuocerle; le mansioni dei giornalieri: *assistere a portar da vicino le legne occorrenti alla sudetta cottura* (giornate 53); *in far l'impasto e costruire li madoni sudetti e distribuirli in tempo [che] si portavano in fornata* (giornate 6 a L. 1,8); *portar da vicino al lavorerio la terra occorrente alla facitura del materiale stesso*. Per queste operazioni sono stati impiegati 69 uomini tutti singolarmente descritti e tra questi anche 13 donne per complessive 225 giornate di lavoro. C'è chi ha lavorato 1 giorno, chi 2 fino al massimo di 9 giornate. La paga giornaliera variava da L. 0,14 fino a L. 1,50. L'annata del 1774 inizia al Bodrio con lo scavo della terra e gli stessi uomini dovevano in *parte scavarne alle Bastite altra quantità capace per una fornata*. Questa operazione che di solito avviene nel tardo autunno e nell'inverno voleva uomini di braccia robuste e ne sono stati impiegati 20, per complessive 102 giornate retribuite come al solito una lira al giorno.

Da qui in poi c'è un vuoto di cinque anni nella documentazione che dura fino al 1779 per il quale si ha un solo documento che riguarda il *Monte dei materiali cotti nella fornata Bodrio nel corrente anno: coppi n. 9000, pietre cotte n. 36500, quadretti 1120 e tavelline 1300*, per un totale di pezzi 47920.

Non si hanno più notizie di ulteriori fornate al Bodrio fino al 1839 (più che lacuna, voragine); in aprile di quell'anno vi sono indizi di una imminente fornata, come fa pensare il pagamento a un certo Daniotti falegname che aveva impiegato 12 giornate *per la costruzione dei stampi e risarcimenti dei cavaletti ed utensili per fabbricare mattoni ed altri materiali alla fornace*. Inoltre in giugno viene pagato un certo Paolo Martinengo *per opere da fornata eseguite per la formazione dei materiali per la fornace al Bodrio... come dalla scrittura di contratto del 31 gen. 1839*, che però manca. L'importo dovutogli era di lire milanesi 737, pari a lire austriache 626. Non c'è altro sulla fornata di quell'anno.

Con la fornata del 1840, per la prima volta si ha un vero e proprio contratto stipulato il 13 maggio con i *lottiroli* che dovranno produrre il materiale e tutte le altre operazioni relative alla fornata. Eccolo per intero.

Casaleto Ceredano, 13 maggio 1840. Colla presente privata scrittura si dichiara come li nobili Leonardo fu Vincenzo e conte Leonardo del fu Girolamo Maria Dolfini hanno convenuto con Savoldi Giulio, Calenzano Angelo, Savoldi Giovanni e Giuseppe fratelli del fu Lodovico che si assumano l'obbligo di formare le lotte di mattoni per la fornata del Bodrio nel corrente anno sotto li seguenti patti e condizioni.

I°. Li sudetti giornalieri si obbligano d'incominciare il lavoro della escavazione della terra, e formazione delle lotte di mattoni nel giorno 14 corrente, e di continuare il lavoro a tutto il 10 giugno venturo e d'intraprenderlo poscia col giorno 25 detto mese, e di progredirle sino al suo termine.

2°. Il prezzo della mano d'opera, compreso il lievo della terra, regolazione del piano dell'aia, e qualunque altra opera relativa, tutto compreso, si pagherà:

Per ogni mille lotte di mattoni L. 5.10 di Milano.

Per ogni mille lotte di tavelline di Mezzà, tavelloni e coppi ben regolati L. 9.10 di Milano.

Per ogni quadro della misura che si prescriverà soldi tre di Milano per cadauno.

Per l'escavazione della sabbia si pagheranno lire 6 di Milano per una sola volta. A titolo poi di regalia si corrisponderanno brente tre di vino di mediocre qualità nel mese di luglio.

3°. il pagamento poi delle suddette lotte in gambetto e coperte da tegole il tutto a carico dei suddetti lavoratori avrà luogo settimanalmente dietro numerazione che si farà di volta in volta per ciascuna settimana.

4°. Si dichiara, che qualora dalle visite che si faranno sul luogo si riscontrasse che la terra non sia bene impastata, si sospenderà l'opera, come pure non si pagheranno quelle lotte state costruite colla detta terra. Letta la presente venne firmata dalle parti alla presenza degli infrascritti testimoni. Seguono le sottoscrizioni degli assuntori espresse con il segno di croce per essere illetterati, e quella del procuratore Luigi Maridati, di Daniotti Pasquale e Cadamosti Giuseppe testimoni. La quantità di materiale prodotto per la cottura si ricava dalla *Specifica della spesa occorsa per fattura delle lotte, ossia mattoni, coppi ed altro sottilame fabbricato dai sotto nominati lottiroli Savoldi Giulio, Savoldi Giovanni, Savoldi Giacomo e Calenzani Angelo a prezzi convenuti... come da contratto 13 mag. p.p. per farlo cuocere nella fornace, il tutto consistente come segue, cioè:*

Mattoni ossia quadrelli compresi n. 2500 consonti nella formazione del pignone, n. 82900 a L. 5.10.
Coppi 4000 a L. 9.10

Tavelloni da braccio 2000 a L. 9.10

Tavelline 550 a L. 6.10

Tavelle di mezzano 1500 a L. 9.10

Tavarnelli 2000 a L. 6.10

Quadrelloni di Braccio 500 a L. 9.10 Gavelli di pozzo 500 a L. 6.10.

Totale pezzi 94000 per L. 552, più scavatura della sabbia L. 6.

Oltre al contratto abbiamo la documentazione relativa a questa fornaciata, che inizia con la spesa per le *Giornate delle donne a portar le lotte nella fornace*. Quelle impiegate dal giorno 10 al 14 agosto erano 33, più 13 probabili bambine pagate queste 14 soldi e le donne 16 soldi al giorno di 10 ore, per la complessiva somma di giornate 162, costate L. 122.

Segue l'ammontare delle Giornate prestate dai sotto nominati alla Fornace in aiuti al fornasino a mettere la fornace e formare il pignone principiando dal giorno 8 al giorno 14 incluso, vale a dire: dal giorno 10 al 13 incluso, hanno lavorato Giacomo Savoldi giornate 3 a L. 2 al giorno e Mario Rusmini giorni 4 a L. 2 al giorno. Seguono le *Giornate consumate nella formazione del pignone nei giorni 8 e 9 con 6 uomini*. Altre giornate per condurre lotte colla cariola e consegnare le lotte alle donne per portarle nella fornace e per la formazione del pignone dal giorno 10 al 14 incluso. Uomini 23 per giornate complessive 10 a L. 1.36 al giorno. Più altre giornate occorse per ultimare il pignone e prestate dai seguenti nel giorno 15, 17 e 18 corrente, uomini 14. Tutti hanno lavorato una giornata a L. 1.10. Eccetto *Rusmini Marco e compagni* che ha sommato 14 giornate, le sua a L. 1.10, e quelle dei compagni per complessive L. 21. Per il benessere degli addetti alla cottura si è provvisto per la *Paglia di frumento comprata da Francesco Fossati occorsa per far la lettera per dormire i fornasini, L. 2,16*. La formazione del pignone ha richiesto la spesa di L. 192 per i giornalieri che vi hanno lavorato e inoltre *a dar aiuti ai Fornasini a mettere [riempire] la fornace*. In occasione di questa fornaciata, la fornace del Bodrio ha avuto qualche miglioria, infatti si parla di un *restauro occorso al vaso della Fornace*, con alzamento di un braccio milanese il muro del detto vaso, fare la camicia al pignone delle lotte e in fine *ristaurar le bocche della Fornace medesima*. Le bocche dovevano essere almeno due. Vi hanno lavorato un capomastro

muratore per giornate 19 a L. 1,62, un manovale per giornate 4 a L. 0,81, due manovali-badilanti per giorni 2 a L. 0,86. Sono state impiegate *lotte di mattoni del 1840*, n. 2500.

Il falegname Pasquale Daniotti è intervenuto più volte *per giustare il banco dei coppi e fare due Radabbi* (rastrello senza denti), *giornate 1 a L. 1,72*; oppure: *per giustare due carette per condurre le lotte e far due assa ai cavaletti dei lottiroli giorni 1 a L. 1,28*. Infine: *per tagliar piante ed impiantare l'armatura per distendere il tendone* (se ne parla qualche riga sotto), *mezza giornata a centesimi 64*; il 17: *per giustar altre due carrette, tagliar due candele ed immanegare due brascadori e fare un manico ad un zappone. giornate due a L. 2,56*. Infine *Fatto di nuovo n. 3 stampi per lotte mattoni, L. 1,50. Fatto n. 3 tappi ossia brascadori, L. 1,50*.

Il capo mastro Taloni ha lavorato una giornata assistito da un manovale per *Retechiare il portico della fornace* impiegando 200 coppi. Disgraziatamente durante la cottura del materiale la fornace ha perso il tetto, forse per un evento meteorologico importante che ha reso indispensabile dover *retechiare* anche il suo portico. Fu quindi necessario provvedere per una copertura di fortuna affinché la fornace non si spegnesse con le piogge. La soluzione fu trovata a Capergnanica dove esisteva un certo *Tendone* di proprietà della Fabbriceria Parrocchiale che lo diede a nolo all'Abbazia al prezzo di 7 lire e 10 soldi, spese appunto per l'*affitto del Tendone servito pel tecchio ossia coperto alla Fornace del Bodrio*. Inoltre era intervenuto in precedenza anche il parroco di Rubbiano che aveva impartito la solenne benedizione della fornace per la sua protezione: *Al reverendo sig. don Santo Crotti di Rubbiano per elemosina in corrispondenza della benedizione sul fuoco di detta fornace*; per non scontentare nessuno è stata coinvolta anche la Fabbriceria della chiesa che ha concesso il permesso di lavorare il giorno di Ferragosto e ha ricevuto dall'Abbazia poco meno di sei lire: *Alla fabbrica di Rubbiano per elemosina in corrispondenza del permesso di lavorare nella festa della beata Vergine 15 corrente, nella costruzione del Pignone*.

Si giunge alla primavera del 1844. Il cassiere dei Dolfin, Vincenzo Scarpini forma il *Monte della legna grossa per uso della Fornace Mattoni del Bodrio, e fassini, e questa sortita dalle piante levate sopra fondi propri sotto codesta Corte [Casaletto C.] e quella di Rubbiano*. La formazione dei materiali per la fornaciata del '44 è stata affidata ai *lottiroli* Giulio e Giovanni Savoldi, Angelo Calenzani e Giacomo Polaghi, tenendo valido il contratto precedente del 13 maggio 1840. Nella polizza il capo fornasino Giulio Savoldi sembra aver assunto la responsabilità anche degli altri compagni. Hanno comunque prodotto *lotte mattoni ossia quadrelli n. 85280 a L. 5.10 per mille, coppi 18700 a L. 9, mezze lune 550 a L. 24*. Inoltre le spese per lo scavo della sabbia e l'adattamento delle aie per riporvi le lotte ad asciugare. Resta la spesa delle condotte *della sabbia dai Campi dei Lupi alla Fornace, L. 32.16*. Il vino fu comprato da Andrea Alloni e somministrato ai lottiroli a titolo di regalia: *brente 3*. La spesa complessiva è stata di L. 681 più le condotte L. 32.16. Quell'anno fu necessario intervenire ancora al portico della fornace con la sostituzione delle tre colonne di legno *diroccate* con altrettante di mattoni, compreso il ripasso del *tetto e ciò per assicurare il collocamento dei materiali che si pongono a tecchio e il rialzo dei muri laterali del vaso della fornace e ristauro delle bocche, e ciò per maggior conservazione del materiale e del pignone*. Il Monte dei materiali esistenti in mede alla fine del 1844 sommava 16980 pezzi cioè: *mattoni furioli e albiani 12100, tavelline 2500, quadrelli di braccio 200, mezze lune 250, quadri 580, mazzini di scarto e rottami 60, tavelloni di braccio 600*. Non era quella che si dice una bella scorta ma era già cotta anche la fornasiata del 1845 che sommava 79100 pezzi, cioè *Mattoni furioli e albiani 49000, coppi 25000, tavelloni da braccio 1000, quadrelloni da braccio 1700, quadri 1400, gavelli di pozzo 1000*. La fornace del Bodrio scompare prima del 1862 quando ormai non c'era più. L'ultimo rimasuglio di laterizi sommava *120 mezzelune ossia gavelli di pozzo*, che furono vendute quell'anno.

L'ottocento

Le forniture di laterizi somministrati all'Abbazia da altre fornaci erano modeste, sporadiche ma talvolta importanti.

Il patrimonio immobiliare era sempre bisognoso di restauri e soprattutto per i manufatti esistenti sulla complessa rete idrica che l'Abbazia gestiva erano ancora tutti di legno di rovere che dovevano essere sostituiti con opere in muratura. Purtroppo non c'è spazio per esaurire questo argomento, ci si limita a segnalare le fornaci che hanno fornito materiali all'Abbazia.

Partiamo dai quattro fornitori che nel 1810 hanno provveduto complessivamente 8416 *quadrelli* ma che compaiono una sola volta nelle carte. Si tratta di Giovanni Cavaletti che ha fornito 3083 mattoni, Agostino Fusar Poli 1833, Stefano Patrini 1500, Alloni Bassano 2000. I mattoni erano venduti a prezzi diversi: Cavaletti a L. 55 al migliaio, Fusar Poli quasi a L. 33, Patrini a L. 27 e Alloni a L. 36. Il materiale è stato impiegato a *restaurare allungare la chiavicha sopra la roggia Alchina, traversante la strada Maestra che conduce dal Zapello a Credera... situata al Zapello predetto vicinanza casa del conte Premoli.*

A questi si aggiunge Michele Aneze che ha fornito 1000 *coppi* serviti per *corere ho* [!] *retechiar li tetti del porticho e cassina di questa corte e li tetti del molino sotto questa corte* di Rovereto.

La fornace di Giuseppe Zoli alla Cà de Vagni era la più vicina. Per esempio nel 1810, per costruire la Tombina del Ponte traversante la strada di Crema, Zoli ha fornito 1000 *pietre cotte*. Lo stesso per l'*incastro di riparto del Chio Vechio* ne ha fornito altre 2300. Lo stesso in settembre fornisce 6798 mattoni impiegati in edifici a Rubbiano e Passarera Longa. Nel 1817 somministrò all'Abbazia 17720 *pietre cotte*, impiegate in *far rifare di nuovo in cotto e marmi sopra forte palafitta il grande scaricatore della Roggia Alchina*, danneggiato dall'esuberanza delle acque.

Nel 1837 Santo Zoli ha fornito 14150 *quadrelli*, 1750 *coppi nuovi* e 316 *tavelloni nuovi*, impiegate per la ricostruzione della parte di caseggiato verso ponente situato ai Piroli frazione di Rubbiano stato distrutto in conseguenza dell'escavazione stata fatta dalle acque per la straordinaria inondazione avvenuta nel giorno 15 settembre 1838. Antonio Zoli è presente nel 1853 con una modesta fornitura di 1000 mattoni. L'ultimo Zoli di cui non è indicato il nome, nel 1860 ha fornito 1000 *coppi*; allora era sottoposto alla curatela del dott. Francesco Galinberti, come dire che era minorenne e nel pieno di una burrasca familiare che forse ha spento per sempre la fornace della Cà de Vagni.

La fornace del conte Benvenuti a S. Bernardino era già attiva nel 1811; ha fornito all'Abbazia 733 *quadrelli*, per *riffare l'incastro a monte del campo Bertone fondo proprio* in Passarera. Non compare più tra i fornitori dell'Abbazia.

Già presente nel 1811 era anche il fornasaro Giovanni Dagostini di Sola (BG) ha fornito 4800 *quadrelli*, in occasione della costruzione dei parapetti ocorsi al ponte attraversante la strada dipartimentale in Mozaniga sopra la roggia Frascata.

Nel 1816 Alessandro Deagostini ha fornito 5000 pietre caricate a Bettola, per un intervento alla Levata della roggia Alchina in Mozzanica.

Nel 1811 era attiva anche la fornace Dagostini fornasaro di S. Bernardino che forniva all'Abbazia 4800 *quadrelli* a L. 35 per mille, in occasione della costruzione dei parapetti ocorsi al ponte di cotto attraversante la Strada dipartimentale in Mozaniga sopra la roggia Frascata. Nel 1816 forniva 2100 *tavelloni* impiegati nei granai di Casaletto C.; poi altre 3800 pietre impiegate per l'allargamento del ponte del Campazzo sulla strada Casaletto Ceredano-Crema; altra fornitura di 500 pietre cotte per l'*incastro di cotto del croscichio delle Sedate*; Deagostini fornasaro fornisce 500 pietre; nel 1817 forniva 600 *tavelloni*, caricati a S. Bernardino. Nello stesso anno l'Abbazia ha dovuto intervenire con un grosso intervento per *far fare di nuovo in cotto e marmi sopra forte palafitta il grande scaricatore della Roggia Alchina*, tra il Moso e le Lame, in luogo del vecchio

[scaricatore] stato rovesciato di notte tempo dalle acque di essa Roggia in occasione di escrescenza nell'autunno precedente; la realizzazione dell'opera era costata L. 5658 è dettagliatamente descritta in quasi otto pagine. In questa occasione Dagostini ha somministrato 14700 *pietre cotte* a L. 40 (per mille). Questo fornaciaio era già noto nel 1812 quando stipulava con Luigi Marani le convenzioni da rispettare nella realizzazione di una fornace alla Cittadina (Romanengo), stilato su carta legale da 25 centesimi, qui trascritta dall'originale presente nel piccolo archivio domestico Sioli Legnani-Casagrande di Romanengo.

Convenzioni fra il sig. Luigi Marani ed il sig. Pietro Paolo d'Agostini di S. Bernardino per due pignoni di materiale da fabbricarsi uno nel mese di giugno e l'altro in settembre alla Cassina Cittadina nel pezzo in Mappa al numero seicento trentasette.

A carico del sig. Luigi Marani.

1^a Il cavo per il pignone e l'incalzatura.

2^a Tutti gli utensigli occorrenti per la fabbricazione del materiale ad eccezione del modello dè coppi, sua copera e ferazza.

3^a Stanza per riporre i ferri, ed effetti dè lavoranti e per farsi il vitto.

4^a Pagliariccio con coperta e lenzuoli e paiole per la polenta.

5^a Tutta la legna occorrente tanto per le fornace che per far cuocere il vitto per i lavoranti, come pure la sabbia sull'aja del travaglio, e l'acqua nel luogo indicato a monte della fornace.

6^a Le pagliate per coprire le gambette ed i pignoni, non che il Casotto per riporre i coppi a stagionare.

7^a Si pagheranno al sig. D'Agostini per una sola volta lire cinquanta di Milano, pari a L. trentotto centesimi trentasette millesimi 6 Italiane, per compenso della scavazione della terra occorrente alla formazione del materiale per li due pignoni come sotto specificati.

8^a Si pagheranno al sig. D'Agostini lire dodici di Milano pari a L. nove, centesimi ventuno Italiane il miaro complessivamente(?) le pietre, coppi, tavelloni e tavelle.

A carico del sig. D'Agostini.

1^a Farà cavare tutta la terra occorrente per la formazione di due pignoni come sotto specificati.

2^a Fare due pignoni di materiale nel termine di sopra indicato ciascuno di ottanta cinque mille, e saranno: in pietre 65000, in coppi 15000, tavelloni e tavelline 5000.

3^a Le pietre, li coppi, i tavelloni e tavelline saranno secondo il modello che adopera il sig. D'Agostini alla sua fornace.

4^a Il materiale doveva essere fatto in forma lodevole, messo nella fornace, cotto e cavato, e messo in pignone, separata una qualità dall'altra a spese del sig. D'Agostini.

5^a Il materiale suddetto dovrà essere riconosciuto per la giusta qualità, fabbricazione, cottre ecc. e numerato all'atto che si caverà dalla fornace.

6^a Non riuscendo a perfezione la cottura dè detti materiali sarà obbligato il sig. de Agostini a risarcire il Marani del danno arrecatogli a dettame d'un amico della comune confidenza.

Per l'esecuzione delle presenti convenzioni, le parti infrascritte obbligano la rispettiva persona, e beni presenti e futuri, ed in fede ecc.

Romanengo 14 novembre 1812. Firme: Luigi Marani, Pietro Paolo Dagostini.

Tutto questo veniva puntualmente eseguito e senza contestazioni da ambo le parti. Va segnalato che il fornaciaio si firma semplicemente *Pietro Paolo Dagostini*.

Non sono evidenziati rapporti di parentela con quelli di Sola.

La fornace di Faustino Trezzi e nipoti di S. Bernardino era già attiva nel 1809. Non era propriamente vicina all'Abbazia ma era utile per forniture nei luoghi vicini a Crema. La prima fornitura all'Abbazia risale al 1809 con la somministrazione di 2500 *quadrelli* piu altri 1000, impiegati per far li *parapetti sopra la chiavica della roggia Alchina per la via di Capralpa*; l'opera si è protratta fino all'autunno del 1810 con altre forniture fatte da Faustino e nipoti Trezzi di 2500 *quadrelli condotti sulla strada di Trescore alla roggia Alchina* per cura degli stessi Trezzi reca-

pitati in 5 condotte; altri *quadrelli 1000* a diversi prezzi recapitati in due condotte *alla Chiavica di Capralba*.

Dopo queste forniture si salta direttamente al 1853 (come già detto la serie dei documenti è lacunosa) con una fornitura di 900 *coppi* fatta da Davide Trezzi; nel 1855 Paolo Trezzi riscuote il pagamento di *n. 2000 mattoni sommisistrati per restauri de fabbricati*; altre forniture nello stesso anno di 500 *quadrelloni novi* e 500 *coppi*, altri 1000 *coppi nuovi* e 600 *mattoni nuovi*. Ne 1857 somministra all'Abbazia 350 *tavelle di mezzano*; in altra occasione forniva 1400 *pianelle* e 100 *gavelli di pozzo*. Nel 1858 sempre Paolo Trezzi fornisce 700 *tavelloni di braccio* e 250 *pianelle*. Nel 1831 l'Abbazia è raggiunta da un decreto provinciale che imponeva alla stessa la ricostruzione coatta della chiavica o ponte di Mozzanica sopra la Frascata che attraversa la strada postale Bresciana. Per la realizzazione dell'opera che si può dire straordinaria, l'Abbazia si è rivolta a tre fornaci per le forniture necessarie che erano: Saregni, Cerioli e Binetti.

Gaetano Saregni ha somministrato 5300 *mattoni furioli*, 3000 *detto mezzanella* e 1500 *detti alban*. Probabilmente la fornace era a Mozanica o nei dintorni. Antonio Cerioli ha fornito 4000 *mattoni furioli*, caricati a *S. Bernardino*. Infine la fornace di Giacomo Binetti con diverse forniture di *mattoni nuovi parte alban* e *parte furioli* per complessivi pezzi 12300, *levati dalla [fornace] del Colombarone e Binetti*.

Un altro fornitore era in quegli anni Massimiliano Lucini che ne 1837 forniva all'Abbazia 1500 *coppi*. Nel 1857 in occasione di vari restauri ai fabbricati di Casaletto C. forniva 500 *tavarnelli*, purtroppo non è indicato il luogo della fornace. Nello stesso anno forniva ancora 1000 *quadrelli* a L. 36,60 per mille e 250 *coppi* a L. 54,40; altra fornitura di 1000 *quadrelli* e 250 *coppi* più 4300 *mattoni usati*, impiegati a Passarera. Altre forniture di 1500 *coppi* impiegati al Bodrio, 500 *coppi per la corte di Rubbiano*, altra fornitura di 200 *coppi di buona qualità*, quaranta *quadri di forno* e 100 *quadrelli, occorribili per la cassina del fittabile Grassi di Rubbiano*; altra fornitura di 1500 *coppi...per i fittabili del Bodrio*; altra fornitura di 800 *mattoni*, 61 *quadri*, 6 *tavelloni da braccio* e 60 *tavelli di mezzano*, impiegati in vari restauri al Bodrio e ai Piroli; altri 908 *mattoni*, 650 *tavelle di mezzano* e 18 *quadri di forno*, materiali impiegati *per il repretinamento al casegiato alle Cascine S. Carlo*. Si chiude l'anno 1857 con la fornitura di 300 *tavelle di mezzano*, 100 *mattoni nuovi* e 500 *coppi*, impiegati *per la nuova costruzione di n. *** stanze superiori ed altri diversi restauri di muratura nella Casa civile Padronale in Crema*, senza tralasciare la fornitura di 200 *coppi per retechiare la stanza della scuola femminile*, insieme ad altri restauri fra cui *far di nuovo il cesso per Cabrini Giacomo*. Nel 1860 (307) ha fornito 1000 *coppi* impiegati nel tetto della cascina del fittabile Dornetti e in altra occasione ha fornito 300 *coppi* e 210 *mattoni furioli* impiegati *per restauri di muratura ai Fabbricati de Beni propri*.

Quando si stava per porre fine a questa faticosa e poco refrigerante avventura, ecco che, in completa solitudine e all'ultimo momento, è emerso dalle carte un volantino a stampa (Tip. Sociale) del tenor seguente:

“Prezzi pel 1876 dei materiali cotti da fabbrica della Fornace di Rovereto”.

1	Mattoni dolci	al mille	L. 23.00
2	“ forti	“	L. 27.00
3	Tavelline	“	L. 30.00
4	Tavarnelli	“	L. 30.00
5	Gavelli da pozzo	“	L. 35.00
6	Coppi	“	L. 40.00
7	Tavelle da Mezzano	“	L. 45.00
8	Tavelloni da tetto	“	L. 50.00
9	Quadrelloni per soffitte da stalla	“	L. 80.00
10	Quadri grandi da forni e pavimenti	“	L. 325.00

Questo listino prezzi stampato è sorprendente e dimostra che la produzione di laterizi era ancora attiva nella corte di Rovereto. Possa servire di sprone ad altri per continuare in questa ricerca magari proprio nell'Archivio (mutilato) Dolfin-Compostella depositato nella Biblioteca Comunale di Crema, ma anche negli archivi comunali.

**Una realtà preindustriale
La fornace Benvenuti di San Bernardino**

L'Archivio Benvenuti presente nella Biblioteca di Crema custodisce, tra le altre documentazioni, anche la storia di questa fornace, attiva all'inizio dell'Ottocento per quasi trent'anni nell'area di San Bernardino per secoli interessata dalla produzione di mattoni e laterizi in genere, data la presenza in zona di abbondanti strati di argilla adatti a questo uso. La documentazione è abbastanza completa, comprendendo i contratti di costituzione e cessazione della società, giornali e bilanci economici e materiali di alcuni anni della sua attività.

L'area di San Bernardino nel tempo

Anche oggi questa area, ancora in buona parte agricola, grosso modo compresa tra San Bernardino, Offanengo e Vergonzana è caratterizzata da tre alte ciminiere, ultimi residui della prima industrializzazione risalente agli ultimi decenni dell'Ottocento e alla produzione di laterizi che da più secoli è stata una attività non marginale fondata sulla presenza in loco di strati argillosi adatti.

La localizzazione di fornaci a tale scopo costruite è documentata nelle piante topografiche dell'area: pianta del Settecento (Coronelli), del 1814 (Massari), tavolette IGM del 1980 circa (Fig.1). Dal punto di vista tecnologico in questi tre secoli si è passati da una produzione completamente artigianale e manuale (fino agli ultimi decenni dell'Ottocento con fornaci discontinue) alle fornaci Hoffmann (fino al secondo dopoguerra con fornaci parzialmente meccanizzate e semicontinue) fino agli anni sessanta, quando le fornaci 'a tunnel' (completamente automatizzate e continue e capacità produttive centinaia di volte maggiori) non le costrinsero a chiudere definitivamente. Per evidenziare questa differenza si riporta il confronto tra la situazione alla fine della prima guerra mondiale:

“San Bernardino

Per chi nol sapesse funzionavano qui, prima della guerra, quattro grandi fornaci che assorbivano complessivamente circa 200 operai. Noi ci auguriamo di riveder funzionare le nostre fornaci e grandi vantaggi ne verrà all'arte muraria di tutto il circondario....”

(Giugno 1919, dall'Era Novella, giornale locale cremasco).

Per gli anni sessanta del Novecento, tali attività, dopo la fine della seconda guerra mondiale si scontrarono con varie difficoltà tecniche ed economiche, dovute alla nuova tecnologia e l'ultima fornace Hoffmann, quella di Vergonzana, chiuse definitivamente in questo periodo. Nella nostra zona, da allora e fino al presente è in attività la sola fornace Danesi, del tipo a tunnel, che copre un fabbisogno ben più vasto del cremasco.

Questi solitari e svettanti 'monumenti' sono infatti relativi a tre fornaci Hoffmann, le prime fornaci veramente industriali, a ciclo semicontinuo attive dalla fine dell'Ottocento a questi anni.

Prima di questa realtà, sia nell'area considerata che in tutto il Cremasco la produzione di laterizi di ogni tipologia era affidata a fornaci di tipo discontinuo, tecnicamente e strutturalmente poco diverse nel corso di duemila anni, dall'insediamento dei Romani in pianura padana ed alla loro attività di insediamento militare, bonifica e centuriazione alla costruzione delle grandi cascade del Settecento/Ottocento che necessitarono anch'esse della produzione di grandi quantità di mattoni, coppi e tavelloni.

Le tipologie delle fornaci di tipo discontinuo

– *le fornaci permanenti* avevano una struttura fissa ed un uso prolungato nel tempo, anche se la effettiva attività era limitata a due, tre campagne produttive annuali. Ogni campagna poteva durare anche due mesi, dato che la lavorazione era completamente manuale sia nella formatura ed essiccamento all'aria dei mattoni crudi, il caricamento, la copertura parziale, la cottura, il raffreddamento e lo scarico dei laterizi, normalmente per la maggior parte mattoni (detti quadrelli) e coppi. La produzione per campagna era di 50.000-100.000 pezzi nelle fornaci medie arrivando in certi casi anche a 400.000 per quelle più grandi. Fornaci di questo tipo sono ancora in funzione in Medio Oriente con struttura ed organizzazione identiche a quelle ottocentesche operanti allora nelle nostre zone ed in generale nella pianura padana (Fig.2,3,4).

– *le fornaci temporanee*, o a “Pignone” erano strutture “a fossa”, senza copertura, praticamente una catasta (pignone aperta o coperta con un po' di argilla per limitare le dispersioni di calore e uno o più focolari primitivi, ad uso di una unica campagna per un singolo utilizzo (ad esempio la costruzione di una grande cascina). Se necessaria una seconda campagna si preparava una

seconda fossa ed un secondo Pignone. Una fornace di questo tipo è stata individuata nel 2.000 a Cortelleona di Castelleone da Carlo Pizzamiglio e da lui studiata, datata presumibilmente al XVIII secolo (Fig. 5, 6). Recentemente parecchie di tali realtà sono state “riscoperte” e studiate archeologicamente in occasione della posa del nuovo metanodotto Snam che ha interessato l’area del cremonese e del cremasco tra il 2014 e il 2017. Tali fornaci, in mancanza di una esatta definizione temporale sono state definite come “postrinascimentali” intendendo così un arco temporale tra il XVI e il XIX secolo.

Sistemi di questo tipo ho avuto occasione di vederli ancora in uso qualche decina di anni fa, in Egitto e Marocco, dove, in piccoli villaggi una produzione di piccole quantità di mattoni veniva fatta ad uso della intera comunità una volta all’anno con impasto di argilla e paglia in modo da avere una scorta annuale per le possibili riparazioni necessarie delle case del villaggio. Il caso limite che ho visto lungo il Nilo era formato da una semplice catasta di mattoni essiccati al sole alternati da strati di paglia, sopra è stata versata una tanica di nafta e dato fuoco alla catasta in modo da cuocere un po’ la superficie dei mattoni e renderli un poco più resistenti. In (Fig. 7) una fornace a pignone africana ancora in uso.

La fornace Benvenuti di San Bernardino

Con riferimento alla tipologia delle fornaci preindustriali discontinue nell’Archivio Benvenuti (ramo di Montodine) presente nell’Archivio storico della Biblioteca di Crema esiste una interessante documentazione relativa ad una fornace di questo tipo, fondata e gestita da due fratelli Benvenuti e attiva per quasi trent’anni dall’inizio Ottocento e precisamente dal 1801 al 1828. (Doc. Archivio Benvenuti, Attività industriali: Fornace e Filanda; Gestione Attività agricole. Cartella 207/2922 di cui di seguito si fa descrizione e relativa documentazione.

Descrizione

In data 2 gennaio 1801 venne fondata da Michele e Girolamo Benvenuti una società per la costruzione e sfruttamento di una fornace nel campo detto di S. Lorenzo posto nel comune di S. Bernardino. La medesima società fu sciolta il 20 agosto del 1828.

La richiesta di autorizzazione e allegato contratto della società firmato in data 2 gennaio 1801 e inoltrata in tale data alla Pretura di Crema (Fig. 8). I termini del contratto sono fissati in 12 punti. Michele Benvenuti sarà il proprietario della fornace da costruire mentre Girolamo è proprietario dei terreni dove sorgerà la stessa e di quelli da cui verrà estratta l’argilla necessaria per la fabbricazione dei mattoni e altri tipi di laterizi. Alcuni dei punti del contratto fissano il valore dell’affitto da pagare (per pertica e per anno) da Michele a Girolamo e un ulteriore prezzo per ogni “fornaciata” caricata e prodotta dalla struttura stessa (per quantità di mattoni, ecc.). La fornace ha un uso promiscuo e lavora sia per le necessità dei proprietari che per vendita a privati e istituzioni, di mattoni, coppi, tavelle. Per questo il proprietario fornirà un bilancio annuale di produzione, costi e ricavi. Altre voci di attrezzature, casa dei fornaciai, manutenzione fornace, ponti di accesso dalla strada ai terreni ecc. vengono stimati, conteggiati (e verificati) da un terzo.

All’esaurimento dell’argilla utilizzabile il terreno verrà riattato a terreno agricolo ritornando in uso al proprietario. Il contratto è sottoscritto dai due contraenti Michele e Girolamo Benvenuti e da due testimoni: Paolo Pietro D’Agostino e Agapito Colombini. È interessante notare che uno dei testimoni, Paolo Pietro D’Agostino è sicuramente il fornaciaio, conduttore tecnico effettivo della fornace, lo stesso personaggio che nel 1812 impiantò la fornace temporanea che lavorò per due stagioni sul Pianalto di Romanengo per Luigi Marani. Questo possidente milanese acquistò all’epoca un latifondo sul Pianalto stesso e avendo la necessità di restaurare parecchi suoi edifici stipulò un contratto con il suddetto D’Agostino per allestire due ‘Pignoni’ per fabbricare 65 mila mattoni, 15 mila coppi e 5 mila tavelle per pignone, secondo il modello e la stessa qualità di quelli

che produceva nella sua fornace di San Bernardino, come afferma Ferruccio Caramatti nella sua 'Microstoria di Romanengo' del 2013.

In data 20 agosto del 1828 viene dichiarato lo scioglimento della società, essendo terminata e scavata tutta la terra 'fornaciabile'. Il materiale fatto, cotto e in giacenza è di proprietà della contessa Carolina Benvenuti che lo dovrà vendere entro il 1829 per liberare il terreno su cui giace. La dichiarazione è firmata da Carlo Benvenuti (evidentemente i due sono gli eredi o successivi proprietari subentrati ai due fondatori della società) (Fig. 9).

Documentazione

Contratto di costituzione della società :

Libertà

Eguaglianza

Crema, 2 gennaio 1801,

Colla presente privata scrittura, che le parti infrascritte vogliono, che vale debba come pubblico Istrumento, si dichiara che essendosi il cittadino Michele Benvenuti q. Livio ed il cittadino Girolamo Benvenuti, figlio del cittadino Manfredo, fra di essi convenuti di costruire a comun spese ed utilità una fornace ad uso di mattoni ed altro nel pezzo di terra di S.Lorenzo di ragione del detto cittadino Michele nel luogo detto delle Fornaci, coste di S.Bernardino, il quale confina a levante cittadini Martini, a mezzodì e ponente da esso cittadino Proprietario ed a tramontana Strada maestra di Offanengo mediante Regresso e Roggietta, hanno così fissato li seguenti patti a tutela del reciproco e speciale interesse di essi da essere inalterabilmente osservati, cioè:

- Primo

Intendendo essi citt. Benvenuti di far fornaciare in società a comune beneficio e discapito, saranno però pagate per metà le spese occorrenti alla costruzione non meno della fornace che al suo mantenimento, ed a tutte le provvisioni che di tempo in tempo occorreranno sino al suo termine.

- Secondo

Si dovrà tenere dal detto citt. Michele esatto registro dell'entrata e speso per detta società dove delle due partite separate da essi soci in dare ed avere acciò apparisca ognora quanto ciascuno avrà somministrato, e conseguito dal negozio stesso, e perché in fine d'ogni anno se ne formi il relativo bilancio e se ne parte si egualmente si gli utili che del discapito e finalmente dovrà tener conto in separate partite tutti li debitori e creditori di questo negozio, acciò che non vada smarrita cosa alcuna.

- Terzo

Si dichiara che detta società ha avuto il suo principio dal 1797 e che dovrà, per comune consenso, durare sino a tanto che vi sarà terra in detto terreno idonea all'impasto di materiali da formarsi colla medesima.

- Quarto

Resta fissato l'affitto di detto terreno in lire venti correnti a questa piazza alla pertica ed in ragione di pertica all'anno per quel solo perticato che di mano in mano resterà vuoto e verrà scavato ed occupato ad uso della fornace e però dovrassi ogni anno farne la misura da perita persona per esserne soddisfatto l'importo della società del detto Benvenuti proprietario. Il pagamento dell'affitto di detto terreno dovrà essere fatto in due uguali ratte, cioè alli S.Pietro e Paolo ed al S.Martino.

- Quinto

Si dovranno pure dalla detta società pagare annualmente quelli aggravi rurali che caderanno sopra detto perticato in proporzione di quanto corrisponderli al massaro di detto proprietario sopra il rimanente di detto terreno .

- Sesto

Rimarranno riservate al citt. Proprietario le piante tutte che circondano il detto terreno ed il Regresso e Roggetta, che esistono dalla parte di tramontana con braccia 8 per ora a mezzodì di detta Roggetta per votare il resto del detto terreno. Quando poi vi sarà un comodo Regresso nel terreno escavato allora saranno braccia 3 delli sudetti, braccia 8 nella misura da scavarli. La carreggiata inserviente ad oggi alla Fornace sarà compresa nella sudetta misura finchè non ne sia formata un'altra nel terreno escavato ed allora resteranno braccia 3 soli levati dalla misura del citt. Proprietario per difesa dei Moroni. A tale effetto saranno parimenti escluse braccia 3 verso il pezzo di terra dei citt. Martini. E braccia 8 a mezzodì per il libro passaggio del carro a votare li terreni superiori e questi lungo la metà circa del detto pezzo, cioè trabucchi 15 braccia 3, e nel rimanente braccia 3 soli che non rimarranno nella misura.

- Settimo

Non dovrà profundarsi il cavamento della terra in detto terreno di più di braccia 2 e once 6 circa del suo presente naturale orizzonte, acciò possa comodamente scolare.

- Ottavo

Oltre l'affitto sopra convenuto dovrà la società pagare lire duecento al detto proprietario per ogni fornaciata di migliaia n° 100 che si farà con detta terra, e se maggiore o minore varrà il numero, dovrà farne il pagamento raguagliatamente e così dovranno computarsi con detto raguaglio e prezzo anche quei mattoni di loro che sono stati fatti per la costruzione della fornace medesima, sebbene non cotti. Ugual pagamento dovrà seguire due mesi dopo che sia levato il fuoco alla fornaciata.

- Nono

Dovrà la società stessa corrispondere altre lire cinquanta all'anno al detto proprietario per l'affitto della casetta ad uso dei fornaciai.

- Decimo

Sarà pure debito della società di fare ammucchiare la terra grassa che si ritrova sulla superficie del terreno, di farlo in buona e lodevole forma ed eguagliare dopo scavato e di farvi poi stendere sopra la detta terra ammucchiata per renderla fruttifera. Nel qual caso quella parte di terreno che sarà così ridotta potrà essere di mano in mano consegnata al detto Proprietario il quale sarà tenuto a riceverla e detrarla dall'affitto in proporzione del perticato, che sarà consegnato non minore però di una pertica.

- Undicesimo

Dovrassi inoltre dalla detta società concorrere al riattamento del ponte di Ingresso e regresso di detto terreno col massaro che lavorerà il restante del medesimo, a ciò in proporzione dell'uso che reciprocamente ne verrà praticato.

- Dodicesimo

Terminata che sarà la terra atta a fornaciare sarà la detta fornace con tutte le sue scorte, di attrezzi relativi alla medesima stimata da due periti eligendi dalli detti consocci e sarà in libertà del detto citt. Michele o di rimborsare della metà del risultato valore il citt. Girolamo e in questo caso sarà a solo peso del citt. Michele l'otturazione e spianamento del cavo della medesima, ovvero dovrà essere a comuni spese disfatta la Fornace, espriato totalmente il cavo e e venduto poi il tutto a reciproco beneficio.

E di così attendere ed osservare promisero e permettono anch'essi socci sotto obbligazione di loro beni presenti e futuri.

Io, Michele Benvenuti affermo quanto sopra

Io, Girolamo Benvenuti affermo quanto sopra

Io, Pietro Paolo D'Agostino fui presente per testimonio

Io, Agapito Colombini fui presente per testimonio

Dichiarazione di scioglimento della società e relative condizioni:

Crema, 20 agosto 1828,

In relazione alla scrittura di società fatta nel dì 2 Gennaio 1801 tra li furono Nobili conte Michele e Conte Girolamo Benvenuti a motivo di fabbrica materiali nel terreno detto di S.Lorenzo alla Fornaci che era del detto Conte Michele. Essendo in quest'anno 1828 terminata ed esaurita in detto fondo tutta la terra fornaciabile ed avendo avuto il suo fine la società stessa, promette e si obbliga il sottoscritto a quanto segue:

Tutto il materiale fatto e cotto nell'anno corrente 1828, ora di ragione della Nobile Contessa Carolina Vestavini Benvenuti contutrice dei suoi figli avrà posto e sarà collocato ed ammucchiato al solito nelle piazzette in vicinanza della fornace finché sarà da lei venduto con condizione espressa che la vidua Contessa Benvenuti dichiara e si obblighi che la vendita del suddetto suo materiale non oltrepasserà l'anno 1829. Carlo Benvenuti afferma

Proposta di un contratto di affitto su diversa area e diverse condizioni:

Vi è però una successiva carta, sempre dell'anno 1828, bozza non firmata, che descrive l'affittanza a due nuovi affittuari (Denti e Viscardi) e le condizioni per l'uso di un nuovo fondo fornaciabile che principierà il corso per l'anno prossimo venturo 1829 con l'obbligo di almeno due fornaciature annuali per il successivo anno 1830:

Crema lianno 1828

In relazione alla scrittura fatta tra il Nobile Conte Carlo Benvenuti e li due suoi nuovi affittuali Signori Dente... e Viscardi... riguardante l'affittanza del nuovo fondo fornaciabile detto la campagna prima, circa il capitolo che riguarda il pagamento d'ogni e ciascuna fornaciata e circa l'obbligazione da loro assunta di due fornaciature l'anno, si dichiara che se nell'anno prossimo venturo 1829 nel quale principierà il suo corso la nuova affittanza li due suddetti affittuali non facessero che una fornaciata sola non pagheranno che per quella. L'obbligazione di pagare per due fornaciature si facendole come non facendole avrà principio nell'anno 1830 in avanti e sino alla fine. Li due affittuali in corrispettivo promettono e si obbligano per tutto l'anno prossimo venturo non solo lasceranno comoda situazione per il materiale della Contessa Carolina Benvenuti con tutrice dei suoi figli sia depresso al solito in qualche piazzetta del circondario della fornace, ma inoltre che il materiale che sarà stato fatto da loro in detta fornace nell'anno 1829 sarà tenuto fermo e invenduto sino al giorno primo Gennaio 1830.

N.N.

N.N.

N.N.

Alcune considerazioni sulla forma dei contratti e sui dati numerici di produzione e vendita, riferiti all'anno 1822 nel quale vi è la documentazione più completa dell'attività della fornace.

- I contratti

Il contratto di costituzione della società è stato scritto sotto la Repubblica Cisalpina, la bozza definiva i proprietari Nobile Conte Gerolamo, Nobile Conte Michele Benvenuti ecc. ma nel foglio ufficiale di richiesta intestato con Libertà ed Eguaglianza si dovette scrivere: il Cittadino Gerolamo e il Cittadino Michele Benvenuti. Nella dichiarazione di chiusura della società e sotto il regno Lombardo-Veneto si ripristinarono i relativi titoli nobiliari...

- I gestori tecnici, ovvero i fornaciai

I proprietari evidentemente si affidavano per la conduzione dell'attività di produzione ad esperti del ramo, che spesso erano gruppi familiari che si tramandavano per generazione competenze e 'segreti'. Nel trentennio di attività della fornace Benvenuti la gestione operativa della stessa passo da Pietropaolo D'Agostino ad Antonio Cerioli e poi si cercò, non sappiamo con che esito ad appaltare completamente l'attività a Denti e Viscardi. Erano queste famiglie che prima, durante il periodo considerato ed anche successivamente si interessarono, a vario titolo di produzione di laterizi di queste zone.

- I ritorni economici dell'attività

Nel caso dei Benvenuti sembrerebbe che il limite di questa attività economica sia da confrontare con l'equivalente ricavo ottenibile dalla coltivazione dei campi impegnati nella stessa, d'altra parte essi erano soprattutto dei proprietari terrieri. Nella bozza di contratto stesa, ma sembra mai firmata, con Denti e Viscardi è vincolante il pagamento relativo a due fornaciate, da pagare anche nel caso se ne fosse effettuata anche una sola. Evidentemente questo era il limite, o effettivo o che si erano imposti i Benvenuti.

- Elenco degli acquirenti principali, tipologia, quantità e ricavi di vendita

Si riporta in Tab.1 il dato riassuntivo dedotto dai dati singoli di vendita dell'anno 1822. In quell'anno vennero fatte due "fornaciate", teoricamente con produzione massima possibile di 100.000 pezzi di laterizi vari per ognuna delle due. In realtà possono essere stati di meno in funzione delle richieste, delle diverse tipologie degli stessi e delle quantità di scarti che in questo tipo di produzione erano notevoli, non raramente anche superiori al 20%. I dati di vendita indicano una quantità di circa 124.000 pezzi di laterizi vari, così distribuiti: Coppi 43%, Quadrelli (cioè mattoni) 36%, Tavelloni 5%, Tavelle medie e piccole 16%. Come ovvio la maggior parte della produzione era riservata a coppi e mattoni che copriva quasi l'80% del totale. Dall'elenco si vede che buona parte delle vendite erano fatte (a contratto?) a famiglie di possidenti o a enti (es. l'ospedale di Crema) e molto meno a vendita diretta e a mezzo di un commissionario. Buona parte dei nomi delle famiglie erano di nobili e possidenti dell'epoca, come ovvio e quasi tutti dell'area cremasca, che indica una distribuzione limitata essenzialmente a questa.

I prezzi dei laterizi (per migliaio di pezzi) erano in quell'anno i seguenti:

Coppi: 60 lire, di scarto 30 lire.

Mattoni (Quadrelli): 38 lire, di scarto 20 lire.

Tavelloni 65-70 lire.

Tavelli medi: 70 lire, di scarto 40 lire.

Tavelli piccoli: 43 lire.

Pianta topografica del Massari (1814) di San Bernardino

Nella pianta del Massari (Manoscritto 14, biblioteca di Crema) sono riportati topografia ed elenco dei proprietari, denominazione dei campi ed uso degli stessi di tutti i Borghi allora esterni alla città di Crema e quindi anche di S. Bernardino. Essendo la pianta del periodo di attività della fornace Benvenuti, vi sono in essa riportati campi e localizzazione delle aree interessate e della fornace stessa:

- elenco proprietà dei campi interessati e loro utilizzo (*Fig. 10*).

- area dei campi che interessavano la fornace e la relativa sua attività (*Fig. 11*). la zona dei campi interessata è molto ampia, se confrontata con le due costruzioni tondeggianti, che probabilmente sono 'l'area di fuoco' e la fornace stessa. (*Fig. 12*), ma c'è da tener conto che la lavorazione ma-

nuale e gli stoccaggi dei mattoni posti ad essiccare, la grande quantità di legname necessaria all'alimentazione, oltre allo stoccaggio ed alla estrazione ed alla 'maturazione' dell'argilla necessitava di ampi spazi (le numerose piazze e piazzole più volte ricordate nei contratti relativi alla fornace).

Un'idea di quanto dovessero essere estese queste aree di servizio viene data molto bene dalla foto della fornace discontinua ancora in attività alla fine Novecento e probabilmente ancora oggi in Iran (Fig.2). Nella stessa carta è segnalata anche un'altra fornace, nella zona delle Garzide, nell'area dove fu poi impiantata nel '900 la fornace Trezzi. Attualmente quell'area conserva ben poco di quella sua antica funzione: il nome dello stradello bianco anche attualmente denominato 'via Fornaci', l'assetto di parecchi campi più bassi di almeno mezzo metro rispetto al normale piano della zona ed una piccola zona limitata da beole in verticale forse zona di maturazione dell'argilla (Fig.13). D'altra parte il contratto era ben preciso sulla necessità di riportare il più possibile, alla fine dell'uso 'a fornace', i campi al loro uso coltivabile.

Ringrazio gli archivisti della biblioteca di Crema senza il cui contributo questo piccolo frammento di storia, seppure locale, sarebbe rimasto 'sepolto' nel mare magnum dell'archivio Benvenuti.

BIBLIOGRAFIA

Aa.Vv., *La lavorazione del cotto nel territorio cremasco*, Liceo Dante Alighieri, classe V 1998/1999.
Aa.Vv., *Progresso e Passato, Nuovi dati sul Cremonese in età antica dagli scavi del metanodotto Snam*, ET, 2014.

Aa.Vv., *Fornaci e fornaciai di altri tempi in terra cremasca*, Trezzi, Offanengo 2016.

CARLO PIZZAMIGLIO, *Rinvenimento di una fornace all'aperto, presumibilmente risalente al XVIII secolo*, in Leo de Supra Serio, n°3, 2009.

Aa.Vv., *Fornaci a Cortefranca*, Comune di Cortefranca, vol. 1, 2, 3, 2008-2015.

Manuale dell'architetto, Utet, Torino 1935.

EUGENIO GALDIERI, *Le Meraviglie dell'architettura in terra cruda*, Laterza, Bari 1982.

CLIENTI	Coppi	Quadrelli	Tavelloni	Tavelle	Lire
vendite in contanti	4700	6950	900	4350	1030
commissionaria	200	2700	100		110
Antolini	330			1500	110
Albergoni	12900	1300			670
San Donato	2600				154
Benvenuti		100	500	2200	130
Braschi		300	250		30
Bogiani			200	400	35
Bettinelli	3400				190
Bonetti	2000				120
Cazzulani	4800	500	400	300	440
Crivelli	100	1800			90
Crespiatico	1500				90
Clavelli	500			1000	70
Dalmatti			500		30
Denti	1000		400		97
Dornetti	850				50
Freri	600	150			40
Galippo	900	1600		800	145
Guerrini	6350	2500			480
Lanzanova				800	54
Marazzi		2800			120
Muchioli	400			600	45
Nava		900			45
Ospitale Crema	1000	3800			240
Panigada/Patrini	1000				70
Recrosio				1200	70
Scotti	1000	5800			310
Soncini	2700	500		700	220
Sanseverino	600	2900		1500	207
Viola	1200	1800	1700	1800	340
Vailati/Ziboli	1350	2300	1500		312
TOTALE	52380	45100	6550	19750	6474
% su tot.pezzi 123780	43	36	5	16	

TAB 1: Clienti, vendite in quantità e valori riportati per l'anno 1822

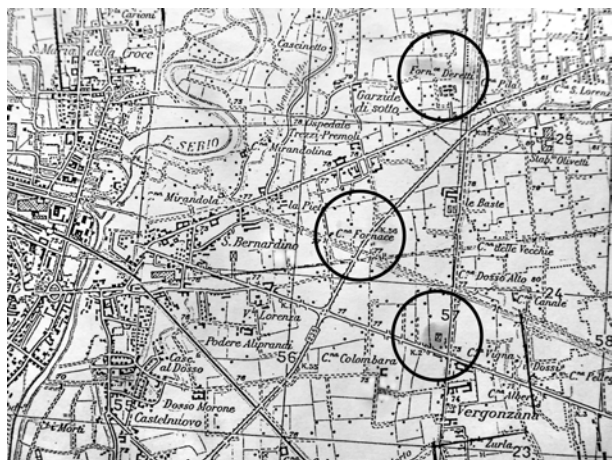
Fig.1) Piante del territorio di San Bernardino



1a) Coronelli, pianta del Settecento



1b) Massari, pianta del 1814



1c) Tavoleta I - GM 1960-80

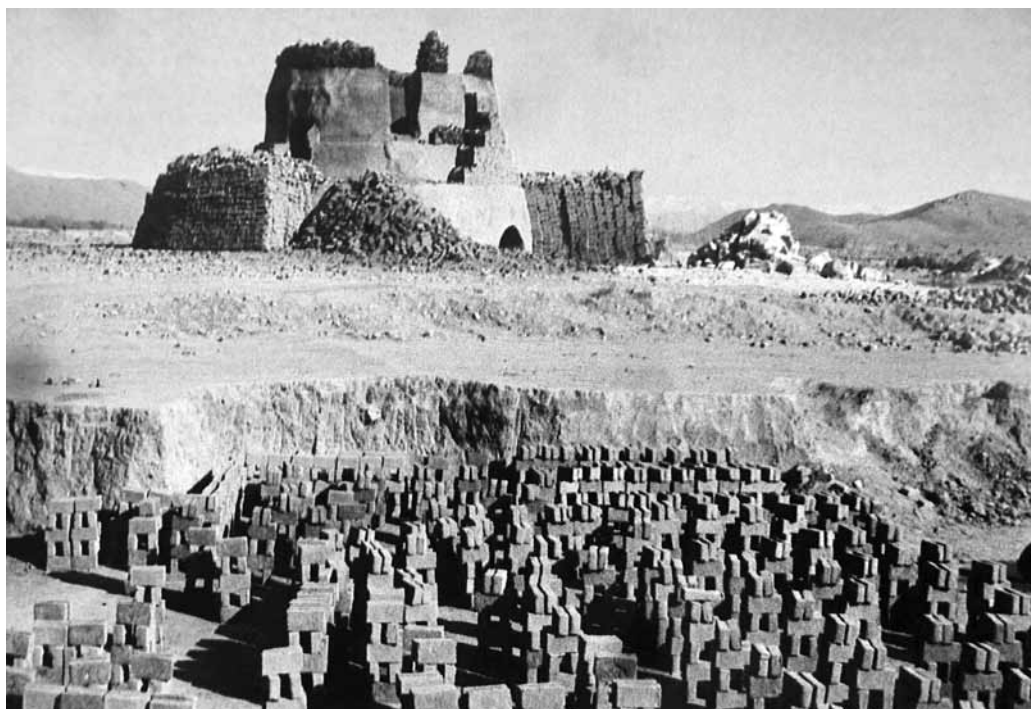


Fig.2) Fornace discontinua mediorientale, probabilmente ancora in uso (Iran)

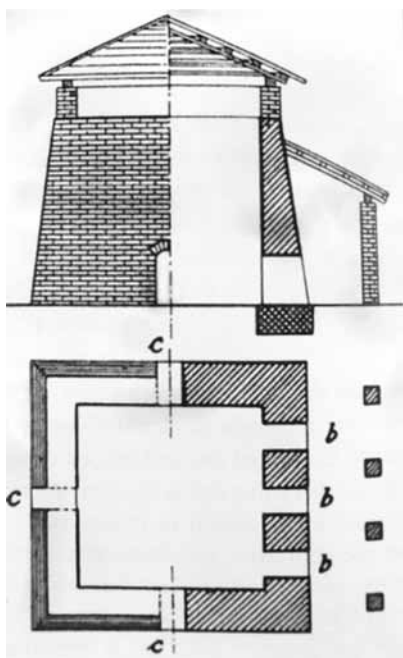
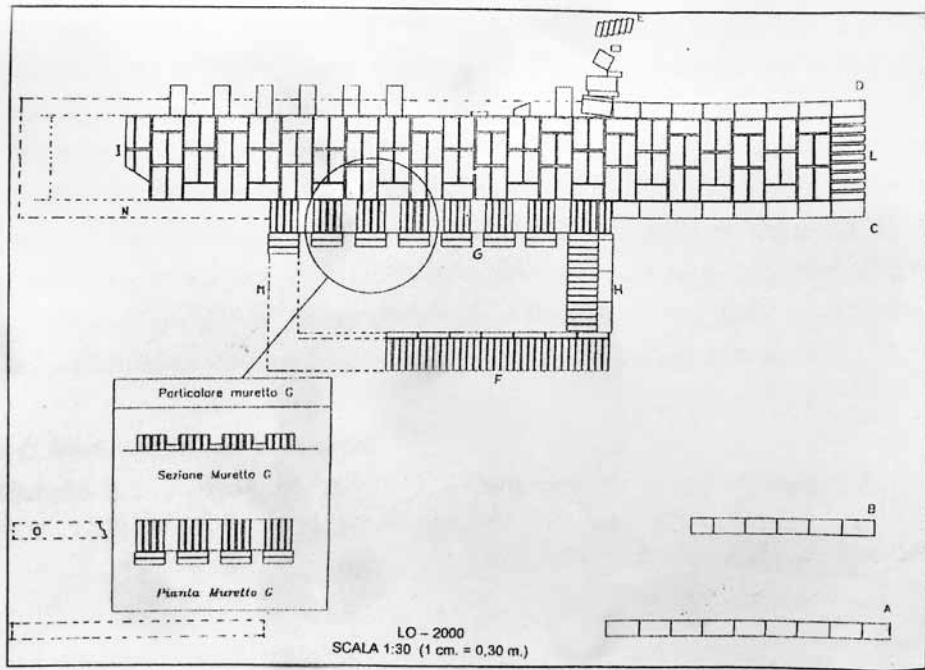


Fig.3) Schema di fornace discontinua ottocentesca



Fig.4) Foto della residua struttura di fornace discontinua ottocentesca (Cortefranca, Franciacorta)



Disegno della struttura

Fig.5) Pianta di fornace temporanea ottocentesca (Cortelleona, Castelleone)

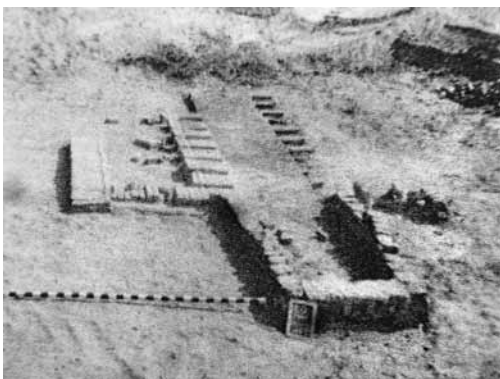


Fig.6) Resti della fornace di Cortelleona



Fig.7) Fornace africana temporanea (a pignone) ancora in uso



Colla presente privata scrittura, che le Parti inferiscenti vogliono, che valere debba come
pubb.° Strumento, si dichiara, che prendesi il Cit.^o Michele Benvenuti q.^o Livia,
ed il Cit.^o Rinaldo Benvenuti, figlio del Cit.^o Manfredi fra di essi convenuti
di costruire a comuni spese, ed utilità una fornace ad uso di Mattoni, ed altro nel
Pezzo di Terra d.^o il S. Lorenzo di ragione del Sr. Cit.^o Michele situato nel luogo
delle Fornaci conte di S. Bernardino, al quale confina a levante Cit.^o Martini,
a mezzo di, e ponente esso Cit.^o Proprietario, ed a Tramontana Strada Magra
di Casarango, mediante Proprietari, e Poggella, hanno perciò fissati li seguenti patti
a tutela del reciproco, e speciale interesse di essi da essere inalterabilmente
osservati, così

- 1.^o Intendendo essi Cit.^o Benvenuti di far fornaciare in società a comune beneficio,
e discapito, saranno per pagate per metà le spese occorrenti alla costruzione non
meno della Fornace, che al suo mantenimento, ed a tutte le provvisioni, che di
tempo in tempo occorreranno sino al suo termine.
- 2.^o Si dovrà tenere dal Sr. Cit.^o Michele questo Registro dell'entrata, e spese per
d.^o società, dove alle due Partite separate da essi Socii in due, ed avere scio
apparsa ognora quanto ciascuno avrà somministrato, e conseguito dal Negozio
Stesso, e perché in fine d'ogni anno se ne formi il relativo Bilancio, e se ne parte.
Cosi egualmente si degli Utile, che del discapito, e finalmente dovrà tener
in separate Partite tutti li debitori, e Creditori di d.^o Negozio, acciò non vada
smanrita cosa alcuna.
- 3.^o Si dichiara, che detta società ha avuto il suo principio sino dalli 11. ghe 1797, e
che dovrà per comun consenso durare sino a tanto che vi sarà Terra in detto Ter.
reno idonea all'impasto de' materiali da formarsi colla medesima.
- 4.^o Resta fissato l'affitto di detto Terreno in lire venti comenti a questa Piazza
alla Pentica, ed in ragione di Pentica all'anno per quel solo Penticato, che di
mano in mano o resterà vuoto, o che sarà gravato, ed occupato ad uso di detta
fornace, e però dovrà ogni anno farne la misura da pentica persona per
esserne soddisfatto l'imposto della società al Sr. Benvenuti proprietario. Il pagamento
dell'affitto di d.^o Terreno dovrà esser fatto in due equali Rate, una alla S. Pietro,
Paolo di al S. Martino.
- 5.^o Si dovranno pure dalla d.^o società pagare annualmente quei piccoli canoni che con
devono sopra detto Penticato in proporzione di quanto corrisponde al Prezzo di d.^o
proprietario sopra il rimanente di d.^o Terreno.

Fig.8) Contratto di costituzione della società fornace Benvenuti (1ª pagina)



N. 356.

Regno Lombardo Veneto

Provincia di Rodi e Crema

Crema li 18 Luglio 1829

Il sottoscritto Giuseppe venne verbalmente incaricato
dal Mobilis Sig. Conte Paolo Benvenuti
sulla Mobilis Sig. Contessa Carolina Vistavini
madre e tutrice degli eredi del sig. Paolo Gi-
ovanni Benvenuti d'ogni sua Stima della
Fornace ad uso di Mattoni ubicata nel bosco
di Acqua appartenente al St. Corvino nel benere
di S. Bernardino Distretto VIII di questa pro-
vincia di regione del Subdote sig. Conte Paolo
Benvenuti, cogli utro a prezzi convenuti l'anno dall'
anno 1801, come pure d'ogni sua Stima
di tutte le parti ed attrezzi relativi al servizio
della fornace di suddetta.

Trasferitosi quindi in luogo il predetto nel giorno
18 giugno ultimo senza alcuna deputa o compita

Fig.9) Contratto di chiusura della società (1ª pagina)

Numeri		Possessori	Denominazione dei pezzi di Terra	Qualità	Situazione del Terreno	Classe	Quantità	
della Mappa	Sub.						Pertiche Cen- suarie	Gen.
176.		Bonvenuto Carlo g. ^o Michele	Fornace	Orto				72
177.		Tudo.	Sette	Terzo				61.
178.		Ferravanti Luigi g. ^o Angelo	Sette	Orto			1.	57
179.		Tudo.	Sette	Pa. da mazzara				45
180.		Tudo.	Sette	Orto				1. 20
181.		Bonvenuto Carlo	Fornace	Ar. A. mor			6.	74
182.		Tudo.	Sette	Ar. B. con mor			9.	67
183.		Tudo.	Sette	Ar. B. con mor			18.	47
184.		Tudo.	Sette	Terzo				37
185.		Tudo.	Porzetto	Ar. B. con mor			16.	17
186.		Lucini Rosa, P. Eufonia, Andrea	Sette	Terzo				24.
187.		Tudo.	Sette	Ar. B. con mor			6.	85

Fig.10) Elenco dei campi, proprietari ed utilizzo interessanti l'area fornaci



Fig.13) Tracce della probabile vasca di decantazione dell'argilla.

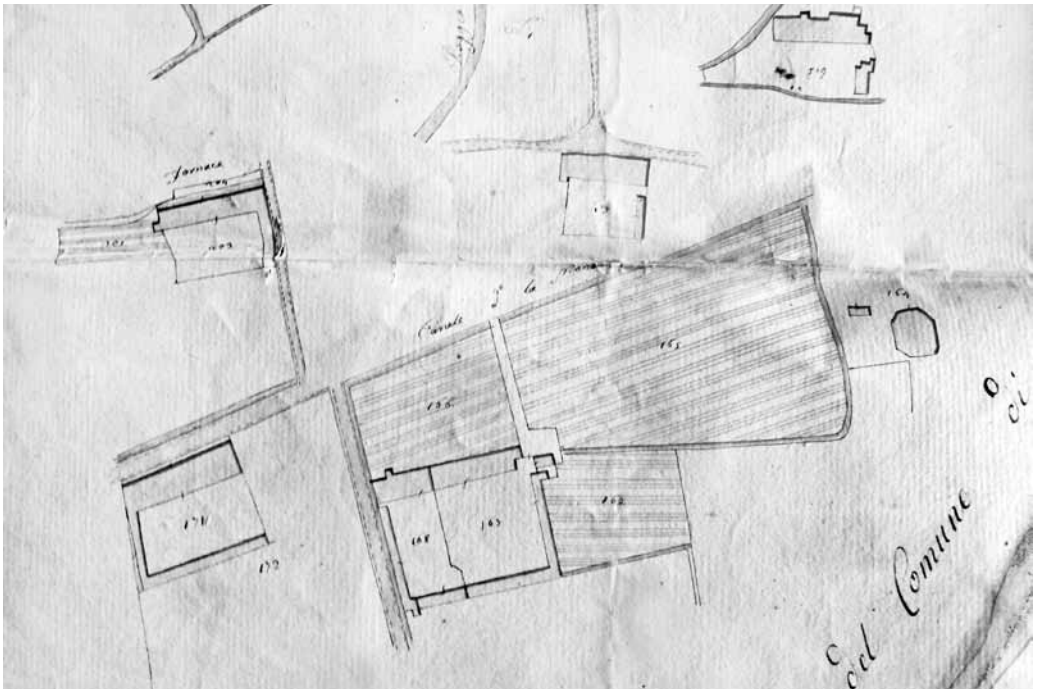


Fig.11) Area dei campi interessanti l'attività della fornace



Fig.12) Area della fornace

Viaggio nel regno del calore **La fornace Fusar Poli: lavorazione del cotto in un opificio cremasco**

Attraverso la ricostruzione del quadro storico-antropologico, prendendo in esame le ultime fonti orali e la frammentaria documentazione, vengono riscoperti modi di vita e tecniche per la lavorazione dei laterizi in uso nel '900 presso la fornace cremasca Fusar Poli. L'indagine nello specifico esamina i processi del lavoro manuale, meccanico e industriale di una attività impegnativa e affascinante di cui non restano più apparenti tracce materiali.

Premessa¹

L'approccio metodologico prende in considerazione la ricerca storica e antropologica, la letteratura scientifica e l'indagine giornalistica². Il soggetto destinatario è la cultura materiale sviluppatasi nell'ultimo secolo, considerata attraverso l'evoluzione degli opifici preposti alla produzione di laterizi. Per una comunità ciò che un tempo è apparso insignificante o marginale oggi viene considerato elemento determinante ai fini di una corretta ricostruzione degli eventi storici. Cessata l'attività commerciale, gran parte della documentazione, costituita da scritture contabili (fatture, bolle di trasporto, mensili delle ore, libri matricole ecc.), facente capo alle aziende dell'archeologia industriale è andata al macero. Sovente a questi reperti è stata misconosciuta la dignità di fonti documentarie. Ne è derivata la scarsa disponibilità ad annoverarli tra le cosiddette prove tradizionali. Anche il ritardato esame delle interviste, per sopraggiunti limiti d'età degli interlocutori, non ha permesso il recupero completo delle fonti orali. In questo frangente il sistema misto, oralità e scrittura, è stato la via obbligata da seguire. Tuttavia una necessità può rivelarsi virtù. Il ricercatore viene in parte esonerato dal predisporre questionari inquisitori, a proporre dialoghi ripetitivi con domande pilotate. Il contemporaneo confronto tra le superstiti carte di fabbrica e le poche interviste ha ridotto le reticenze della memoria storica e colmato le carenze del monopolio cartaceo.

Il quadro storico territoriale

La grande passata importanza offerta dalla presenza del cotto nel nostro territorio³, la sua valenza nella coroplastica⁴, l'inspiegabile odierno oblio conservativo⁵, insieme alla carenza di studi hanno caratterizzato gli aspetti peculiari della produzione industriale, preindustriale e artistica⁶. Tali considerazioni sono già state evidenziate in precedenti scritti apparsi su questa rivista. Dall'unanime denuncia era necessario passare ad un coordinamento di studi specifici e alla raccolta delle ultime testimonianze trasmesse dalla viva voce degli operatori. Le tracce legate all'artigianato dei laboratori ceramici, alle industrie dei forni per laterizi trovano ampi riflessi nella toponoma-

¹ Questo intervento è derivato da ripetute interviste liberamente tratte dai dialoghi con Vittorio Fusar Poli, Francesco Fusar Poli, Mario Denti Tarzia, Rosa Denti Tarzia, Remo Freri. Ringrazio per l'aiuto prestato nella ricerca documentaria gli amici Alberto Previ, Gian Paolo Mainardi, Emilia Cominetti.

² Gli incisi per quanto concerne le indicazioni storiche e giornalistiche sono segnalati con virgolette alte, le frasi desunte dalle narrazioni vengono indicate con le quelle caporali.

³ P. BOSIO, *In «tera Seris» l'arte e la tecnica della decorazione fittile architettonica a Crema*, Insula Fulcheria, 2016, n XLVI, p.47.

⁴ M. VERGA BANDIRALI, *Terrecotte decorative cremasche*, Ivi, p.65. Tra i numerosi studi compiuti dall'Autrice ricordiamo: *Su un mattone graffito di Offanengo*, Tip. Trezzi, Crema, 1999; *Terrecotte segrete*, Tip. Trezzi, Crema, 1996; *Di alcune terrecotte rinascimentali appartenute al complesso monastico S. Bartolomeo dei Crociferi in Crema*, Tip. Trezzi, Crema, 2016; M.VERGA BANDIRALI-V. FERRARI, *Fornaci e fornaci di altri tempi in terra cremasca e dintorni*, Trezzi Tip. Crema, 2016.

⁵ V. FERRARI, *L'attività fornaciaria in territorio cremasco nel tempo: spunti per una ricerca auspicabile*, Insula Fulcheria, 2016, n XLVI, p.85.

⁶ È doveroso ricordare il testo redatto dalla Classe V Liceo 1998-99: AA.VV., *La lavorazione del cotto nel territorio cremasco*, Tip. Trezzi, Crema, 1999.

Fuori dal Cremasco: *Fornaci a Corte Franca tra storia e memoria*, I° *Il lavoro manuale*, II° *Il lavoro meccanico*, III° *Il lavoro industriale*, 3 voll. A cura del Gruppo Culturale di Corte Franca, Comune di Corte Franca 2008-2015.

stica⁷, mentre le vestigia materiali vanno via via quasi scomparendo. Prima che cadesse l'ultima ciminiera e venisse meno anche la memoria degli ultimi superstiti è stato opportuno rivolgere all'argomento una pur tardiva attenzione. Il recupero antropologico e documentario attuato non ha pretese di colmare una evidente lacuna. Nella storia del Cremasco il lavoro della terracotta si è espresso nell'arte e nella monumentalistica tramandando straordinari esempi⁸. Nel corso dei secoli ha coinvolto l'edilizia pubblica e privata finendo per diventare imprescindibile elemento dell'architettura del paesaggio e quindi una specificità comunitaria che resta un dovere tutelare.

Sono essenzialmente tre le condizioni preliminari che sottintendono alla nascita di una fornace: – la qualità del terreno. La meticolosa e preliminare attenzione riservata alla scelta dei campi dove poter estrarre dai sedimenti alluvionali l'argilla più adatta. Le frequenti trivellature e i risultati della carotatrice fornivano dati riguardanti la plasticità e la refrattarietà che dipendevano dalle sostanze organiche presenti. Le caratteristiche determinanti la definizione delle qualità venivano fornite dalle differenti proprietà del terreno: terre grasse a compattezza untuosa, terre magre a consistenza sabbiosa. Se la presenza di ossidi di ferro determinava l'arrossamento del corpo laterizio, il calcare tendeva a schiarirlo.

– L'acqua costituiva la seconda componente indispensabile che necessariamente interveniva nelle fasi preliminari della lavorazione.

– Da ultimo la vicinanza di una rete di comunicazione stradale e/o ferroviaria poteva garantire l'agibilità del trasporto e l'indispensabile distribuzione.

In loco, con frequenza, sono apparsi reperti in terracotta che testimoniano l'operosità di rudimentali fornaci attive fin da tempi molto antichi⁹. Spesso queste costruzioni si caratterizzavano per le ridotte dimensioni e ne permangono labili resti. Le primitive fornaci all'aperto erano ottenute scavando una buca nel terreno; il materiale per la cottura veniva poi coperto dal combustibile legnoso. Sono numerose le scoperte archeologiche riguardanti *lateres coctiles* effettuate da d. Angelo Aschedamini¹⁰. Tegole e mattoni sono stati ritrovati negli scavi attestati nell'area antistante il duomo di Crema¹¹; resti di fornaci con embrici riconducibili al periodo romano¹² interessano il territorio di Gallignano¹³; bolli su laterizi documentano il medioevo barbarico a Castelleone¹⁴.

I primi manufatti avviati a fuoco intermittente e fiamma diretta, consistevano in una camera di combustione posta nella sezione inferiore e nella superiore per la cottura, entrambe separate da un piano forato. Invalse la prassi di erigere strutture provvisorie e tuttavia capaci di garantire una discreta produzione che, come nel caso dell'erigendo santuario di S. Maria della Croce¹⁵, nascevano ubicate in prossimità dei complessi monumentali, assolvendo al compito limitato e occasionale di officine figuline di cantiere. La cottura dei laterizi con copertura in argilla e provviste di sfatatoi

⁷ V. FERRARI, *Atlante Toponomastico della provincia di Cremona*, Cremona Monotopia Cremonese (Toponomastica di Madignano e Ripalta Vecchia, 1994, 179. p. 42; T. di Ripalta Arpina, 1995, 130-1, p. 50; T. di Salvirola, 1998, 153, p. 46; T. di Chieve, 1999, 107, p. 37; T. di Montodine, Fantigrafica, 2003, 180, p. 57; T. di Trigolo, 2009, pp. 81-82.

⁸ S. MERICO, C. BRUSCHIERI, *Tesori di terracotta: tra Adda, Serio e Oglio*, Madoglio, Crema 2007.

⁹ GRUPPO ARCHEOLOGICO AQUARIA, *Scoperte archeologiche*, n 18, Grafica Riccardi, Soncino 2011.

¹⁰ A. ASCHEDAMINI, *Cremasco antico*, parte terza, 1978.

¹¹ A. EDALLO, *Il restauro 1952-1959*, in AA.VV. *Il Duomo di Crema*, Ed. La Rete, Milano 1961, p.23.

¹² L. PASSI PITCHER, *Archeologia della colonia di Cremona: la città e il territorio*, in Storia di Cremona, *l'Età antica* (a cura di P. Tozzi), Bolis Ed., Azzano S. Paolo 2003, pp. 220-221.

¹³ GRUPPO ARCHEOLOGICO AQUARIA, *Scoperte archeologiche*, n 18, Grafica Riccardi, Soncino 2011, p. 8.

¹⁴ C. PIZZAMIGLIO, *Bolli e segni su laterizi rinvenuti in territorio di Castelleone e altrove in provincia di Cremona*, in Leo de supra Serio, n 2, Fantigrafica, Cremona 2008, p. 279.

¹⁵ L. GIORDANO, *L'architettura 1490-1500*, in AA.VV., *La basilica di S. Maria della Croce a Crema*, A. Pizzi, Cinisello Balsamo 1990, p. 52, p.78.

non consentiva un prodotto uniforme e i mattoni potevano risultare difformi: poco cotti, ben cotti e troppo cotti.

In merito alla produzione locale, le prime notizie documentarie risalgono al manoscritto stilato da Girolamo Baris che annoverava la presenza di fornaci nella zona di Soncino fin dal tempo della dominazione gota: "Lanfranco [...] fece fabbricare fornaci, essendovi copia di legnami e terra atta a far mattoni"¹⁶. Anche Francesco Galantino nella sua Storia di Soncino affermava: "le fornaci di mattoni, tegole, quadrelli e coppi formavano nel 1605 oggetto di commercio attivo"¹⁷.

I *Municipalia Cremae*¹⁸ riportavano, in occasione della festa di S. Pantaleone, la significativa partecipazione del *Consul fornasariorum* tra i rappresentanti delle corporazioni di mestiere e la carta n° 137 degli statuti stabiliva in dettaglio le norme che regolavano la produzione del cotto.

Pur senza la presenza di uno statuto è presumibile considerare che in città esistesse una corporazione di fornaciai. Negli opifici destinati ai materiali argillosi la lavorazione si è mantenuta manuale fino agli inizi dell'800. È andata poi meccanizzandosi alla fine del secolo scorso e industrializzandosi con l'introduzione e il perfezionamento dei forni Hoffmann, detti anche a fuoco continuo o a rotazione. Queste fabbriche hanno notevolmente influito nel condizionare la vita economica e lo sviluppo sociale del territorio.

Una faticosa procedura

Nel passato preindustriale le operazioni manuali di preparazione risultavano estremamente faticose, lenite dalla tacita solidarietà che si instaurava tra i fornaciai, prodighi ad aiutarsi vicendevolmente in caso di bisogno. Già nel 1908 erano scoppiati scioperi che avevano coinvolto centinaia di operai impegnati negli stabilimenti di laterizi. Le astensioni dal lavoro erano provocate dal mancato rispetto degli accordi che due anni prima erano stati stipulati e vertevano ad un miglioramento delle condizioni economiche¹⁹. Le otto ore giornaliere arrivarono dopo il 1921 mentre gli addetti ai mattoni erano retribuiti a cottimo. Come ha commentato Gian Paolo Mainardi per i lavoranti soresinesi quando arrivavano gli acquazzoni «... chi per primo arrivava sul posto, oltre a porre riparo ai propri, provvedeva anche a coprire gli altri *pedai* (bancali) che fossero rimasti scoperti... il lavoro del *furnași*, riduceva tutti a maschere irrecognoscibili di fango, simili a dannati. Era incredibilmente massacrante... rodeva letteralmente gli uomini»²⁰. I *furnași* addetti alle operazioni di carico e scarico uscivano dai forni fradici, bagnati completamente, a causa del sudore, per l'umidità prodotta dai mattoni e il calore dell'ambiente « erano pieni di polvere e sporchi di carbone... un lavoro che oggi non farebbe più nessuno... ». Quando entravano nella camera di cottura per togliere i laterizi dovevano affrontare temperature che si aggiravano intorno ai 40/50 gradi. Le malattie invernali, dovute agli sbalzi termici procuravano bronchiti e malattie polmonari. Il contatto con i mattoni appena cotti poteva provocare fastidiose ustioni.

Per evitare tali inconvenienti non dovevano indossare oggetti in metallo (catenine, anelli). Una trafila spesso stremante «... gli operai tornavano a casa alla sera ubriachi anche se non avevano bevuto vino... più neri dei negri»... Le variazioni della temperatura ambientale, la polvere dei

¹⁶ G. BARIS, *Historia di Soncino*, ms. 209, sec. XVI, Biblioteca Governativa di Cremona.

¹⁷ F. GALANTINO, *Storia di Soncino con documenti*, ristampa anast. 1987, Milano, 1869, vol. II p.117, vol. III p.398.

¹⁸ AA.VV. *Municipalia Cremae*. Venezia da Aurelio Pincio nel 1536.

¹⁹ "L'AZIONE", 4.4.1908

²⁰ G. MAINARDI, *L'últim furnașen*, in Cronaca Soresinese, 1993, p.43.

carbone, l'arsura favorivano l'asma e il sorgere di congestioni²¹.

Al fine di ottenere un miglioramento delle condizioni economiche e di lavoro nei primi anni del '900 si erano costituite a Cremona²² e a Soresina²³ una "Legha di resistenza e miglioramento fra i lavoratori Fornaciaci della città e dintorni" e una "Federazione Provinciale dei Fornaciaci" con lo scopo preciso di tutelare e migliorare le condizioni economiche, sanitarie, infortunistiche dei lavoratori della categoria. Queste leghe in sede cittadina e a livello provinciale avevano dei regolamenti statutari. A Cremona lo "*Statuto Regolamento di Resistenza e Miglioramento fra i lavoratori fornaciaci*"²⁴ della città e dintorni comprendeva 33 articoli. In particolare:

- Definiva gli scopi dell'associazione (miglioramento delle condizioni morali e materiali degli operai, rispetto delle tariffe e orario fra lavoratori, tutela nelle vertenze con gli industriali, assistenza ai soci disoccupati o licenziati, costituzione e organizzazione di nuove Leghe in provincia, patrocinate dalle locali Camere del Lavoro).
- Stabiliva le quote mensili (per gli operai che avevano superato 16 anni, per i garzoni apprendisti di età inferiore, per le donne).
- Prescriveva ad ogni socio il rispetto nel festeggiare il Primo Maggio.
- Fissava le modalità di elezione e i compiti riservati alle cariche sociali, gli oneri amministrativi e l'obbligo alla custodia di una propria bandiera, simbolo dell'unione fraterna tra i soci.
- Contemplava l'accompagnamento al cimitero degli associati defunti e la liquidazione di una assicurazione alle rispettive famiglie.

Specialmente d'estate, al calore naturale si aggiungeva quello artificiale prodotto dal forno. Gli effetti negativi si riscontravano sul corpo degli addetti ai lavori perchè bruciavano cappelli e peli. Per dissetarsi le bevute dovevano essere usate. Ogni *furnaşi* aveva nomea d'essere *brò bagadùr*. L'uso del vino distribuito anche gratuitamente nelle fornaci era assai frequente, insieme al badile si accompagnava spesso il fiaschetto, una presenza per altro documentata nei regolamenti 1909-1910: "... è concesso di tenere negli stabilimenti provviste di vino per gli operai addetti ai medesimi"²⁵. Solo le donne bevevano acqua ma è risaputo che l'acqua *la fa marsì i pài*. L'abbondante ricorso al mangiare angurie poteva procurare fastidiose dissenterie. I filmati e le foto d'epoca mostrano operai abitualmente in canottiera e con calzoncini corti; le donne si riparavano dal sole usando cappellacci a larghe tese e con mollette fermavano le ampie gonne. Insieme ai bambini partecipavano attivamente ai lavori. Fino alla metà del secolo scorso la manodopera femminile era stata una componente determinante e indispensabile, specialmente nei periodi di guerra. Alla Fusar Poli nel libro matricola degli operai dell'anno 1974 non compaiono più nomi di donna. Negli ultimi tempi le leggi di prevenzione, la regolarizzazione dei rapporti lavorativi e il controllo ispettivo avevano messo in crisi la partecipazione a modello famigliare che a lungo aveva predominato, quando i cottimisti per integrare il salario ricorrevano all'aiuto delle mogli e dei figli. Successivamente per motivi di resistenza fisica, a causa delle gravidanze e degli impegni di maternità, la corsia preferenziale era stata riservata ai maschi. L'entrata precoce nel mondo delle attività produttive veniva comunemente accettata e i bambini avevano rappresentato una forza lavoro, un aiuto spesso non remunerato²⁶. Un tempo i ragazzini affollavano la

²¹ MAIC, *Lo stato e i metodi delle statistiche della morbidità e mortalità operaia in Italia*, Supplemento al Bollettino dell'Ufficio del Lavoro, n 22, Roma, 1914.

²² "LIBERA PAROLA", 23.12.1911.

²³ "L'ECO DEL POPOLO", 20.11.1909.

²⁴ Misc 28-4 c/o Biblioteca Statale di Cremona. *Libretto Statuto Regolamento*, Tip. Cooperativa Operaia, Cremona 1911.

²⁵ MAIC, *Le condizioni di lavoro nell'industria laterizia*, cit., Reg. interno, art. 20.

²⁶ M. FILIPPA, *I fornaciaci a Beinasco tra fonti orali e fonti scritte*, Ed. Dell'Orso, Alessandria 1982, p.126.

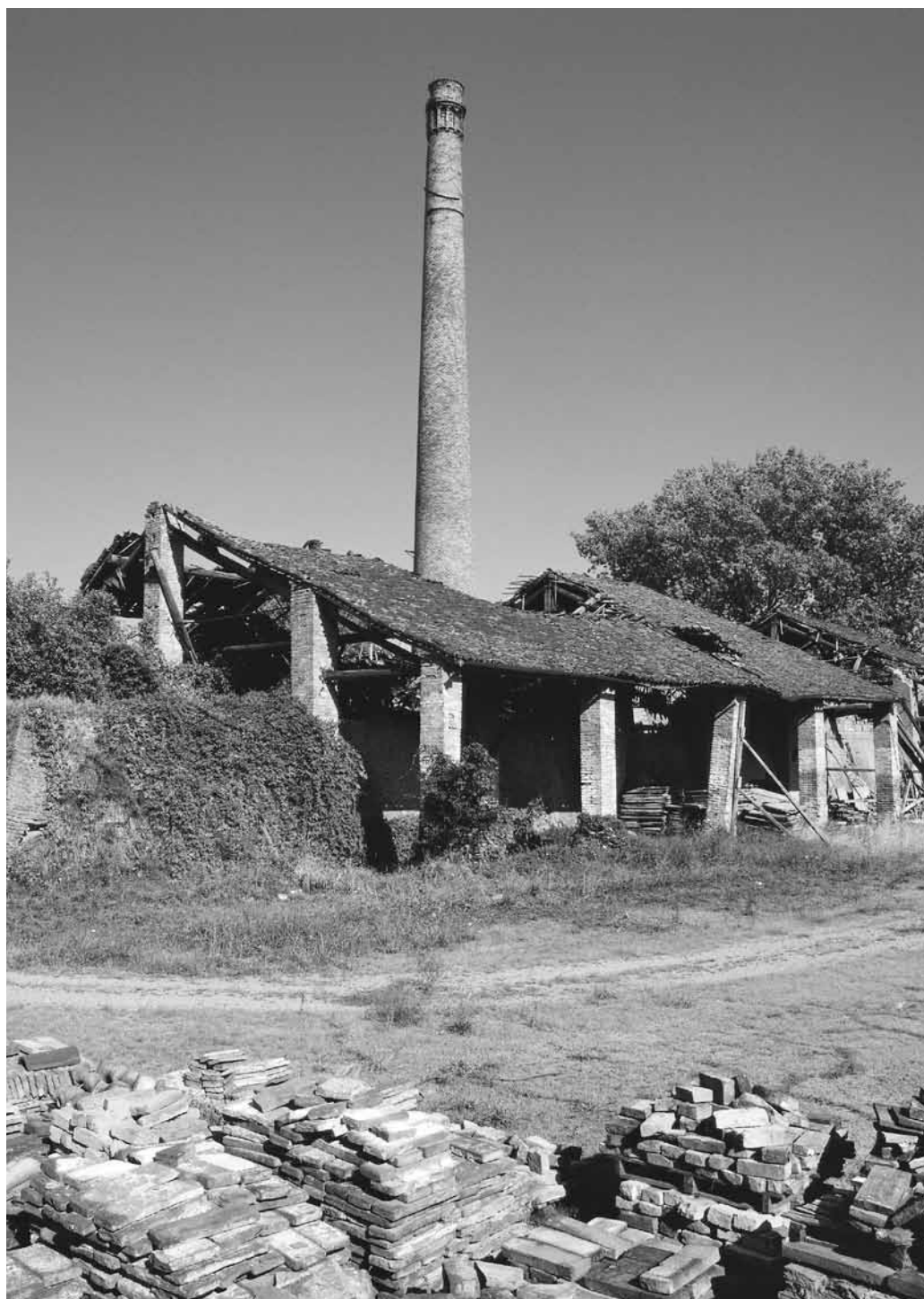
fornace; i più piccoli svolgevano i compiti meno gravosi come: «*mèt an pè i quadrèi, leà la bàa* (escrescenze che si formavano sui lati), portare e distribuire il pranzo ai lavoranti, preparare il fondo dell'aia, andare a prender l'acqua per temperare l'argilla». D'estate gli uomini lavoravano anche dieci ore intorno al forno e in caso di bisogno i *fughi* facevano turni notturni di dodici ore. Di norma i fornaciai di Oriolo festeggiavano il 23 Giugno San Giovanni presso l'aia e la chiesetta della cascina Gramignana. Lavoravano tutto il giorno ma alla sera mangiavano *tripa, pa e lardèi, pulénta e sampèt da ròi* e fino a notte tarda si sentivano a distanza i suoni che accompagnavano i balli sull'aia. Ognuno in fornace aveva la sua specializzazione che derivava soprattutto dalle conoscenze acquisite. Fino a metà anni '60 il lavoro era rimasto stagionale (Tav. III). D'inverno si portava la terra in fornace mentre la maggior parte degli operai era impegnata in lavori alternativi, *'ndàa a piante o a fa al brentadùr*.

La fornace Fusar Poli

Venendo da Cremona, attraverso la statale 415, al km 42 dopo Castelleone, prima di Madignano si trova la località Oriolo. Da qualche tempo, chi in quel tratto percorre la Paullese e osserva il paesaggio, alla sua destra, non potrà più scorgere la svettante torre di 30 metri che, dall'alto sua imponentza era ancora ben visibile fino alla fine dello scorso anno. La fumante ciminiera costituiva l'ultima testimone di un operoso complesso produttivo denominato Fornace Fusar Poli. La storia di questo opificio è antica, le notizie documentarie prodotte in sede si limitano a considerare il periodo recente e sono state gentilmente messe a disposizione dagli ex proprietari. Una indiretta conferma di quel longevo insediamento perviene dalla presenza di significativi toponimi attribuiti ad alcuni campi limitrofi: Fornace (1685, 1815), Carboneri (1583), Carbonari (1815), Carbonero (1609), Carbonaro di sopra, di sotto, a sera (1815)²⁷. La vetusta toponomastica, riconducibile ai secc. XVI, XVII, potrebbe derivare dalla produzione di carbone vegetale, un tempo utilizzato in grandi quantità per la lavorazione del cotto, oppure ricondurre alle scorie del carbone che venivano disperse nella vicinanza dopo le cotture. Agostino Fusar Poli, originario di Bagnolo Cremasco, già impresario edile, addetto alla manutenzione dei fabbricati appartenenti all'Opera Pia di Lodi e attivo a Melegnano, con atto notarile del 6 aprile 1939 aveva acquistato l'intero edificio dalla Ceramica Snc. dei signori Giovanni Catelli e Attilio Gnocchi. In precedenza lo stesso complesso era stato gestito dalla ditta Fornace Laterizi Crema di Marignoni. Nella campagna circostante sorgevano numerose fornaci. A Vergonzana lo stabilimento era passato attraverso differenti proprietà: Albergoni, Trezzi, Crivelli, Grazioli per finire poi gestito dai F.lli Fusar Poli, con specializzazione nella produzione di coppi.

Un'altra fornace si trovava a San Bernardino, gestita dalla famiglia Zurla Pappone, mentre la Cerioli Grazioli operava a Nord di Soncino, dove è ancor oggi attiva la fornace Danesi. Ad Oriolo intorno alla metà degli anni Quaranta, erano subentrati alla direzione dello stabilimento i figli Angelo e Giovanni e con la terza generazione formata da Vittorio, Francesco e Angela, figli di Angelo, l'attività era continuata fino alla chiusura, avvenuta a metà anni Settanta. Nei primi anni '50 presso l'opificio e nelle cascine adiacenti vivevano diverse famiglie i cui membri svolgevano il lavoro di fornaciai. Vi erano impegnati i tredici fratelli Tornelli, le famiglia Denti Tarzia (papà, mamma, due figli maschi e tre femmine), Vailati, Bianchessi e Fieschi. Non era raro il caso in cui nonno, padre e figlio si trasmettessero di generazione in generazione i segreti del mestiere. In prevalenza gli operai provenivano dai vari paesi cremaschi e cremonesi. La vicinanza dell'abitazione alla fabbrica era ben motivata «La fornace era il regno della polvere ... quando

²⁷ V. FERRARI, *Toponomastica di Madignano e Ripalta Vecchia*, Atlante toponomastico della Provincia di Cremona N 2, Tip. Monotipia Cremonese, Cremona 1994, p.31.



Anni '90, fornace Fusar Poli (*Foto Carlo Bruschi*)



Particolari della fornace Fusar Poli, esterni e Celle di maturazione o essicatoi. Anni '90

a tarda notte veniva un temporale occorre alzarsi e andare a coprire i mattoni perché altrimenti si sarebbero rovinati».

Le fornaci sorgevano dove il terreno si presentava particolarmente ricco d'argilla. Ne erano particolarmente provvisti i terreni adiacenti. Ancor oggi, per le passate escavazioni, i campi situati nella zona industriale di Madignano, a Est oltre la ferrovia, a Nord-Ovest alle spalle del distributore della Tamoil fino alla vicinale, conservano visibili dislivelli e bassure prospicienti la zona di Oriolo.

Lavorazione manuale: dall'estrazione alla modellazione

In passato «gli *scàadùr i càa la tèra* (scavavano l'argilla) con un impegno manuale faticoso... bisognava stare nel fango ore e ore a zappare...» preferibilmente in periodo invernale, armati di sole zappe e badili, possibilmente con stivali, per non scivolare, procuravano la scorta di terra che veniva lavorata durante l'anno. Quando i mattoni venivano fatti a mano si procedeva, dopo aver effettuato le debite operazioni di carotaggio del terreno, a fissare un perimetro dove provvedere con zappe all'escavazione di fosse. Arrivati alla profondità di circa 40/50 cm. si toglieva la *pùlpa* (cotica), strato superficiale coltivabile. La terra accantonata sarebbe stata utilizzata per il ripristino del fondo e andava a ripianare il livello dei terreni abbassati. Il lavoro di estrazione procedeva arrivando a toccare la profondità di 2 o 2,5 m. finché non si raggiungeva lo strato sabbioso, inadatto alla produzione di laterizi. Quando «il campo era finito» gli operai si spostavano in un altro terreno perché la lavorazione doveva continuare. Con questi interventi si erano formati piccoli stagni con canneto; vi abbondavano i pesci ed erano meta di numerosi pescatori. Raggiunta «*la tèra buna sa 'mpastàa an da la busa coi pe*». L'impasto in fossa degli scavatori avveniva pestando e frantumando le zolle smosse con i piedi, come si fa per l'uva. La distanza dai terreni di estrazione alla fornace era di circa 2 km.. Il trasporto un tempo veniva effettuato da carretti (*bèna*) spinti a mano o trainati da animali. La terra rossastra della zona era la migliore, quella bianca si trovava più in profondità. Una volta estratta l'argilla «*la gh'era da frulì*, doveva per un anno riposare, con il freddo denervava, ... per *smursà da 'es briùsa*, doveva macerare e spegnere vivacità. *La sa sgùràa* (si mondava) togliendo le impurità». In particolare era temuta la *cavrèta* (il calcinello o calcite), un tipo di sasso che, dopo la cottura, con l'umidità poteva scoppiare e danneggiare irreparabilmente il mattone o la piastrella del pavimento. *Sò l'èra* gli addetti *'mpastàa la tèra* allo stesso modo delle donne quando fanno l'impasto per il pane e ai muratori quando preparano la malta. *Fàc al mòc*, nella cavità dosavano l'acqua fin quando il pastone diventava malleabile. Dopo aver tolto i sassi più grossi *al mòltaròl* o *'mpastadùr* procedeva all'impasto. Con l'impiego dell'impastatrice venne finalmente debellato il temuto calcinello. In passato le forme erano di legno, sporcate con la sabbia, per consentire all'argilla di staccarsi facilmente. Gli stampi usati nel Cremasco avevano la base chiusa, tipo friulano, mentre quelli piemontesi e toscani erano a base aperta. Alcuni calchi, particolarmente sagomati, vennero utilizzati nei restauri del '59 per il duomo di Crema e nel '65 per il santuario di S.Maria della Misericordia con le sagome che qualche vecchio fornaciaio aveva conservato. Per ristrutturazioni (cornicioni, elementi destinati alle chiese e a ville padronali) ed esigenze varie si ricorreva a particolari mattoni a lunetta, a trapezio (per la costruzione di torri) o smussati (per le colonne delle cascine, ad evitare danni ai quadrupedi). Tradizionalmente il procedimento partiva dal disegno che forniva il committente, mentre il falegname eseguiva lo stampo corrispondente. Le vecchie tavelle da una parte erano ruvide dall'altra liscie perché «l'abilità del *stampi* (fornaciaio formatore o paltino) consisteva nel saper buttare la malta nella forma. Poi con un listello di legno *al bagnàa co la ma e zac sa la tiràa a pari* (passava con la mano per togliere il superfluo). Con un colpo secco dello stampo postava a terra il mattone».

Il ricorso all'apposita *cupera* (coppiera) richiedeva una notevole destrezza nel produrre coppi.



Logo fornace Fusar Poli



Mattone con logo



Forme per mattoni sagomati

Costituita da un legno arrotondato, con normale profilo di coppo, veniva posizionata in terra e l'operaio doveva saper utilizzare un pezzo della quantità giusta, dosata e sufficiente per fare un coppo intero, senza ricorrere ad aggiunte o diminuzioni successive. Spianata la creta sul *banchi* il modellatore la buttava e ribaltava sopra la coppiera, posizionata in modo convesso, bagnava le mani e provvedeva alla lisciatura. I mattoni fatti a mano erano più pregiati di quelli a macchina, portavano sul recto il timbro, con la dicitura "Ceramica Flli Fusar Poli - Castelleone - Oriolo" o l'acronimo della ditta "SCIL" (Società Cremasca Industria Laterizi). Sul verso figurava l'impronta lisciata, delle dita dell'operaio che li aveva fatti. Una volta non si cercava di risparmiare materiale e qualità dell'argilla, i coppi a macchina valevano la metà rispetto a quelli eseguiti manualmente e risultavano di spessore meno alto e più fragili. «Il mattone fatto a mano non gela, non si sfalda come quello fatto a macchina». Sull'aia veniva steso uno strato di sabbia per evitare che l'argilla fresca dei mattoni si attaccasse al terreno. « Il mattino successivo bambini e donne li postavano perpendicolari e quando erano secchi li caricavano sulle carriole per portarli impilati nel forno». L'essiccazione avveniva al sole di Maggio con i mattoni posti in piedi, incrociati uno sopra l'altro, per la durata di quattro o cinque giorni. «Erano depositati in *gambèta* sui *pedài* nei *baldachi*, piantoni di legno dell'altezza di due metri». Queste costruzioni lateralmente e in alto potevano essere coperte con delle stuoie. Ne esistevano una ventina e si estendevano per circa 60/70 m. «I *madù* per poter essiccare, secondo la produzione manuale dovevano prendere aria».

Il personale vigilava le variazioni del tempo. Veniva fatto il giro di tutti i portici con continua sorveglianza ad evitare che l'inizio di un temporale o lo stravento danneggiassero il prodotto esposto. Era sempre in agguato il pericolo della pioggia e del vento che potevano *fa crudà li pigni* e rovinare irrimediabilmente la produzione.

L'avvento della meccanizzazione

Dopo gli anni '50, l'avvento della meccanizzazione ha portato la draga²⁸, l'impastatrice, la mattoniera, il muletto. Anche la struttura del forno è cambiata, inizialmente era più piccola poi è stata ampliata. Ultimamente il forno in dotazione per la cottura era tipo Hoffmann con due cunicoli a teste piatte della lunghezza di 60 m. cadauno. Grazie alla draga, macchina scavatrice automatica, l'argilla non era più tolta manualmente, ma tramite pale, azionate con la stessa dinamica usata dai mulini. La terra sedimentaria veniva raccolta su di un nastro verticale in cui erano posizionate delle tazze che andavano a riempire i vagoncini. La vicinanza della ferrovia statale e lo snodo viario della Castellonese rappresentavano elementi indispensabili alla vita della fornace.

L'approvvigionamento tranviario si evince da alcune ricevute conservate nel F.F.P.²⁹ datate Ottobre '56 permetteva il rifornimento del carbone, mentre la strada statale consentiva l'agevole distribuzione del prodotto via carro e via camion, destinato ai paesi circconvicini³⁰ (Tav. I, 2). Il trasporto, dal campo alla fornace, venne in seguito eseguito con l'impiego dei vagoncini ribaltabili Decauville, mossi da una mini locomotiva diesel manovrata da un macchinista. La carrozza locomotrice correva su binari privati a scartamento ridotto. I contenitori erano dotati di supporti, che a mo' di pareti mobili permettevano il caricamento di un maggior quantitativo di materiale. Un sottopasso costruito per poter attraversare la statale collegava i terreni dove oggi sorge la Cement-Block. La strada Paullese, nel vecchio percorso, costeggiava tutte le caschine; erano tappe e soste obbligate per abbeverare i cavalli e giungeva in corrispondenza dell'attuale stradina passando davanti al Mercatone. Il percorso proseguiva dietro l'attuale edificio occupato dalla Comedil per puntare poi in direzione cascina Gallotta. La piccola motrice, passato il ponte sulla vicina roggia Oriolo, giungeva davanti all'aia posta dietro la fornace. I carrelli Decauville ribaltavano l'argilla negli spiazzati appositi e una volta svuotati facevano ritorno alla cava per il ricarica. Un altro elemento indispensabile alla lavorazione del cotto era dato dalla possibilità di avere sempre disponibile l'approvvigionamento di acqua. Questa necessità veniva garantita dalla presenza di un attiguo corso d'acqua e da tre pozzi, due per le abitazioni e uno per la mattoniera che mescolava l'acqua con argilla. Il fenomeno dell'industrializzazione delle fornaci, la modifica delle tecniche di lavorazione, il rinnovamento incalzante degli edifici e degli impianti, l'adozione di nuovi macchinari si sono sviluppati repentinamente. Insieme alle innovazioni sono però convissute antiche pratiche tradizionali. Le bolle per l'anno 1956 confermano la contemporanea produzione meccanica e quella manuale di mattoni e coppi³¹. Questo fenomeno, non consente una netta separazione diacronica del quadro storico e nell'indagine queste modalità coesistono. Nei primi anni '50, con l'introduzione di trattorini, muletti e carrelli per fornace le condizioni degli operai migliorarono nettamente, la meccanizzazione, la velocizzazione dei trasporti e l'aumentata dimensione dei forni portarono ad una maggiore produzione, ad una dilatazione del periodo di lavoro, che un tempo era esclusivamente stagionale. L'argilla depositata a mucchio in un capannone, trasportata dal cingolato, veniva automaticamente buttata nel cassone di alimentazione. Un nastro portava avanti «*lôte da tèra clena* che entravano direttamente nel rompi zolle, passavano nei laminatoi di sgrossatura o scartasassi e finivano nelle molazze di raffinazione». I laminatoi erano costituiti da cilindri dentellati che ruotavano in senso inverso e sminuzzavano. I

²⁸ F.F.P. L'acquisto di un nuovo escavatore automatico è documentato nella fatt. della Orenstein & Koppel Milano dd. 7.3.1953.

²⁹ Viene indicato con la sigla F.F.P. Il Fondo documentario Fusar Poli che raccoglie le fonti scritte visionate, attualmente depositate presso la famiglia.

³⁰ F.F.P. come appare alla voce "destinazione" dai riepiloghi delle bolle di consegna e di trasporto.

³¹ F.F.P. Tav. IV.

sassi più grossi e le impurità, prima tolti a mano, percorrendo questi dispositivi venivano dispersi nella triturazione. Sotto forma di tronchetto quadrato o rettangolare usciva il «salame d'argilla». Dal laminatoio l'argilla cadeva nell'impastatrice dove riceveva l'acqua necessaria. L'impasto sul nastro finiva nella mattoniera e passava nella camera del vuoto. Sulla bocca della mattoniera³² era fissato uno stampo e da questo usciva la forma sagomata che veniva divisa dalla taglierina. Il tagliatore universale riduceva in pezzi il filone dell'amalgama che cadeva negli stampi e formava il mattone corrispondente per forma e foratura alle misure prestabilite. A volte potevano accadere degli intoppi, allora interveniva il macchinista nel rielaborare la programmazione del dosaggio.

Appena il materiale usciva dalla mattoniera due lavoranti, posizionati frontalmente con dei pettini piatti e appuntiti, in base al numero dei fori, *i la 'mpacàa* (impilavano) in gabbie strutturate in 7/8 ripiani, lasciando intercapedini atte a favorire il processo di aerazione e la presa dei mulettili. Il crudo passava alle celle di maturazione per l'apposita essiccazione. All'interno delle camere di asciugamento perdendo idratazione, sarebbe diventato secco.

Il processi di essiccazione: naturale e artificiale

Prima dell'introduzione degli essiccatoi e del loro collegamento al forno Hoffmann i pezzi crudi di laterizio venivano asciugati sull'aia attraverso l'esposizione all'aria e al sole. Venivano prelevati, per mezzo delle carriole, portati nel forno per la cottura e impilati con spazi riservati alla circolazione dell'aria. Dapprima erano stati stesi piatti poi perpendicolarmente al terreno per ottimizzare l'esposizione e favorirne il rapido asciugamento naturale. Quando il sole era troppo forte si sarebbe provveduto a ricoprirli con graticci fatti con canne di bambù per evitare crepe e screpolature. Se pioveva correvano il rischio di sciogliersi, allora era necessario spostarli e sistemarli nelle *gambète* (ripari temporanei). Esisteva una perfetta sincronia ed era abituale l'uso di espedienti, apparentemente banali, ma che introdotti permettevano il risparmio di tempo e fatica. L'operaio che portava il carico non appoggiava la carriola al terreno ma svuotata la passava direttamente al compagno che si avviava per un altro viaggio.

Con la meccanizzazione era cambiato anche il sistema di essiccazione. Se per gli spostamenti del materiale in precedenza venivano usate le carriole, il trasporto all'essiccatoio dei mattoni, impilati in gabbie metalliche, venne poi effettuato per mezzo dei carrelli elevatori elettrici. L'aria calda che saliva nella parte alta, sulla volta del cunicolo, attraverso una serie di finestrelle quadrate era diretta ad un collettore. Raggiunte le camere di maturazione avrebbe incontrato il materiale crudo, nell'attesa del processo di disidratazione. Il laterizio asciugava artificialmente in appositi stanzoni predisposti per l'essiccazione. Il ciclo di produzione continuo si autoalimentava, evitando sprechi d'energia. La cella di maturazione recuperava l'aria calda del forno proveniente dal comparto della precedente cottura. La fornace Fusar Poli era dotata di undici essiccatoi. Ogni camera di maturazione aveva le seguenti dimensioni: L. 15 x I. 8 m.. Per consentirne la migliore distribuzione al centro della stanza venivano posizionati due grossi ventilatori³³ che entravano in funzione dopo l'apertura del convogliatore di calore proveniente dalle camere di cottura. L'operazione per asciugare in fretta i laterizi crudi durava in media due giorni.

³² F.F.P. L'introduzione e la manutenzione della mattoniera e del laminatoio è datata ai primi anni '50 come appare dalle fatt, Capelli Ambrogio-Cremona dd.15.3.1953 e Meccanica Lombarda-Monzadd. 15.4.1953.

³³ F.F.P. L'acquisto di ventilatori e ventole per raffreddamento viene attestato da fatt. dd.15.5.1957 della C.A.F. Costruzioni Attrezzatura Fornaci di Piacenza.



Piccola motrice diesel



Carrello elevatore



Tagliatore universale



Carrello trasportatore

Preriscaldamento e cottura del laterizio

In passato il carico del secco avveniva con carrie. Gli operai entravano in camera di cottura dalle numerose portine esterne H. 2 x I. 1 m. poste lateralmente, che venivano chiuse con due spessori di mattoni, una intercapedine di sabbia e tamponate con argilla. Grazie all'introduzione delle nuove tecniche alla base del cunicolo interno c'erano delle bocche di aspirazione per il tiraggio fumi. Gli sfiatatoi convogliavano il fumo verso la ciminiera. Tali aperture, dislocate a breve distanza lungo tutto il perimetro del tunnel erano collegate a delle valvole. Questo meccanismo facilitava l'assorbimento dei fumi. Grazie a dei sigilli, disposti sopra la camera di cottura, opportunamente manovrati, il fuochista, "sempre impegnato *a tira sò e sò le valvule*", provve-

deva ad indirizzare le esalazioni alla ciminiera. Le portine laterali di carico e scarico dei laterizi situate alla base in corrispondenza delle bocche di aspirazione, favorivano l'entrata d'aria fresca che spingeva i fumi alla torre. Il fuoco acceso una volta all'anno veniva spento alla fine della stagione lavorativa. La combustione un tempo era prodotta con il ricorso alla legna, poi si era passati al carbone, infine negli ultimi anni all'impiego della nafta pesante. Quando l'alimentazione era costituita dal carbone il combustibile proveniva dalla vicina ferrovia statale. Il fuochista doveva macinarlo e con gerle lo trasportava nello spiazzo sovrastante il forno. Qui lo scaricava con l'aiuto della *sisula* (pala di legno), nelle apposite aperture situate alla sommità di ogni camera di cottura, distanti una dall'altra circa 1,5 m. In questo modo si sarebbe mantenuto il calore costante. Occorrevano tre giorni e tre notti prima che si potesse raggiungere la temperatura ottimale. Il carico dei laterizi nel forno avveniva a quarti comunicanti tra loro attraverso due aperture poste nel muro interno che separava i due tunnel paralleli. Il cunicolo in muratura anulare, era diviso in celle o camere contigue.



Finestrelle per convoglio aria calda



Bocche per tiraggio dei fumi



Aperture per carico combustibile

FORNACI LATERIZI
Fili Filar Poli di Agostino
 CASTELLONNE (CRISTINA)
 C. URBANA 15000000000
 TELEFONO 3866 - CREMA

N. 14

17-1-56

Sig. Gilivari

A mezzo Laresi Castellonno

Vi consegnamo i seguenti materiali ai convenuti prezzi sottoindicati:

Quantità	QUALITÀ	PREZZO per mille pezzi
1000	Abbettoni	

F. 14

SEGUE FATTURA p. Filari Poli di Agostino

Bolla di consegna

Nella fornace Fusar Poli dalla precedente forma ellittica erano stati ricavati due corridoi a testa piatta (L. 50 m. cadauno, H. 2/3 m., I. 4 m.) che potevano essere divisi in scomparti. Occorrevano un minimo di 10/15 uomini (bertolieri) per caricarlo. Dall'alto del suo osservatorio il fuochista constatava quando i mattoni sarebbero stati pronti. A quel punto interveniva interrompendo l'alimentazione delle prime bocche, aprendo e buttando l'inflammabile nelle file successive. La stessa operazione veniva eseguita quando entrarono in funzione dei bruciatori per il gasolio. In base al colore opaco del fondale l'operatore sapeva distinguere le fasi della cottura. La prima accensione dopo la pausa invernale era facilitata con l'inserimento di *sòche* (piante capitozzate) e fascine di legna. Il petrolio grigio riscaldato otteneva maggiore fluidità. Trentasei bruciatori lo spruzzavano, a tempo determinato, nelle camere di cottura. Due fuochisti con turni di 10/12 ore sorvegliavano in continuità le fasi e le condizioni del prodotto.

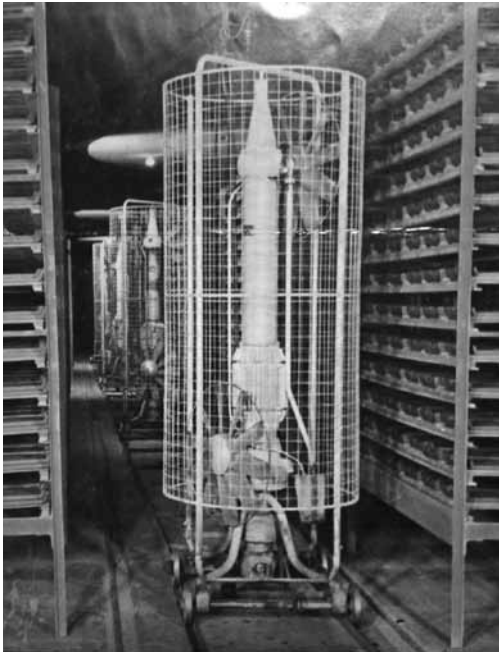
Lavoravano sulla spianata sovrastante il forno. La temperatura, proveniente dal calore delle stanze attigue facilitava l'immediato incendio del carburante. Il processo di cottura durava ventiquattro ore per i forati o quarantotto per i mattoni. Al fine di poter raggiungere l'alta temperatura si attivavano gli iniettori. A distanza regolare, su tutta la volta del forno, erano disposte le finestrelle un metro, l'una dall'altra. Alla Fusar Poli il fuoco si manteneva alimentato dalla combustione del gasolio pesante. Il serbatoio aveva la capacità di tre autotreni e poteva contenere 1000 q.li con densità 3,5%. Dei tubi passavano sotto la fornace; il carburante arrivava ad un dosatore dotato di pompa posta sopra il forno. Spruzzato all'interno con pressione, come in una doccia, veniva espulso dalle aperture corrispondenti al settore che si voleva riscaldare e grazie al calore proveniente dalla sezione adiacente prendeva fuoco. Mediante valvole terminanti con maniglie il fuochista distribuiva, rallentava o chiudeva la combustione. La sua abilità consisteva nel saper direzionare lo spruzzo. Dopo circa un'ora veniva attivata la fila degli iniettori successivi che procedevano in senso antiorario. Di recente le cataste dei mattoni secchi provenienti dagli essiccatoi già impaccate dai cottimisti seguivano l'arco della volta, disposte alla base in blocchi rettangolari e in alto posizionati a scaletta. Erano portate in forno dai carrellisti con i muletti dotati di forche a pinze. Si evitava così che il gasolio cadesse sopra i mattoni perché altrimenti si sarebbero bruciati.

La cottura doveva avvenire in maniera uniforme, anche nelle parti interne perciò si seguivano regole precise. Se i laterizi cuocevano troppo diventavano come il vetro e si sbriciolavano, se non cuocevano a sufficienza venivano scartati e non sarebbe stato possibile rimetterli a cottura.

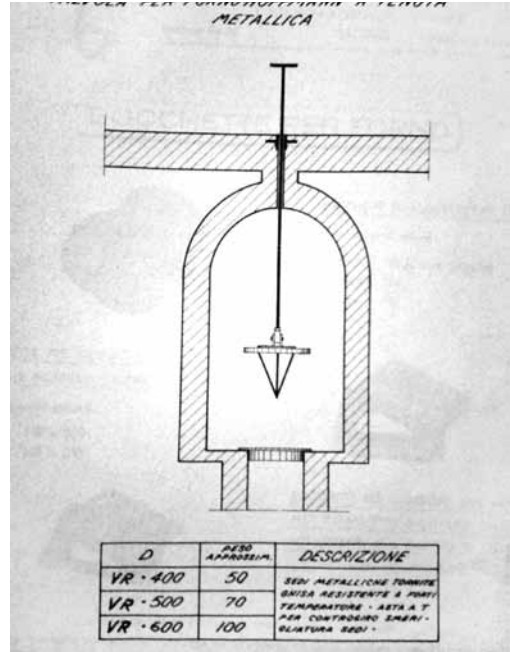
Nella seconda metà dell'800 la versione innovativa a fuoco continuo dei forni tipo Hoffmann, costruiti a pianta ellittica, aveva modificato la precedente pianta circolare degli edifici, ne era stata aumentata la capienza e l'efficienza³⁴. Il forno restava continuamente attivo, si accendeva in aprile/maggio e si spegneva a settembre/ottobre. Con l'introduzione delle macchine la produzione si era velocizzata e moltiplicata. Negli anni '60 era intervenuta una nuova sostanziale modifica. L'impiego dei muletti, aveva portato ad agevolare notevolmente le operazioni di carico e scarico. Dall'originario perimetro della fornace venne eliminata la testa e la coda. Due entrate o porte principali avevano sostituito le numerose strette portine a volta dalle dimensioni di I. 1, H. 2 m. che in precedenza permettevano il passaggio delle carriere nella vecchia struttura.

I grandi portoni si chiudevano con grosse piastre di ferro e le parti alte della volta erano sigillate con sabbia e argilla. All'interno i due corridoi erano costituiti da quattro comparti che, di volta in volta, assumevano il ruolo: cella di carico, di raffreddamento, di cottura e precottura. Detti settori permettevano la cottura a rotazione, il ciclo era continuo. Per la protezione dei polpastrelli gli operai si proteggevano per mezzo di rudimentali guanti costituiti da pezzi di camera d'aria appositamente sagomati per contenere le dita. Il lunedì nel 1° quarto del forno iniziava la rimozione

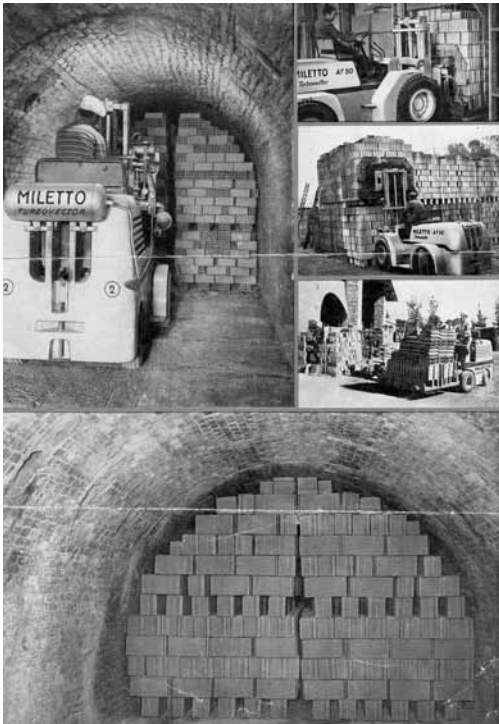
³⁴ C. CERONE, LAURA DEL VERME, *La macchina del fuoco, la fornace di Agropoli da impianto produttivo a museo di archeologia industriale*, Ed. Politecnica, Napoli 2012, p. 12.



Ventilatore dell'essiccatoio



Disegno per valvola d'aspirazione



Fasi di carico/scarico mattoni



Ciminiera

del materiale cotto e il caricamento del secco. Contemporaneamente nel 2° raffreddava, nel 3° era in cottura e nel 4° in precottura (*Dis. n°1*). Il fuoco seguiva un percorso antiorario e il giorno successivo le sezioni del forno si alternavano in base al processo seguito dal calore. Il fuochista guidava l'operazione e a seconda del momento, alimentava le buche o manovrava gli iniettori, alimentando e bloccando la distribuzione del carbone o del gasolio pesante. Aveva cura di procedere sempre in avanti in sintonia con il cammino sinistrorso seguito dal calore. A rotazione le sezioni assumevano il compito in precedenza svolto dalla camera attigua. Il giorno successivo il ruolo di carico si sarebbe spostato alla quarta camera di raffreddamento. La camera di cottura veniva svuotata mentre quella di precottura la temperatura saliva fino a raggiungere i 900 gradi. Quest'ultima a sua volta sarebbe diventata camera di cottura. In sei giorni si eseguiva un giro e mezzo. Ogni giorno si caricava e scaricava $\frac{1}{4}$ del forno e si producevano circa 30.000 doppioni di circa 1000 q.li.

Sviluppo e declino dell'attività in fornace

Ai primi del '900 la produzione di laterizi del Cremonese era molto apprezzata, richiesta e conosciuta, soprattutto presso i mercati esteri. I ministri dell'epoca erano intervenuti per vie diplomatiche presso il governo austriaco affinché venissero tolti i nuovi dazi, limitativi del commercio³⁵. Il primo rapporto semestrale stilato dalla Camera di Commercio di Cremona per il 2011 attestava che in una fase precedente di "risveglio industriale notevolissimo" l'industria dei laterizi forati d'argilla, in provincia nel 1892, si era confermata "tra le maggiori in città e provincia". Le fornaci "... sono innumerevoli e pullulano per ogni dove... fabbricano mattoni, tegole (per il mercato interno)... mattoni forati lunghi per la formazione di impianti o tavellatura di tetti (per la Svizzera e la Germania)". Si adombravano però le premesse di un ristagno del settore. Veniva ipotizzata la possibilità di un transito diretto a Genova, "per favorire una fortissima corrente di esportazione" e l'approdo al porto più vicino "... per limitare le rotture"³⁶. Nel rapporto, riguardante il secondo semestre, veniva sottolineato il "... periodo di andamento fiacco e di arresto di sviluppo"³⁷. L'aumento del prezzo del carbone, l'incremento dei noli di trasporto, l'impossibilità di un aumento dei prezzi non avevano favorito la ripresa. Nel nuovo contratto di lavoro stilato tra le Leghe Riunite Lavoranti Fornaciai e proprietari erano state stabilite: la durata del lavoro (inizio prima quindicina di Marzo e termine a fine Settembre), il primo maggio diventava festivo, la paga settimanale, le nuove tariffe dei prodotti, il costo del materiale danneggiato dalle piogge veniva ripartito tra padrone e operaio. Per la fornace di Oriolo, a causa dei problemi legati all'onere del trasporto ferroviario e alla forte concorrenza interna, la vendita interessava soprattutto i paesi circconvicini. Erano sempre state buone le relazioni della ditta con i trasportatori del posto.

Negli anni '50 grazie agli accorgimenti, dovuti all'edificazione degli essiccatoi e allo sviluppo tecnologico, le mansioni non erano più così faticose come lo erano state nel passato. Il libro matricola operai e il registro mensile delle presenze per l'anno 1956 (Tav.III) mostrano nella stagione lavorativa come operativi una trentina di dipendenti tra cui: tre fuochisti (Giulio Carelli, Serafino Bianchessi, Candido Denti Tarzia), due carrellisti (Gino, Alberto Maglio Donida), una quindicina di addetti ai pacchi e cottimisti (tra cui Natale Carelli, Lepre, Albertini, Tornelli), al carico e scarico (tra cui Primo Carelli, Mario Denti Tarzia), alla mattoniera (Albertino Gramignoli) e macchinisti (addetti al miscelatore, ai muletti, alla locomotiva, al dragatore, ai cigolati). La punta massima registrava un numero di 32 operai ad Agosto, la minima 9 a Dicembre/Gennaio.

³⁵ "IL COMMERCIO", 10.2.1912.

³⁶ "IL COMMERCIO", 1.11.1911.

³⁷ "IL COMMERCIO", 16.5.1912.

A questi andavano aggiunte altre presenze esterne: fornatori, fuochisti, falegnami, meccanici.

Ogni fine anno si svolgevano i lavori di manutenzione che riguardavano il ripristino delle volte del forno, corrose dal calore e dal fuoco, il funzionamento delle mattoniere e il controllo degli altri macchinari. Allo scopo venivano coinvolti lavoratori saltuari come muratori e manovali.

Approssimativamente la produzione nel 1956 si aggirava intorno ai 10.000³⁸ pezzi al giorno, per un totale di 2.000.000 mattoni all'anno. Negli ultimi tempi si utilizzavano 1000 qli. d'argilla con la resa di 50.000 mattoni giornalieri corrispondenti circa 10.000.000. mattoni all'anno.

Secondo l'occorrenza e in base alle esigenze della clientela si producevano laterizi con misure standard o variabili: *madù* (mattoni pieni), *taèle* (mattonelle) di tutte le misure, *cóp* (tegole), *şaf* (pignattei), *quadrèi* (per muratura), forati, pignatte, prismi, autobloccanti (TAV. IV). Durante gli anni di attività la fabbrica aveva assunto commesse prestigiose presso i grossi cantieri per il restauro di importanti chiese della zona. La clientela era capillarmente distribuita in tutti i paesi del Cremasco. Ogni complesso fornaciaio era sintomo di sviluppo commerciale. Ne derivava un indotto principalmente nel settore alimentare prodotto dagli operai e dalle famiglie che insieme si trasferivano. Non mancava mai la presenza nelle adiacenze di osterie e trattorie³⁹, tappe preferite dai lavoratori nei limitati momenti di riposo e principali luoghi deputati alla socializzazione maschile. L'intensificazione dei mezzi di comunicazione favoriva relazioni sociali ed economiche con la nutrita schiera di trasportatori. Dal lungo elenco, indicato nelle bolle di trasporto (Tav.II), compaiono i nomi di *caretér*, spedizionieri, autisti ed è facile supporre il loro continuo e interminabile via vai. L'inevitabile decisione di chiusura dello stabilimento cremasco è avvenuta alla fine del 1976. Qualche anno prima nel '68 anche Vergonzana aveva chiuso i battenti. In quel periodo non era più economico tenere aperte entrambe le aziende. Il processo tecnologico richiedeva sempre il rinnovato investimento degli impianti. Il motivo ufficiale esplicitato nelle lettere di licenziamento indirizzate agli operai era indicato nella "...grave crisi che ha investito il settore laterizi..."⁴⁰.

In gran parte derivava dalla particolare morfologia del terreno e dovuto alla conseguente introduzione di mezzi di perforazione sempre più potenti. Gli scavi attigui arrivavano a lambire 1,5-2 m., oltre si incontrava la barriera dello strato sabbioso. Da altre parti la concorrenza riusciva a raggiungere una profondità di 7-8 m. e in alcuni casi anche m.15. Non era più possibile la competizione. La conservazione della ciminiera, utilizzata nella dispersione del fumo, è rimasta fino a qualche mese fa poi è stata demolita poiché rappresentava un problema di manutenzione per i nuovi edifici che stavano sorgendo nelle immediate adiacenze. La scaletta esterna, per l'accesso alla sua sommità, non era in grado di garantire parametri di sicurezza. La sua base di 2,5 m. si sviluppava per una altezza di 30 m. e alla cima si stringeva per un diametro di 0,50 m.

La fabbrica della fornace Fusar Poli resta nella storia sociale del Cremasco per la sua particolare esperienza lavorativa. La possente struttura architettonica del complesso industriale, rimasta in stato di degrado per diversi anni, è stata recentemente demolita. Della macchina da fuoco che per decenni ha forgiato, insieme ai mattoni, le energie di generazioni oggi non rimangono tracce visive. Di quel vivace e operoso formicaio permane il ricordo nella memoria di chi si è spinto in loco incuriosito dalle rovine e ha messo piede in quegli edifici già devastati dal tempo, sfidando l'oscurità dei suoi tunnel ha conosciuto gli episodi di fatica raccontati dagli addetti ai lavori.

A testimonianza sussisteva una imponente e maestosa torre del silenzio che si ergeva solitaria nell'antica valle del Serio Morto. Ma tutto questo ormai appartiene al passato.

³⁸ F.F.P. In base ad una stima desunta nel dattiloscritto della Fornaci f.lli Fusar Poli, ricorso rivolto il 30.10.56 all'Intendenza di Finanza di Cremona.

³⁹ Adiacente alla fabbrica era aperta l'osteria Parco Oriolo a cui poi si era aggiunta la trattoria "Meridiana", un tempo frequentate dai fornaciai.

⁴⁰ F.F.P. n 8 lettere di licenziamento indirizzate agli operai dd.15.12.76.

Fotografie storiche



Fornaiaci in divisa



Fornaciaio *Stampi*



Carrelli



Mattoniera



Draga escavatrice



Fuochista

Riepilogo bolle di consegna dal 2.1 al 16.4.1956

Data (gg-mm-aaaa)	Descrizione prodotto	Quantità	Trasportatore	Destinazione
2.1.1956	blocchi 25x24x12	550	Dellera	Castelleone
"	quattrofori	600	Lodigiani	Madignano
"	blocchi 25x24x12	800	Aschedamini	S. Maria della Croce
5.1.1956	quattrofori	1500	Maccalli	Madignano
9.1.1956	blocchi 25x24x12	300	Bianchessi	Crema
"	foratini 8x12x24	1500	Bianchessi	Crema
"	mattoni	1400	Ogliari	Ripalta Vecchia
10.1.1956	blocchi 25x24x12	700	Zanesi	Castelleone
11.1.1956	blocchi 25x24x12	850	Marchesi	Castelleone
"	mattoni	50	Torazzi	Madignano
"	quattrofori	1500		Crema
"	"	1500		"
"	blocchi 25x24x12	730	Marchesi	Castelleone
13.1.1956	mattoni	2000	Zanesi	Castelleone
16.1.1956	blocchi 25x24x12	1000	Torazzi	Crema
17.1.1956	mattoni	1000	Zanesi	Castelleone
"	"	2500	Ghilardi	Crema
18.1.1956	quattrofori	1000	Bellandi	S. Bernardino
19.1.1956	"	1200	Badessi	Capergnanica
"	mattoni	500	Badessi	Capergnanica
21.1.1956	"	1250	Ghilardi	Crema
"	"	500		Crema
"	foratini 8x12x24	350		Crema
"	scardo gandelli	350		Crema
"	foratini 8x12x24	100	Bellandi	Crema
"	mattoni	1250	Ghilardi	Crema
23.1.1956	quattrofori	2700	Torazzi	Crema
"	mattoni	1500	Torazzi	Crema
"	"	2500	Ghilardi	Ripalta Vecchia
"	coppi a macchina	1000	Vairani	Rubbiano
25.1.1956	mattoni	2000	Zanesi	Castelleone
26.1.1956	blocchi 25x24x12	250	Badessi	Crema
"	mattoni	1400	Badessi	Crema
27.1.1956	"	1250	Ghilardi	Ripalta Vecchia
"	"	1250	Ghilardi	Crema
28.1.1956	quattrofori	700	Nichetti	Sabbioni
"	blocchi 25x24x12	100	Nichetti	Sabbioni

30.1.1956	coppi a macchina	1000	Martelli	Castelleone
31.1.1956	quattrofori	600	Zanesi	Castelleone
"	mattoni	500	Zanesi	Castelleone
7.2.1956	blocchi 25x24x12	1250	mezzo proprio	Izano
27.2.1956	blocchi 25x24x12	600	Sansonil	Castelleone
1.3.1956	blocchi 25x24x12	500	Scorsetti	Sergnano
"	mattoni	100	Scorsetti	Sergnano
"	coppi a macchina	5000	Martelli	Crema
3.3.1956	blocchi 25x24x12	1000	Franzoni	Crema
"	blocchi 25x24x12	800	Maccalli	Madignano
5.3.1956	mattoni	1000	Scandelli	Crema
"	"	4200	Zanesi	Castelleone
"	tavelloni 1 m.	350	Zanesi	Castelleone
"	tavelloni 0,90 m.	30	Zanesi	Castelleone
"	blocchi 25x24x12	800	Nichetti	Sabbioni
"	tavelloni 0,90 m.	45	Nichetti	Sabbioni
6.3.1956	coppi a macchina	500	Vairani	Rubbiano
"	mattoni	500	Baroni	Castelleone
"	coppi a macchina	500		Castelleone
"	blocchi 25x24x12	1000	Lunghi	Crema
7.3.1956	"	700	Maccalli	Madignano
8.3.1956	"	1100	Magri	Monte Cremasco
"	Saf h12 mq. 32,75	524	Nichetti	Sabbioni
"	mattoni	250	Nichetti	Sabbioni
"	blocchi 25x24x12	1000	mezzo proprio	Crema
9.3.1956	blocchi 25x24x12	600	Maccalli	Madignano
10.3.1956	blocchi 25x24x12	1000	Torazzi	Crema
"	blocchi 25x24x12	700	Maccalli	Madignano
12.3.1956	Saf h12 mq. 45	720	Spinelli	Lodi
"	Saf h16 mq.45	720	Spinelli	Lodi
13.3.1956	quattrofori	1500	Scandelli	Crema
"	blocchi 25x24x12	700	Stanghellini	Bagnolo Cremasco
14.3.19156	coppi a macchina	800	Bolzoni	Rubbiano
"	quattrofori	150	Bolzoni	Rubbiano
"	blocchi 25x24x12	400	Lunghi	Crema
15.3.1956	blocchi 25x24x12	700	Maccalli	Madignano
"	blocchi 25x24x12	1000	Torazzi	Crema
"	blocchi 25x24x12	300	Andreoli	Ripalta Arpina
"	mattoni	1250	Dendena	Chieve
"	coppi a macchina	250	Dendena	Chieve
"	quattrofori	1000	Fascina	Crema

16.3.1956	blocchi 25x24x12	600	nostro mezzo	Crema
"	coppi a macchina	1200	Memelli	Bagnolo Cremasco
"	quattrofori	1000	Fascina	Crema
"	coppi	1200	Fusari	Offanengo
"	quattrofori	1500	Chiari	Trigolo
17.3.1956	coppi a macchina	1200	Memelli	Bagnolo Cremasco
19.3.1956	blocchi 25x24x12	1000	nostro mezzo	Palazzo Pignano
20.3.1956	Saf h12 mq. 31,25	50	nostro mezzo	Palazzo Pignano
"	blocchi 25x24x12	500	nostro mezzo	Palazzo Pignano
"	quattrofori	1700	Stefanoni	Castelleone
"	blocchi 25x24x12	300	Zanesi	Castelleone
"	quattrofori	400	Zanesi	Castelleone
"	quattrofori	2000	Marchesi	Castelleone
"	blocchi 25x24x12	1000	nostro mezzo	Palazzo Pignano
22.3.1956	quattrofori	1500	Brusaferrri	Crema
24.3.1956	foratini 8x12x24	2200	Torazzi	Crema
26.3.1956	mattoni	300	Stefanoni	Castelleone
"	blocchi 25x24x12	550	Donati	Salvirola
"	blocchi 25x24x12	600	Zanesi	Castelleone
"	blocchi 25x24x12	500	Donati	Salvirola
27.3.1956	coppi a macchina	1000	Venturelli	Crema
"	coppi a macchina	1000	Stanga	Montodine
28.3.1956	coppi a macchina	1000	Bergamaschi	Castelleone
3.4.1956	coppi	850	Pirola	Pianengo
4.4.1956	quattrofori	2600	Franzoni	S. Bernardino
5.4.1956	blocchi 25x24x12	900	Franzoni	S. Bernardino
"	blocchi 25x24x12	200	Franzoni	S. Bernardino
"	quadri a filiera sem. 20x20	1250	Severgnini	Milano
"	quattrofori	700	Severgnini	Ombriano
6.4.1956	blocchi 25x24x12	1000	nostro mezzo	Bagnolo Cremasco
7.4.1956	quattrofori	400	Baroni	Castelleone
9.4.1956	blocchi 25x24x12	500	Torazzi	Crema
10.4.1956	blocchi 25x24x12	500	Martelli	Crema
"	coppi a macchina	1000	Severgnini	Montodine
11.4.1956	quattrofori	500	mezzo proprio	Crema
"	coppi	3000	Zanesi	Castelleone
13.4.1956	blocchi 25x24x12	1000	Stanghellini	Crema
14.4.1956	quattrofori	1000	Spinelli	Lodi
"	Saf h. 12 mq. 56,25	900	Ghilardi	Ombriano
"	blocchi 25x24x12	200	Ghilardi	Ombriano
16.4.1956	mattoni	700	Freri	Castelleone

FORNACE FUSAR POLI - Bolle di trasporto dal 4.6 al 13.6.1956

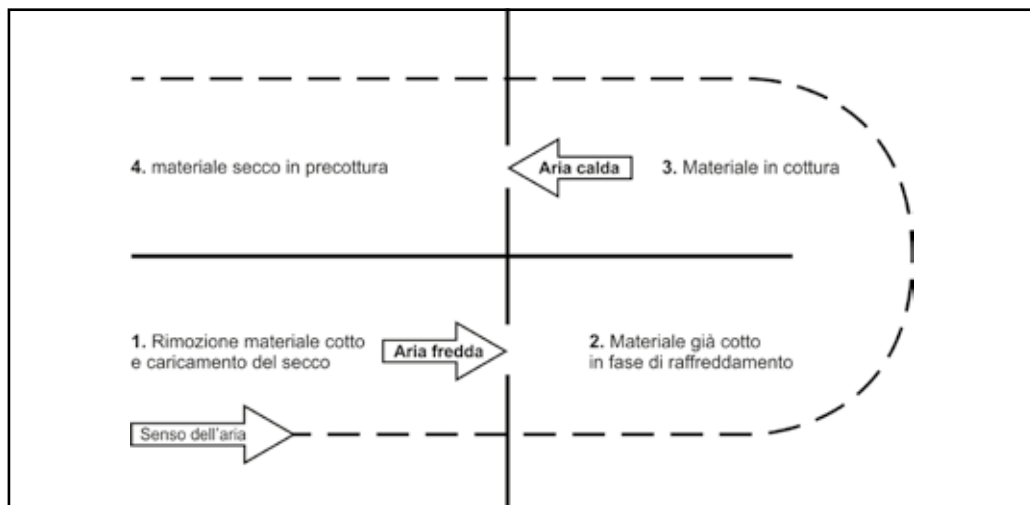
Data (gg-mm-aaaa)	Descrizione prodotto	Quantità	Prezzo unitario (Lire)	Trasportatore	Destinazione
4.6.1956	mattoni	1500	9	Capelli	Cremona
"	"	1000	9		Crema
"	"	800	9	Fusar Poli	Chieve
"	"	1000	9	Nichetti	Sabbioni
"	"	600	10	Fusar Poli	Crema
"	"	500	10,3	mezzo proprio	S. Bernardino
5.5.1956	"	700	10		
"	"	1500	9	Torazzi	Bagnolo Cremasco
"	"	1000	9	Martelli	Crema
6.6.1956	"	1000	10	Bertesago	Izano
"	"	700	10		
"	"	1500	9	Torazzi	Crema
"	"	1000	9	Scandelli	Crema
"	"	1000	9	Scandelli	Crema
7.6.1956	quadri 20x20x5	400	25	Ghilardi	Ripalta Vecchia
"	mattoni	2000	9	Martelli	Bagnolo Cremasco
"	doppio uno	500	16		
"	mattoni	2000	9		Trescore Cremasco
"	"	200	10		
"	tegole marsigliesi	1000	26	Zanesi	Castelleone
"	mattoni	2000	9	Peraghi	Romanengo
"	"	1500	9	Torazzi	Bagnolo Cremasco
"	"	500	10	mezzo proprio	Offanengo
8.6.1956	"	2500	9	Torazzi	Bagnolo Cremasco
"	"	2000	9	Quaranta	Ombriano
"	doppio uno	1600	15	Quaranta	Ombriano
"	mattoni	2000	9	Bonazzini	Crema
9.6.1956	"	1000	9	Bianchessi	Crema
"	"	1000	9	Martelli	Sabbioni
"	"	450	9	Martelli	Sabbioni
"	coppi	400	19	Martelli	Sabbioni
"	mattoni	1000	9	Nichetti	Crema
"	"	1500	9	Torazzi	Bagnolo Cremasco
"	"	2000	9	Bonazzini	Crema
11.6.1956	"	1500	9	Capelli	Pianengo

"	doppio uno	80	15,625		
"	mattoni	1000	9	Martelli	Sabbioni
12.6.1956	"	1500	9	Lunghi	S.Maria della Croce
"	"	2000	9	Ventura	Trescore Cremasco
"	"	1500	9	Torazzi	Bagnolo Cremasco
"	"	1500	9	Torazzi	Crema
13.6.1956	"	1000	9	Martelli	Crema

MENSILE 1956 - Presenza operai			
Mese	N.º	Media ore per giorno	Dipendenti aggiunti
gennaio	9	8	2 muratori
febbraio	9	"	4 muratori
marzo	11	9/10	1 falegname
aprile	26	"	
maggio	31	"	
giugno	31	"	
luglio	29	"	
agosto	32	"	
settembre	30	9	
ottobre	19	9/10	
novembre	20	"	
dicembre	9	8	

Riepilogo bolle di consegna - Tipologia del prodotto 1956

Descrizione prodotto	Misure	Utilizzo
quadri	20x20x30	quadra piastrella a forma quadrata per pavimentazione
tavanelli	28x14	taèla mattone basso per pavimenti
coppi a mano	25x24x12	cop o tegola ricurva
quadri a filiera	20x20	
quadria filiera semplici		
blocchi doppi doppio uno	25x24x12	per muri portanti
quattro fori		mattoni forati
foratini	8x12x24	"
coppi a macchina		
tavelloni 1m		per solai
tavelloni 0,90 m		
saf travetti	h 12 mq 32,75	per sorreggere pignatte del solaio
saf travetti	h 12 mq 45	" a T rovesciata
saf travetti	h 12 mq 31,25	
saf travetti	h 12 mq 56,25	
blocchi doppio uno	12x12x24	
pignatte		forati per soffitto
mattonelle		per pavimento - taèle
mattoni fatti a mano	6x12x24	
mattoni fatti a macchina		usciti dalla mattoniera



Dis. n°1 - Lunedì. Le quattro sezioni del forno con le fasi della cottura



Primi anni del '900. Gruppo di fornaciai soresinesi.

Pì del forno

*Questo il nome con cui era conosciuto Giuseppe Grazioli, fornaciaio del territorio di Soncino, nella zona dei 'Dossi'.
L'autrice condivide con i lettori un racconto di famiglia: il lavoro dei fornaciai, svolto dal 1870 per tre generazioni dalla famiglia Grazioli.
In particolare, viene analizzato il processo produttivo delle fornaci dell'epoca commensurandolo a quello attuale, vagliando le ragioni che hanno portato la chiusura dell'attività laterizia.*

Pi del forno, così era conosciuto Giuseppe Grazioli nel territorio di Soncino. Agricoltore di famiglia, l'11 novembre del 1944 cessa l'attività agricola per iniziare nel 1945, così come stava facendo il padre Domenico, l'attività di fornaciaio presso la fornace di proprietà della famiglia Cerioli (zona Dossi).

Contando sul supporto dei suoi due figli, e grazie alla ricchezza del territorio della Melotta, Giuseppe espande l'attività in zona Cascina Costa. Nel dicembre 1954, circa 10 anni dopo l'inizio dell'attività di fornaciaio, la fornace di via Bergamo assume la denominazione di 'fornace Cerioli' di Giuseppe Grazioli.

Nel maggio 1958 la lunga attività lavorativa del Sig. Grazioli è stata riconosciuta attraverso l'attestato di benemerita dall'associazione degli industriali della provincia di Cremona. (*Fig. 1*) I figli si occupano della gestione dell'attività: dall'approvvigionamento delle materie prime a monte, all'organizzazione dei processi produttivi, sino a valle con la vendita del prodotto e la gestione della contabilità. Con l'avanzare dell'età Giuseppe Grazioli cede la sua quota all'altro socio della ditta. In fornace rimane accanto al titolare il figlio Domenico.

Da agricoltore a fornaciaio

Possiamo chiederci perché Giuseppe Grazioli ha deciso di variare la sua attività lavorativa, passando da agricoltore a fornaciaio. Innanzitutto, dobbiamo sottolineare che entrambe queste mansioni hanno periodi di sosta dovute dalle condizioni atmosferiche, quali freddo, piovosità ed eccessivo caldo.

Pi del forno, svolge già mansioni gestionali per la famiglia Cerioli ed essendo residente vicino alla fornace può seguire i suoi compiti, non rinunciando però alla sua attività agricola.

Nel marzo 1947, la camera di commercio chiede al comune di Soncino di segnalare le necessità energetiche così da consentire la corretta assegnazione di carbone alle fornaci presenti sul territorio. Il comune risponde riconoscendo due fornaci. Contando sul supporto dei figli, nel 1952, *Pi del forno* aggiunge una seconda attività in zona Cascina Costa. Erano le proprietà del suolo del territorio della Melotta a rappresentare una risorsa per l'attività principale in zona Dossi. Secondo una testimonianza, vi era «un mezzo meccanico che scavava e dei veicoli che trasportavano l'argilla lungo la strada di Isengo», attraverso la quale si poteva raggiungere la fornace dei Dossi. Nel 1954 alla fornace di via Bergamo viene attribuito il nome di 'fornace Cerioli' di Giuseppe Grazioli.

La conduzione di due attività laterizie continua fino al 1956, quando l'attività di Costa-Melotta viene cessata a favore di quella dei Dossi. Sono questi gli anni dello sviluppo di un'intensa attività edilizia; ciò richiede ben presto un ammodernamento delle strutture. La fornace di Soncino accoglie risorse umane del territorio e anche di province che iniziavano ad accusare crisi. Nel 1958, la lunga attività di *Pi del forno* viene riconosciuta attraverso il predetto attestato di benemerita. L'avanzare dell'età spinge Giuseppe a cedere la sua quota all'altro socio della ditta. I suoi figli, Domenico, Alberto, Giulio e Stefano, si occupano di varie attività fra cui: primo l'organizzazione interna del processo di produzione, secondariamente l'approvvigionamento di materie prime ed energetiche, infine la vendita e la contabilità fiscale.

Tutto ciò continua fino alla morte di Giuseppe (1969). Nella fornace rimane a lavorare il figlio Domenico che, sino al 1978 è responsabile di produzione. Egli vive in un'abitazione accanto alla fornace con la moglie e le sue cinque figlie. Non vi sono servizi igienici, e un racconto tramandato in famiglia è che dopo una lunga giornata di lavoro, per lavarsi, vengono portati secchi d'acqua in fornace, e scaldati mediante il calore proveniente dall'essiccatoio.



Fig.1 Attestato di Benemerenza consegnato a Giuseppe Grazioli.

Processo produttivo

Il processo produttivo delle fornaci, diversamente da altre mansioni, seppur abbia subito migliorie e automatizzazioni è rimasto invariato nel corso dei secoli. Esso ha subito un'evoluzione grazie all'utilizzo di diverse tecnologie e canali che prima non esistevano.

Nel primo periodo di attività fino al 1947, in fornace si lavora solo da marzo a settembre. Durante i mesi freddi gli operai fanno la manutenzione dei forni e preparano elevati quantitativi di argilla così da sopperire al fabbisogno richiesto nei periodi successivi. L'automazione delle attività permette di annullare quasi del tutto i periodi di pausa fermando la produzione in concomitanza dei periodi di ferie (agosto e periodo natalizio). Durante le ferie alcuni operai residenti in zona effettuano la manutenzione dell'impianto. Se prima la retribuzione era proporzionale al numero di mattoni che un operaio produceva ora è concesso un salario in base alle ore di lavoro.

La fornace Cerioli-Grazioli produce coppi, mattoni e tavelle per pavimenti. Le dimensioni variano dai 45x20 ai 20x20 cm oppure 25x25 cm.

Per quanto concerne il processo produttivo esso si articola in fasi differenti:

- estrazione: l'argilla è ricavata da scavi nelle zone limitrofe alla cascina Dossi.
- preparazione dell'impasto: rovesciata l'argilla in casse, viene amalgamata con l'utilizzo di acqua e pressata attraverso stampi, previa sabbiatura dell'aia. La sabbiatura è un processo molto raffinato di produzione che consente di ottenere le pietre a vista, materiale che possiede un forte impiego.
- formatura: attraverso l'utilizzo di matrici e contro stampi vengono date le forme volute.
- essiccazione: una volta formati i coppi, mattoni e tegole, vengono fatti asciugare sull'aia in base alle condizioni atmosferiche. I tempi di essiccazione variano notevolmente. Nel periodo manuale l'asciugatura del prodotto avviene grazie all'esposizione al sole; è compito dell'operaio

esperto, calcolarne il tempo in base al tasso di umidità. Nelle giornate di sole è minore di quello che si ha in giornate incerte.

- cottura: a valle di ciò, i mattoni vengono posizionati nel forno. Il forno è azionato ogni 4 giorni, in modo da esaurirne la capacità in termini di spazio.

L'argilla viene ricavata da scavi in prossimità della fornace e è portata nell'opificio attraverso l'impiego di carrelli. Viene sfruttato il trenino 'Gamba di legno', che effettua la tratta Cremona-Soncino-Bergamo. In corrispondenza della fornace si è creata una deviazione che consente di far viaggiare i carrelli e far sostare i carri che consentono il carico dei mattoni, coppi, etc. da spedire a Bergamo e dintorni.

Dopo il 1947, la fornace diviene semi-automatica e mediante la costruzione degli essiccatoi, è più breve il tempo che viene impiegato per il processo di asciugatura. L'aria calda viene aspirata dal forno, e mediante ventilatori, il calore si distribuisce uniformemente, consentendo la naturale fuoriuscita dell'aria fredda dal basso della camera di essiccazione. L'essiccazione consente di eliminare l'acqua presente nell'impasto evitando basse resistenze meccaniche che si avrebbero durante la cottura del materiale. In questo periodo viene dato lavoro a circa una cinquantina di operai.



Fig.2 Foto dei lavoratori dell'epoca (1900). Ultima fila, terzo da sinistra, Domenico Grazioli. Secondo da destra nella prima fila Pi del forno.

L'argilla, estratta da escavatori automatici, arriva in fornace mediante l'uso di camion, viene distribuita su nastri che hanno una molteplice funzione: lo spostamento del materiale da una zona all'altra e la distribuzione uniforme dell'argilla; ciò consente inoltre di ridurre la presenza di aria in fase di cottura. Mediante l'utilizzo di un impastatore il materiale viene lavorato con l'utilizzo di acqua, in attesa di subire la forma desiderata mediante stampi e organi di taglio. Attraverso carrelli a batteria, i prodotti vengono portati nell'essiccatoio, dove permangono ad essiccare in

attesa di completare il processo in forno.

Il forno è circolare e costruito attraverso mattoni, le entrate sono laterali. Con l'arrivo di una realtà automatica si annovera la comparsa del forno Hoffman che a differenza di quanto accadeva in precedenza aveva l'entrata centrale. Il combustibile è il carbone, a volte torba e legna quando vi sono problemi di approvvigionamento della materia prima. Nei periodi di crisi il carbone viene recuperato in Sardegna, sebbene sia di una qualità estremamente bassa. Qualità molto più pregiate si trovano in Germania e in Polonia. La buona riuscita del processo di cottura va in parallelo con la qualità del combustibile utilizzato.

Importanza del processo di cottura

Le buone proprietà di un materiale quale l'argilla si evidenziano notevolmente in due fasi del processo: l'essiccazione e la cottura.

L'essiccazione è la fase cardine per la buona riuscita dell'intero processo. Se non vengono eliminati i liquidi presenti nel materiale, questi abbassano notevolmente la durezza del materiale finito. Ciò inficia sull'impiego a valle.

Attraverso la cottura, l'argilla subisce un processo irreversibile e acquista una durezza e resistenza meccanica superiore di circa 150 volte rispetto a quella del prodotto crudo. Per una cottura ottimale è importante osservare i tempi di salita delle temperature che dipendono dalla qualità del materiale utilizzato e dallo spessore dello stesso. Tanto più i tempi di risalita sono lunghi tanto migliore è la cottura e tanto minore è la possibilità di rotture.

Dividiamo il processo di cottura in 4 fasi:

1. Disidratazione (250-500°C): vengono bruciate le principali sostanze organiche presenti nel materiale e viene persa circa l'80% di acqua. A 500°C il manufatto è disidratato.

2. Prima vetrificazione (600°C): il prodotto aumenta di volume poiché le molecole presenti all'interno del materiale iniziano a legarsi fra di loro. Fino a questo punto i tempi devono essere necessariamente abbastanza lunghi per far sì che il calore aumenti gradualmente e in maniera costante in tutto il manufatto e per evitare il rischio di rotture ed esplosioni dovuto a disequilibri all'interno del materiale.

3. Seconda vetrificazione (800-900°C): otteniamo la vera e propria vetrificazione dell'oggetto, quest'ultimo diminuisce di volume e acquista la propria resistenza meccanica. Se si aumentano ancora le temperature si inficia sulla porosità del materiale.

4. Completamento (150-300°C): si abbassano le temperature per completare il processo di cottura. Il rendimento di una fornace si misura in base alla potenzialità termica e alla distribuzione del calore. La cottura dipende quindi da varie variabili, fra cui: 1° temperatura massima, 2° dimensione e spessore del manufatto, 3° densità, 4° qualità e quantità del combustibile e 5° velocità di immissione del combustibile.

Chiusura dell'attività

Nonostante la fioritura della fornace Cerioli, la rapida evoluzione industriale innescata da altre fornaci ha reso meno competitiva la sua attività. Le pretese del titolare di inseguire i quantitativi che altre aziende erano in grado di produrre porta ben presto alla crisi dell'attività. Le attrezzature presenti non consentono di allinearsi alla rapida crescita. Spesso è Domenico ad aggiustare i macchinari rotti cercando i pezzi nei centri urbani come Bergamo e Monza. Si fa strada la necessità di investimenti, a cui però il Dott. Cerioli non è in grado di provvedere; inoltre dopo l'ascesa di grandi colossi come la fornace Danesi, con maggiori risorse sia in termini di spazio che di denaro portano nel 1978 alla cessazione dell'attività della fornace di via Bergamo.

BIBLIOGRAFIA

L. BELTRAMI, *Soncino e Torre Pallavicina*, Ed. Turris, Cremona 1985.

CLASSE V LICEO DANTE ALIGHIERI, *La lavorazione del cotto nel territorio cremasco*, Tipografia TREZZI, Crema 1999, pp. 25-30, 124-130.

G. CORNA PELLEGRINI, L. FERRARIO, G. SALA, *Il cremasco*, Milano 1967

N. CUOMO DI CAPRIO, *Proposta di classificazione delle fornaci per ceramica e laterizi nell'area italiana, dalla preistoria a tutta l'epoca romana*, Milano 1971.

S. FASOLI, A proposito delle fornaci cremasche, *Insula Fulcheria*, p. 319.

V. FERRARI, *L'attività fornaciaria in territorio cremasco nel tempo: spunti per una ricerca auspicabile*, *Insula Fulcheria*, p. 88, 2016.

GRUPPO ARCHEOLOGICO ACQUARIA, *Scoperte archeologiche nel territorio di Soncino dal 1976 al 2019*, Soncino 2011.

M. VERGA BANDIRALI e V. FERRARI, *Fornaci e fornaciai di altri tempi in terra cremasca e dintorni*, *Insula Fulcheria*, 2017.

Testimonianze

- Figlie del Sig. Domenico Grazioli, Soncino 2019.

- Luisa Grazioli, Soncino 2019.

Archeologia industriale e complessi dismessi: i casi studio delle fornaci Fusi e della Croce nel parco delle Groane (MB)

Questo contributo desidera sottoporre alcune strategie progettuali messe in atto in due tesi di laurea discusse recentemente alla scuola di Architettura del Politecnico di Milano su due fornaci nel parco delle Groane a nord di Milano. I progetti sviluppati hanno tenuto in conto non solo il futuro dei manufatti industriali, ma anche e soprattutto il loro passato. Si potrebbe infatti affermare che ogni loro uso è possibile data la vastità e la flessibilità dei loro spazi aperti e coperti. La sfida che ci si pone non è però l'individuazione del miglior uso possibile, ma l'identificazione di principi che possano guidare un corretto progetto di architettura per il costruito. Lo studio di tale disciplina raccolta sotto il titolo di archeologia industriale può permettere l'appropriato recupero di questo patrimonio architettonico in veste di documentazione storica funzionale alle esigenze contemporanee.

Introduzione

C. Campanella

“La storia si occupa delle persone non degli oggetti, e gli oggetti, siano essi macchine a vapore, fabbriche di cotone o stoviglie del neolitico, hanno un valore solo in quanto forniscono informazioni su chi li usava. [...] L’archeologia è il passato remoto della antropologia e l’archeologia industriale è il passato remoto dei lavoratori dell’industria”¹.

La locuzione “archeologia industriale”, pur rappresentando un ossimoro, coniuga una parola che si riferisce allo studio del passato con una che si riferisce a manufatti contemporanei, ed esprime il valore di documento che le industrie portano impresse sui loro muri oltre che di testimonianza del processo produttivo.

“Il termine ‘archeologia industriale’ fu quasi certamente inventato nei primi anni cinquanta da Donald Dudley, allora direttore dell’Extra-Mural Department dell’Università di Birmingham. Egli non fece molto di più che evocare questa espressione nel corso di una conversazione, probabilmente ‘tra virgolette’. La sua prima comparsa in forma stampata avvenne nell’autunno del 1955, nell’articolo scritto per *The Amateur Historian* da un membro del suo stesso Dipartimento, Michael Rix, che diede una definizione implicita, più che esplicita, di questo nuovo termine”².

Sin dagli anni ’80 del 900 abbiamo assistito a un lento processo di dismissione di molti manufatti industriali. Svariati gli usi di questi luoghi del lavoro che hanno subito un declino legato al sempre più rapido sviluppo delle tecnologie e delle esigenze di produzione, comportandone la chiusura ed il progressivo abbandono. Questi complessi vengono ancora oggi valutati come “vuoti urbani”, vuoti a perdere privi di carattere e di qualità architettonica, aree libere con grandi possibilità edificatorie e di sfruttamento del suolo.

Spesso la riconversione industriale ha comportato la demolizione dei volumi della produzione, lo smantellamento delle macchine e delle linee di produzione, la cancellazione del processo produttivo e la radicale sostituzione del tessuto architettonico. Spesso questi volumi sono stati semplicemente abbandonati a loro stessi, confidando nella loro lenta ed inevitabile consunzione.

È questo il caso della maggior parte delle fornaci per la produzione di mattoni e loro derivati, nate inoltre come “volumi a perdere” tanto erano legate fisicamente alla vicinanza del luogo di cava delle argille e all’impellente necessità produttiva.

A queste considerazioni dobbiamo aggiungere lo scarso riconoscimento del valore (architettonico, tecnologico e produttivo) dei complessi industriali da parte della popolazione, quasi sempre identificati come luoghi di lavoro di fatica e di sudore (quali di fatto erano). Il carattere tecnico dei luoghi spesso, infatti, prevale sul pregio architettonico e sul ruolo che i siti industriali hanno rivestito nella crescita delle città e per le città. Le testimonianze industriali del passato, oltre ad aver dato da vivere a migliaia di famiglie, anche in completa assenza di qualità architettonica, hanno fissato un ruolo fondativo nella vita quotidiana di un quartiere, di una città, sino ad assumere un ruolo identitario irrinunciabile. Spesso quartieri e città si sono organizzate

¹ KENNETH HUDSON *Archeologia industriale*, Zanichelli, Bologna 1981

² KENNETH HUDSON, *Has Industrial Archaeology Lost Its Way?*- Rolt Memorial Lecture, European Museum Forum Archives, Bristol, dattiloscritto senza data. La conferenza si è tenuta nel 1996.

Una prima interpretazione dell’oggetto di studio dell’archeologia industriale viene invece fornita da E.R.R. Green nel suo volume *The Industrial Archaeology of County Down* del 1963.

Il concetto si diffonde negli anni 70 in seguito alla progressiva dismissione delle fabbriche.

In Italia nel 1977 si costituisce invece la Società Italiana per l’Archeologia Industriale sulla scia del Convegno internazionale di Milano, tenutosi alla Rotonda della Besana nello stesso anno, nell’ambito della mostra «San Leucio: archeologia, storia, progetto». Atti del convegno pubblicati da CLUP nel 1978 a cura di Massimo Negri.

intorno e per le fabbriche, le quali hanno generato infrastrutture, connessioni e collegamenti, vita e valore economico. Le fabbriche, i complessi industriali, i complessi agricoli in dismissione, col passare degli anni assumono inoltre forte carica testimoniale, di memoria storica di un processo, di un periodo costruttivo e produttivo, spesso veri e propri cataloghi “viventi” dell’architettura del prodotto industriale ed agricolo. “La classe operaia non ha costruito a testimonianza di sé poiché non aveva i mezzi, e l’unica testimonianza è quella che è stata costruita per lei, per farla appunto trasformare da mano d’opera rurale in classe operaia, e cioè la fabbrica”³.

La dismissione di questo patrimonio è ancora in atto nonostante si siano prodotte negli anni leggi e leggi per il loro recupero, nel tentativo di bloccare il consumo di suolo inedito e nell’ottica della “nuova” inapplicabile disciplina della “rigenerazione urbana”.

Di questi temi la Scuola di Architettura del Politecnico di Milano si occupa costantemente per tenere alta l’attenzione su queste vaste aree (spesso strategiche, in special modo nei grandi centri urbani), per sensibilizzare gli studenti a tematiche che li toccheranno professionalmente nel prossimo futuro, per ricercare e sviluppare strategie progettuali utili alla loro conservazione e valorizzazione. Strategie a volte complesse da identificare e sviluppare per la vastità delle aree, per la loro localizzazione, per gli elevati costi di intervento. Questi studi sfociano spesso in tesi di laurea molto articolate, elaborate (in questi due casi che andiamo a proporre) all’interno del corso di studio della Laurea Magistrale in Architettura delle Costruzioni e che hanno avuto come oggetto due fornaci per la produzione di mattoni nel parco delle Groane a nord di Milano⁴.

I progetti sviluppati hanno tenuto in conto non solo il futuro dei manufatti industriali, ma anche e soprattutto il loro passato. Si potrebbe infatti affermare che ogni loro uso è possibile data la vastità e la flessibilità dei loro spazi aperti e coperti. La sfida che ci si pone non è però l’individuazione del miglior uso possibile, ma l’identificazione di principi che possano guidare un corretto progetto di architettura per il costruito.

Il primo progetto è dedicato alla fornace Fusi, in completo abbandono, nel comune di Garbagnate (MI) che diviene museo di se stessa implementando l’attività d’uso con la progettazione di nuovi edifici di servizio.

Il secondo progetto si è invece sviluppato avendo come tema la fornace della Croce nel comune di Limbiate (MB), anch’essa in abbandono, trasformata e modificata negli anni, per la quale si è progettata una funzione forte, ad alta attrattività ed a carattere extra territoriale.

Sviluppare il progetto di architettura per il costruito

C. Campanella

Affrontare i temi del recupero di un edificio del lavoro ormai abbandonato potrebbe sembrare un’operazione molto facile proprio per la semplicità dell’architettura con la quale ci si va a confrontare. Sono quasi sempre volumi pensati esclusivamente per la produzione, eccezionalmente funzionali, spesso liberi, di facile accessibilità, aperti, in diretto contatto con gli spazi esterni quasi sempre necessari alla loro esistenza, alla tipologia di lavoro che si svolgeva al loro interno.

Questo vale anche per le nostre due fornaci con una difficoltà in più però: un forno Hoffman, più che un’architettura, è una macchina del lavoro, alla stregua di un tornio o di un utensile, quindi

³ FRANCO BORSI, *Introduzione all’archeologia industriale*, Officina Edizioni, Roma 1978

⁴ D. CAMBIOLO, R. CANISI, “Una nuova ‘Cinecittà’ nel Parco delle Groane, La Fornace della Croce. Nuovo complesso di produzione cinematografica della Lombardia”; D. GUSELLA, P. TOMELLERI, “La Fornace Fusi. Progetto per la valorizzazione di un’archeologia industriale nel Parco delle Groane” – Lauree magistrali in Architettura delle costruzioni A.A. 2018-2019, relatori C. Campanella, S. Guidarini con G. Paganin, P. De Angelis, D. Palma.

decisamente più difficile da ri-utilizzare in termini di spazio d'uso. Conservare e valorizzare complessi di archeologia industriale è certamente meno impegnativo rispetto ad altri e più articolati edifici del passato, ma la prassi operativa da mettere in campo non può essere differente.

L'approccio, il metodo, la strada da percorrere verso il progetto d'uso è del tutto simile seppur da rapportarsi con le caratteristiche di ogni singolo manufatto. Una strada non facile, spesso non rettilinea, piena di soste, letture, deviazioni a volte lunghe e complesse. Una strada da percorrere in piena consapevolezza, certi dell'arricchimento che ci procurerà in termini culturali, scientifici e conoscitivi tipici e caratteristici del patrimonio costruito, che fonda la sua forza testimoniale proprio nella sua unicità, caratterizzata dagli eventi del tempo e della storia.

La prassi, seppur articolata, è semplice e ben definita, attuata ormai sistematicamente, ma con sempre maggior entusiasmo in quanto calata, ogni volta, su nuove storie (sempre diverse), legate ad eventi storici, volontà politiche, traumi improvvisi, cambi di gusto, eventi tecnologici, trasformazioni, usi.

Le domande che da sempre ci poniamo affrontando un progetto di architettura per il costruito sono sempre le stesse due: cosa e come?

Il lungo lavoro di tesi magistrale, nel nostro caso accompagnato da ben cinque docenti di diverse discipline (Composizione, Restauro, Tecnologia, Impianti, Strutture), cerca da sempre di dare risposta ai due quesiti, fondando il secondo sul primo.

Non c'è progetto senza conservazione, non c'è conservazione senza uso. Non si tratta di "restaurare" gli edifici del passato, ma di coglierne appieno il carattere che si portano appresso sin dalla loro costruzione, evitandone la cancellazione o la mitigazione, trovando soluzioni tra le più idonee per renderlo ulteriormente evidente. Per perseguire questo risultato bisogna però essere in grado di entrare in piena sintonia con l'autenticità del manufatto che s'intende conservare e valorizzare, un'autenticità tipica di ogni singolo edificio, unica in quanto risultato del tempo e della storia, in quanto metamorfosi della permanenza.

L'exkursus dei lavori che di seguito raccontiamo si basa così su un corposo approfondimento storico e d'archivio non solo sui manufatti oggetto di studio e progetto, ma sul territorio, sul contesto all'interno dei quali hanno trovato vita. Nella fattispecie si sono approfondite le ricerche anche sulle tecniche produttive, sui macchinari, sui cicli di lavorazione, sui manufatti formati, prodotti e forniti negli anni al mercato delle costruzioni.

Il secondo passaggio del lavoro è stato quello legato alla conoscenza diretta della fabbrica tramite la rilevazione delle sue geometrie e dei suoi volumi, delle strutture, delle tecniche costruttive e compositive, dei materiali impiegati, del loro complessivo stato di conservazione (sia alla scala del singolo materiale sia a quella dell'eventuale "sofferenza" strutturale).

Il passaggio al progetto per il costruito è avvenuto poi con estrema naturalezza nella consapevolezza della conoscenza, dei punti di forza e di debolezza, delle minacce e delle opportunità riscontrati alle varie scale di lavoro: economiche, culturali, territoriali ed architettoniche.

Messo a punto dapprima un corposo progetto di conservazione su materiali e strutture, si è sviluppata la progettazione del nuovo per ed in funzione dell'esistente, definendo nuovi usi, nuovi inserimenti, nuovi volumi ed architetture, in appoggio ed in ideale continuità d'uso con l'esistente (ricerca continua di rapporti formali, di scala, di materia) senza rinunciare ad espressioni architettoniche contemporanee.

La Fornace Fusi

Progetto per la valorizzazione di un'archeologia industriale nel parco delle Groane

D. Gusella - P. Tomelleri / *Relatori C. Campanella, S. Guidarini*

La fornace e il forno Hoffmann

La Fornace Fusi è una delle 3 fornaci per laterizi originariamente presenti nel comune di Garbagnate Milanese (Mi), le quali, però, fanno parte di un complesso ben più ampio e diffuso di fornaci distribuite lungo tutto il Parco delle Groane.

Il parco delle Groane è un parco regionale lombardo situato a nord-ovest della città di Milano che si estende per 3700 ettari e raggruppa al suo interno 17 comuni. Il terreno del parco risulta particolarmente argilloso, pertanto, nel corso dei secoli, il territorio è stato intensamente utilizzato per l'escavazione dell'argilla e per la produzione dei laterizi. Non a caso, un elemento che caratterizza tutti i comuni della zona è la presenza di almeno una fornace per laterizi nella loro area. Le fornaci hanno svolto un ruolo fondamentale per l'evoluzione del territorio, dando un impulso importante all'economia industriale dell'intera zona. L'attività di produzione ha avuto il suo culmine tra la fine del 700 e la metà del 900, per poi calare progressivamente, finendo per concentrarsi in pochi e ben più ampi e articolati complessi industriali.

Oggigiorno tutte le fornaci si trovano in uno stato di abbandono e di degrado più o meno avanzato. Tra tutte le fornaci, però, la Fusi conserva uno degli impianti più antichi e meglio conservati, collocato nelle immediate vicinanze del centro storico comunale, a ridosso della tratta ferroviaria Milano-Saronno. Il complesso è agevolmente raggiungibile anche grazie ad alcune piste ciclabili, collegate alle stazioni di Garbagnate Milanese, che attraversano l'intero parco seguendo il percorso del Canale Villoresi.

Il tipo di forno maggiormente utilizzato in questo territorio per la produzione dei laterizi è il forno Hoffmann, il primo tipo di impianto che permetteva la cosiddetta "cottura continua".

Tale tecnologia, infatti, presenta una caratteristica camera di cottura di forma allungata e ovale (originariamente circolare), la quale è in grado di accogliere contemporaneamente, su lati opposti, sia il ciclo di produzione, costituito dalle fasi di riscaldamento, cottura e raffreddamento dei mattoni, sia le fasi di caricamento e scaricamento del materiale. In tal modo il fuoco, una volta acceso, si muove all'interno della camera di cottura senza mai estinguersi, rendendo la produzione pressoché continua.

La storia

La Fornace Fusi sorge in qualità di forno a cottura intermittente. Tale ipotesi nasce dall'osservazione delle fonti cartografiche, come il Catasto del Lombardo Veneto, e dalle pratiche edilizie conservate presso il Comune di Garbagnate Milanese. Originariamente, l'impianto era conosciuto come Fornace Litta e acquistato dalla famiglia Maciacchini verosimilmente intorno al 1888, fu trasformato in un impianto a cottura continua con la realizzazione del forno anulare.

Il complesso subì nel corso di primi anni del 900 ulteriori ampliamenti e potenziamenti, procedendo per addizioni successive fino al raggiungimento dell'attuale conformazione. Le aggiunte successive sono tuttora ben visibili osservando l'intricato sistema di coperture a falde che si contraddistinguono (in ogni nuovo corpo aggiunto), per tipologia e caratteristiche costruttive.

Intorno al 1960, a seguito dell'acquisizione del sito da parte della famiglia Fusi (dalla quale prende il nome) viene effettuato il taglio delle teste del forno Hoffmann originario: intervento reso necessario per stare al passo con le nuove tecnologie emergenti al fine di aumentarne l'efficacia, e quindi la competitività. Di fatto, in seguito all'intervento, le fasi di carico e scarico non venivano più eseguite a mano tramite le piccole aperture laterali, ma per mezzo di strumenti

meccanizzati attraverso le nuove grandi aperture praticate in facciata.

Negli anni Settanta la proprietà intendeva ampliare ulteriormente il complesso, dotandolo delle nuove tecnologie (il forno a tunnel e l'essiccatoio meccanico). Tuttavia, l'ente di amministrazione e di gestione del parco delle Groane (nato nel 1976) e l'amministrazione del Comune di Garbagnate Milanese respinsero il nuovo progetto, poiché avrebbe stravolto e parzialmente distrutto l'antico complesso e l'originario forno Hoffmann. Anche le successive proposte furono ugualmente bocciate, nonostante risultassero ridimensionate e proponessero unicamente la predisposizione di un essiccatoio meccanico e di alcuni nuovi magazzini.

Tali avvenimenti determinarono la crisi della Fornace Fusi e il suo successivo abbandono.

Il rilievo e l'intervento di conservazione

La tesi intende porre molta attenzione all'insieme dei fattori che concorrono alla caratterizzazione della Fornace Fusi e del parco delle Groane. Dunque, si sono studiati attentamente: le origini dell'area in questione e i più importanti eventi storici successivi; le peculiarità ambientali e paesaggistiche dell'area; i manufatti architettonici presenti nei pressi della Fornace, gli aspetti culturali, sociali ed economici del Comune di Garbagnate Milanese; i caratteri compositivi, tecnologici e strutturali dell'intero complesso della fornace.

La tesi sostiene che un approccio accurato e interessato alle singolarità del territorio su cui si opera sia fondamentale per l'individuazione del più adatto ed efficace intervento progettuale da realizzare, che possa inserirsi all'interno della compagine storica esistente. La ricerca ha inizio con lo studio dell'alta pianura lombarda, assumendo un'ampia scala di ricerca, e prosegue riducendo l'area in esame, limitandosi alla dimensione comunale, allo scopo di creare un solido substrato culturale. È poi la volta del rilievo diretto dei manufatti esistenti, delle strutture e dei materiali, del quadro patologico che investe gli uni e gli altri.

Tramite specifiche campagne di rilievo geometrico e fotografico sono stati registrati i crolli e i punti prossimi al cedimento ed è stata predisposta la restituzione fotogrammetrica. Per mezzo di quest'ultima sono state ricavate una serie di analisi "Materico e Patologiche" finalizzate alla classificazione dei diversi materiali presenti e delle patologie riscontrate, ipotizzandone le possibili cause e prevedendo i possibili interventi da eseguire. In generale le principali patologie riscontrate alla Fornace Fusi sono riconducibili alla presenza di umidità; sia discendente derivante dal degrado delle coperture e dei sistemi di smaltimento delle acque meteoriche, sia ascendente, dovuta principalmente alla natura argillosa del terreno, che tende a generare ampi ristagni in caso di perturbazioni.

Per quanto riguarda le murature, inoltre, è stata effettuata l'indagine IQM (Indice di Qualità Muraria). A sei campioni rappresentativi delle diverse tipologie di paramento rintracciabili all'interno del complesso in esame, sono stati attribuiti sei giudizi qualitativi, sulla base dei quali sono stati eseguiti una serie di calcoli finalizzati all'ottenimento di alcuni parametri, che individuassero i vari livelli di resistenza delle murature rispetto alle diverse sollecitazioni interne ed esterne: indicazioni fondamentali per l'attività successiva di progettazione. Allo scopo di esemplificare un possibile intervento di conservazione della Fornace Fusi, è stata svolta anche una approfondita analisi dei sistemi di copertura, vale a dire delle capriate lignee: elemento costante all'interno del complesso e caratterizzante tutti i fabbricati indipendentemente dalla loro epoca di costruzione.

Tutte le capriate lignee sono state catalogate in tre gruppi a seconda della tecnologia utilizzata (tradizionale; a catena rialzata; priva di catena, monaco e staffe) e del loro stato di salute in modo da scegliere e predisporre una specifica prassi di intervento, redigendo indicazioni per l'esecuzione di tre modalità di conservazione e consolidamento.

Il progetto di valorizzazione

L'approccio più vantaggioso e speculativo in una normale attività edilizia, volendo intervenire in un'area del genere, è certamente costituito dalla demolizione degli edifici esistenti e dalla costruzione di altri nuovi fabbricati. È questa una strada che ovviamente non si è voluto perseguire optando per la conservazione del complesso e del sito al fine di tramandare alle generazioni future la memoria del territorio e dei suoi manufatti d'archeologia industriale. Le esigenze della conservazione non possono però non convogliare con quelle di valorizzazione e del conseguente uso della fornace. Si è quindi scelta la strada della storia, del racconto, convertendo il complesso in un centro museale, che deve però necessariamente rivelarsi socialmente utile ed economicamente sostenibile.

L'attività museale è principalmente pensata all'interno degli edifici esistenti che trovano però aiuto dal progetto di nuove volumetrie di supporto al museo: un ristorante e una caffetteria; un ostello per brevi pernottamenti; alcuni laboratori didattici e aule polifunzionali; un auditorium.

La Fornace Fusi è un forno Hoffmann a teste tagliate posizionata al centro del lotto di intervento, attorno al quale si sviluppano una serie di magazzini coperti da falde con capriate lignee, dove veniva depositato provvisoriamente il prodotto cotto o da cuocere.

Il processo di produzione dei laterizi seguiva quattro passaggi ben precisi:

1 - l'escavazione, effettuata nelle vicinanze a nord - est, dove si colloca l'antica cava della Fornace Fusi;

2 - la modellazione, inizialmente ottenuta a mano mediante forme in legno e successivamente automatizzata per mezzo di strumentazione meccanica.

3 - l'essiccazione dei mattoni crudi all'interno delle "gambette", elemento peculiare di tale attività corrispondente a piccole strutture a due falde in cui venivano posizionati i mattoni crudi, alte all'incirca un metro e mezzo e collocate all'aperto a sud e a est del complesso industriale;

4 - la cottura eseguita nel forno Hoffmann.

L'argilla seguiva pertanto un percorso fisso: entrava all'interno della fornace attraverso il capannone a struttura metallica posto a sud-est; veniva subito lavorata e trasformata in mattoni crudi; usciva nuovamente dal complesso dall'unica apertura localizzata a sud (elemento che si rivelerà importante per il progetto di valorizzazione), verso le "gambette", dove avveniva il processo d'essiccazione.

Successivamente i mattoni crudi e secchi rientravano dalla medesima apertura suddetta, venivano collocati nei magazzini distribuiti attorno al forno e attendevano l'ultima fase di cottura.

Come sopra anticipato, al fine di mantenere la memoria della storia del parco delle Groane legata profondamente allo sfruttamento dell'argilla e all'evoluzione dei sistemi di produzione dei laterizi e di conservare un importante manufatto d'archeologia industriale fortemente identitario del territorio, il progetto di valorizzazione ha inteso utilizzare il complesso della Fornace Fusi in qualità di centro museale.

L'intervento, mutuato tra conservazione dell'esistente e progettazione del nuovo, ha perseguito una politica di minimo intervento nel rispetto degli antichi manufatti basandosi su alcuni principi cardine, che si fondano sulla lettura delle peculiarità del sito precedentemente evidenziate.

Primo principio progettuale "le sale museali":

Collocamento delle varie sale espositive, ovvero il museo vero e proprio, all'interno degli edifici esistenti legati direttamente al tema presentato, vale a dire il processo industriale per la produzione dei laterizi. In tal modo, oltre ad accogliere il percorso espositivo, gli antichi fabbricati divengono musei di loro stessi, in particolare il forno Hoffmann.

Secondo principio progettuale "il percorso dell'argilla":

L'articolazione delle nuove funzioni segue le tappe fondamentali del processo di produzione

dei mattoni, di conseguenza: l'ingresso al centro museale si posiziona là dove un tempo l'argilla iniziava il suo percorso di lavorazione, dunque al di sotto del capannone a struttura metallica; la biglietteria e il bookshop si collocano negli ambienti dove era ultimata la formatura del mattone crudo; lo spazio finalizzato allo smistamento dei visitatori all'interno delle varie sale espositive si localizza nel punto di intersezione tra i principali edifici dell'antico impianto industriale, dove i mattoni transitavano una volta ultimata una delle quattro fasi di produzione;

Terzo principio progettuale "la galleria":

Le nuove funzioni di supporto al parco delle Groane e al centro museale si sviluppano totalmente all'esterno del complesso fornaciario. L'accesso a queste ultime avviene attraverso un unico corridoio (e galleria espositiva) che si collega alla Fornace Fusi mediante l'unica apertura posta a sud, la stessa dalla quale uscivano i mattoni crudi diretti verso le "gambette" di essiccazione;

La galleria di distribuzione imita una caratteristica rintracciata all'interno del sito. Infatti, a sud si riconosce un lungo fabbricato sul quale si innestano una serie di magazzini, depositi ed altri edifici con angolazioni irregolari;

Quarto principio progettuale "il materiale":

Il materiale da costruzione dell'antica fornace, vale a dire il mattone pieno, viene riutilizzato per l'edificazione dei nuovi fabbricati, ma declinato in forme differenti, ognuna delle quali identifica una specifica funzione (il quadrato per la caffetteria; un semicerchio per l'auditorium; un triangolo variamente sagomato e articolato per i laboratori didattici e le aule polifunzionali);

Quinto principio progettuale "le falde":

Il tema delle coperture a falde della Fornace Fusi viene riproposto variando non tanto la loro forma, quanto il materiale da costruzione utilizzato, ovvero il rame, il cui colore bruno ben si accosta a quello rossiccio dei mattoni.

Le particolari "gambette" vengono conservate e declinate in qualità di elemento di definizione dello spazio esterno, del parco, e interno, del centro museale.

Una nuova “Cinecittà” nel Parco delle Groane - La Fornace della Croce. Nuovo complesso di produzione cinematografica della Lombardia

D. Cambiolo - R. Canisi / *Relatore C. Campanella*

La storia della Fornace della Croce, così come quella di altre decine di fornaci presenti nella zona delle Groane a nord di Milano, poco si discosta da ciò che è stata la sorte subita dai pari stabilimenti produttivi cremaschi che, dopo aver rappresentato il volano economico di un intero territorio, si ritrovano adesso dismessi ed abbandonati ad una fine che quasi mai ne contempla il riuso.

Posta a nord-ovest rispetto al Comune di Limbiate (MB) l'area della Fornace si estende per circa cinque ettari, baricentrica rispetto al Parco Regionale delle Groane, un territorio di brughiera caratterizzato da un'abbondante presenza di argilla che per circa un secolo ha garantito un'economia locale esclusivamente incentrata sulla produzione di laterizi.

L'inizio della sua attività, nata con la costruzione del riconoscibile forno Hoffmann e della ciminiera, non è oggi facile da stimare. Dall'analisi delle carte storiche si presume sia avvenuta tra la fine del 1800 e l'inizio del 1900. Più chiari risultano essere invece, i documenti ufficiali risalenti a partire dai primi anni Trenta del '900, più precisamente dal 2 febbraio del 1934.

Attraverso la stesura di un atto di vendita infatti viene stipulata la cessione del terreno, su cui presumibilmente sorgeva già il forno Hoffmann, da parte dei Sigg. Vismara ai Sigg. Andrea Emilio, Beniamino e Francesco Faccioli che, insieme alla loro famiglia hanno dato il via ad un'attività produttiva proseguita per più di mezzo secolo terminata solamente nel 1989 con il definitivo abbandono della fornace.

L'impianto odierno, come è facile pensare, risulta oramai diverso da come appariva nei primi decenni del secolo scorso. Nel corso del tempo numerose sono state le esigenze che hanno portato a necessarie modifiche: l'originale copertura in capriate lignee (danneggiata durante i bombardamenti del '44) è stata negli anni sostituita da una più grande struttura in acciaio, successivamente seguita da altre tre strutture ospitanti i nuovi sistemi produttivi meccanizzati ed il grande deposito dell'argilla; al singolo edificio di testa ospitante la casa padronale se ne sono aggiunti altri tre con funzione di alloggio per dipendenti e mensa; infine, il forno Hoffmann prima caratterizzato dalla sua inconfondibile forma a teste circolari, seppur ancora riconoscibile, è stato trasformato in un forno a teste tagliate alimentato a nafta e idoneo ad una maggiore capacità di carico.

L'unica esigenza a cui la Fornace della Croce non è riuscita a adattarsi è stata quella burocratica, a causa di stringenti normative scaturite dalla nascita dell'ente Parco delle Groane avvenuta nel 1983. Il nuovo P.T.C. del Parco infatti, nonostante riconosca all'area delle fornaci un valore storico-artistico e di archeologia industriale, ne ha determinato la chiusura e da allora ne limita se non quasi ne esclude un futuro riutilizzo.

Approccio al tema

L'intento principale di questa tesi è stato quello di indagare attraverso un'attenta fase di ricerca storico-archivistica quali fossero state le cause dell'abbandono di quest'impianto ed il perché della mancanza di prospettive future di riqualificazione.

Una volta identificate, si è poi cercato attraverso un articolato progetto di architettura di riaccendere i riflettori sulla necessità di recuperare questi spazi, a tutti gli effetti definibili urbani, poiché a ridosso, se non già inseriti nella morfologia delle città. Per attuare questo processo si è deciso di ricercare una funzione capace di conferire ancora una volta alla fornace l'importanza culturale ed economica goduta nei periodi di maggiore attività ed allo stesso tempo di proporre una visione nuova sulla possibilità di sviluppo di queste aree.

Il tema scelto è stato identificato così nel cinema. L'industria cinematografica, florida di un mercato in trasformazione che necessita di nuovi spazi, porta infatti oltre al presupposto di un

intervento di riqualificazione sull'esistente, all'attivazione di un sistema di attività economiche, sociali e culturali in grado di produrre un impatto, diretto e indiretto, di estrema rilevanza su un intero territorio e garantire così un nuovo sviluppo e una nuova fruibilità delle aree dismesse da parte della comunità.

Il progetto ha visto così la creazione, all'interno dell'area della Fornace della Croce, di un complesso di produzione cinematografica; definito a partire dallo studio dei modelli di Cinecittà e dei grandi Studios internazionali.

Attraverso una progettazione attenta, si è voluta legare la preesistenza degli storici fabbricati alle nuove esigenze progettuali e funzionali delle attività di produzione cinematografica, cercando di conferire ad entrambe la stessa importanza e incidenza all'interno dell'area e allo stesso tempo di svilupparne le relazioni architettoniche.

I nuovi elementi progettati infatti, giocando sulle differenze di matericità tra "vecchio" e "nuovo" date dai rivestimenti, si inseriscono all'interno del complesso esistente configurandosi come una "cornice"; facendo così in modo che il complesso storico della fornace non perda la sua funzione di fulcro dell'area e definitoria di nuovi spazi, sebbene la nuova funzione ne ridefinisca l'utilizzo.

Il progetto

Dopo aver analizzato casi studio di riferimento, il primo passo intrapreso per lo sviluppo del progetto, è stato quello di preparare un preciso piano funzionale che si interfacciasse al meglio con le specifiche necessarie alla produzione ed allo stesso tempo con l'area di progetto e gli edifici esistenti.

Sono state così identificate sei diverse macro aree funzionali all'interno delle quali si sviluppano le specifiche attività; che sono: 1 Area Ingresso e logistica (Biglietteria e servizi, Uffici direzionali, Uffici di Produzione, Servizi di logistica); 2 Area eventi aperti al pubblico (Spazio espositivo / Forno Hoffmann, Palazzo del cinema, Piazza pubblica, Bar / Ristorante); 3 Area di Produzione audiovisiva (Teatri di posa, Edificio regia e camerini, Ex deposito d'argilla, Nuovo teatro di posa); 4 Area di Produzione scenografie (Laboratorio falegnameria e carpenteria, Laboratorio maschere e costumi); 5 Area di Post-produzione (Edificio Post-produzione video, Edificio Post-produzione audio); 6 Area di Produzione in esterno (Set cinematografici esterni).

Le linee guida alla base del masterplan trovano la loro origine in tre principali volontà progettuali: valorizzare gli edifici del complesso esistente della fornace, carichi di valore storico, dando loro un ruolo centrale rispetto al sistema ed una valenza pubblica; organizzare la disposizione delle nuove funzioni produttive al fine di ottimizzarne le necessità funzionali (ad esempio la circolazione dei mezzi pesanti che opera in relazione ai teatri di posa ed ai laboratori); ed infine, rendere il complesso di produzione un sistema perfettamente inserito nel parco.

L'aspetto pubblico è stato identificato nella parte storica, rappresentata dalla fornace (ad eccezione dell'ex deposito d'argilla ripensato in ottica produttiva come nuovo teatro di posa) posta al centro del sistema e messa in risalto da una cornice di alberi, al suo interno sono state inserite le funzioni legate a ristabilire un legame tra il pubblico e la fornace: uno spazio mostre, un cinema, un archivio pellicole e il bar.

Per sottolineare il legame con la storia del luogo, a terra, a formare una grande piazza pubblica centrale è stato deciso inoltre di utilizzare una pavimentazione che, seppur in maniera rielaborata, nel disegno riprendesse la trama di uno dei mattoni storicamente prodotti. Un ulteriore richiamo alla storia produttiva è rappresentato dall'altra pavimentazione, a strisce, realizzata in Levocell, che indica la traccia di quelle che un tempo erano "le gambette", piccole tettoie di legno per l'essiccazione di mattoni. Su quest'ultima pavimentazione si viene ad impostare il secondo ambito, quello privato legato alla produzione cinematografica; qui si trovano i teatri di posa, i laboratori di scenografia e la Post-produzione. A questi edifici, al fine di ricercare una relazione

tra ciò che è “vecchio” e ciò che è “nuovo”, come già accennato, è stata conferita la funzione di “cornice architettonica” posizionandoli attorno alla fornace; tale cornice è stata inoltre volutamente evidenziata anche attraverso il tema del rivestimento: i nuovi edifici infatti, sono caratterizzati dal vetro in contrasto con la matericità della fornace che è invece rivestita da un sofisticato rivestimento in mattoni, realizzato dall’incastro di diversi modelli un tempo prodotti.

Un ulteriore aspetto trattato, fondamentale per il funzionamento dell’intera “macchina”, è stato lo studio dell’infrastruttura interna; nello specifico l’anello di percorrenza viaria posta sul retro del complesso. Tale anello, che si configura principalmente come una strada privata interna, trova maggiore sviluppo sul fronte, configurandosi come una vera e propria promenade d’ingresso all’area. Sul fronte poi, si attestano quelle che sono le funzioni di accoglienza e logistica e che si sviluppano all’interno degli edifici di testa già esistenti, per i quali è stato scelto di seguire semplicemente la logica della “conservazione”.

In conclusione, particolare attenzione è stata dedicata alla zona adibita alla realizzazione dei set esterni, fondamentale è stato il riutilizzo della vecchia cava d’argilla affinché anche questo ulteriore pezzo di storia produttiva dell’area non andasse perduto.

Valorizzazione del patrimonio storico - recupero del forno Hoffman

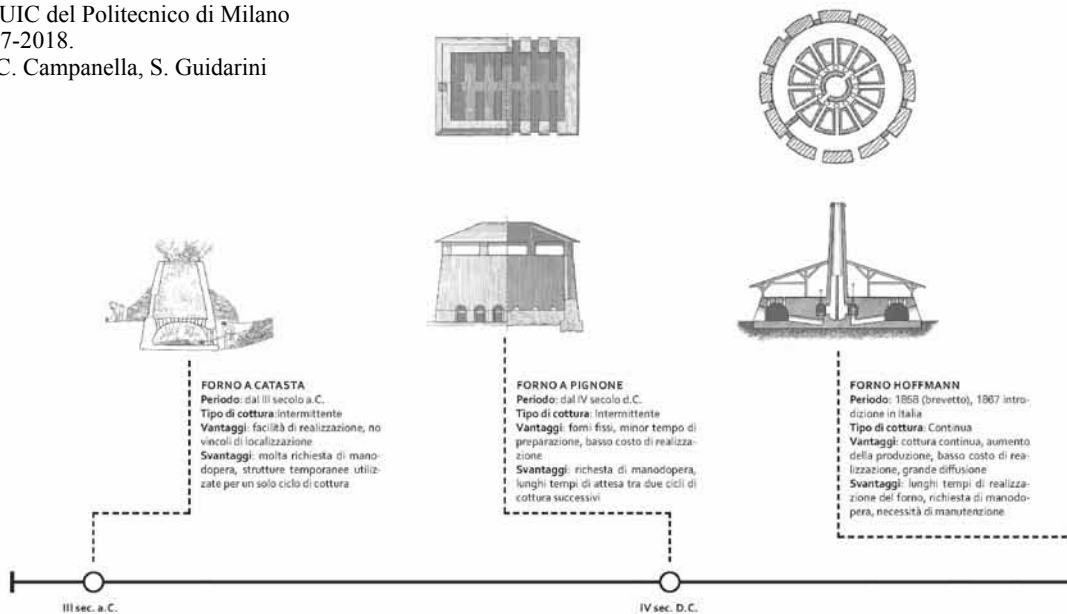
Per quanto riguarda il forno Hoffman, considerato l’elemento di maggior valenza storica del complesso, l’intervento proposto non si è limitato ad un intervento esclusivamente conservativo delle superfici e degli elementi costituenti il forno ma si è voluto realizzare un progetto che, tramite l’installazione di un nuovo elemento, proponesse al visitatore quella che era la conformazione storica del manufatto, chiaramente in chiave contemporanea.

Il suo percorso storico, nonostante le integrazioni impiantistiche e tecnologiche subite negli anni, lo ha visto per un secolo soggetto all’aggressione degli agenti atmosferici che uniti all’uso, ne hanno chiaramente danneggiato le condizioni strutturali e le superfici. Preventivamente infatti al progetto di nuovi inserimenti, è stata redatta un’analisi materico patologica che ha portato ad avere indicazioni precise riguardanti il progetto di conservazione. Successivamente, si è deciso di realizzare un intervento che comprendesse sia parte del disegno a terra della pavimentazione, sia, come anticipato, l’innesto di un nuovo volume. Per quanto riguarda l’intervento realizzato sulla pavimentazione, è importante premettere che quanto rimane oggi del forno, è il risultato di un processo evolutivo che ne ha portato, durante la sua attività produttiva, al “taglio” delle due “teste”.

Si è voluto quindi indicare a terra, mediante una pavimentazione realizzata in lastre di acciaio, quella che era la vera “impronta” del forno, indicandone esattamente, sulla base delle tavole tecniche, l’originale impostazione tonda.

Intervento simile nella logica ma diverso nella realizzazione, è invece il secondo; qui non più in pianta, ma in alzato, si è voluta ricreare per intero la testa del forno, realizzando un innesto in acciaio che idealmente ne riprende la sagoma. L’intervento ha visto così la realizzazione di una struttura metallica, rivestita in lastre di acciaio. Questa struttura viene completata poi da un telaio realizzato in tubolari metallici, il quale sorregge delle volte realizzate in mattoni e acciaio, che seppur idealmente e secondo i principi del restauro odierno, ripropongono la storica volta di un forno Hoffman.

A - il ciclo produttivo delle fornaci:
 tavola della tesi di Laurea di D. Gusella e P. Tomelleri.
 Scuola AUIC del Politecnico di Milano
 A.A. 2017-2018.
 Relatori C. Campanella, S. Guidarini



FORNO A CATASTA
 Periodo: dal III secolo a.C.
 Tipo di cottura: intermittente
 Vantaggi: facilità di realizzazione, no vincoli di localizzazione
 Svantaggi: molta richiesta di manodopera, strutture temporanee utilizzate per un solo ciclo di cottura

FORNO A PIGNONE
 Periodo: dal IV secolo d.C.
 Tipo di cottura: Intermitente
 Vantaggi: forni fissi, minor tempo di preparazione, basso costo di realizzazione
 Svantaggi: richiesta di manodopera, lunghi tempi di attesa tra due cicli di cottura successivi

FORNO HOFFMANN
 Periodo: 1858 (brevetto), 1867 (introduzione in Italia)
 Tipo di cottura: Continua
 Vantaggi: cottura continua, aumento della produzione, basso costo di realizzazione, grande diffusione
 Svantaggi: lunghi tempi di realizzazione del forno, richiesta di manodopera, necessità di manutenzione

IL PROCESSO PRODUTTIVO DEL FORNO HOFFMANN

La fornace originale era formata da due gallerie anulari concentriche: la prima (A) era divisa in camere indipendenti (da 12 a 36) dove erano introdotti i laterizi, la seconda (B) (collegata alla ciminiera) serviva per la circolazione dell'aria e l'evacuazione dei fumi. Le successive fornaci a pianta ellittica erano costituite da due gallerie parallele coperte con volta a botte. Gli scomparti in cui era divisa la galleria di cottura (da 16 a 38) erano muniti di canali di sfogo per il fumo regolabili e di una porta per il carico dei materiali. La volta delle camere era dotata di aperture per l'introduzione del combustibile: le "bocchette" (C). I muri del forno avevano uno spessore importante ed erano riempiti di materiale isolante. Le pareti interne delle camere erano rivestite con dei mattoni refrattari. La parte superiore del forno era utilizzata come magazzino per il combustibile (D). La copertura a quattro falde (sorretta da carpenterie talvolta elaborate) e la ciminiera (F) costituivano il simbolo di questo tipo di fornace.

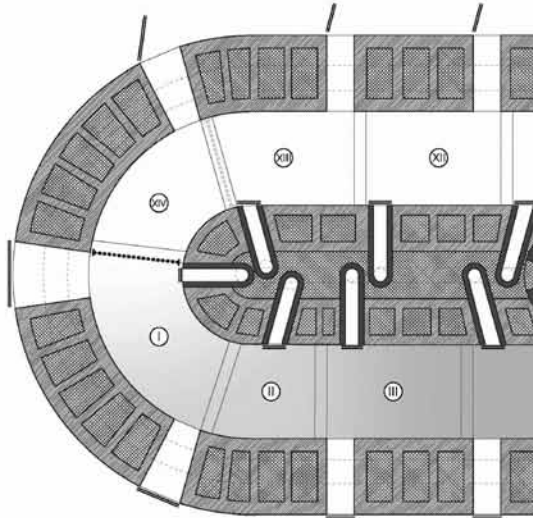
Al ciclo di cottura di 24 ore si sommano le fasi di preriscaldamento e raffreddamento dei pezzi di 45 - 50 ore. Inizialmente, venivano riempiti i compartimenti I, II, III, IV, V, VI, VII e VIII e al limite di quest'ultimo era collocato un diaframma di ferro, che bloccava la comunicazione con i compartimenti successivi. Tra le camere XIV e XII si costruiva un muro provvisorio di mattoni crudi per impedire la dispersione di calore. Le bocche (E) delle camere riempite venivano chiuse; quella della camera XIV rimaneva aperta per introdurre il combustibile. Tutte le valvole di comunicazione col canale del fumo erano chiuse, eccetto quelle le VII e VIII. Si accendeva il fuoco nella camera vuota XIV per l'attivazione della combustione. I gas caldi attraversano i materiali depositati nelle camere I, II, III e successive, prima di trovare l'uscita dalle valvole aperte delle camere VII e VIII. Scaldati a sufficienza i mattoni delle prime camere, si pegnava il fuoco nella camera XIV e si chiudeva la bocca (E). La combustione era alimentata dal piano superiore (C). Quando i materiali in VII risultavano caldi si riempiva IX, si toglieva il diaframma tra VII e IX, e lo si collocava tra IX e X. Si chiudeva la bocca (E) di IX, si chiudeva la valvola di VII e si apriva quella di IX. Tale procedimento veniva ripetuto per le camere successive. Quando i materiali cotti di I si erano raffreddati si attivava la sfornatura, abbattendo il muro che chiudeva la bocca (E).

CAMERA DI COTTURA XIV
 Fuoco: spento
 Collegamento alla camera dei fumi: chiuso
 Materiale: appena cotto, in fase iniziale di scaricamento
 Ingresso alla camera di combustione: aperto

CAMERA DI COTTURA I
 Fuoco: spento
 Collegamento alla camera dei fumi: chiuso
 Materiale: appena cotto, in fase finale di raffreddamento
 Ingresso alla camera di combustione: chiuso

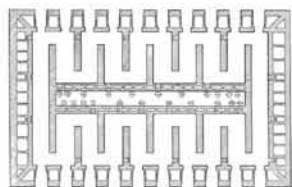
CAMERA DI COTTURA XIII
 Fuoco: spento
 Collegamento alla camera dei fumi: chiuso
 Materiale: in fase scaricamento
 Ingresso alla camera di combustione: aperto

CAMERA DI COTTURA XII
 Fuoco: spento
 Collegamento alla camera dei fumi: chiuso
 Materiale: in fase finale di scaricamento
 Ingresso alla camera di combustione: aperto



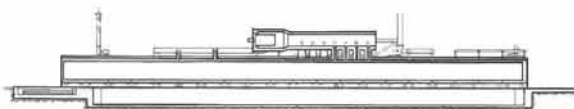
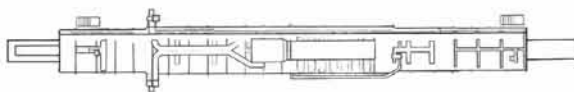
CAMERA DI COTTURA II
 Fuoco: in spegnimento
 Collegamento alla camera dei fumi: chiuso
 Materiale: appena cotto, in fase iniziale di raffreddamento
 Ingresso alla camera di combustione: chiuso

CAMERA DI COTTURA III
 Fuoco: acceso
 Collegamento alla camera dei fumi: chiuso
 Materiale: in fase finale di cottura
 Ingresso alla camera di combustione: chiuso



FORNO ZIGZAG E MIGEON

Periodo: intorno al 1940
Tipo di cottura: Continua
Vantaggi: cottura continua, inforno meccanizzato, scarsa necessità di manodopera
Svantaggi: necessità di ampio spazio per il movimento dei mezzi, scarsa diffusione



FORNO ATUNNEL

Periodo: dal 1950 ad oggi
Tipo di cottura: Continua
Vantaggi: velocità di cottura, meccanizzazione dell'intero ciclo produttivo
Svantaggi: Alto costo di realizzazione

1858

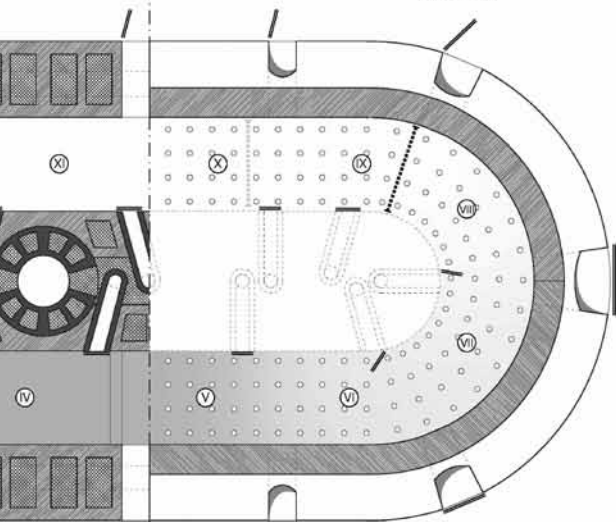
1940

1950

CAMERA DI COTTURA XI
 Fuoco: spento
 Collegamento alla camera dei fumi: chiuso
 Materiale: non presente
 Ingresso alla camera di combustione: aperto

CAMERA DI COTTURA X
 Fuoco: spento
 Collegamento alla camera dei fumi: chiuso
 Materiale: non presente
 Ingresso alla camera di combustione: aperto

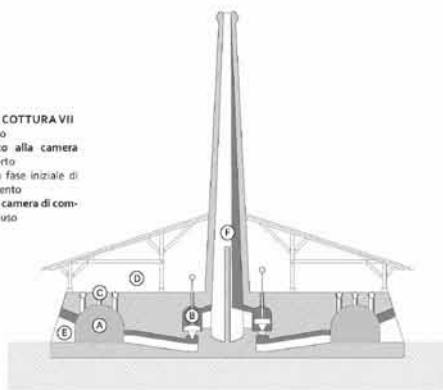
CAMERA DI COTTURA IX
 Fuoco: spento
 Collegamento alla camera dei fumi: chiuso
 Materiale: in fase di caricamento
 Ingresso alla camera di combustione: aperto



CAMERA DI COTTURA VIII
 Fuoco: spento
 Collegamento alla camera dei fumi: aperto
 Materiale: appena introdotto nella fornace
 Ingresso alla camera di combustione: appena chiuso

- (A) Camera di cottura
- (B) Camera dei fumi
- (C) Bocchette del combustibile
- (D) Deposito del combustibile
- (E) Ingresso alla camera di combustione
- (F) Ciminiera

CAMERA DI COTTURA VII
 Fuoco: spento
 Collegamento alla camera dei fumi: aperto
 Materiale: in fase iniziale di preriscaldamento
 Ingresso alla camera di combustione: chiuso



CAMERA DI COTTURA IV
 Fuoco: acceso
 Collegamento alla camera dei fumi: chiuso
 Materiale: in cottura
 Ingresso alla camera di combustione: chiuso

CAMERA DI COTTURA V
 Fuoco: acceso
 Collegamento alla camera dei fumi: chiuso
 Materiale: in fase iniziale di cottura
 Ingresso alla camera di combustione: chiuso

CAMERA DI COTTURA VII
 Fuoco: in fase di accensione
 Collegamento alla camera dei fumi: chiuso
 Materiale: in fase finale di preriscaldamento
 Ingresso alla camera di combustione: chiuso



C/D - La fornace Fusi nel parco delle Groane



C/D - Interno fornace Fusi



Interno camerette fornace Fusi



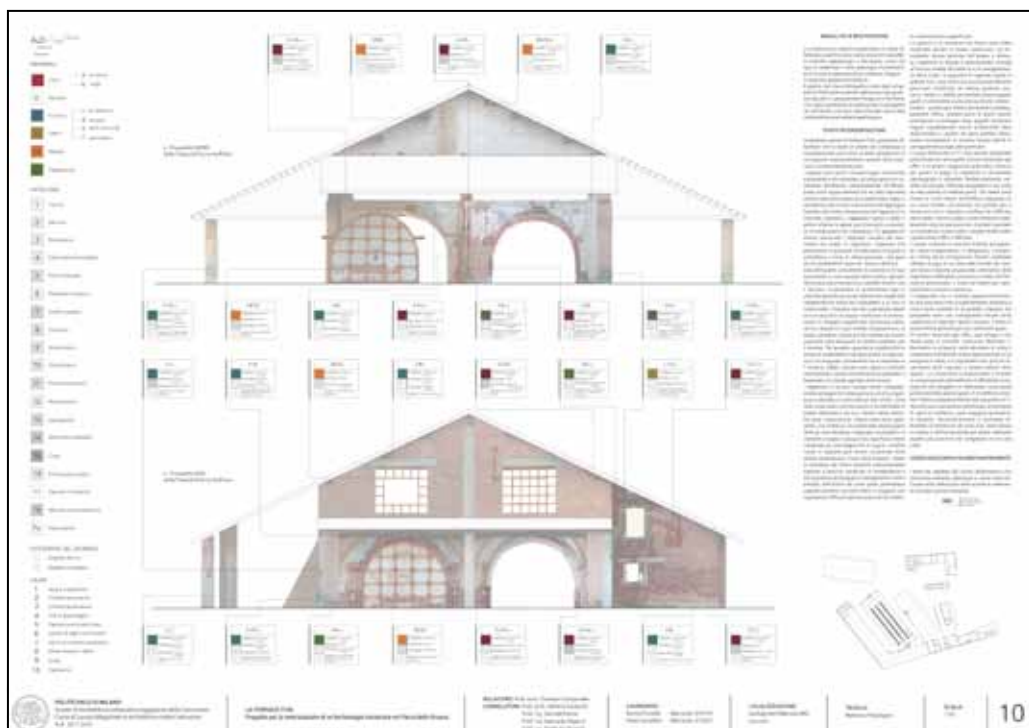
B - immagine dell'interno della fornace Croce. Tesi di Laurea di D. Cambiolo e R. Canisi, Scuola AUIC del Politecnico di Milano A.A. 2017-2018. Relatori C. Campanella, S. Guidarini



C/D - La fornace Croce nel parco delle Groane - viste esterne



La fornace Fusi nel parco delle Groane: vista generale di progetto



La fornace Fusi nel parco delle Groane: tavola del progetto di conservazione



La fornace Fusi nel parco delle Groane: planimetrie dello stato attuale e di progetto

Fornace Fusi. Indagine capriate lignee-qualità muraria



Per le capriate che si presentano in buono stato e che mantengono una più che sufficiente capacità di risposta strutturale si è previsto il solo trattamento preventivo e manutentivo. Questo trattamento eseguito tramite l'impiego di appositi prodotti Biocidi è svolto tramite l'applicazione del composto direttamente sulla superficie dell'elemento ligneo e ha la finalità di interrompere e proteggere lo stesso dall'attacco di insetti e funghi. L'applicazione del prodotto può essere eseguita con il metodo della spruzzatura, o con il metodo della spazzatura eppoi, ancora, per difficoltà, il metodo da utilizzare va determinato caso per caso in relazione all'accessibilità, alle condizioni e alla forma dei pezzi lignei da trattare.



Di questa categoria fanno parte quelle capriate che presentano nella quasi totalità uno stato di conservazione buono con la presenza di piccole porzioni ammantolate localmente e bisognose di un intervento di rinforzo. Rinforzare significa migliorare le prestazioni strutturali dell'elemento ligneo per soddisfarne nuove esigenze. Questo livello di consolidamento cerca di non alterare in maniera significativa lo schema strutturale, ma introduce nuovi elementi in grado di integrare quelli esistenti dal punto di vista statico senza modificare la distribuzione delle masse e dei carichi dell'edificio. Il rinforzo può avvenire globalmente su tutto l'elemento ligneo oppure localmente con l'inserimento di piastre metalliche sagomate.



La terza categoria include quelle strutture particolarmente danneggiate che non possono in alcun modo sopportare alle esigenze strutturali richieste e quelle capriate del tutto mancanti a causa di crisi localizzate. Per questa categoria che non permette di operare con l'integrazione di nuove in acciaio alla struttura esistente si è scelto di intervenire mediante la sostituzione integrale della capriata in legno con una nuova realizzata con profili in acciaio. In questo modo si vuole mantenere la stessa forma della capriata antica realizzata, però, con un materiale nuovo. L'acciaio. La soluzione adottata permette di evitare la spinta laterale a spina dei pilastri precedenti.



POLITECNICO DI MILANO
Scuola di Architettura Urbanistica Ingegneria delle Costruzioni
Corso di Laurea Magistrale in Architettura delle Costruzioni
A.A. 2017-2018

LA FORNACE FUSI.
Progetto per la valorizzazione di un'archeologia industriale nel Parco delle Groene.

RELATORE: P.
CORRELATORI:

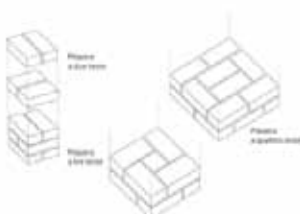
CAMPIONE MURARIO 1: FILASTRI



Filastro in laterizio di dimensione variabile composto da mattoni disposti a tre teste o a quattro teste. La muratura è realizzata con filastri in angola cotta di forma regolare intercalati da mattoni di buona qualità e la testata muraria in quanto sia l'incassatura dei filastri che lo sfalsamento dei giunti verticali.

Gli elementi in laterizio appaiono ancora in buone stato e scarsamente ammuffiti.

I giunti di malta in alcuni punti si presentano molto grandi rispetto alle dimensioni dei mattoni.

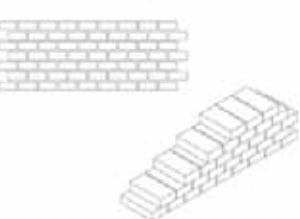


Dimensioni e forme		MURATO A TRE TESTE		MURATO A QUATTRO TESTE	
MA	FD	FEL	DEL	S.G.	O.R.
110x110	110x110	110x110	110x110	110x110	110x110
FE	B	B	NB	B	B
Colore	Verdici	Fuori gamma	Nel gamma		
Metodo portagioie	A	B	A		
LMT (centimetri)		+1/2	+1/2		
ROM	1/2	1/2	1/2		
Parametri meccanici	f _{tr} (N/mm ²)	f _c (N/mm ²)	f _c (N/mm ²)	f _c (N/mm ²)	f _c (N/mm ²)
valori MIN - MAX	1,1 - 1,2	1,0 - 1,1	1,0 - 1,1	1,0 - 1,1	1,0 - 1,1

CAMPIONE MURARIO 2: PARETE ESTERNA DEL FORNO



Muratura in laterizio di mattoni a due teste con elementi disposti ortogonalmente al piano della muratura. Muratura realizzata con mattoni cotti perfettamente squadrati disposti tutti con la dimensione maggiore ortogonale al piano della muratura stessa, testata muraria che rispetta l'incassatura dei filastri ma presenta un parziale sfalsamento dei giunti verticali. Gli elementi in laterizio appaiono piuttosto degradati e poriferanti a causa dei frequenti cicli di temperatura a cui erano sottoposti e i giunti di malta sono spesso inespansi.

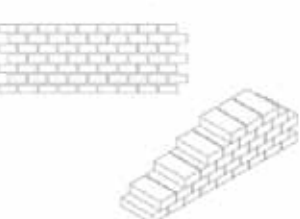


Dimensioni e forme		MURATO A DUE TESTE		MURATO A DUE TESTE	
MA	FD	FEL	DEL	S.G.	O.R.
110x110	110x110	110x110	110x110	110x110	110x110
FE	FE	B	NB	B	B
Colore	Verdici	Fuori gamma	Nel gamma		
Metodo portagioie	A	B	A		
LMT (centimetri)		+1/2	+1/2		
ROM	1/2	1/2	1/2		
Parametri meccanici	f _{tr} (N/mm ²)	f _c (N/mm ²)	f _c (N/mm ²)	f _c (N/mm ²)	f _c (N/mm ²)
valori MIN - MAX	1,0 - 1,0	1,0 - 1,0	1,0 - 1,0	1,0 - 1,0	1,0 - 1,0

CAMPIONE MURARIO 3: PARETE INTERNA DEL FORNO



Muratura in laterizio di mattoni a due teste con elementi disposti ortogonalmente al piano della muratura. Muratura realizzata con mattoni cotti perfettamente squadrati disposti tutti con la dimensione maggiore ortogonale al piano della muratura stessa, testata muraria che rispetta l'incassatura dei filastri ma presenta un parziale sfalsamento dei giunti verticali. Gli elementi in laterizio appaiono a tratti molto degradati, poriferanti e del tutto inespansi a causa dei frequenti cicli di temperatura a cui erano sottoposti e i giunti di malta sono spesso inespansi.



Dimensioni e forme		MURATO A DUE TESTE		MURATO A DUE TESTE	
MA	FD	FEL	DEL	S.G.	O.R.
110x110	110x110	110x110	110x110	110x110	110x110
FE	FE	B	NB	B	B
Colore	Verdici	Fuori gamma	Nel gamma		
Metodo portagioie	A	B	A		
LMT (centimetri)		+1/2	+1/2		
ROM	1/2	1/2	1/2		
Parametri meccanici	f _{tr} (N/mm ²)	f _c (N/mm ²)	f _c (N/mm ²)	f _c (N/mm ²)	f _c (N/mm ²)
valori MIN - MAX	1,0 - 1,0	1,0 - 1,0	1,0 - 1,0	1,0 - 1,0	1,0 - 1,0

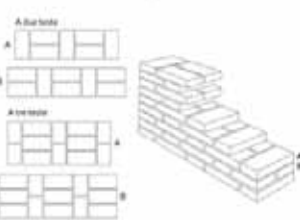
CAMPIONE MURARIO 4: MURATURE GENERICHE



Muratura in laterizio di dimensioni variabile composta da mattoni disposti a due teste o a tre teste. La muratura è realizzata con filastri in angola cotta di forma regolare intercalati da mattoni di buona qualità e la testata muraria in quanto sia l'incassatura dei filastri che lo sfalsamento dei giunti verticali.

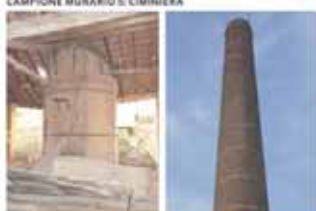
Gli elementi in laterizio appaiono ancora in buone stato e scarsamente ammuffiti.

I giunti di malta in alcuni punti si presentano piuttosto bene espansi.

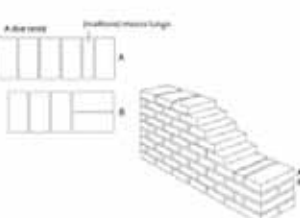


Dimensioni e forme		MURATO A DUE TESTE		MURATO A TRE TESTE	
MA	FD	FEL	DEL	S.G.	O.R.
110x110	110x110	110x110	110x110	110x110	110x110
FE	FE	B	NB	B	B
Colore	Verdici	Fuori gamma	Nel gamma		
Metodo portagioie	A	B	A		
LMT (centimetri)		+1/2	+1/2		
ROM	1/2	1/2	1/2		
Parametri meccanici	f _{tr} (N/mm ²)	f _c (N/mm ²)	f _c (N/mm ²)	f _c (N/mm ²)	f _c (N/mm ²)
valori MIN - MAX	1,0 - 1,0	1,0 - 1,0	1,0 - 1,0	1,0 - 1,0	1,0 - 1,0

CAMPIONE MURARIO 5: CMINIERA



Muratura in laterizio di mattoni a due teste con elementi disposti ortogonalmente al piano della muratura. Muratura realizzata con mattoni cotti di ottima qualità e perfettamente squadrati disposti tutti con la dimensione maggiore ortogonale al piano della muratura stessa, testata muraria che rispetta l'incassatura dei filastri e lo sfalsamento dei giunti verticali. Gli elementi in laterizio appaiono generalmente in buono stato. I giunti di malta sono ottimi e molto espansi. Sono presenti alcuni elementi di rifinito della muratura (cinture).



Dimensioni e forme		MURATO A DUE TESTE		MURATO A DUE TESTE	
MA	FD	FEL	DEL	S.G.	O.R.
110x110	110x110	110x110	110x110	110x110	110x110
FE	FE	B	NB	B	B
Colore	Verdici	Fuori gamma	Nel gamma		
Metodo portagioie	A	B	A		
LMT (centimetri)		+1/2	+1/2		
ROM	1/2	1/2	1/2		
Parametri meccanici	f _{tr} (N/mm ²)	f _c (N/mm ²)	f _c (N/mm ²)	f _c (N/mm ²)	f _c (N/mm ²)
valori MIN - MAX	1,1 - 1,1	1,0 - 1,0	1,0 - 1,0	1,0 - 1,0	1,0 - 1,0

CAMPIONE MURARIO 6: MURATURE A SECCO



Muratura in laterizio di mattoni squadrati a tre teste.

Muratura realizzata con mattoni cotti cotti di buona qualità e perfettamente squadrati, la testata muraria rispetta l'incassatura dei filastri e lo sfalsamento dei giunti verticali.

Gli elementi in laterizio appaiono generalmente in buono stato. I giunti di malta sono molto ottimi e inespansi. Questa muratura assolve alla sola funzione di latreggiamento tra i pilastri in laterizio e il trattamento acustico della linea fonoassorbente.



Dimensioni e forme		MURATO A TRE TESTE		MURATO A TRE TESTE	
MA	FD	FEL	DEL	S.G.	O.R.
110x110	110x110	110x110	110x110	110x110	110x110
FE	FE	B	NB	B	B
Colore	Verdici	Fuori gamma	Nel gamma		
Metodo portagioie	A	B	A		
LMT (centimetri)		+1/2	+1/2		
ROM	1/2	1/2	1/2		
Parametri meccanici	f _{tr} (N/mm ²)	f _c (N/mm ²)	f _c (N/mm ²)	f _c (N/mm ²)	f _c (N/mm ²)
valori MIN - MAX	1,1 - 1,1	1,0 - 1,0	1,0 - 1,0	1,0 - 1,0	1,0 - 1,0

of arch. Christian Campanelli
Prof. arch. Stefano Guidarini
Prof. ing. Carmelo Palmieri
Prof. ing. Giancarlo Paganini
Prof. ing. Paolo De' Angela

LAUREANDI:
Davide Girelli
Paolo Tomellini

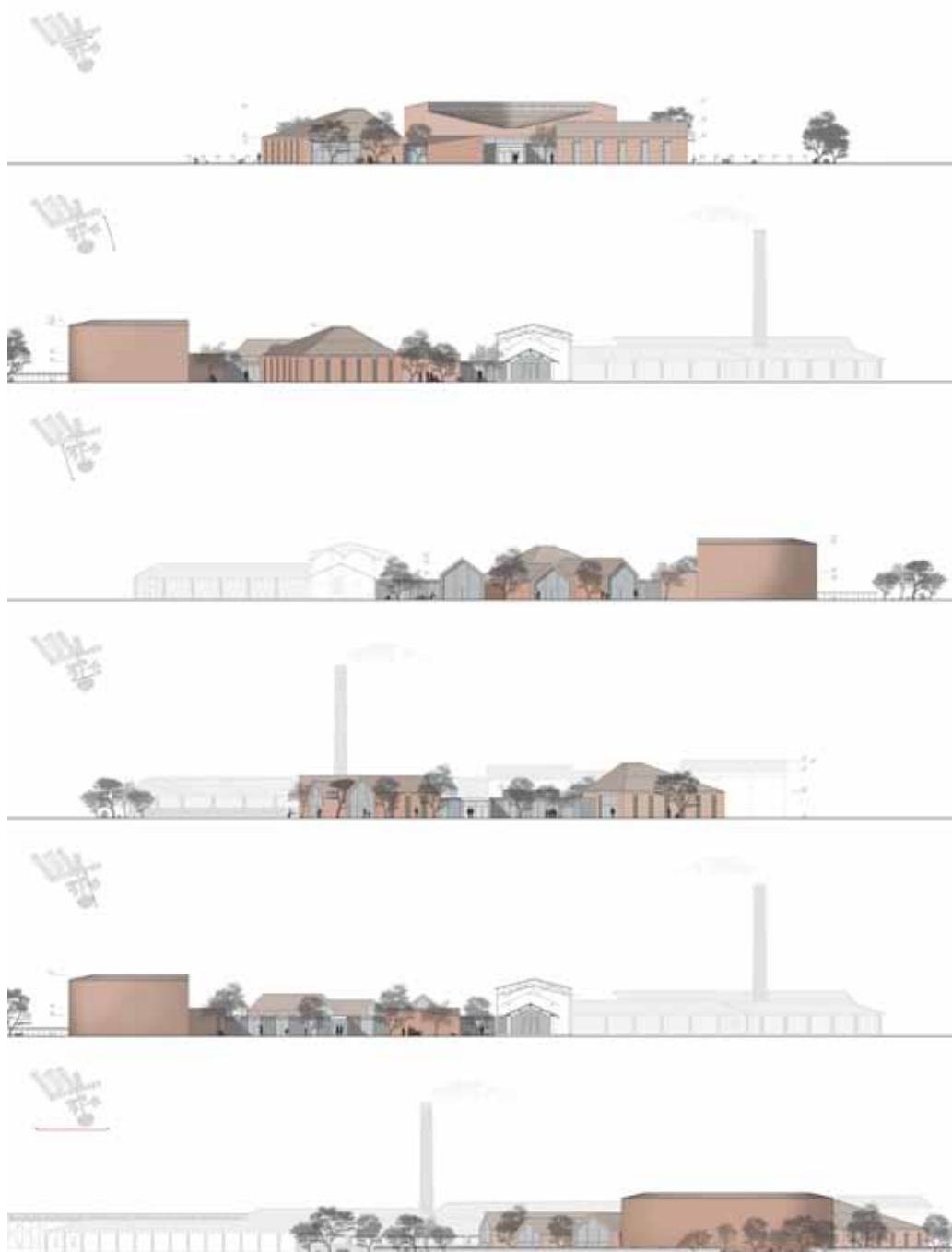
Matricola: 874724
Matricola: 875252

LOCALIZZAZIONE:
Garbagnate Milanese (MI)
via Lario

TAVOLA:
Ingegneri delle Caprati Ingegneri
Indice di qualità muraria

SCALA:

9



17

5 - La fornace Fusi nel parco delle Groane: prospetti del progetto con l'inserimento dei nuovi edifici

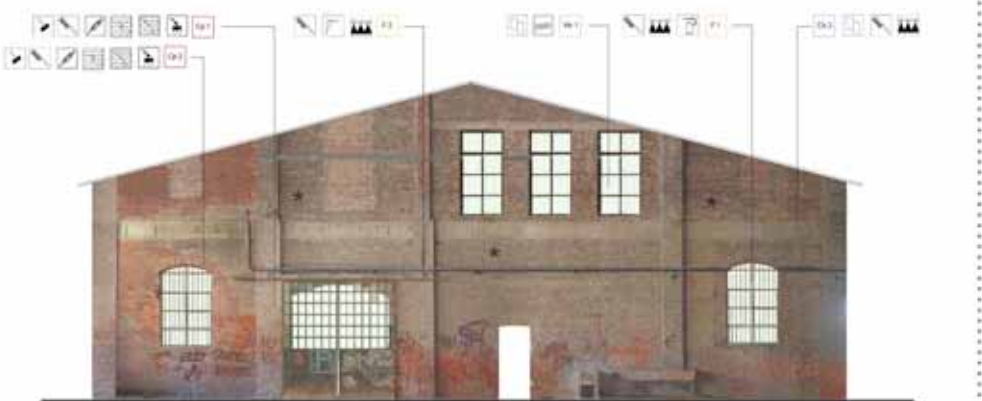
Sala macchine - Fornace della Croce - anno 1900 - Rocca Jonca



1a F Cotto mattoni pieni	1a F Cotto mattoni pieni	1a F Cotto mattoni pieni	1a F Cotto mattoni pieni	1a F Cotto mattoni pieni	1a F Cotto mattoni pieni
1a F Cotto mattoni pieni	1a F Cotto mattoni pieni	1a F Cotto mattoni pieni	1a F Cotto mattoni pieni	1a F Cotto mattoni pieni	1a F Cotto mattoni pieni

- Fessurazione
- Umidità di risalita
- Erosione
- Patina
- Depositi superficiali
- Alterazione cromatica

1a F Cotto mattoni pieni ELEMENTO Terminazione di facciata PAATOLOGIA Il materiale è presente in tutto nella di conservazione, sotto presenza depositi superficiali e alterazioni, erosione, altera. Altera. Altera. Altera. spazio. Altera. Altera. Altera. Altera. Altera. Altera. Altera. manutenzione di alcune parti il cotto è molto deteriorato e necessita di interventi.	1a F Cotto mattoni pieni ELEMENTO Arco di sostegno PAATOLOGIA Arco di sostegno in cotto COSA: Necessità manutenzione del materiale con manutenzione di alcune parti il cotto è molto deteriorato e necessita di interventi.	1a F Cotto mattoni pieni ELEMENTO Arco di sostegno PAATOLOGIA Arco di sostegno in cotto COSA: Necessità manutenzione del materiale con manutenzione di alcune parti il cotto è molto deteriorato e necessita di interventi.	1a F Cotto mattoni pieni ELEMENTO Arco di sostegno PAATOLOGIA Arco di sostegno in cotto COSA: Necessità manutenzione del materiale con manutenzione di alcune parti il cotto è molto deteriorato e necessita di interventi.	1a F Cotto mattoni pieni ELEMENTO Arco di sostegno PAATOLOGIA Arco di sostegno in cotto COSA: Necessità manutenzione del materiale con manutenzione di alcune parti il cotto è molto deteriorato e necessita di interventi.	1a F Cotto mattoni pieni ELEMENTO Arco di sostegno PAATOLOGIA Arco di sostegno in cotto COSA: Necessità manutenzione del materiale con manutenzione di alcune parti il cotto è molto deteriorato e necessita di interventi.
---	---	---	---	---	---



1a F Cotto mattoni pieni PAATOLOGIA Il materiale è presente in tutto nella di conservazione, sotto presenza depositi superficiali e alterazioni, erosione, altera. Altera. Altera. Altera. spazio. Altera. Altera. Altera. Altera. Altera. Altera. Altera. manutenzione di alcune parti il cotto è molto deteriorato e necessita di interventi.	1a F Cotto mattoni pieni PAATOLOGIA Il materiale è presente in tutto nella di conservazione, sotto presenza depositi superficiali e alterazioni, erosione, altera. Altera. Altera. Altera. spazio. Altera. Altera. Altera. Altera. Altera. Altera. Altera. manutenzione di alcune parti il cotto è molto deteriorato e necessita di interventi.	1a F Cotto mattoni pieni PAATOLOGIA Il materiale è presente in tutto nella di conservazione, sotto presenza depositi superficiali e alterazioni, erosione, altera. Altera. Altera. Altera. spazio. Altera. Altera. Altera. Altera. Altera. Altera. Altera. manutenzione di alcune parti il cotto è molto deteriorato e necessita di interventi.	1a F Cotto mattoni pieni PAATOLOGIA Il materiale è presente in tutto nella di conservazione, sotto presenza depositi superficiali e alterazioni, erosione, altera. Altera. Altera. Altera. spazio. Altera. Altera. Altera. Altera. Altera. Altera. Altera. manutenzione di alcune parti il cotto è molto deteriorato e necessita di interventi.	1a F Cotto mattoni pieni PAATOLOGIA Il materiale è presente in tutto nella di conservazione, sotto presenza depositi superficiali e alterazioni, erosione, altera. Altera. Altera. Altera. spazio. Altera. Altera. Altera. Altera. Altera. Altera. Altera. manutenzione di alcune parti il cotto è molto deteriorato e necessita di interventi.	1a F Cotto mattoni pieni PAATOLOGIA Il materiale è presente in tutto nella di conservazione, sotto presenza depositi superficiali e alterazioni, erosione, altera. Altera. Altera. Altera. spazio. Altera. Altera. Altera. Altera. Altera. Altera. Altera. manutenzione di alcune parti il cotto è molto deteriorato e necessita di interventi.
--	--	--	--	--	--

6 - La fornace Croce nel parco delle Groane: il rilievo materico patologico ed il progetto di conservazione



7 - La fornace Croce nel parco delle Groane: render di progetto, vista del nuovo ingresso



8 - La fornace Croce nel parco delle Groane: masterplan di progetto



9/10 - La fornace Croce nel parco delle Groane: viste assonometriche del complesso, stato di fatto e progetto



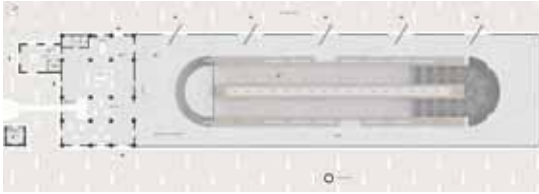
11 - La fornace Croce nel parco delle Groane: prospetto frontale degli studios



12 - Sezione longitudinale dello spazio mostre/forno Hoffman



13/14 - Le nuove facciate del forno Hofmann realizzate con manufatti in laterizio ricavati dal catalogo di produzione della fornace. Il tamponamento di facciata lascia filtrare aria e luce



15/16 - La fornace Croce nel parco delle Groane: pianta del forno Hofmann e l'assonometria del nuovo elemento di innesto che va a riprodurre una delle teste "mozzate" del forno.



17/18 - Render dell'interno del forno Hoffmann e del nuovo inserimento



Arte

Gli affreschi di Giovanni Pietro da Cemmo a Crema
Storia e vicende

L'autore traccia la cronistoria di un ciclo di affreschi tra i più conosciuti nel nostro territorio: quello di Giovanni Pietro da Cemmo nell'antico convento di S. Agostino di Crema. Ne viene raccontata la storia, dalla sua prima realizzazione ai nostri giorni.

Premessa

Questo articolo ha uno scopo essenzialmente divulgativo: quello di sintetizzare la storia degli affreschi del pittore Giovan Pietro da Cemmo e della sua bottega esistenti nell'antico convento di S. Agostino di Crema. Non si propone di farne un'analisi approfondita dal punto di vista della storia dell'arte¹.

Le origini: il pittore

La storia inizia presumibilmente verso la fine del sec. XV e gli inizi del XVI, quando a Giovanni Pietro da Cemmo e alla sua bottega venne affidato il compito di abbellire con affreschi le pareti e la volta del refettorio del convento dei frati agostiniani di Crema.

Il convento era allora la sede dell'Osservanza Agostiniana di Lombardia, che qui ebbe le sue origini: fu un importante movimento di riforma dell'ordine agostiniano che si diffuse in tutta la regione e in tutta l'Italia settentrionale interessando centinaia di monasteri.

I primi e più importanti priori dell'Osservanza furono quelli del convento di Crema (alcuni erano cremaschi di nascita, come Agostino Cazzuli), dove si tenevano i capitoli del movimento, cioè le assemblee periodiche che governavano la vita di questa grande comunità e stabilivano le direttive per tutti i conventi. Sembra dunque perfettamente conseguente per un convento di tale importanza la decisione di abbellire il refettorio chiamando maestranze di valore, ed in particolare un pittore come Giovan Pietro da Cemmo² che, pur non essendo tra i grandi della pittura di quell'epoca, ed essendo stato attivo solo nell'ambito strettamente locale, tuttavia realizzò cicli pittorici importanti, sia in chiese sia in conventi.

Sappiamo che era originario di Cemmo di Capo di Ponte, in Valcamonica, ma di lui abbiamo scarsissime notizie biografiche: ne ignoriamo persino la data di nascita (forse il 1450) e possiamo stabilire la data di morte solo approssimativamente (intorno al 1510). Fu attivo dal 1475 nelle valli bresciane, ed in particolare in Val Camonica ed in Val Sabbia (Piancogno, Bagolino, Esine, Bienno, Berzo Inferiore, Darfo, Pisogne, Niardo, Breno) in cui lasciò numerose testimonianze della sua arte. Fra le sue opere quella che si può segnalare per le sue relazioni con Crema è il ciclo di affreschi dipinto nel convento di S. Barnaba nella vicina Brescia, dove nel 1457 erano stati chiamati gli Agostiniani dell'Osservanza di Lombardia. Nel 1490 fu edificato un grande ambiente destinato a biblioteca, dove Giovanni Pietro da Cemmo affrescò un bel ciclo sulla vita di Sant'Agostino³. Anche a Cremona Giovan Pietro lasciò la sua testimonianza con il ciclo *Storie*

¹ Un testo simile sugli affreschi di Crema manca ancora. Maria Luisa Ferrari, che ha scritto la monografia più completa sull'opera complessiva del Da Cemmo (vedi nota successiva), ne fa solo alcuni cenni. Rimane però validissimo, secondo me, l'articolo scritto da Mario Marubbi pubblicato a pag. 51 di *Insula Fulcheria* del 1989: *Note in margine a un restauro: gli affreschi del refettorio di S. Agostino di Crema*.

² Non mi soffermo sulla vita e sull'opera complessiva del pittore, perchè questo esula dall'economia di questo articolo. Mi limito ad indicare tre testi utili per questo scopo:

- M.L. FERRARI, *Giovan Pietro da Cemmo. Fatti di pittura bresciana del Quattrocento*, Editrice Ceschina, Milano, 1956 (la monografia più completa fino ad ora scritta) - La voce GIOVANNI PIETRO DA CEMMO di Alessandro Serafini - *Dizionario Biografico degli Italiani*, Edizioni Treccani, Volume 56 (2001), ottima sintesi sia per la biografia del pittore sia per l'analisi della sua opera - MAGDA STOFFLER, *Giovan Pietro da Cemmo: il percorso artistico di un pittore*, in *Insula Fulcheria* 2018 (per le problematiche sulla vita e l'opera dell'artista e per la bibliografia recentissima)

³ GAETANO PANAZZA, *Il convento agostiniano di San Barnaba e gli affreschi della libreria*, La Scuola, Brescia 1990

di Sant'Agostino e i dottori della chiesa nella Chiesa di S. Agostino (Cappella del Santissimo Sacramento), eseguito tra il 1498 e il 1504⁴, testimonianza di un ciclo decorativo che comprendeva anche gli edifici conventuali, andati perduti.

Così i frati dell'Osservanza di Crema, che avevano potuto constatare il valore di questo pittore attraverso le sue realizzazioni nelle località vicine, lo chiamarono nel loro convento per affidargli il compito di decorare il refettorio: due grandi affreschi vennero realizzati sulle pareti minori (*L'Ultima Cena* e la *Crocifissione*), altri lungo le pareti maggiori (una serie di lunette raffiguranti i *Magistri Sacrae Paginae* dell'ordine agostiniano e un fregio sottostante costituito da motivi decorativi, intervallati da medaglioni monocromi raffiguranti re biblici) e altri nella volta (decorazioni a grottesche e tondi monocromi raffiguranti storie del Vecchio Testamento). Infine venne affrescata dal Nostro e dalla sua bottega anche la biblioteca del convento (oggi adibita a sala per riunioni o manifestazioni culturali e ribattezzata "Sala Cremonesi").

Le origini: la data di esecuzione

Quando vennero realizzati gli affreschi? Nell'*Ultima Cena* il pittore scrisse, in corrispondenza del fregio inferiore, una data: 1507. Tale indicazione temporale è altamente attendibile non solo come data terminale di questo dipinto ma è indicativa anche per tutto il ciclo, visto la corrispondenza con analoghe realizzazioni precedenti, come quella di S. Barnaba a Brescia e quella di S. Agostino a Cremona. Ed è ancora più attendibile se si prendono in considerazione i risultati artistici a cui è pervenuto l'autore: a Crema l'artista ha raggiunto uno stile ormai maturo, o "rinascimentale" per usare il termine di Maria Luisa Ferrari (a tutt'oggi la più autorevole studiosa della pittura del Nostro), caratteristico delle ultime fasi della sua produzione, dopo essere partito da un registro "goticizzante" che ne caratterizzò i primi momenti.

Le origini: l'attribuzione

Ancora una considerazione sulla realizzazione del ciclo di affreschi cremasco: in nessun affresco vi è la firma dell'autore.

Giovan Pietro da Cemmo non era solito firmare le proprie opere. Solo due cicli affrescati portano la sua firma: quello del Convento dell'Annunciata dei frati Cappuccini di Piancogno (1475) e quello della Chiesa di San Rocco di Bagolino (1486). Per il resto non vi sono autografi⁵. Come è giustificata allora l'attribuzione al Nostro, considerato che non vi sono documenti che possano attestare la commissione a lui fatta da parte dei frati del convento?

Innanzitutto vi sono ragioni stilistiche: la maggior parte degli studiosi concorda sulla sua paternità. Inoltre vi sono ragioni documentarie, ed in particolare una di grande valore probatorio: il testo di Marcantonio Michiel, su cui vorrei soffermarmi.

Marcantonio Michiel era nato a Venezia nel 1484 dal patrizio Vittore di Michiel e Paola di Silvestro Pessina. Ricco ed agiato, ebbe scarso successo in politica. In compenso però nutrì una grande passione per l'arte: riuscì a costituire una cospicua raccolta personale e studiò a fondo tutte le manifestazioni artistiche del suo tempo, delle cui opere e dei cui autori ebbe una conoscenza approfondita. Amico di artisti e di collezionisti, in contatto con alcuni fra i più valenti eruditi ed

⁴ MAGDA STOFLE, *Giovan Pietro da Cemmo: il percorso artistico di un pittore*, in *Insula Fulcheria* 2018, pag. 184

⁵ Vedi il testo citato della Stofler, per valutare le problematiche relative alle attribuzioni e all'esecuzione delle opere del Nostro.

uomini di cultura del suo tempo, era solito recarsi personalmente nei luoghi dove si trovavano le opere che voleva studiare e in cui vivevano gli artisti (“patriarca dei conoscitori italiani” è definito da Roberto Longhi).

A questo scopo nel 1514, iniziò il primo dei suoi numerosi soggiorni di studio fuori Venezia: a Firenze per tre settimane. Poi fu la volta di Bergamo, nel 1516 e nel 1517, al seguito del padre provveditore e capitano. Nel luglio-settembre 1518 si recò a Crema, a Cremona, a Parma e a Milano, poi, il 27 settembre, a Roma, al seguito del cardinale Francesco Pisani, dove poté seguire direttamente l’attività di Michelangelo. A Roma Marcantonio si trattenne fino al 1520, salvo un intermezzo a Napoli dal 3 al 18 marzo 1519. Partito da Roma il 7 novembre 1520, dopo una sosta a Firenze, rientrò a Venezia.

Qui si accinse a scrivere un testo che diverrà molto importante per la storia dell’arte⁶ ed in particolare per l’attribuzione delle pitture realizzate da G. P. da Cemmo a Crema: la *Notizia... d’opere di disegno*, nel quale fa un resoconto della sua attività, ordinato secondo il luogo nel quale si trovano le opere d’arte da lui descritte.

Ragionatamente elencante, sistematicamente inventariale, l’approccio topografico – di città in città e, in ognuna di queste, di sede in sede, di collezione in collezione – del Michiel, colla puntuale percezione d’uno sguardo pronto a tradursi in annotazione concisa però densa di contenuti informativi, con date, con attribuzione alla mano di questo o quell’artista. E ciò con lessico non sbrigativamente impressionistico, ma meditato, terminologicamente avvertito, mirato nell’aggettivazione⁷.

Il testo rimase manoscritto per molto tempo, finché nel 1800 fu pubblicato dal bibliotecario della Biblioteca Marciana di Venezia, Iacopo Morelli che, non conoscendone l’autore, lo considerò anonimo e perciò venne indicato nelle bibliografie come “Anonimo Morelliano” (*Notizia d’opere di disegno nella prima metà del secolo XVI esistenti in Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema e Venezia scritta da un anonimo di quel tempo, pubblicata e illustrata da D. J. Morelli*, Bassano, 1800). Solo nella seconda metà del secolo ne venne attribuita la paternità a Michiel e fu stampato, per la prima volta riconoscendone l’autore, da Gustavo Frizzoni (Bologna, 1884)⁸. Oggi, nonostante alcune ristampe intitolate all’Anonimo, l’attribuzione al Michiel non è messa in discussione (vedi l’edizione a cura di C. De Benedictis, Firenze, 2000)⁹.

A pag. 53 sgg. dell’edizione a stampa del 1800, nel capitolo intitolato “Opere in Crema”, Michiel scrive:

Nel refettorio la volta de chiaro e scuro bianco, con istoriette del Testamento Vecchio nelli tondi, fu de man de Zuanpiero de Valcamonica. Ivi la Passione del nostro Signor in fronto, e la Cena all’incontro, de più colori furono de man del ditto. In la Libreria el compartimento de verde, chiaro e scuro, fu dipinto dall’istesso.

⁶ Il testo di Michiel è stato prezioso per l’attribuzione di alcune opere dei più importanti artisti del Rinascimento: Giorgione, Giovanni Bellini, Antonello da Messina, Tiziano, Palma il Vecchio, Lorenzo Lotto, Raffaello e Sebastiano del Piombo.

⁷ GINO BENZONI - *Dizionario Biografico degli Italiani* - Edizioni Treccani - Volume 74 (2010) - voce *Marcantonio Michiel*

⁸ *Notizia d’opere di disegno / pubblicata e illustrata da D. Jacopo Morelli*, 2. ed. riv. ed aumentata per cura di Gustavo Frizzoni, Zanichelli, Bologna 1884

⁹ MARCANTONIO MICHIEL, *Notizia d’opere del disegno*, edizione critica a cura di Theodor Frimmel, Vienna 1896; saggio introduttivo di Cristina De Benedictis, Edifir, Firenze 2000

L'attribuzione degli affreschi ad opera del Michiel venne poi fatta propria da tutti gli studiosi successivi e oggi non è messa in dubbio. Si noti che il Michiel accenna solo agli affreschi del refettorio e della biblioteca del convento, ma non a quelli dell'atrio del refettorio, recentemente (2018) restaurati, per una disamina dei quali si veda l'articolo pubblicato sul numero del 2018 di *Insula Fulcheria* (Matteo Facchi: *I dipinti dell'atrio del refettorio dell'ex Convento di Sant'Agostino a Crema: prime considerazioni stilistiche*).

Il Settecento

Nel 1729 crollarono parti del tetto e del muro orientale della biblioteca monastica, con conseguente distruzione degli affreschi di Giovan Pietro da Cemmo e della sua bottega ivi esistenti.

La descrizione precisa e documentata di questa vicenda ci viene fornita dalla cronaca manoscritta di un Agostiniano del convento, padre Bernardo Nicola Zucchi, che descrive avvenimenti piccoli e grandi accaduti a Crema e nel suo territorio dall'anno 1710 al 1752 (B.N. ZUCCHI, *Alcune annotazioni di ciò che giornalmente è succeduto nella Città e Territorio di Crema... incominciata a registrarsi l'anno dell'era MDCCX da F. Bernardo Nicola Zucchi da Crema Agostiniano dell'Osservanza di Lombardia 1710-1752*, ms. presso la Biblioteca Comunale di Crema).

Si decise di rinnovare il locale totalmente e, per questo scopo, si sostituì la decorazione originale con quella dipinta da Giambattista Caretti di Treviglio, consistente in pitture «... del Santo Padre sopra la Cathedra e due figure laterali rappresentanti le due virtù Teologali, Fede e Speranza, medaglie con busti della S.ta Madre, del Beato Rocho Portio fondatore della nostra Congregazione, e de Padri più qualificati... »¹⁰.

L'Ottocento

Negli ultimi anni del Settecento, il destino del complesso monumentale subì una svolta improvvisa: nel 1796 infatti gli eserciti della Francia rivoluzionaria, guidati da Napoleone, occuparono l'Italia settentrionale, favorendo il sorgere di repubbliche indipendenti. A Crema, dopo l'ingresso delle truppe francesi (il 28 marzo) sorse una Municipalità autonoma, nell'ambito della Repubblica Cisalpina, che, con decreto del 20 luglio 1797, sopprime il convento e ne fece una proprietà pubblica da utilizzare come nuova sede per l'Ospedale degli Infermi.

Al decreto però non venne data esecuzione per intero: l'Ospedale si limitò a vendere gli arredi e le suppellettili della chiesa e a pagare una pensione ai frati, ma il convento venne destinato ad ospitare l'Undicesimo Reggimento di cavalleria francese. Da quel momento l'edificio fu sempre utilizzato come caserma per l'alloggio delle truppe che presero stanza a Crema: terminato il periodo napoleonico, dal 1815 ospitò le truppe del Regno Lombardo-Veneto (risale al 29-12-1816 il decreto con cui il convento viene incamerato nel demanio militare del Regno Lombardo-Veneto, togliendone formalmente la proprietà all'Ospedale degli Infermi) e dal 1861 un distaccamento

¹⁰ Vedi l'articolo di MARIA LUISA FIORENTINI e LAURA RADAELLI, *L'ex Convento di S. Agostino - Estratto storico architettonico*, in *Insula Fulcheria* 1990.

Vedi anche l'articolo di CESARE ALPINI, *Dipinti per la chiesa degli Eremitani di Sant'Agostino a Crema*, in *Insula Fulcheria* 2013. A dire il vero, Alpini indica anche un lacerto di affresco di Giovan Pietro Da Cemmo (non citato dal Michiel): «... ci resta, visibile ma spesso dimenticata, una testa di santo agostiniano di profilo dipinta ad affresco sotto il cornicione di copertura, assieme a frammenti di decorazione, nel primo chiostro del convento».

dell' esercito del Regno d'Italia¹¹.

Il refettorio svolse probabilmente la funzione di stalla per i cavalli delle truppe mentre i preziosi affreschi vennero coperti con una pesante patina di intonaco che tuttavia e miracolosamente non ne compromise l'integrità. Cominciò comunque per essi una lunga stagione di oblio durante la quale tutti sembravano essersi dimenticati della loro esistenza e del loro valore.

Tutti fuorchè alcuni uomini di cultura che ci hanno lasciato una loro testimonianza. Fra costoro Michele Caffi (1814-1894), giudice milanese, appassionato cultore d'arte. Membro della Commissione Conservatrice dei Monumenti e Oggetti d'antichità e Belle Arti nella provincia di Milano e socio della Società Storica Lombarda, in un articolo dell'Archivio Storico Lombardo del 1874 intitolato "Un po' d'arte e di storia patria" scrive, a proposito degli affreschi del refettorio:

Quest'ultima composizione venne da noi, pochi giorni fa, riconosciuta nell'antico refettorio, ora tramutato in uso di stalla: era velata da calce, che in parte fu rimossa, in parte potrà esserlo con facilità, perchè l'umidità del muro ne agevola il distacco¹².

La prima metà del Novecento

Anche nei primi decenni del Novecento ci fu chi descrisse lo stato degli affreschi. È lo storico cremasco Guido Verga che, in un articolo intitolato *Il chiostrò del cannone*, scrive sul numero del 19 marzo 1932 della rivista "La Voce di Crema" :

Tra breve il Comando del Corpo d'Armata di Milano provvederà a un parziale rifacimento della Caserma "Renzo da Ceri", sede dell'attuale presidio di artiglieria... Chi visiti oggi la Caserma ... prova orrore degli intonachi moderni vagando sotto i portici... Ma alla parte senza dubbio più interessante del vasto fabbricato si accede sotto un atrio per una bella porta incorniciata in cotto con la purezza della Rinascenza; l'aula di pianta rettangolare, oggi adibita a palestra, fu il Refettorio del Convento antico. La volta ricade per spicchi a vela su altrettante lunette che si inseguono lungo le pareti... Ma il meglio è forse quello che si cela: poichè nella parete di sfondo fino a pochi anni addietro appariva dipinta a fresco, sotto le sfaldature dell'intonaco, la scena della Crocifissione, opera che una tradizione locale attribuisce a Vincenzo Foppa, maestro della Scuola quattrocentesca lombarda e del pittore nostro Vincenzo Civerchi, oppure a Pietro da Cemmo, allievo del Foppa e annunziatore della Rinascita laggiù tra i monti della Valcamonica. Oggi, cadute qua e là per la volta le croste della calce, tracce d'affreschi a motivi ornamentali in toni giallo-bruni e grigiopiombo traspariscono come un tramonto d'autunno tra la nebbia¹³.

Gli anni Cinquanta

Con il trascorrere del tempo però la situazione divenne sempre più precaria, in sintonia con il degrado complessivo dell'ex-convento, conseguente al suo utilizzo come caserma. Il punto estremo venne raggiunto nel periodo della seconda guerra mondiale. In una lettera del 15 giugno

¹¹ Nel 1905 il complesso conventuale prese il nome di "Caserma Renzo da Ceri", dal nome di un prode condottiero che, al servizio della repubblica di Venezia, si mise in luce combattendo contro le truppe milanesi durante l'assedio di Crema del 1514.

¹² M. CAFFI, *Un po' d'arte e di storia patria*, in "Archivio Storico Lombardo", I, 1874.

¹³ sta in: MARIA LUISA FIORENTINI E LAURA RADAELLI, *L'ex Convento di S. Agostino - Estratto storico architettonico*, Insula Fulcheria 1990, pag. 89.

1946 inviata dalla società “Natura ed arte” al soprintendente ai monumenti delle province di Verona - Mantova e Cremona si legge, a proposito dell’edificio:

Molti decenni di occupazione militare l’avevano già ridotto in disastrose condizioni di deperimento, quando nel 1943 capitarono i tedeschi a completarne lo scempio. Distrutti tutti gli affreschi accessibili, bucati i muri, i serramenti cadenti, le finestre senza vetri, è in condizioni di quasi totale inabitabilità, tanto che un distaccamento della “Legnano” che vi doveva venire, non ha potuto prendervi alloggio¹⁴.

L’edificio, per di più, venne occupato abusivamente da numerose famiglie di sfollati e da aziende che ne utilizzarono i locali come magazzini. Per quanto riguarda la situazione degli affreschi, basti questa citazione da un testo di Winifred Terni de Gregory:

Pochi anni fa visitavo l’antico e splendido edificio, oramai in deplorabile stato di deperimento, cercando nell’immenso e magnifico Refettorio - adibito a magazzino - traccia degli affreschi che Gian Pietro da Cemmo vi dipinse alla fine del Quattrocento od all’inizio del secolo seguente, e che uno spesso strato di imbiancatura conserva - speriamo - quale gloriosa «scoperta» per chi fra noi od i nostri discendenti saprà conquistare e meritare tanta fortuna¹⁵.

Non a caso ho citato la lettera dell’associazione *Natura ed arte*, perchè essa è indicativa di una situazione che determinerà una svolta nell’utilizzo dell’edificio e nella conservazione degli affreschi del refettorio.

In questo periodo infatti si distinse a Crema un gruppo di intellettuali illuminati che si erano proposti di valorizzare il patrimonio artistico e culturale della città, convinti che una vera rinascita della società dopo la guerra non potesse essere esclusivamente economica, ma anche e soprattutto culturale. Il primo atto di questo gruppo fu quello di fondare, nel 1946 la società “Natura ed arte”, facente parte di un più ampio “Comitato Pro Crema”, poi confluita nella Deputazione Storico Artistica, organo più istituzionale, in quanto costituita, su delibera del consiglio comunale, l’8 aprile 1953. Facevano parte della Deputazione: il sindaco Giacomo Cabrini, Francesco Piantelli, Amos Edallo, Giuseppe Ermentini, Andrea Bombelli, Ugo Palmieri, Winifred Terni de Gregory¹⁶. Essi si batterono per il recupero dell’edificio dell’antico convento agostiniano, che, una volta dismesso come caserma e restaurato, avrebbe dovuto ospitare un museo della città e del territorio, nonchè un centro culturale civico. A tal fine ebbero un ruolo particolarmente importante la contessa Winifred Terni de Gregory (attiva fin dai primissimi anni del dopoguerra e che si distinse per la sua indefessa attività di animatrice e publicista) e l’architetto Amos Edallo (che diresse i restauri dell’ex convento, i lavori per la costituzione del museo e quelli contemporanei per il restauro della cattedrale di Crema).

Grazie alla loro opera stimolatrice e alla ferma volontà della classe politica, dopo numerose trattative tra amministrazione comunale e Demanio, l’edificio conventuale venne prima dato in uso (1947) e poi venduto (1959) al Comune di Crema. Contemporaneamente iniziarono i lavori

¹⁴ Archivio Comunale Crema, Cat. IX - *Gestione Patrimonio* - Ex Caserma Renzo da Ceri.

¹⁵ W. TERNI DE GREGORY, *Fra Agostino da Crema, agente sforzesco*, Crema 1950, pag. 51.

¹⁶ I membri della deputazione duravano in carica tre anni. Nel triennio 1957-1959 era così composta: Avv. Andrea Bombelli - Prof. Carlo Martini - Arch. Beppe Ermentini - Prof. Giorgio Costi - Prof. Don Francesco Piantelli - Prof. Ugo Palmieri - Arch. Amos Edallo - Prof. Ezio Scotti - Sig. Corrado Verga (Membri elettivi, di nomina comunale). Prof. Giovanni Bordo, assessore alla P.I.) - Sig. Francesco Samarani - Sig.ra Terni De’ Gregory C.ssa Ginevra - Prof. Nello Frasson - Sig. Mario Perolini - Ing. Marazzi Conte Ettore (Membri di diritto). Presidente: Prof. Giacomo Cabrini (Sindaco).

di restauro dell'edificio tra mille difficoltà, a causa soprattutto delle ingenti risorse finanziarie occorrenti.

Il “descialbo” del 1958

Quanto agli affreschi, dopo alcuni saggi esplorativi nel 1953¹⁷, nell'autunno del 1958, grazie anche ad una elargizione del locale Rotary Club¹⁸, si procedette ad una pulitura di tutto lo scialbo (cioè dello strato di imbiancatura a calce) che li ricopriva. Così gli affreschi vennero riportati alla luce dopo circa centocinquanta anni di oblio! Il lavoro venne fatto dai restauratori cremaschi Papetti e Buzzi, sotto la direzione dell'architetto Corrado Verga:

L'operazione restaurativa, condotta dai signori Papetti e Buzzi di Crema con la sorveglianza dello scrivente, non ha presentato particolari difficoltà, se si eccettuano alcune zone dove le infiltrazioni piovane hanno cristallizzato la calce dello scialbo con il colore dell'affresco in modo così tenace e duro da rendere oltre modo difficoltosa la separazione delle due superfici l'una all'altra sovrapposta. Di laborioso e comunque non totale ricupero è stata anche la zona basale della Crocifissione perchè, probabilmente quando il convento venne adibito a caserma, tutti i muri furono ricoperti con catrame per un alto zoccolo¹⁹.

Dopo questo primo intervento sugli affreschi però tutte le altre risorse vennero destinate al restauro dei muri del complesso agostiniano e al suo adattamento per ospitare la biblioteca e il museo civico. Vennero però fatte varie perizie al fine di una sistemazione definitiva delle opere d'arte esistenti nel refettorio. Significativa la relazione che fece nel 1966 Maria Teresa Cuppini, addetta della Soprintendenza ai Beni Ambientali e Architettonici di Brescia:

Tutte le opere sono in pessime condizioni: in ispecie la Crocifissione, dove i guasti dell'intonaco col progredire dell'umidità, hanno già investito le figure, con la sola esclusione del Cristo e dei due crocifissi. Le lunette (...) sono ancora in parte scialbate: i colori, che non furono tempestivamente fissati, si sollevano, moltiplicando le lacune delle immagini. Esiste un “saggio di restauro” effettuato (...) dal prof. Gregoriotti: interessa una lunetta, con la figura di un Santo, i due medaglioni alla base dell'affresco, dipinti a monocromo (...), la decorazione rinascimentale che incornicia l'immagine del Santo e il tondo, con una raffigurazione biblica, nello spicchio della volta²⁰.

Il restauro del 1971-1974

Per il restauro vero e proprio dobbiamo attendere addirittura gli inizi degli anni Settanta.

¹⁷ W. TERNI DE GREGORY, *Importanti scoperte dell'arte lombarda*, in “Il Nuovo Torrazzo”, 4 luglio 1953 e *Gli affreschi di Giampietro da Cemmo nell'ex convento di S. Agostino a Crema*, in “L'Arte”, ottobre-dicembre 1958 (N.S. - vol. 23/4, anno LVII).

¹⁸ Archivio Comunale Crema, Cat. IX - *Gestione Patrimonio* - Ex Caserma Renzo da Ceri, 21 gennaio 1957, «Il Rotary Club di Crema al sindaco Giacomo Cabrini». Venne stanziata la somma di lire 300.000.

¹⁹ C. VERGA, *Recupero di un ciclo di affreschi nel refettorio dell'ex convento degli Agostiniani a Crema*, in “Arte lombarda”, III, 1958.

²⁰ Soprintendenza Beni Ambientali e Architettonici di Brescia, P.n. 35/AE - *Monumenti - Crema - Museo civico*, 26 settembre 1966, «Maria Teresa Cuppini - Relazione sullo stato degli affreschi del salone Pietro da Cemmo». (Sta in *Insula Fulcheria* 1990 cit. pag. 94).

Fu infatti nel 1969 che si appaltarono i lavori di restauro degli affreschi della Crocifissione e dell'Ultima Cena (per 10.573.500 lire) al bolognese Ottorino Nonfarmale, titolare di un laboratorio particolarmente qualificato nel suo settore e di livello nazionale²¹. Due anni dopo, nel 1971, dopo lavori di deumidificazione riguardanti l'affresco della Crocifissione (effettuati dall'architetto Beppe Ermentini, allora presidente della Commissione Museo), i due grandi affreschi vennero strappati e portati nel laboratorio del restauratore²². La Crocifissione, a causa delle sue notevoli dimensioni, venne "strappata" in tre pezzi, mentre per la Cena l'operazione fu fatta in un'unico pezzo. Le operazioni si svolsero sotto la guida di Maria Teresa Cuppini, incaricata dall'allora soprintendente Pietro Gazzola²³. In questa occasione si scoprirono, dietro lo strato di affresco della Cena e della Crocifissione, le sinopie delle stesse, cioè i disegni preparatori utilizzati dal pittore come base sulla quale dare la pittura: anch'esse vennero strappate dalla loro sede (probabilmente nel 1973)²⁴. Solo nel 1974 i due affreschi verranno riportati a Crema, montati su supporti di alluminio indeformabile (per preservarli dall'umidità del luogo) e ricollocati nella loro sede primitiva.

Il restauro del 1989-1992

Terminati così i restauri di queste due pitture murali, occorre ora occuparsi anche delle altre, cioè di quelle realizzate lungo le pareti maggiori: la serie di lunette raffiguranti i Magistri Sacrae Paginae dell'ordine agostiniano, il fregio sottostante costituito da motivi decorativi, intervallati da medaglioni monocromi riproducenti i re biblici, le decorazioni a grottesche della volta con tondi monocromi raffiguranti storie del Vecchio Testamento. Questo avverrà nel 1989, quando grazie ad un sostanzioso finanziamento della *Cassa di Risparmio delle Province Lombarde*²⁵ questo incarico verrà dato al restauratore cremasco Ambrogio Geroldi, con la supervisione di Aldo Cicinelli, funzionario della Soprintendenza di Mantova. I lavori durarono circa un anno e mezzo, fino ai primi mesi del 1992 (la cerimonia di inaugurazione si svolse il 14 maggio 1992). Ad Ambrogio Geroldi venne chiesto anche di perfezionare il restauro precedente della Crocifissione e della Cena. Lo strappo della Cena, eseguito dal Nonfarmale, era stato infatti criticato per la tecnica troppo aggressiva e per i residui di scialbo e di intonaco non rimossi dalla superficie prima dello strappo:

*Non solo la tecnica dello strappo si rivelò troppo aggressiva, compromettendo in piccola percentuale la leggibilità del dipinto, il lavoro fu anche eseguito senza prima procedere alla rimozione completa dell'intonaco sotto cui il dipinto aveva dormito per quasi due secoli. Il primo passo - spiega Geroldi - sarà rappresentato proprio dalla pulitura e dal recupero dello scialbo rimasto sull'affresco. In un secondo momento procederemo alla pulitura del colore ed alla fissatura dei verdi e dei blu che appaiono un po' deboli*²⁶.

²¹ Archivio Comunale Crema, Cat. IX - *Gestione Patrimonio* - 1961 - Fabbricati - S. Agostino ex convento, 13 ottobre 1969, «Contratto d'appalto n. 3365, registrato a Verona il 16 ottobre 1969». (Sta in *Insula Fulcheria* 1990 cit., pag. 95).

²² «*Insula Fulcheria*», 1970-71, Ritrovamenti e Segnalazioni (a cura di Beppe Ermentini), pag. 125.

²³ Vedi l'articolo *Sotto gli affreschi del Da Cemmo trovati i disegni preparatori*, in *La Provincia* del 5-8-1971, pag. 8.

²⁴ *Insula Fulcheria* 1972-73 - pag. 85 - Ritrovamenti e segnalazioni.

²⁵ Nel complesso la CaRiPLo stanziò circa 100 milioni di lire (*La Provincia* 5-7-1992, pag. 20), comprendendo anche il finanziamento per il rifacimento della Sezione Archeologica del Museo.

²⁶ Dall'articolo *Si è al capitolo finale*, di Elly Sperolini, in *La Provincia* del 3 novembre 1991, pag. 22

Il lavoro di Geroldi è stato particolarmente importante, non solo perchè riguardò tutto il ciclo a fresco, ma perchè si distinse per la puntualità, la qualità e il rigore metodologico dell'intervento.

Del suo lavoro Geroldi fece una relazione, sulla quale vorrei soffermarmi perchè ci dà un'idea esatta dello stato attuale degli affreschi²⁷. In essa il restauratore rende conto in modo dettagliato della situazione di fronte alla quale si era trovato prima di iniziare il suo lavoro: analizza lo stato di conservazione dei dipinti nei minimi particolari, individua le tecniche usate da Giovanni Pietro da Cemmo e le "giornate" impiegate per dipingere a fresco, quindi descrive analiticamente le fasi del suo restauro. Non è possibile in questa sede sintetizzare in modo soddisfacente il testo della relazione (anche se ne varrebbe la pena!); mi limiterò ad alcune indicazioni parziali riguardanti lo stato degli affreschi prima del restauro.

Innanzitutto – si afferma – occorre fare una distinzione tra le due grandi opere della Cena e della Crocifissione da un lato e i restanti affreschi (quelli che ricoprono le pareti "lunghe" del refettorio e le volte) dall'altro:

Un capitolo a parte costituiscono gli affreschi dell'Ultima Cena e della Crocifissione: essi furono strappati dal supporto murario e riportati su tela con cassato, in seguito incollati ad un supporto rigido. L'operazione presenta ottime caratteristiche conservative... Nel dipinto della Crocifissione, prima ancora che si intervenisse con lo strappo, la parte bassa corrispondente ad 1/3 circa di tutta la superficie pittorica praticamente è andata persa in seguito all'azione dell'umidità di risalita presente nella muratura... La situazione conservativa tende a migliorare man mano che si sale verso l'alto: il colore è maggiormente conservato, acquista una certa consistenza, le velature non sono tutte andate perse...

Diversa si prospetta la situazione per il dipinto dell'Ultima Cena: una materia pittorica più consistente e maggiormente conservata. Come per la Crocifissione, la parte bassa è più degradata, con residui di calce e veli di carbonati grigi che nascondono la cromia originale. Una grossa lacuna, risarcita con una malta a tinta neutra, campeggia sopra la porta, comprendendo buona parte della tavola fino al volto di Gesù. Altre (lacune) di minore entità sono sparse sulla superficie.

Quanto agli altri affreschi, la relazione descrive prima la situazione del supporto sul quale è stato fatto l'affresco, poi quella dell'affresco vero e proprio ed in particolare lo stato del colore. Il supporto (costituito da tre strati: la muratura, l'arriccio e l'intonaco) versa in condizioni di avanzato degrado:

Tutta la superficie intonacata del ciclo pittorico (dal discorso sono naturalmente escluse l'Ultima Cena e la Crocifissione) si presenta percorsa da numerose fessurazioni e lesioni, originate quasi esclusivamente da cause traumatiche, prodotte cioè da lesioni della struttura muraria, interessata da movimenti di assestamento...

Numerose sono state le cadute dell'intonaco originale: in particolare in corrispondenza di tutte le lunette e del fregio, delle velette e dei tondi della parete Sud:

Grosse porzioni di supporto intonacato sono definitivamente andate perdute lungo il fregio

²⁷ La relazione venne inviata alla Soprintendenza di Mantova il 16 gennaio 1993 dall'allora responsabile del Museo, Carlo Piastrella, ed è tuttora agli atti degli uffici amministrativi del Museo (colgo l'occasione per ringraziare il personale per la collaborazione accordatami).

della parete Sud, nelle velette e nei tondi...

Migliori sono le condizioni della parete Nord:

Tutta la parete Nord, riparata dal chiostro, presenta condizioni conservative leggermente migliori rispetto all'altra parete...

Le cause principali del degrado sono state quelle di origine traumatica e le infiltrazioni di acqua provenienti dal tetto:

Ha concorso, insieme alle cause di origine traumatica, sicuramente la cattiva tenuta del tetto che copriva la volta del refettorio, che ha permesso continue e massicce infiltrazioni di acqua nella tessitura muraria.

Quanto alla conservazione dello strato di colore degli affreschi, si legge nella relazione:

Dove gli effetti devastanti dell'umidità infiltratasi nelle murature all'interno della superficie hanno generato fenomeni di salificazione, il colore si presenta impoverito, consunto, sollevato in bolle e piccole pustole, oppure velato da patine biancastre o nere, macchiato da ombre di umidità. Nei tondi monocromi raffiguranti scene bibliche l'intonazione cromatica risulta fortemente smorzata di intensità, per effetto degli sbiancamenti dei grigi e neri. Questi ultimi si presentano particolarmente decoesi, sensibili all'azione solvente dell'acqua. Anche le grottesche a terra rossa, nelle volte unghiate, non perfettamente carbonate durante l'essiccazione dell'affresco, in alcuni punti sono solubili all'acqua.

Ovviamente si sono perduti gli strati di colore dipinti sopra i frammenti di intonaco caduti, di cui si è detto più sopra, o quelli dovuti a graffi e a varie cause meccaniche:

La dislocazione delle cadute di colore ricalca quella degli intonaci. Si aggiungono numerosi graffi e segni dovuti all'azione meccanica di spatole o bisturi impiegati in passato nella rimozione della calce, stesa sopra la superficie affrescata. Altre graffiature, di origine accidentale, dovute all'uso del salone nel corso dei secoli, segnano il colore e a volte anche l'intonaco.

Altri strati di colore perduti sono stati quelli che si sono inglobati nella calce:

Alcune cadute di colore si sono create in seguito all'effetto strappo esercitato dalla calce al momento della sua asportazione, essendosi inglobata in modo irreversibile alla tessitura e alla granulometria della superficie ad affresco.

Su tutto lo strato di colore ha esercitato la propria azione secolare l'atmosfera:

Su tutto il ciclo pittorico possiamo individuare un consistente strato di particellato atmosferico, stratificatosi nel passare degli anni, il quale, insieme alle sopra citate sostanze, ribassa notevolmente la tavolozza pittorica originale.

Il restauro delle sinopie (2005-2009)

Il capitolo finale di questa breve storia sugli affreschi di Giovanni Pietro da Cemmo a Crema è costituito dal restauro delle sinopie strappate nel 1973. Si tratta di quattro sinopie: una, intera,

dell'Ultima Cena e tre costituenti altrettante parti della Crocifissione. Provvisoriamente esse vennero arrotolate su rulli e collocate in un magazzino in attesa di un apposito riallestimento, da effettuare dopo il lavoro sugli affreschi. L'ambiente nel quale vennero conservate non era dei più adatti, a causa dell'umidità che arrecò non pochi danni alle opere. Comunque nel 2005 si riuscì ad effettuarne il restauro, affidato allo studio Baiguera-Fodriga di Rovato. Qui, esaminate le sinopie e verificato lo stato di conservazione (la sinopia dell'Ultima Cena, ad esempio, presentava all'estrema destra, per due metri circa, un grande alone bruno dovuto al contatto con l'acqua piovana), si sono svolti gli opportuni interventi tra il 2006 e il 2007. Poi sono state collocate su un supporto in legno multistrato, a sua volta sostenuto da un telaio in alluminio²⁸. La sinopia dell'Ultima Cena è ora esposta accanto all'affresco.

APPENDICE

In appendice al mio articolo, ritengo sia utile indicare al lettore che volesse approfondire l'argomento gli articoli pubblicati nelle pagine di questa rivista sugli affreschi cremaschi di Giovanni Pietro da Cemmo²⁹. Li cito in ordine cronologico:

MARIO MARUBBI, *Note in margine a un restauro: gli affreschi del refettorio di S. Agostino di Crema*, Insula Fulcheria 1989, pag. 51. Primo in ordine cronologico è un testo ottimo, come ho già accennato, per inquadrare gli affreschi cremaschi nella storia dell'arte locale.

VINCENZO GHEROLDI, *Sinopie di Giovanni Pietro da Cemmo*, Insula Fulcheria 2003, pag. 63. Prendendo spunto dal distacco delle sinopie, fa un'analisi accuratissima della tecnica usata da Giovanni Pietro da Cemmo per realizzare gli affreschi.

ESTER BERTOZZI-ALESSANDRO CARELLI, *I paesaggi negli affreschi del salone Da Cemmo: prime note per un'identificazione*, Insula Fulcheria 2009, pag. 62. È un esame dei paesaggi dipinti nella Crocifissione e nelle lunette, attraverso l'analisi della loro struttura e il confronto con alcune immagini fotografiche.

SARA MARAZZANI, *Giovan Pietro da Cemmo e i dipinti murali del refettorio agostiniano di Crema. Un riesame tecnico*, Insula Fulcheria 2009, pag. 38. Attraverso un'analisi sia dello stile sia della tecnica esecutiva, cerca di individuare le pratiche operative del pittore e l'organizzazione della sua bottega.

RENATA CASARIN, *Le sinopie di Giovanni Pietro da Cemmo: un progetto di valorizzazione per la città di Crema*, Insula Fulcheria 2009, pag. 26. Fa la storia del restauro delle sinopie e ne illustra il progetto espositivo.

BERNARDO ZANINI, *Il simbolismo alchemico di Pietro da Cemmo*, Insula Fulcheria 2012, pag. 157. In riferimento alla decorazione a grottesche posta sotto le lunette, cerca di individuare una simbologia alchimistica ed esoterica.

ESTER BERTOZZI, *Il salone Pietro Da Cemmo, ex refettorio agostiniano: lettura dello spazio e degli affreschi*, Insula Fulcheria 2013, pag. 287. È un'analisi dello spazio architettonico nel quale sono inseriti gli affreschi.

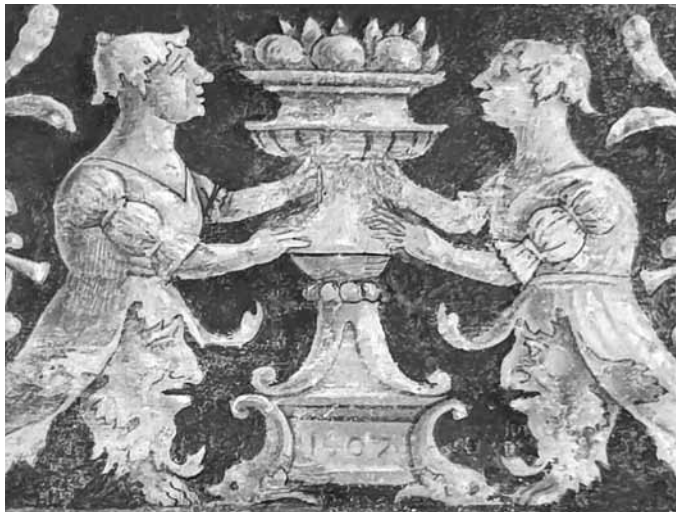
MAGDA STOFLENER, *Giovan Pietro da Cemmo: il percorso artistico di un pittore*, Insula Fulcheria 2019, pag. 52. È una sintesi dell'opera complessiva di Giovanni Pietro, nella quale è presente un accenno ai dipinti di Crema e la più recente bibliografia sulle sue opere.

²⁸ Vedi RENATA CASARIN, *Le sinopie di Giovanni Pietro da Cemmo: un progetto di valorizzazione per la città di Crema*, in Insula Fulcheria 2009, pag. 26, per notizie più dettagliate.

²⁹ Si possono leggere e scaricare dal sito Internet della rivista, dove sono disponibili tutti i testi pubblicati, dal primo numero (1962) ad oggi. È sufficiente digitare le parole "Insula Fulcheria" e "Comune di Crema" su qualunque motore di ricerca.



Foto panoramiche degli affreschi: nella prima foto la parete Ovest dell'ex-refettorio, nella seconda la parete Est (da E. Bertozzi, *Il salone Pietro Da Cemmo*, ex refettorio agostiniano: lettura dello spazio e degli affreschi, in "Insula Fulcheria" 2013).



La data (1507) apposta sull'affresco dell'Ultima Cena e replicata per due volte, in corrispondenza del fregio inferiore.

NOTIZIA
D'OPERE
DI DISEGNO

NELLA PRIMA META' DEL SECOLO XVI.

ESISTENTI

IN PADOVA CREMONA MILANO PAVIA
BERGAMO CREMA E VENEZIA

SCRITTA DA UN ANONIMO
DI QUEL TEMPO

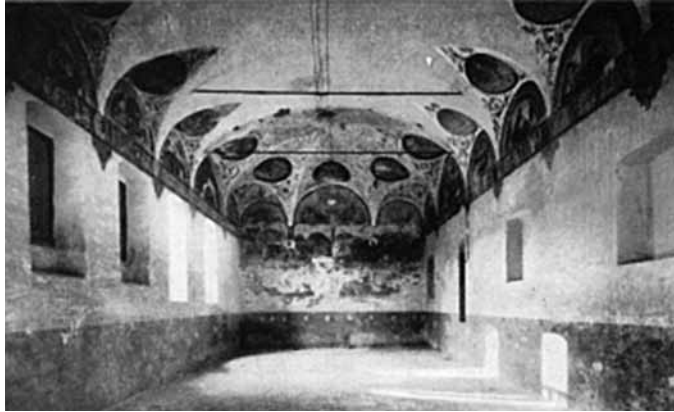
PUBBLICATA E ILLUSTRATA

DA D. IACOPO MORELLI

CUSTODE DELLA REGIA BIBLIOTECA
DI S. MARCO DI VENEZIA.

BASSANO MDCCC.

CON REGIA PERMISSIONE.



La situazione degli affreschi dopo il descialbo del 1958: intero ciclo



La situazione degli affreschi dopo il descialbo del 1958: particolare delle lunette



La situazione degli affreschi dopo il descalbo del 1958: particolare dell'Ultima Cena.



Ottorino Nonfarmale al lavoro nel proprio laboratorio



Ambrogio Geroldi e la sua assistente Cecilia Bellani, durante i lavori del restauro 1989-1992



Parte della sinopia dell'Ultima Cena, fotografata subito dopo lo strappo dell'affresco nel 1971



Lo stesso dettaglio come appare oggi

**Un “memento mori” nel territorio lombardo della
Serenissima Repubblica di Venezia:
il ciclo di Scene macabre a Crema**

*Il presente studio riflette sulle “Scene macabre”,
quattordici tele settecentesche ritraenti i “dipinti Schelletri,
rappresentati in figura alta, persone d’ogni condizione e sesso”, secondo
la loro più antica definizione desunta da una cronaca manoscritta coeva.
Il ciclo, concesso della proprietaria Diocesi ed esposto nel Museo di Crema,
proveniva dalla chiesa di S. Bernardino degli Osservanti in città.
L’elaborato intende svelare i significati racchiusi nei dipinti e, di conseguenza,
non può prescindere dal meditare sul Triduo dei defunti, un evento liturgico
introdotto nel Settecento: le “Scene macabre” furono concepite quale
apparato effimero di tale celebrazione. Le tele, inoltre, sono legate ad un
genere artistico più vasto, costituito da esemplari affini, individuati
nel distretto corrispondente all’area di diffusione del Triduo,
ovvero il territorio “lombardo” della Repubblica di Venezia.*

1.1 Il “ciclo macabro” cremasco e la sua collocazione originaria

La locuzione “Dipinti Schelletri, rappresentati in figura alta, persone d’ogni condizione e sesso” costituisce la più antica definizione di quattordici tele macabre cremasche, desunta da una cronaca manoscritta del Diciottesimo secolo¹. Attualmente esposto presso il Museo Civico di Crema e del Cremasco, su concessione della proprietaria Diocesi di Crema, l’insieme proveniva dalla chiesa di S. Bernardino dei frati minori osservanti in città. Questa struttura, di conseguenza, ricopre un ruolo fondamentale per il ciclo macabro, poiché le immagini furono concepite per essere esposte all’interno della sua costruzione. La genesi di tale chiesa, insieme all’annesso convento², è collegata alla visita del santo senese Bernardino degli Albizzeschi in Lombardia.

La presenza del Santo a Crema, nell’autunno del 1421, è ricordata da alcuni storici locali quali Pietro da Terni³ e Alemanio Fino⁴. Nel 1454, la Provincia dell’Osservanza di Brescia promosse l’istituzione di un convento a Crema, in un territorio al di là del fiume Serio⁵. La struttura conventuale, però, venne distrutta dal condottiero Renzo Orsini da Ceri nel 1514, dopo la guerra combattuta per ricondurre Crema nella sfera della Repubblica di Venezia⁶. La fondazione di S. Bernardino in città sembra collegata alla demolizione del convento: monsignor Gabriele Lucchi ricorda che “I cremaschi sentirono come un torto alla memoria del Santo la mala sorte del convento di S. Bernardino e vollero generosamente riparare”⁷. Questa circostanza potrebbe offrire una spiegazione alle maestose dimensioni della chiesa di S. Bernardino *infra muros*⁸ e al fatto che entrambe le strutture, chiesa e annesso convento, furono ultimate rapidamente, già nel 1534.

Le cappelle di San Bernardino racchiudono un patrimonio pittorico di inestimabile valore⁹ e tra queste, per la presente indagine, risulta rilevante quella di San Pietro (XII). Tale struttura, dopo una prima dedica a San Francesco nel XVI secolo¹⁰, venne affidata in patronato alla famiglia aristocratica De Marchi, che la intitolò ai Santi Martiri giapponesi. A partire dal 1675, la casata cedette la posizione alla Fraglia¹¹ dei Mercanti e dei Merciai che stabilì di dedicare la cappella a S. Pietro e di affidare l’esecuzione di un quadro eponimico, *San Pietro liberato dai Vincoli*, al pittore Giovan Battista Lucini¹². La associazione, inoltre, organizzava a Crema un solenne Triduo per i defunti, nel periodo quaresimale, e per questo rito aveva commissionato, con funzione di

¹ F.B.N. ZUCCHI, *Alcune annotazioni di ciò che giornalmente è succeduto nella Città e Territorio di Crema incominciata a registrarsi l’anno dell’era MDCCX correndo l’Indizione terza, vivendo Sommo Pontefice Clemente XI. Decimo anno del Doge della Serenissima Repubblica di Venezia Giovanni Cornaro Vescovo di Crema, Gioseppo Faustino Griffoni Sant’Angelo Podestà, il N.H. Con. Lelio Martinengo da F. Bernardo Nicola Zucchi da Crema Agostiniano dell’Osservanza di Lombardia 1710-1752.*

² La chiesa e il convento vennero utilizzati per tre secoli, il convento fu oggetto delle soppressioni napoleoniche del 1805 o del 1810 e venne destinato ad usi civili; la chiesa invece divenne da allora sussidiaria del Duomo.

³ G. ZUCHELLI, *Architetture dello spirito, le chiese della città e del territorio cremasco*, p. 6; P. DA TERNO, *Historia di Crema (570 – 1557)*, Crema 1964, p. 174.

⁴ *Ivi*, p. 6; M.A. FINO, tav. 38.

⁵ *Ivi*, pp. p. 139.

⁶ *Ivi*, p.9.

⁷ *Ivi*, p. 140.

⁸ *Ivi*, p. 140.

⁹ G. LUCCHI, *Crema Sacra*, p. 147.

¹⁰ La notizia è collocata “al tempo della Visita Castelli” in G. Zucchelli, *Architetture dello spirito, le chiese della città e del territorio cremasco*, p. 69.

¹¹ Termine che veniva utilizzato per identificare le corporazioni nei territori della Serenissima Repubblica di Venezia.

¹² A. RONNA, *Zibaldone. Taccuino cremasco per l’anno 1793*, p. 104.

apparato effimero, alcuni *quadri degli scheletri*: le tele raffigurano scheletri panneggiati secondo le consuetudini dei tre ordini sociali, resi “uguali davanti alla morte che arriva per tutti”. La cura del disegno e del colore, svelata dal ciclo, avevano indotto diversi studiosi, tra cui monsignor Lucchi, a ritenerlo opera del pittore Mauro Piccinardi¹³: tale ipotesi oggi non è più accolta dalla critica, ma una siffatta affermazione concorre a sottolineare l’accuratezza esecutiva delle tele.

Lo stesso Lucchi, inoltre, ricorda un inventario del 1898 nel quale appare la menzione di tredici quadri, e non quattordici, per il Triduo dei Mercanti, conservati in due casse nel campanile¹⁴: è probabile che le pale fossero custodite nel campanile e da questo venissero estratte annualmente in occasione del rito.

1.2 Il Triduo dei defunti, un rito di suffragio con esordio settecentesco

Le tele macabre cremasche furono realizzate, quindi, per il Triduo dei defunti, un periodo di preghiere della durata di tre giorni. Il Triduo per i defunti, insieme all’Ottavario e ai diversi riti di suffragio, furono collocati in differenti periodi dell’anno¹⁵, ma, diversamente dalle manifestazioni analoghe, i Tridui furono celebrati¹⁶ in un’ area circoscritta, corrispondente al territorio bresciano, a quello bergamasco, ai “territori lacustri”¹⁷ del veronese, al territorio cremasco, una regione che, fra la seconda metà del Quindicesimo e il Diciottesimo secolo, fu parte integrante della Repubblica di Venezia. A sostegno di questa affermazione, le fonti sottolineano che, in alcuni paesi del territorio bergamasco come Valtorta, Peghera, Averara, Ornica e Cusio, afferenti all’arcidiocesi milanese fino al 1784, la pratica del Triduo per i defunti fosse attestata, mentre in area milanese essa risulti pressoché sconosciuta¹⁸. Il Triduo per i defunti ebbe esordio in area bresciana¹⁹ agli inizi del Settecento, in occasione della guerra di successione spagnola (1701-1715) che aveva mietuto, anche in quel territorio, numerose vittime²⁰. Sembra che il rito fosse stato introdotto, per la prima volta, nella chiesa di San Giuseppe di Brescia, sede della Provincia dell’Or-

¹³ “Insula Fulcheria” è la pubblicazione annuale del Museo Civico di Crema e del Cremasco. Dal 1962, la rivista raccoglie gli studi riguardanti la storia, l’archeologia e la storia dell’arte della città e del territorio cremasco”; G. ERMENTINI, *Ritrovamenti e Segnalazioni*, Insula Fulcheria, IX-X, 1970 -1971, Tipografia A. Leva, Crema 1972, p. 121; G. LUCCHI, *Crema Sacra*, pp. 152.

¹⁴ G. LUCCHI, *Crema Sacra*, pp. 152 e 173.

¹⁵ G. MEDOLAGO, “Funzione degli apparati del Triduo: appunti sull’area bergamasca”, in *Il disegno dei Tridui, Il tempo e la memoria nello spazio della Chiesa*, Tipografia Camuna S.p.A, Breno, 2009, p.189.

¹⁶ *Il disegno dei Tridui, Il tempo e la memoria nello spazio della Chiesa*, Tipografia Camuna S.p.A, Breno, 2009, pp. 271.

¹⁷ I. PASSAMANI BONOMI, “Le celebrazioni dei Tridui nella Diocesi bresciana e oltre i suoi confini: inquadramento di un fenomeno complesso”, in *Il disegno dei Tridui, Il tempo e la memoria nello spazio della Chiesa*, Tipografia Camuna S.p.A, Breno, 2009, p. 64.

¹⁸ G. MEDOLAGO, “Funzione degli apparati del Triduo: appunti sull’area bergamasca”, in *Il disegno dei Tridui, Il tempo e la memoria nello spazio della Chiesa*, p. 193.

¹⁹ G. CANOBBIO, “Tridui per i defunti: origine e senso di una pratica della religiosità popolare bresciana e bergamasca”, in *Il disegno dei Tridui, Il tempo e la memoria nello spazio della Chiesa*, Tipografia Camuna S.p.A, Breno, 2009, p.15; I. PASSAMANI BONOMI, “Le celebrazioni dei Tridui nella Diocesi bresciana e oltre i suoi confini: inquadramento di un fenomeno complesso”, in *Il disegno dei Tridui, Il tempo e la memoria nello spazio della Chiesa*, p. 62.

²⁰ I. PASSAMANI BONOMI, “Le celebrazioni dei Tridui nella Diocesi bresciana e oltre i suoi confini: inquadramento di un fenomeno complesso”, in *Il disegno dei Tridui, Il tempo e la memoria nello spazio della Chiesa Ivi*, p. 15.

dine dei francescani minori osservanti²¹, al quale afferiva la chiesa di San Bernardino di Crema, sede del Triduo dei Mercanti²². Nell'area bergamasca, le attestazioni dei Tridui sono più tardive e si collocano intorno agli anni '30 o '40 del medesimo secolo²³, periodo in cui, se si dovesse dare credito ad alcune testimonianze cronachistiche, esordì il Triduo dei Mercanti di Crema e la conseguente esposizione delle immagini macabre²⁴. Tornando all'area bresciana sembra che il rito fosse stato promosso da un certo Antonio Venasesi (1716)²⁵ che aveva sollecitato “un gruppo di proprietari di botteghe”, affinché destinassero dei fondi per una “cena di carnevale con un Ufficio e una Messa in favore delle anime del purgatorio”²⁶; molto presto, agli iniziali sostenitori, si erano associati anche i *nobili*²⁷. Tali circostanze coincidono perfettamente con la situazione cremasca: in questo territorio, infatti, sebbene con un esordio più tardivo, il Triduo fu sostenuto dalla Fraglia dei Mercanti e Merciai e successivamente anche dall'aristocrazia locale²⁸. Per quanto concerne la collocazione temporale, sebbene i promotori del Triduo bresciano lo avessero fissato nei giorni successivi al carnevale²⁹, in altre località, le medesime cerimonie furono celebrate tra gennaio e febbraio, nel tempo di carnevale o quaresimale, oppure tra ottobre e novembre, in corrispondenza della commemorazione dei defunti; spesso succedeva che le parrocchie coinvolte concordassero date differenti, per consentire ai predicatori di poter presenziare a numerose funzioni³⁰. La ricerca dei fondi da destinare al Triduo veniva effettuata mediante la raccolta di oblazioni in denaro, la promozione di spettacoli teatrali, del “lotto dei morti”³¹, ma spesso anche attraverso l'accoglienza di doni in natura: il *fieno dei morti*, o il “melgone” (granturco). Nel periodo napoleonico vennero emanate ordinanze che tentarono di ridimensionare questa pia consuetudine³², ma nonostante gli ostacoli posti dalla legislazione, i Tridui per i defunti continuarono ad essere celebrati.

I Tridui per i morti non erano funzioni destinate al singolo defunto, bensì riti di suffragio col-

²¹ G. CANOBBIO, “Tridui per i defunti: origine e senso di una pratica della religiosità popolare bresciana e bergamasca”, in *Il disegno dei Tridui, Il tempo e la memoria nello spazio della Chiesa*, p. 15.; I. PASSAMANI BONOMI, “Le celebrazioni dei Tridui nella Diocesi bresciana e oltre i suoi confini: inquadramento di un fenomeno complesso”, in *Il disegno dei Tridui, Il tempo e la memoria nello spazio della Chiesa*, p. 62.

²² G. ZUCHELLI, *Architetture dello spirito, le chiese della città e del territorio cremasco*, p. 10.

²³ G. MEDOLAGO, “Funzione degli apparati del Triduo: appunti sull'area bergamasca”, in *Il disegno dei Tridui, Il tempo e la memoria nello spazio della Chiesa*, p. 189-190.

²⁴ F.B.N. ZUCCHI, *Alcune annotazioni di ciò che giornalmente è succeduto nella Città e Territorio di Crema*, p. 245; G. SOLERA, *Almanacco cremasco per l'anno 1855*, pp. 10-11.

²⁵ G. CANOBBIO, “Tridui per i defunti: origine e senso di una pratica della religiosità popolare bresciana e bergamasca”, in *Il disegno dei Tridui, Il tempo e la memoria nello spazio della Chiesa*, p. 15.; I. PASSAMANI BONOMI, “Le celebrazioni dei Tridui nella Diocesi bresciana e oltre i suoi confini: inquadramento di un fenomeno complesso”, in *Il disegno dei Tridui, Il tempo e la memoria nello spazio della Chiesa*, p. 62.

²⁶ G. CANOBBIO, “Tridui per i defunti: origine e senso di una pratica della religiosità popolare bresciana e bergamasca”, in *Il disegno dei Tridui, Il tempo e la memoria nello spazio della Chiesa*, p. 15.

²⁷ I. PASSAMANI BONOMI, “Le celebrazioni dei Tridui nella Diocesi bresciana e oltre i suoi confini: inquadramento di un fenomeno complesso”, in *Il disegno dei Tridui, Il tempo e la memoria nello spazio della Chiesa*, p. 64.

²⁸ G. SOLERA, *Almanacco cremasco per l'anno 1855*, p. 11.

²⁹ *Ivi*, p. 63.

³⁰ G. MEDOLAGO, “Funzione degli apparati del Triduo: appunti sull'area bergamasca”, in *Il disegno dei Tridui, Il tempo e la memoria nello spazio della Chiesa*, pp. 202

³¹ *Ivi*, pp. 190 - 191.

³² G. MEDOLAGO, “Funzione degli apparati del Triduo: appunti sull'area bergamasca”, in *Il disegno dei Tridui, Il tempo e la memoria nello spazio della Chiesa* p. 194; I. PASSAMANI BONOMI, “Le celebrazioni dei Tridui nella Diocesi bresciana e oltre i suoi confini: inquadramento di un fenomeno complesso”, in *Il disegno dei Tridui, Il tempo e la memoria nello spazio della Chiesa*, p. 64.

lettivo nel corso dei quali l'intera comunità si "prende cura" dei suoi appartenenti trapassati³³.

Tra le pratiche liturgiche incluse, si devono ricordare le cerimonie eucaristiche e le omelie, che facevano leva su scenari apocalittici, tenute da religiosi "di grido"³⁴; a queste si associava l'esecuzione di melodie funebri quali il *Miserere*, il *De Profundis*, il *Dies irae*, il *Libera me Domine, Dominus Jesu Christe*³⁵. A sollecitare la riflessione sulle vanità del mondo concorrevano anche gli apparati effimeri del Triduo, che conferivano alla chiesa un aspetto giocato sul contrasto tra ombre e luci, metafora del binomio morte e risurrezione. Il catafalco coperto da un drappo nero fu un apparato di ascendenza barocca, ma a partire dagli anni Sessanta del Settecento, prevalse l'uso di un'apposita struttura temporanea, lignea o di cartapesta, la cosiddetta *macchina del Triduo*; tale installazione, decorata con numerosissime candele, conteneva al centro la raggiera eucaristica, nella quale era esposto il SS. Sacramento. In molte chiese, che si sfidavano per realizzare il Triduo più "riuscito", venivano esposti anche i cicli macabri, raffiguranti scheletri abbigliati con copricapi o vesti che riconducevano ciascun soggetto ad una determinata condizione sociale³⁶: le tele macabre di Crema ne rappresentano un eloquentissimo esempio.

1.3 I cicli macabri nel territorio lombardo della Serenissima

Il maggior numero di cicli macabri ancora conservati risale al Settecento, ma la produzione si è protratta fino al Ventesimo secolo³⁷. Nell'Alta Val Seriana, è presente l'insieme più antico della tipologia, quello realizzato da un autore ignoto per la Confraternita del Suffragio di Gandino. Si tratta di un ciclo di dipinti ultimati intorno alla prima metà del Settecento, con la tecnica della tempera su tela: si conservano cinque esemplari nei depositi del Museo della Basilica. Le fonti ricordano un intervento di restauro su otto "quadri di scheletri del Suffragio" affidato al pittore gandinense Giovanni Radici nel 1757³⁸; la notizia evidenzia un intervento conservativo, ma anche la presenza di un nucleo originario più cospicuo. Questi dipinti riproducono immagini di scheletri stilizzati, non panneggiati, posti su uno sfondo nero. Le tele rispondevano a una sorta di impostazione "iconografico-didattica", realizzata attraverso le terzine del *Dies irae*, riportate su un ampio cartiglio³⁹. Il secondo ciclo gandinense è stato dipinto con la tecnica dell'olio su tela da Giovanni Radici. Le immagini, esposte presso il Museo della Cattedrale, sono ventitré, ma originariamente dovevano essere ventisette (1758 e il 1771)⁴⁰. Il ciclo rimase in uso fino al ministero del prevosto Giovanni Maconi⁴¹ (1938-1956), che ne abolì l'impiego. Gli scheletri, che emergono

³³ G. CANOBBIO, "Tridui per i defunti: origine e senso di una pratica della religiosità popolare bresciana e bergamasca", in *Il disegno dei Tridui, Il tempo e la memoria nello spazio della Chiesa*, pp.18-19.

³⁴ *Ivi*, p.20.

³⁵ *Ivi*, p.20 e G. MEDOLAGO, "Funzione degli apparati del Triduo: appunti sull'area bergamasca", in *Il disegno dei Tridui, Il tempo e la memoria nello spazio della Chiesa*, p.190.

³⁶ G. MEDOLAGO, "Funzione degli apparati del Triduo: appunti sull'area bergamasca", in *Il disegno dei Tridui, Il tempo e la memoria nello spazio della Chiesa*, p.189-190.

³⁷ *Ognia omo more: immagini macabre nella cultura bergamasca dal XV al XX secolo*, Ferrari Grafiche S.p.A., Clusone (BG) 1998, p. 38.

³⁸ G. MEDOLAGO, "Funzione degli apparati del Triduo: appunti sull'area bergamasca", in *Il disegno dei Tridui, Il tempo e la memoria nello spazio della Chiesa*, p.195.

³⁹ *Ognia omo more: immagini macabre nella cultura bergamasca dal XV al XX secolo*, p. 38; A. FRANCI, A. SAVOLDELLI, S. TOMASINI, *Museo della Basilica di Gandino, Sezione Arte Sacra, Guida Storico - Artistica*, Silvana Editoriale, Gandino (BG) 2012, p.100.

⁴⁰ *Ognia omo more: immagini macabre nella cultura bergamasca dal XV al XX secolo*, p. 41.

⁴¹ G. MEDOLAGO, "Funzione degli apparati del Triduo: appunti sull'area bergamasca", in *Il disegno dei Tridui, Il tempo e la memoria nello spazio della Chiesa*, p.195.

da uno sfondo nero, raffigurano la società tripartita dell'epoca, caratterizzata mediante indumenti, copricapi ed accessori; molti soggetti sostengono cartigli con frasi scritturali. Dal territorio della Val Brembana provengono due serie di immagini macabre, collocate tra il Diciottesimo e la seconda metà del Diciannovesimo secolo⁴². Il ciclo più antico proviene dalla chiesa di San Martino Vescovo del comune di Piazza Brembana, dove sono conservate sette tele dipinte ad olio, raffiguranti altrettanti scheletri, dotati di copricapi e accessori che definiscono la loro connotazione sociale. Le figure non sono abbigliate e insistono su uno sfondo scuro⁴³. Dalla Parrocchia di Santa Brigida Vergine, nel comune di Santa Brigida proviene un ciclo, realizzato nella seconda metà dell'Ottocento, le fonti ci informano che questo fosse esposto “coprendo la *Via Crucis*”⁴⁴.

Le immagini, dipinte a tempera, insistono su uno sfondo scuro e raffigurano gli scheletri non panneggiati, ma rappresentati come membri del loro ordine mediante i copricapi e gli accessori.

Dalla città di Bergamo provengono dieci dipinti macabri, conservati presso il Museo Diocesano “A. Bernareggi” e realizzati con la tecnica dell'olio su tela nel Diciottesimo secolo. Di tali opere si ignora la chiesa di provenienza e, a differenza delle tele esaminate, gli scheletri, appartenenti ai differenti ordini, sono ritratti a tre quarti della figura e risultano associati ad arredi e paludamenti resi con accuratezza. A Bergamo è conservato il ciclo più noto della tipologia, un'opera di primissimo piano, emergente da una “sacca” cittadina, ma collocata tra due centri maggiori, Venezia e Milano⁴⁵. Si tratta di un insieme di sei tele, a figura intera, dipinte a tempera dal pittore bergamasco Vincenzo Bonomini (1802-1814), realizzate per la chiesa suburbana di Santa Grata inter vites, parrocchia dell'autore⁴⁶ ed esposte durante l'Ottavario e il Triduo⁴⁷. La resa bonominiana delle immagini macabre mostra, non tanto la società tripartita, ma piuttosto alcune composizioni ispirate ai personaggi che vivevano nel borgo dove risiedeva l'artista, mutamento forse determinato del cambiamento politico-sociale in atto nel periodo. I soggetti, inoltre, non emergono da uno sfondo scuro e stereotipato, ma sono inseriti in un ambiente naturale e appaiono caratterizzati da un certo dinamismo. L'ultimo distretto esaminato coincide con la pianura bergamasca, in questo territorio si trovano due cicli di immagini macabre. Un insieme, costituito da dodici tele dipinte a tempera, proviene dalla chiesa di San Defendente di Romano di Lombardia: in tale ciclo gli scheletri risultano rappresentati a figura intera, abbigliati secondo le diverse gerarchie sociali e insistono su un finto supporto architettonico decorato e raffigurato come un tronco di cono rovesciato. L'inventario dei Beni culturali mobili della Diocesi di Bergamo colloca le tele nel Diciottesimo secolo⁴⁸, attribuendole ad un pittore bergamasco, altre fonti posticipano la datazione⁴⁹. Passando a Bariano, una cittadina vicina a Romano di Lombardia, dalla chiesa dei Santi Gervasio e Protasio martiri, proviene un ciclo di nove tele, dipinte a tempera che il menzio-

⁴² *Ognia omo more: immagini macabre nella cultura bergamasca dal XV al XX secolo*, p. 56; Inventario dei BB CC mobili – Diocesi di Bergamo, <http://www.scrivaniabbcc.it/ConsultazioneOA>, ultimo accesso 11 novembre 2018.

⁴³ *Ivi*, p. 56.

⁴⁴ G. MEDOLAGO, “Funzione degli apparati del Triduo: appunti sull'area bergamasca”, in *Il disegno dei Tridui, Il tempo e la memoria nello spazio della Chiesa*, p.196.

⁴⁵ *Vincenzo Bonomini, i disegni, i Macabri, l'ambiente*, Monumenta Bergomensia, Bergamo, 1981, p. 11.

⁴⁶ *Bonomini*, Litostampa Istituto Grafico, Bergamo 2009, p. 56.

⁴⁷ *Vincenzo Bonomini, i disegni, i Macabri, l'ambiente*, p. 11.

⁴⁸ Inventario dei BB CC mobili – Diocesi di Bergamo, <http://www.scrivaniabbcc.it/ConsultazioneOA>, ultimo accesso 4 novembre 2018.

⁴⁹ G. MEDOLAGO, “Funzione degli apparati del Triduo: appunti sull'area bergamasca”, in *Il disegno dei Tridui, Il tempo e la memoria nello spazio della Chiesa*, p.196.

nato inventario colloca nel primo quarto del XIX secolo⁵⁰, quindi successivo rispetto a quello di Romano di Lombardia. Gli scheletri rappresentano i tre ordini, e, sebbene gli sfondi siano scuri, i soggetti appaiono accuratamente abbigliati e caratterizzati. È ipotizzabile la derivazione del ciclo di Bariano da quello di Romano: molto simili, infatti, appaiono la tecnica di esecuzione e le strutture decorative sulle quali insistono i soggetti raffigurati.

1.4 Un ciclo macabro di pregio: i “Dipinti schelletri” cremaschi

Opera di un pittore di area lombardo-veneta, realizzato per chiesa di S. Bernardino *infra muros*, il ciclo macabro cremasco costituisce un *unicum* nel territorio circostante⁵¹. La datazione dell'insieme rappresenta un primo interessante nodo da dipanare: la cronologia attualmente accreditata colloca la sua realizzazione nel terzo quarto del Diciottesimo secolo (1750-1775), mentre le fonti consultate nella stesura del presente elaborato⁵² testimoniano che i dipinti erano già stati realizzati nel 1739⁵³. Questo dato consente di retrodatare la realizzazione delle opere di un quarto di secolo ed escludere definitivamente una possibile attribuzione ad artisti attivi dalla seconda metà del secolo, come Mauro Picenardi. Tornando all'insieme di dipinti, esso risulta realizzato con la tecnica olio su tela, ciascun esemplare misura centimetri 177 x 63 e appare circondato da una cornice, di fattura recente⁵⁴, disposta “in senso verticale e con gli angoli superiori smussati”⁵⁵.

Le opere sono in deposito presso il Museo Civico di Crema dagli anni '60 del Ventesimo secolo. Della scheda inventariale più antica si desume che il ciclo sia stato affidato della proprietaria Diocesi, al costituendo Museo nel 1962. Il conferimento fu attribuito a mons. Scalvini per rispondere alla richiesta dell'architetto Amos Edallo, mente promotrice dell'ente culturale, al quale l'insieme era stato segnalato del pittore Giovanni Biondini, coinvolto nell'allestimento della prima sezione artistica. La medesima fonte rammenta che le tele, prima di essere consegnate al Museo, si trovassero nella sacrestia della chiesa di San Bernardino in città. Il documento ricorda, inoltre, un primo restauro effettuato nel 1970, promosso della struttura museale, e realizzato dell'esperto Bruno Buzzi. In una scheda inventariale più recente, del 1985, viene riportata una data di deposito più precisa, che retrodaterebbe l'acquisizione delle opere al 17 maggio 1960. Nel 1984 le tele furono esposte durante una mostra⁵⁶ organizzata dal “Gruppo Antropologico Cremasco”, mentre nel 2003 il ciclo fu oggetto di un nuovo restauro ad opera dalla ditta Ambrogio Geroldi⁵⁷ di Crema,

⁵⁰ Inventario dei BB CC mobili – Diocesi di Bergamo, <http://www.scrivaniabcc.it/ConsultazioneOA>, ultimo accesso 4 novembre 2018.

⁵¹ G. LUCCHI, *Crema Sacra*, p. 173.

⁵² F. Bernardo Nicola Zucchi da Crema Agostiniano dell'Osservanza di Lombardia 1710-1752, ms. presso la Biblioteca diocesana di Crema, pag. 245.

⁵³ L'informazione riportata appare in un articolo di Licia Carubelli intitolato *Ecco la Via Crucis, Da tempo le stazioni una volta appese alle lesene della chiesa di S. Bernardino erano da attribuire* in “Il nuovo Torrazzo”, 27 marzo 2004, n.13, p.55. Nell'ambito dell'articolo menzionato, Carubelli ricorda che la prima notizia delle “figure macabre” risale al 1739, ma non esplicita la fonte dalla quale la preziosa indicazione sia stata desunta. La studiosa, consultata dalla scrivente, le ha rivelato l'indicazione documentaria mancante.

⁵⁴ A. GEROLDI, *Restauro del ciclo di dipinti “Scene macabre” all'interno del museo civico di Crema, Relazione finale*. Crema, dicembre 2003, p.6.

⁵⁵ G. ERMENTINI, *Ritrovamenti e Segnalazioni*, Insula Fulcheria, p. 120.

⁵⁶ *Un'iniziativa singolare proposta dal Gruppo Antropologico - Immagini della morte nel Cremasco - Oggi, sabato 17 novembre alle ore 15.00, verrà aperta la mostra fotografica nella sala Pietro da Cemmo del Centro Culturale S. Agostino. È un viaggio attraverso i secoli per conoscere come da noi si è affrontato il tema* in “Il nuovo Torrazzo”, 17 novembre 1984, n.43, p.5.

⁵⁷ A. GEROLDI, *Restauro del ciclo di dipinti “Scene macabre” all'interno del museo civico di Crema, Relazione finale*. Crema, dicembre 2003.

a cui seguì la presentazione dei risultati alla cittadinanza (2004): tale attività fu coordinata dalla Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico di Brescia, Cremona e Mantova⁵⁸.

Nel giugno del 2017 le tele furono trasferite dai depositi del Museo ed esposte al pubblico nella sezione di arte moderna del complesso museale⁵⁹. Dall'8 settembre 2018 al 6 gennaio 2019 due delle scene macabre, *La Dama con il Bambino* e *Il Mercante*, sono state esposte nella mostra *Fato e Destino. Tra mito e contemporaneità* presso il Complesso Museale di Palazzo Ducale a Mantova⁶⁰.

Non è noto con precisione quale disposizione fosse assegnata alle pale in occasione del Triduo dei Mercanti, ma, verosimilmente, esse risultavano appese alle lesene⁶¹ dell'ampia aula di S. Bernardino. Per quanto concerne i soggetti ritratti, il Clero primo tra gli altri ordini, secondo la suddivisione proposta da Adalberone di Laon (947-1030) nel Medioevo e ancora in uso durante l'*Ancien régime*, viene rappresentato in quattro tele denominate *Il Papa*, *Il Cardinale*, *Il Vescovo*, *Il Prete*. Alla teoria ecclesiastica, fa seguito il gruppo degli uomini di governo e i membri della nobiltà che sono raffigurati in cinque pale: *L'Imperatore*, *Il Re*, *Il Doge*, *Il Patrizio*, *Il Cavaliere*. Il cosiddetto Terzo Stato, ordine composito al quale appartenevano tanto gli esponenti della borghesia agiata, quali ad esempio i mercanti committenti del ciclo, come anche i membri del popolo cittadino, perfino quello più indigente, è descritto attraverso cinque tele: *Il Dotto*, *Lo Scienziato*, *La Dama con il Bambino*, *Il Mercante*, *Il Mendicante*.

Al fine di riflettere sugli elementi compositivi che affiorano dal ciclo, è importante riprendere le parole della relazione di A. Geroldi⁶², che si occupò di restaurare le tele nel 2003. L'esperto evidenziava come la pulitura avesse fatto "emergere parecchie porzioni di materia originaria"; tale affermazione risulta interessante perché rassicura sul fatto di analizzare un impianto compositivo vicino a quello concepito dall'artefice. Il primo dato che affiora dalla indagine sul ciclo è l'estrema cura che la bottega artistica dedicò ad ogni singolo dipinto e questo traspare palesemente sia dall'espressione dal volto di ciascun soggetto, sia dalla posizione assunta dai loro arti superiori. Nessuna figura mostra un atteggiamento identico a quello rivelato da un'altra: le mani scheletriche possono essere adagiate sul cuore, poste in atteggiamento di preghiera o utilizzate per testare la qualità di una stoffa... Questa grande attenzione e questa unicità gestuale, contribuisce a rendere ciascun pezzo esclusivo e originale, pur nella necessità, pienamente raggiunta, di perseguire l'uniformità dell'insieme, indispensabile alla funzione dell'esposizione comune.

La cura per il particolare emerge anche dalla modalità adottata per rappresentare le vesti, nulla è lasciato al caso: le tonalità selezionate, la resa dei ricami, la scelta delle foggie, gli accessori che consentono di indentificare i differenti personaggi. Questi elementi di discriminazione si affiancano, però, ad aspetti che contribuiscono a creare l'idea di un insieme: risulta palese la scelta di rendere dimensioni corporee simili, ma anche quella di includere tutti i personaggi all'interno di

⁵⁸ La documentazione su tale evento è conservata nell'archivio del Museo di Crema e del Cremasco: si tratta del discorso pronunciato da Walter Wenchiari in occasione dell'inaugurazione dell'esposizione dei restauri e del discorso dell'allora funzionaria della Soprintendenza Renata Casarin confluito nell'articolo R. Casarin, *Museo Civico di Crema Il Ciclo delle Scene macabre*, "Insula Fulcheria", XXXIV, 2004, pp.315 in particolare. pp. 87-90.

⁵⁹ M. FACCHI, "Il riallestimento della pinacoteca (sezione Trecento-Settecento) del Museo Civico di Crema e del Cremasco: criteri, progetti realizzati e ancora da realizzare": p. 430.

⁶⁰ R. CASARIN, L. MOLINO, M. ZURLA, *Fato e Destino. Tra mito e contemporaneità*, 2018, p. 92

⁶¹ L. CARUBELLI, *Ecco la Via Crucis, Da tempo le stazioni una volta appese alle lesene della chiesa di S. Bernardino erano da attribuire* in "Il nuovo Torrazzo", p.55; G. ERMENINI, *Ritrovamenti e Segnalazioni*, Insula Fulcheria, p. 120.

⁶² A. GEROLDI, *Restauro del ciclo di dipinti "Scene macabre" all'interno del museo civico di Crema, Relazione finale*. Crema, dicembre 2003, pp. 3 e 5.

nicchie centinate fittizie, che indubbiamente conferiscono una sfumatura classicheggiante all'intero ciclo. Queste scelte dimostrano, inequivocabilmente la grande cura che i committenti e la bottega esecutrice vollero perseguire, benché l'insieme fosse destinato ad assolvere una funzione devozionale limitata a soli tre giorni all'anno. Ritornando alle figure, la resa delle acconciature manifesta una tendenza "arcaizzante": le grandi parrucche di riccioli bianchi sono legate all'immaginario tardo-seicentesco o dei primi anni del secolo successivo. D'altra parte gli abiti sono assolutamente in linea con la foggia dell'epoca⁶³: una lettura congiunta di entrambi gli elementi potrebbe confermare la datazione legata alla prima metà del Settecento, riportata nel testo di Zucchi, piuttosto che alla seconda metà attualmente accreditata. È possibile, inoltre, ipotizzare l'intervento esecutivo di più mani pittoriche, pur riconducibili alla stessa bottega. Questa circostanza, risulta manifesta soprattutto se si confrontano soggetti quali *Il Mendicante*, *Il Mercante*, *La Dama con il Bambino* con le immagini del gruppo rappresentato da *Il Papa*, *Il Cardinale*, *Il Vescovo*, *L'Imperatore*, *Il Re*, *Il Doge*. Osservando con attenzione i volti o anche le mani del primo gruppo di tele, si può ravvisare una resa con larghe e corpose pennellate che restituisce un effetto "vellutato" ai diversi componenti corporei, quasi coperti da una sottile membrana. Il secondo gruppo, pur rappresentato con pennellate sicure, mostra però una restituzione più "espressionista", che affiora soprattutto dalla mimica dei volti o dalle articolazioni che rendono palesi i più piccoli segmenti scheletrici, quali ad esempio le falangi. Da questa analisi emergono alcuni dati interessanti: innanzitutto l'indiscussa qualità delle tele, anche in riferimento cicli analoghi, una conferma della datazione alla prima metà del Diciottesimo secolo. Traspare, inoltre, una sostanziale polarità all'interno del ciclo: le *Scene macabre* appaiono un tentativo perfettamente riuscito di ricercare un equilibrio tra la necessità di rappresentare un insieme omogeneamente definito e il desiderio di raffigurare ciascun soggetto prezioso nella sua singolarità. A queste osservazioni si può aggiungere ancora la percezione di una pluralità di apporti in fase di realizzazione, ben evidente a chi osserva con attenzione questo affascinante insieme di immagini macabre.

1.5 Conclusioni: le "Scene macabre" cremasche tra confronti e peculiarità specifiche.

Le *Scene macabre* cremasche appaiono come la pregevole espressione di un'ampia tipologia artistica, sviluppatasi, a partire dal Settecento, nell'area di diffusione dei Tridui dei defunti. Il ciclo cremasco risulta distante dai due cicli di Gandino che mostrano sfondi monocromi e figure rappresentate in forma estremamente stilizzata. A differenza del ciclo cremasco, il ciclo del Suffragio e alcune figure del ciclo di Radici riportano anche "citazioni legate al tema della morte e della preparazione al viaggio conclusivo"⁶⁴. Una diversità molto simile si può ravvisare tra il ciclo cremasco e quelli della Valle Brembana: tanto quello di Piazza Brembana, settecentesco, che quello di Santa Brigida, ottocentesco⁶⁵; questi ultimi mostrano le figure molto stilizzate e collocate su uno sfondo monocromo scuro. Una maggiore affinità si può percepire tra le *Scene macabre* cremasche e i cicli della città di Bergamo (quello del Museo diocesano "A. Bernareggi" e quello del pittore Bonomini) o gli insiemi dalla pianura bergamasca (conservati a Romano di Lombardia e a Bariano). Il primo elemento di similitudine tra i cicli di Bergamo, di Romano, di Bariano e le pale cremasche è dato dal fatto che tutti i soggetti rappresentati siano panneggiati, secondo le consuetudini dei diversi ordini. Come le immagini cremasche, la resa di quasi tutti i cicli è a figura intera; fatta eccezione per quello conservato nel Museo bergamasco "A. Bernareggi", costituito da ritratti a tre quarti. Per quanto concerne gli sfondi, tutti i dipinti appaiono caratterizzati

⁶³ A suffragio di quanto affermato si osservi la ritrattistica italiana dei secoli XVII e XVIII.

⁶⁴ S. TOMASINI, *Museo della Basilica di Gandino, Sezione Arte Sacra, Guida Storico – Artistica*, p.100.

⁶⁵ La datazione fa riferimento all'"Inventario dei beni culturali mobili della Diocesi di Bergamo".

da soluzioni diverse dalle *Scene macabre* cremasche: i cicli di Bariano e di Romano di Lombardia appaiono declinati su sfondo neutro, ma è presente un finto supporto architettonico. Il ciclo bergamasco del “Bernareggi”, invece, presenta le figure inserite in ambienti arredati accuratamente. I macabri bergamaschi di Bonomini mostrano uno sfondo realisticamente rappresentato.

Pur nella diversità della resa pittorica, il ciclo più affine all’insieme cremasco è, secondo la scrivente, quello del Museo diocesano “Bernareggi”, infatti, nonostante la differente rappresentazione della postura e la maggiore accuratezza esecutiva delle tele bergamasche, sembra si possa ravvisare, tra i due insiemi, un’attenzione simile nella resa delle stoffe, degli oggetti simbolici e la scelta i numerosi soggetti comuni (ad esempio *Il Doge*). Il ciclo del “Bernareggi”, in realtà, appare più magniloquente rispetto al ciclo cremasco, ma le tele bergamasche erano destinate ad un rito di città, quindi di un “centro”. La qualità del ciclo cremasco, però, non viene affatto sminuita dal confronto: la sua vicinanza qualitativa ad un insieme cittadino, non fa che confermare la precisa intenzione dei suoi committenti, la Fraglia dei Mercanti e dei Merciai, di offrire alla popolazione cremasca, in occasione del Triduo per i defunti, un allestimento temporaneo di eccezionale pregio.



1



2

“SCENE MACABRE CREMASCHE” secondo quarto del XVIII secolo, olio su tela, 177 x 63 cm, pittore lombardo-veneto, Crema, Museo Civico di Crema e del Cremasco, dalla chiesa di S. Bernardino infra muros, su licenza della Diocesi di Crema.

Fig.1 *Il Mendicante*

Fig.2 *Il Mercante*

Fig.3 *La Dama con il Bambino*

Fig.4 *Il Patrizio*

Fig.5 *Il Doge*

Fig.6 *Il Papa*



3



4



5



6

Gli Schermi astratti di Roberto Marchesini

La pittura di Roberto Marchesini si inserisce con autorevolezza nel filone prestigioso dell'astrattismo lombardo. Gli 'Schermi astratti' dell'artista Cremasco sono il frutto di una lunga ricerca che ha preso avvio da una figurazione espressionista evolvendo attraverso il periodo dei totem e la successiva fase polimaterica. Marchesini dipinge con grande personalità e sapienza tecnica instaurando con la tela un rapporto profondo, autentico, senza concedere nulla alla decorazione, realizzando segni che si sviluppano dentro uno spazio liquido e connesso ai cambiamenti della civiltà informatica e digitale.

Biografia

Roberto Marchesini è un pittore e musicista. Nasce a Crema nel 1964 e inizia a dipingere da autodidatta. Frequenta diversi corsi di disegno e di pittura applicandosi inizialmente ai soggetti di paesaggio. Stimolato dagli esempi di Morlotti, Burri e Pollock si converte ben presto all'astrattismo. Negli anni 90, dopo un viaggio in Indonesia, elabora la serie dei totem. Le opere su tela lasciano il posto a sperimentazioni che interessano il supporto e i materiali alla ricerca di una maggiore concretezza e oggettività del fare pittorico. Subentrano i lavori polimaterici: iuta, carta da parati, ferro e legno. Tra la fine degli anni 90 e l'inizio degli anni 2000 prende avvio la serie degli schermi astratti dotati di una sensibilità pittorica che si muove nella direzione della fluidità e della rapidità del gesto. Il quadro è un'interfaccia scandita di volta in volta da macchie e colature di colore. L'opera non rinuncia mai ad un residuo della componente materica anche se il campo visivo si traduce in un flusso di energia cromatica nel quale Marchesini trasferisce con immediatezza un istinto del dipingere capace di fornire pause e accelerazioni, imprimere ripartenze e ritorni con un ritmo modulato sulla base delle sperimentazioni sonore che realizza nelle sue performance. Marchesini ha esposto presso lo spazio Novecento a Roma ed è stato protagonista di numerose mostre nelle maggiori città italiane.

Il limite della figurazione

Il percorso dell'artista cremasco Roberto Marchesini evidenzia una comunanza spiccata con il cammino e l'evoluzione dei migliori pittori astratti italiani: Morlotti, Vedova e Burri. In tutti questi casi, infatti, abbiamo a che fare con artisti nati nell'ambito della pittura figurativa ma, grazie ad uno straordinario percorso di maturazione tecnica e concettuale, sono successivamente approdati alla pittura astratta. Si tratta dei grandi maestri che Roberto Marchesini, peraltro, cita ripetutamente come alcuni dei propri punti di riferimento insieme agli espressionisti astratti americani e con i quali condivide una poetica in cui l'elemento emotivo e fisico del fare pittura prende il sopravvento sull'aspetto concettuale. Un approccio che impone come dato assoluto e irrefutabile dell'opera d'arte la sapienza tecnica, la tradizione del mestiere più evoluto e consapevole, la capacità della mano di dominare lo spazio fisico del quadro con intensità e potenza. Un risultato che può essere raggiunto solamente a partire da un talento temprato da un esercizio infaticabile.

La pittura – racconta Marchesini – è sempre stata una costante della mia vita. Quasi una necessità fisica. Fin da bambino disegnavo in continuazione, per ore, cercando di fornire un'immagine alle fantasie della mia mente. È stato un esercizio eccezionale perché mi ha consentito di educarmi alla rappresentazione del movimento intuendo linee di fuga, forze e prospettive. È in quel momento, in modo del tutto insospettabile, che ho iniziato a sviluppare la sensibilità e la tecnica per misurarmi con la prova dell'astrattismo. È in quel momento che, attraverso un comportamento ingenuo e spontaneo, stavo esplorando le potenzialità della mia vera vocazione. Anche quando, sull'esempio di Morlotti, mi sono concentrato sulla pittura di paesaggio ho capito subito che il mio vero interesse non era l'immagine di natura per come appariva ai miei occhi. La sfida non era impressionistica, indirizzata a restituire con la massima fedeltà gli effetti della luce, ma era una sfida tutta rivolta a cogliere l'energia sottostante, il caos della natura, le forze segrete e invisibili. Cercavo l'astratto nel figurativo.

La musica e il quadro come atto istantaneo

Parallelamente Marchesini inizia a sperimentare il fascino della musica, prediligendo gli strumenti a fiato e la batteria. Nasce in lui il desiderio di conferire la presenza ad un ritmo segreto e interiore, un suono che prende avvio nel suo subconscio e che attraverso la musica riesce ad esternalizzarsi. Si tratta di un altro contributo fondamentale perché si avveri la sua maturazione artistica in quanto la musica, perseguita soprattutto nella fase dell'improvvisazione di scuola jazzistica, sviluppa in lui la convinzione che l'atto della creazione corrisponda ad un fare immediato, urgente, spinto dalla forza dell'istinto e dalla potenza dell'ispirazione. Come è accaduto ai padri dell'astrattismo italiano, e ad un gigante come Jackson Pollock, anche per Marchesini il passaggio dal figurativo all'astrattismo si qualifica come l'esito di un percorso fondato su una abilità tecnica perseguita attraverso una applicazione tenace e quasi ossessiva. È la premessa indispensabile che permette di liberare la forza creativa nel quadro astratto tutelando la necessità del segno che non viene derubricato a mero orpello decorativo. La volontà di agire pittoricamente sviluppa la piena sintonia con il flusso delle emozioni che sono trasferite sulla superficie in modo dirompente e autentico.

La musica ha rappresentato per me uno strumento prezioso per tentare di unire il momento esecutivo con il sentimento. Ho capito che per me era sempre più importante cercare di tradurre in suoni istantanei il mio mondo interiore, le mie visioni, il ritmo della mia coscienza. La musica era tutto questo. Essere fedele a ciò che muove il mio essere nel profondo. Ho desiderato fortemente che anche la mia pittura potesse manifestarsi nello stesso modo, con la stessa immediatezza e con la stessa onestà. Ma per farlo dovevo migliorare, lavorare e lavorare ancora, sviluppare una tecnica adeguata. Un musicista si esercita per molte ore al giorno. Ho fatto la stessa cosa con il disegno e la pittura. Avvertivo la figurazione come un limite ma grazie alla riproduzione dei soggetti di realtà sono diventato veloce nel disegno e istintivo nell'uso del colore. Il lavoro intenso di quegli anni ha fatto emergere la mia vocazione verso una pittura carica di esistenza, profonda, che potesse rispecchiare davvero le mie emozioni più segrete. Un'estensione della mia corporeità.

Marchesini, agli inizi degli anni 2000, approda al polimerismo ispirandosi all'opera di Alberto Burri. È un periodo di transizione che succede alla maturazione di uno stile neoespressionista maturato attraverso la pittura di paesaggio. Ma è un periodo cruciale perché allontana definitivamente l'artista cremasco dall'abitudine a misurarsi con il dato figurativo. I materiali utilizzati sono diversi: iuta, carta da parati, ferro e legno. Sono prove in cui si ravvisa però una incongruenza: l'inserimento dei materiali viene organizzato e riposizionato nell'opera tutelando un'attenzione alla forma, di stampo burriano, vanificandone l'autonomia e impostando una subordinazione rispetto ad un'esigenza che risulta eccessivamente controllata. I tentativi proseguono e il dato di natura, come lo scopo figurativo, sono definitivamente superati proiettando l'artista nella fase successiva dei totem. Dopo un viaggio in Indonesia Marchesini rimane impressionato dalle prove dell'arte locale, di matrice religiosa, e inizia a costruire dentro il quadro forme ieratiche che poco a poco rinunciano all'originaria impostazione deforme per far risaltare l'indipendenza delle pennellate di colore ampie e istintive sulla tela grezza. Il periodo dei totem conclude il lungo periodo di formazione dell'artista che prende ormai coscienza delle proprie peculiarità creative muovendosi con certezza in direzione di una pittura gestuale, agonistica sul piano cromatico, irruente e fisica nell'esecuzione. In questa fase, inoltre, Marchesini sperimenta la grande dimensione dimostrando di avere le capacità per affrontare spazi pittorici estesi dove concentrare le risorse di una pittura vissuta come azione istantanea e come proiezione delle più intime facoltà vitali.

La serie degli Schermi astratti

Forte di una tecnica molto evoluta che gli consente di trasmettere gli istinti e le emozioni direttamente nel quadro Marchesini diventa un astrattista puro, riconducibile al filone dell'informale, con la caratteristica di prediligere un'esecuzione segnica e cromatica dove è la gestualità a condurre la realizzazione dell'opera. Ma è proprio a questo punto che l'artista cremasco dimostra di non voler ripetere il pregresso illustre di una pittura che, a cavallo tra gli anni 50 e 60 del '900, ha dimostrato una creatività straordinaria con la stagione dell'informale e dell'espressionismo astratto. I tempi sono radicalmente mutati e all'inizio del nuovo millennio la società contemporanea è dominata dai fenomeni della digitalizzazione e della globalizzazione che non possono non influire sulle poetiche artistiche. Sotto questo punto di vista si afferma come dato prioritario il dominio omologante dell'immagine che deriva dalla pervasività dello spazio pubblico mediatizzato.

Una tendenza che confina ai margini del mondo artistico i sostenitori di un'arte che non concede nulla al gusto di matrice pop e iconica. I media condizionano l'operato degli artisti in tutto il mondo secondo dinamiche simili, replicando la centralità dell'immagine trasmessa dagli schermi telematici (pc, televisori di ultima generazione e dispositivi mobili) e mutuando sul piano della scelta dei contenuti lo standard della notiziabilità mediatica. Quest'ultimo aspetto, soprattutto, impone la ricerca di uno 'scandalo permanente' e di una provocazione ad oltranza che alimentano l'opera d'arte ormai standardizzata quale componente del flusso quotidiano delle news che scorrono sugli schermi e sui dispositivi di comunicazione con lo scopo di catturare l'attenzione del pubblico. L'attenzione al dato tecnico ed esecutivo viene sostituita dalla celebrazione dell'effetto scioccante, dalla vanità dell'idea elaborata a freddo, dalla progettualità che sta a monte dell'opera e viene confezionata in modo iperbolico per affermarsi con successo nello scenario dell'offerta informativa dei media. L'artista diventa una sorta di professionista che elabora e commissiona ad altri l'aspetto realizzativo mentre l'esaltazione del portato concettuale avvicina sempre di più l'arte alla sociologia o alla filosofia, spogliando l'estetica del rapporto privilegiato che ha sempre intrattenuto con la carnalità e con la manualità. Viene meno anche il gusto per il mistero e per l'enigma, per la sfida interpretativa e per la capacità inesauribile di conferire significato. Tutti elementi che caratterizzano l'esito della creazione artistica. Il dominio dell'immagine coincide con la banalizzazione dell'esperienza visiva. Un regime al quale Marchesini, onorando la propria collocazione periferica di artista nato e cresciuto in provincia, si ribella senza cadere nella trappola del passatismo e della nostalgia. Inizia a lavorare sull'esperienza percettiva che sta a fondamento della civiltà contemporanea, ossia un soggetto umano che interagisce con uno schermo situato frontalmente in prossimità dello sguardo, respingendo il dettato ossessivo delle immagini e proponendo una soluzione astratta che ha il merito di ribaltare totalmente la logica di funzionamento. Non siamo più in presenza di un soggetto passivo che riceve il dato visivo, stordito da un consumo compulsivo che ogni volta tenta di riaccendere l'interesse attraverso uno shock inedito ma il quadro diventa un campo di esplorazione e di ricerca potenzialmente infinito. Al trionfo della frammentarietà delle news che si avvicinano repentinamente sullo schermo subentra invece l'indagine riflessiva di un significato che costringe ad osservare lentamente la superficie materica, gli strati di pigmento, le colature, le pause stabilite dalle macchie di colore.

Scrive il filosofo Mauro Carbone:

Più di recente la rivoluzione digitale ha prodotto un'evoluzione e una proliferazione degli schermi che paiono inarrestabili; la nostra esperienza di essi è diventata allora definitivamente plurale, ma si è arricchita anche di altre novità quali mobilità, tattilità, interattività, connettività, 'carattere immersivo' del tutto particolare. Alla luce di queste, gli schermi s'impongono ormai come *il decisivo elemento propulsore* non solo delle continue *trasformazioni all'opera nel nostro*

rapporto con le immagini, ma, più in generale, di quella *rivoluzione percettiva, affettiva e cognitiva* che c'incalza senza che possiamo misurarne altro che gli effetti più immediati.

Se osserviamo le opere presenti nella sezione iconografica del saggio, tutte appartenenti alla produzione più recente di Roberto Marchesini, si intuisce come la materia gestuale e cromatica si reimpossessi dello sguardo dello spettatore, spingendolo ad un esame che nasce dalla consapevolezza di confrontarsi con una tecnica pittorica che inscena i movimenti fluidi e le potenzialità tattili degli schermi contemporanei abolendo però il facile e pronto consumo dell'immagine. Lo scarto in direzione dell'attualità è tutelato e si manifesta la capacità di fare pittura con una sensibilità aggiornata, ricettiva, legata al presente. Ma ciò che alla fine viene proposto è una modalità espressiva che non cede all'egemonia dell'immagine e rielabora in termini innovativi la lezione dell'astrattismo. Nella serie degli schermi astratti i quadri evidenziano una prassi del dipingere che si riattiva ogni volta a partire dai propri elementi strutturali, la gestualità che genera il dato segnico e la materia che costituisce l'essenza del colore, perseguendo la sfida provocatoria di un'estetica insondabile e carica di mistero. È un'arte animata dal tentativo di indagare le condizioni di appartenenza dell'uomo alla dimensione dell'infinito.

Viviamo nella civiltà dell'immagine – conclude Marchesini – dove ogni input e ogni stimolo deve essere associato a qualcosa di visivo, accattivante, dotato di attrazione. L'immagine non è mai neutrale. Appare davanti a noi per condizionarci e dirigere il nostro desiderio. La mia pittura agisce senza scopo, liberamente, e pretende lo sguardo di uomini liberi. Credo che ribadire questo messaggio, che è presente in ognuno dei miei quadri, sia il contributo migliore che io possa dare al mondo che mi circonda.

BIBLIOGRAFIA

GILLO DORFLES, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi. Dall'informale al Postmoderno*, Feltrinelli, Milano, 1993.

RENATO BARILLI, *Storia dell'arte contemporanea*, Feltrinelli, Milano 1994.

MAURO CARBONE, *Filosofia-schermi*, Cortina-Milano 2016.

Bibliografia dell'artista

Roberto Marchesini, *Modulo Informale*, a cura di Studio Asci.

Roberto Marchesini, *introvErso*, a cura di Studio Asci.

Roberto Bettinelli, catalogo generale, a cura di Studio Asci.

Sitografia

www.robertomarchesini.it

Videografia

<https://robinvideo.com/2018/02/14/art-is-life-life-is-art-roberto-marchesini/>

Performance

https://www.youtube.com/watch?v=eQqUNwjk_gQ



L'artista Roberto Marchesini con l'opera *'Il giorno dopo'*, olio su tela, 180x200 cm., 2017



Quadro arcaico, tecnica mista, 180x200 cm., 2017



Doppio respiro, tecnica mista, 200x200 cm., 2014



Visione, olio su tela, 100x100 cm., 2016



Enigma, olio su tela, 100x100 cm., 2016



Spazio, olio su tela, 100x100 cm., 2016



Pianto armonico, olio su tela, 100x100 cm., 2016



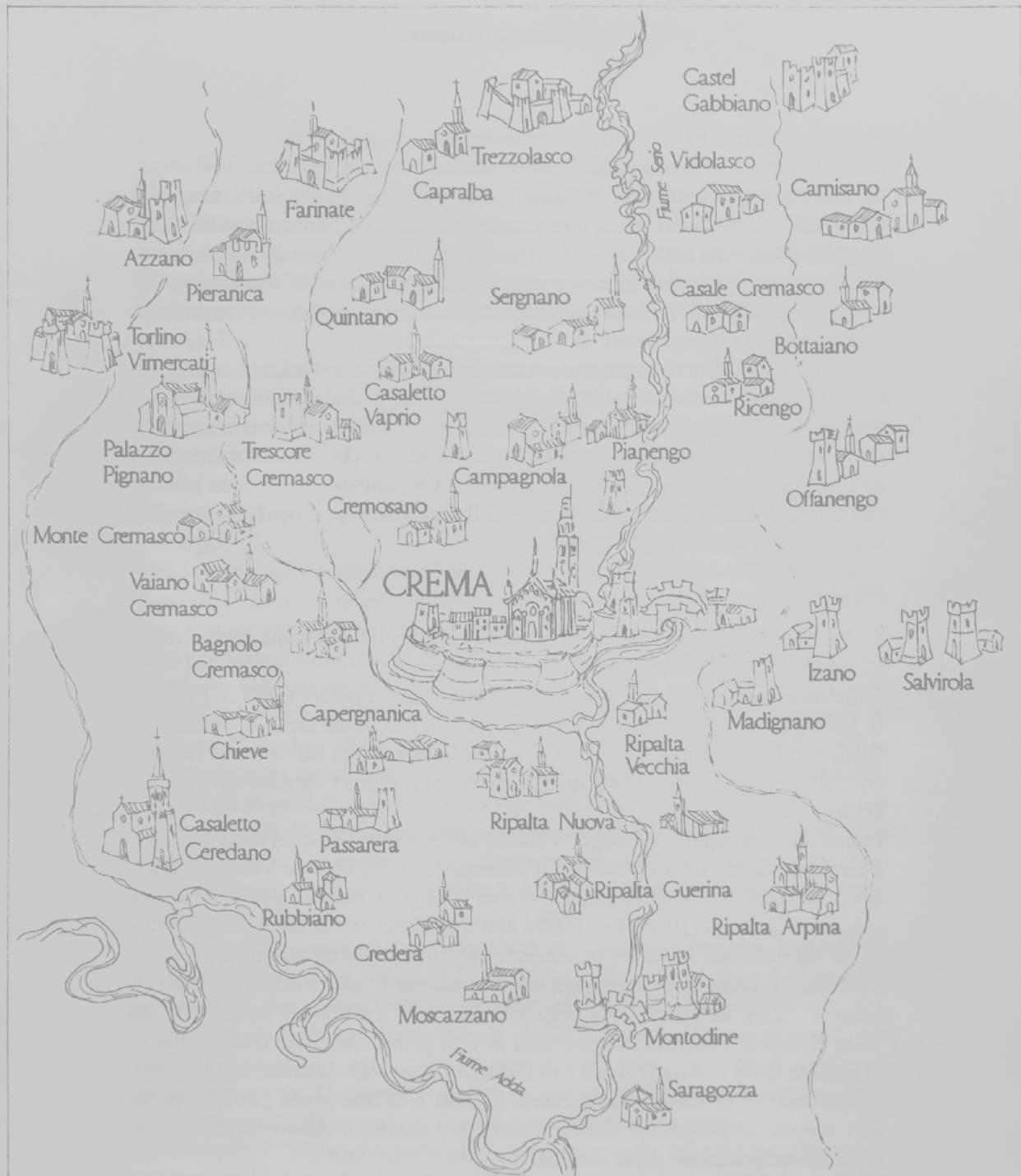
Interior, olio su tela, 100x100 cm., 2017



Materia, catrame, 120x120 cm., 2017



Struttura verde, olio su tela, 100x100 cm., 2017



Il territorio cremasco nel 1449, all'inizio della dominazione della Repubblica di Venezia.

Storia

Le origini di Crema tra leggenda e storia locale

L'autrice passa in rassegna, in modo puntuale e sistematico, i racconti leggendari e i testi dei principali storici cremaschi del passato riguardanti le origini di Crema. Da ipotesi leggendarie, come l'incendio di Parasso e la figura di Cremete, ad una versione più storica e razionale, attraverso uno sguardo critico delle fonti cremasche e limitrofe, è possibile ripercorrere la nascita di un modesto abitato, che dall'ultimo quarto dell'XI secolo riuscì a imporsi nel territorio lombardo.

Premessa

Tre sono gli storici cremaschi che ci hanno tramandato notizie sulle origini di Crema: Pietro Terni, il primo a lasciare una vasta cronaca dalle origini fino al 1553¹; Alemanio Fino², che si impegnò a compendiarne il lavoro; e Francesco Sforza Benvenuti³, il quale si impose di dare alla storia della città una veduta più ampia. Tuttavia, loro stessi presentavano la difficoltà nel recupero di materiale; scrive, infatti, il Terni:

[...] per negligentia de passati Scrittori, sepolti et quasi extinti [...] ho [...] l'antiche, et moderne Carte de Clari Scrittori con non pichola faticha rivoltate [...]»⁴, mentre il Fino commenta: «[...] ne' tempo di Federico imperatore i Cremonesi abbruciarono tutto»⁵. A causa della penuria di fonti accreditate, Terni scrive: «Varie opinioni et forte discrepanti trovo fra le antiche noti de nostri passati et le moderne carte de scrittori ne gli anni et modi della fundatione di Crema et de gli edificatori»⁶.

Le versioni dell'origine della città sono diverse e incerte, le più antiche in particolare hanno assunto tratti talvolta inverosimili, ottenendo ciononostante un ampio consenso in passato, che ne ha consentito una divulgazione fino ai giorni nostri. Scrisse Sigonio al Fino a proposito delle teorie più mitologiche:

[...] Non è cosa più lubrica che il parlar delle origini de' luoghi, i quali per lo più sono oscuri, con tutto che le città in processo di tempo diventino illustri, di che Roma ne sarà apertissimo documento, e poi Venezia»⁷. Similmente pensava il Terni: «[...] ciaschuno non dimeno credda quello che gli piace, che di tal cose male si può la verità dissernere per la lunghezza dil tempo che il tutto corrump»⁸.

¹ Per le citazioni si fa riferimento a: P. DA TERNO, *Historia di Crema*, [a cura di] M. VERGA e C. VERGA, Luigi Maestri, Crema 1964. Terni utilizza documenti d'archivio, ma per il periodo anteriore al XII secolo attinge a qualunque tipo di fonte (cfr. F. MENANT, *Alle origini della società cremasca: l'immigrazione bergamasca e cremonese*, in *Lombardia feudale. Studi sull'aristocrazia padana nei secoli X-XIII*, Vita e pensiero, Milano 1994, p. 252), tant'è che nella sua opera cita *antiche noti e altre scritture*, dando raramente dei riferimenti bibliografici. Riguardo all'opera, il Fino dirà: «Pietro Terni, diligentissimo investigatore delle antichità, e fatti della Patria nostra, scrisse intorno a ciò un volume ben grande, opera nel vero di molta fatica [...]. Questa io confesso aver seguita nella nostra istoria di Crema», cfr. A. FINO, *Scelta degli uomini di pregio, usciti da Crema dal principio della Città fino ai tempi nostri*, in *Storia di Crema. Raccolta per Alemanio Fino dagli Annali di M. Pietro Terni*, [a cura di] G. SOLERA, vol. II, Luigi Rajnoni Libraio, Crema 1845, p. 220.

² Alemanio Fino compendia in sette libri la storia di Crema di Pietro Terni (per le citazioni si farà riferimento all'edizione: A. FINO, *Storia di Crema, raccolta per Alemanio Fino dagli Annali di M. Pietro Terni*, [a cura di] G. SOLERA, vol. I, Luigi Rajnoni Libraio, Crema 1844): «In un antico manoscritto di Memorie ritrovasi: 1574, 19 febbraio. Si danno sei scudi d'oro al Rev. D. Prete Alemanio Fino, in ragione di lir. 6,7 l'uno, a conto degli scudi 24 assegnatili per le sue fatiche d'aver riformata la Cronica di Crema, compilata per l'III.^{mo} Spett. D. Pietro Terno, e ciò in vigore della Parte P. Genn.^o1567», cfr. A. FINO, *Storia di Crema*, cit., p. XV.

³ Francesco Sforza Benvenuti lavorò alla *Storia di Crema* (per le citazioni si farà riferimento all'edizione: F. SFORZA BENVENUTI, *Storia di Crema*, Arnaldo Forni Editori, Sala Bolognese 1974, vol. I), pubblicandola nel 1859 a Milano con i tipi di Giuseppe Bernardoni e avvalendosi nella stesura di numerosi scritti di cronisti, quali il Terni e il Fino.

⁴ P. DA TERNO, cit., p. 29.

⁵ A. FINO, *Risposte alle invettive*, cit., p.161.

⁶ P. DA TERNO, cit., p. 33.

⁷ A. FINO, *Storia di Crema*, cit., poi in M. PEROLINI, *Crema e il suo territorio*, edizioni "al grillo", Crema 1973, pp. 10-11.

⁸ P. DA TERNO, cit., poi in M. PEROLINI, cit., p. 11.

Malgrado l'evidente aspetto leggendario, gli antichi credevano nei loro miti, poiché erano la rappresentazione della loro identità, così come ogni cultura crede sempre nei propri; non ci si deve quindi stupire se le principali fonti cremasche hanno sentito l'esigenza di annotare le varie versioni nelle proprie opere, negandone tuttavia la veridicità.

Origini di Crema nella leggenda

Delle versioni più antiche sull'origine della città si ha notizia primariamente dalla *Historia di Crema* di Pietro Terni. Lo storico cremasco dichiara: «Alchune antiche noti sicome della loro vetustà le corrose lettere dimostrano da gli altri molto differenti mettono la fundatione di Crema nanti al nascere di Christo 1489 anni»⁹, ritenendo che Crema sia stata fondata assieme a Lodi nel 1489 a.C. da alcuni popoli venuti da *Laodicea* e da *Cremna*, entrambe città dell'Asia. Secondo questa versione, un certo re Aminta, dopo aver conquistato le città asiatiche, fu «[...] dalle femine di que luochi amazzato vituperosamente»¹⁰, così, per vendicarne la morte, un tale re Cirino, distrusse entrambe le città e costrinse i suoi abitanti all'esilio, lasciando la provincia del tutto abbandonata. Arrivati in Italia, in memoria della loro patria, i cittadini di *Cremna* edificarono Crema e quelli di *Laodicea* Lodi.

Terni, per avvalorare l'ipotesi che Crema non sia stata fondata in tal maniera, riflette sulle datazioni e sui personaggi citati con un lungo e accurato ragionamento, di cui vengono qui riportati solo i dati più significativi. Lo storico cremasco, consultando Claudio Tolomeo, individua le città di *Laodicea Combusta*, collocata nella provincia della Galazia, e *Cremna*, posta in Panfilia, provincia dell'Asia minore. Cerca, inoltre, nelle genealogie degli antichi re i nomi *Aminta* e *Cirino*, vissuti prima del 1489 a.C., anno in cui viene indicata la fondazione di Crema e Lodi. Rintraccia un re Cirino¹¹ vissuto nel 3727 *ab origine mundi*¹²; mentre individua alcuni re che ebbero nome Aminta nella genealogia degli Assiri e dei Macedoni. Tenendo conto del periodo storico e della vicinanza territoriale tra i due regni, Terni presuppone che l'Aminta di cui si parla possa essere il diciassettesimo re degli Assiri, tuttavia nega immediatamente questa possibilità, poiché Laodicea non esisteva ancora, in quanto la città fu edificata da Seleuco I Nicatore 1180 anni dopo il regno di questo Aminta, nel 4890 *ab origine mundi*. Per quanto Terni non riesca a rintracciare chi sia il re Aminta che viene citato, ne' quando o dove regnò, presume che, poiché gli antichi scrittori hanno commesso un errore sulla datazione di origine dell'antica Lodi¹³, allo stesso modo potrebbero essersi sbagliati su Crema. Rifacendosi al ragionamento del Terni, i principali storici cremaschi concordano nel negare la fondazione di Crema da parte di un popolo proveniente dall'Asia: il Fino scrive: «Ebbe Crema il suo principio non dai cittadini di Cremna di Pamfilia, come sognano alcuni»¹⁴ e «Pare che questa opinione tenga alquanto del verisimile»¹⁵, mentre Benvenuti afferma

⁹ P. DA TERNO, cit., p. 33.

¹⁰ *Ivi*, p. 33.

¹¹ *Cirino*: «[...] filiolo di Hercule; et non già del magno Hercule Thebano, ma del Argivo che fu primo occupatore della Chorsica, quale dal nome suo la fece dimandar Cijrro, poij per una donna ligura fu dimandata Corsicha, si come li scrittori diccono», cfr. P. DA TERNO, cit., p. 33.

¹² *Era ab origine mundi*, tipo di datazione che fissa convenzionalmente la creazione del mondo all'anno 5508 a.C.

¹³ *Laus Pompeia*, antico nome dell'attuale Lodi, fu fondata dai Celti Boi intorno all'anno 1000 a.C.; il Terni ha come fonte il trattato naturalistico *Naturalis historia* di Plinio il Vecchio, di cui il III capitolo tratta della geografia del Mediterraneo occidentale, riporta infatti: «[...] Plinio nel capitolo 17 del terzo Libro vole, et la maggior parte de scrittori, che Lodi da Galli Boij fussi hedificato», cfr. P. DA TERNO, cit., p. 34.

¹⁴ A. FINO, *Storia di Crema*, cit., p.1.

¹⁵ A. FINO, *Parte prima delle Seriane*, cit., p. 10.

che alcuni *pretendono*¹⁶, testimoniando un distacco da questa versione.

Una seconda teoria ipotizza che, dopo l'uccisione di Turno da parte di Enea, un nipote del re dei Rutuli fuggì e arrivò nella Gallia Cisalpina, dove edificò una città nell'anno 1179 a.C. e la nominò Turna¹⁷, in onore dell'avo, in egual modo il fiume che scorreva nei pressi della città fu chiamato Turno, oggi detto Torno. La città venne distrutta in seguito da un certo Parassio Troiano e riedificata con il nome di Parasso. Tuttavia Parasso, essendo entrata nell'eresia degli antropomorfiti¹⁸, non volendosi emendare dall'errore, fu incendiata nel 951 d.C. per ordine dell'arcivescovo di Milano e dai vescovi delle vicine città¹⁹. Così i Parassini, dopo l'eccidio della loro città, ne innalzarono un'altra a poca distanza e le diedero un nome che ricordasse la città in fiamme: Crema (dal latino *cremare*, ossia *bruciare*)²⁰.

Per quanto riguarda il rapporto tra la città di Parasso e Crema due sono le principali interpretazioni: alcuni ritengono che la città sia sorta dalle ceneri di Parasso, mentre altri sostengono che i Parassini abbiano lasciato la loro città distrutta e abbiano abitato e ampliato Crema, già esistente.

¹⁶ F. SFORZA BENVENUTI, cit., p. 37.

¹⁷ Riguardo alla veridicità della fondazione di Turna il Terni scrive: «[...] ben mi pare che odore tenga di fabula» (cfr. P. DA TERNO, cit., p. 35), commento avvalorato da una riflessione cronologica: se la presa di Troia accadde dieci anni dopo il rapimento di Elena, avvenuto nel 4010 *ab origine mundi*, allora Enea arrivò in Italia nel 4020 e uccise Turno tre anni dopo, quindi la città di Turna dovrebbe essere stata edificata prima di Roma (fondata secondo la tradizione il 21 aprile 753 a.C.), la quale ebbe origine 414 anni dopo la distruzione di Troia. Non è corretto, inoltre, dire che il nipote di Turno abbia fondato una città nella *Gallia Cisalpina*, poiché il territorio all'epoca della presunta fondazione si chiamava *Insubria* (regione storica non univocamente definita, con cui viene designato il territorio abitato dagli Insubri, popolazione che si stanziò in epoca protostorica nella regione compresa fra il Po e i laghi prealpini a partire dal IV secolo a.C.). Terni conclude il ragionamento sulla fondazione di Turna affermando: «[...] a me pare che questo sia più presto uno sogno che hijstoria» (cfr. P. DA TERNO, cit., p. 36), perché se la città fosse realmente esistita, sarebbe stata menzionata dagli antichi geografi, assieme ad altre città di minor pregio o fondate dai troiani in Italia, in Gallia e altrove. Ragionamento ripreso e sostenuto da autori successivi come il Fino, che ritiene impossibile la veridicità di tale narrazione, cfr. A. FINO, *Storia di Crema*.

¹⁸ *Antropomorfismo*: attribuzione alla divinità di qualità umane fisiche, intellettuali e morali.

¹⁹ Discusso è il motivo della distruzione, avvenuta o a causa della lotta contro gli eretici antropomorfiti, di cui Parasso era divenuto un covo, o per l'alleanza della città con Pavia contro Milano. Come riporta il Fino, Carlo Sigonio ritiene che Parasso sia stata distrutta dai milanesi per essere intervenuta in soccorso di Pavia, scrive infatti: «Eodem anno 1130 bellum Cremense in Lombardia est ortum tantæ magnitudinis, ut post multos annos, ne ipsius quidem Cremæ excidio potuerit expiari [...] Cremenses Cremonensium Exclesiæ contributi illud indigne fecerant, quod Cremensibus relictis, se Mediolanensibus applicuerant», cfr. C. SIGONIO, *Historiarum de Regno Italiae*, Basilea 1575, poi in A. FINO, *Parte prima delle Seriane*, cit., p. 15. Invece Alberti afferma che la distruzione della città sia avvenuta nel 951 per volere del vescovo di Milano, essendo i parassini infetti d'eresia, cfr. L. ALBERTI, *Descrizione di tutta Italia*, Bologna 1550.

²⁰ A tal proposito si esprime Dante Olivieri: «È pura leggenda che “Crema” fosse così chiamata (dal latino *cremare*) “perché accolse gli abitanti fuggiti dalla città di Parassio, incendiata”, v. Giulini, II, 408. (Per il Cattaneo erano fuggiti, al giungere di Alboino, dall'Isola Mora, nel Lago Gerundo). Dato che i Romani dovettero già trovare il nome di “Cremona” già esistente, e quindi esso non è nome romano, è da escludere assolutamente un possibile rapporto fra il nome di “Cremona” (e quindi, io crederei, nemmeno di “Crema”), e le voci lombarde “gremà” (*cremare*) nel senso di “abbronzare, arsicciare”, “gremm”: strinatura, ecc.» e afferma: «Crema, CR = Crema a. 1167 (Vignati); Crema, *Cremma* (Manar.): è situata su un piccolo rialzo. Dipenderà, con *Cremella*, *Cremona*, ecc., da una base preromana. Il Ribezzo annovera *Cremona* fra i nomi di carattere mediterr. e lo avvicina all'ant. *Cremera* (Trauzzi, 16)», cfr. D. OLIVIERI, *Dizionario di toponomastica lombarda: nomi di comuni, frazioni, casali, monti, corsi d'acqua, ecc. della Regione lombarda studiati in rapporto alla loro origine*, Biblioteca italiana di opere di consultazione, Milano 1961, p. 201. A differenza delle precedenti ipotesi sull'origine della città delle quali non viene citata nessuna fonte, in questo caso Terni scrive: «La terza veramente opinione è del Heremita [...]» (cfr. DA TERNO, *Historia di Crema*, p. 36), riferendosi a Giacomo Filippo Foresti.

Sostenitore dell'interpretazione che Crema sia sorta da Parasso è Giacomo Filippo Foresti²¹, il quale scrive che alcune nobili famiglie diedero principio a Crema dopo la distruzione di Parasso. Ma a questa versione si oppone il Terni²², ripreso e sostenuto dal Fino²³. Entrambi gli storici riportano, inizialmente, a prova della versione del Foresti, i «[...] molti indizi, i quali si potrebbero addurre per meglio colorire questa opinione»: il nome del luogo; le fondamenta di mura dietro al fiume Tormo; i marmi e le sepolture rinvenute nel lavorare i campi; un'antica porta di Pavia, detta Porta Palazzese; l'antica chiesa di Palazzo; la fama della città di Palazzo Pignano; e, infine, la divisione del territorio. Tuttavia Fino scrive: «[...] io tengo questa opinione per una menzogna. Ed ardisco a dire che questa Parasso, dalla cui rovina Giacomo Filippo afferma che Crema avesse il suo principio, egli non fosse giammai». Ciò è dedotto per il fatto che non si trova alcuna menzione di Parasso nelle opere di storici e geografi, lo stesso Foresti parla solo della distruzione e non riporta altre informazioni della città. Inoltre nell'edizione del *Supplementum* del 1535 Parasso non viene riportata, «essendo come cosa non autentica stato levato fuori». In aggiunta, se fosse stata fondata da un principe troiano, la città sarebbe stata menzionata da coloro che scrissero della venuta dei troiani in Italia o sarebbe stata almeno nominata, data la posizione geografica, in qualche opera storica. Perciò il Fino giunge alla conclusione che «[...] Parasso non fosse mai, poiché tanti scrittori (che pur di ragionare avrebbero avuto occasione) nulla ne dicono». Il Foresti avrebbe, quindi, confuso Parasso con Palazzo²⁴, ed entrambi gli autori cremaschi motivano tale opinione confutando i molti indizi riportati in precedenza: i resti trovati in riva al Tormo sarebbero da attribuire a un castello detto Palazzo Pignano, cognome datogli dai primi fondatori, i de' Pignani; la porta di Pavia, detta Palazzese, prese il nome da un palazzo di re Teodorico e non da Parasso. A sostegno dell'ipotesi secondo cui i parassini si sarebbero rifugiati nella vicina città di Crema, e quindi non l'avrebbero fondata, Terni segnala di aver trovato una *cronicha scritta a mano antiqua*²⁵, contenente i fatti dei milanesi fino al 1371, che testimonia l'esistenza di una città detta Parazio presso Treviglio, la quale fu distrutta dai milanesi nel 1061 per essersi sollevata con i pavesi contro Milano²⁶.

²¹ Foresti Giacomo Filippo (Iacobus Philippus Bergomensis), utilizzando cronache e storie di vari autori, scrisse il *Supplementum chronicarum* (cfr. F. G. FORESTI, *Opus plecarum Supplementum chronicarum vulgo appellatum*, Venezia 1940), una storia universale che si propone di raccogliere in un unico libro le notizie meritevoli di esser tramandate ai posteri, sparse fino a quel momento in disparati testi. La narrazione ha un carattere prevalentemente compilativo, che pare assemblare acriticamente materiali di varia origine, proprio per questo Foresti commise differenti errori e fu accusato di plagio nei confronti di vari autori, cfr. E. PIANETTI, *Fra' I.F.F. e la sua opera*, in *Bergomum*, XXXIII, 1939, pp. 148-151. Terni, per quanto citi Foresti, mette in dubbio la criticità dei suoi scritti, scrive infatti: «[...] per il che dimostra parlare con puoco fundamento», cfr. P. DA TERNO, cit., p. 39.

²² Cfr. P. DA TERNO, cit., pp. 36-44.

²³ Per le citazioni del paragrafo cfr. A. FINO, *Parte prima delle Seriane*, cit., pp. 11-12.

²⁴ Il nome *Paraso* citato da Galvano Fiamma, diventò *Paraxo* negli *Annales Italiae* di Michele Carrara e *Parasso* nei *Supplementum Chronicarum* del Foresti e nell'*Historia di Crema* di Terni, tramandato poi agli altri scrittori. Il Fiamma prese il nome *Paraso* dalla latinizzazione della forma volgare, attinta dall'ambiente milanese dove quanto più sono vecchi i documenti, più è diffusa l'alterazione di *l* in *r*. La forma antica del nome della località era quindi *Palatium* o *Palacium*, il che indica la presenza di una località o piccola fortificazione costruita su palafitte, come usavano gli antichi abitatori del lago Gerundo e delle paludi vicine. Cfr. A. ZAVAGLIO, *Terre nostre. Storia dei paesi del cremasco*, Arti Grafiche, Crema 1980, p. 223.

²⁵ P. DA TERNO, cit., p. 42.

²⁶ Il domenicano P. Galvano Fiamma scrive: «Isto tempore (cioè 1061) erat quædam civitas intra Trivilium et Cremam quoe dicta fuit Parasus cuius cives cum Papiensibus contra Mediolanum pugnauerunt, propter quod Mediolanenses cum exercitu forti ipsam obsidentes destruxerunt», cfr. *Rerum italicarum scriptores*, t. IX, c. 149, 1727; poi in A. ZAVAGLIO, cit., p. 223.

Tuttavia ritiene che sia un'altra città, chiamata «[...] Castel Paradino, molto distante da Rivolta secca [Rivolta d'Adda] verso Spino [Spino d'Adda], et fra Triviglio [Treviglio] et Lodi, a eguale distantia»²⁷, prese il nome da questa città una porta di Ripalta, porta Paradina²⁸. Questa città non potrebbe essere identificata con Parasso, bruciata nel 951; inoltre, quando fu distrutta, Crema esisteva già, come si può constatare da un'iscrizione «[...] cavata da uno antico libro: di S.¹⁰ Sepolcro de Astino di Bergamascha»²⁹, in cui si attesta che la città nel 1007 era signoreggiata da un nobile francese detto Masano Parazio.

Oltre a ciò Terni dimostra l'esistenza di un'altra ragione per cui Crema sia esistita già prima della distruzione di Parasso: la città di Crema viene nominata da Prisciano di Cesarea³⁰, perciò, dato che il grammatico latino visse tra il V e il VI secolo d.C., Crema non può avere avuto origine nel X secolo d.C.³¹

Altri autori si espressero sulla formazione della città di Crema:

- Morigia afferma che, dopo la distruzione di Palazzo nel 948, «[...] quei pochi Parassini ch'erano Catolici si partirono dalla loro Città, e diedero principio à fabricare Crema»;
- raccogliendo l'opinione dell'Alberti e in contrapposizione a Pietro Maria Campi, Ortelio ritiene che Crema ha avuto origine dalla distruzione di Parasso;
- Mario Lupo, infine, sostiene: «Crema autem longe antiquior videtur» di quanto scrivevano gli storiografi propensi alla filiazione da Palazzo Pignano³².

Tuttavia questi nomi non possono aggiungere autorità alla fonte troppo dubbia.

Origini di Crema secondo gli antichi scrittori cremaschi

Il Terni afferma però di non ritenere veritiere le versioni della fondazione di Crema citate più sopra:

*[...] io non intendo l'origine della patria mia derivante da quelli Cremaschi che da Pamphilia provincia dil Asia venerono, né da quel sogno dilla Cità Turna, né da Parasso, né dalla ruvina dilla Cità Parazio di Geradada, né da Palazzo Pignano; [...] pur per quello ch'io ho possuto, cum lo debole ingenio mio excogitare, penso che la opinione quale hora vi dirò, sia la vera, dilla fundatione della città nostra; non dimeno ciaschun pigli quella che meglio gli aparirà, che forsi cum più perspicace intelletto, che a me non è concesso, il vero tramite troveranno et senza intopo*³³.

Secondo lui (e la sua teoria è fatta propria anche dal Fino) le origini di Crema risalgono all'e-

²⁷ P. DA TERNO, cit., p. 43.

²⁸ Cfr. A. FINO, *Parte prima delle Seriane*, cit., p.16.

²⁹ P. DA TERNO, cit., p. 43. Cfr. anche A. FINO, *Parte prima delle Seriane*, cit., p.16 e C. VERGA, *Crema città murata*, Istituto italiano dei castelli, Roma 1966, p. 82.

³⁰ Prisciano di Cesarea scrisse la *Institutio de arte grammatica*, di cui viene citato e commentato il capitolo *Denominativi* dal Terni, cfr. P. DA TERNO, cit., pp. 43-44.

³¹ P. DA TERNO, cit., p. 43.

³² Per gli autori e le opere citate, cfr. P. MORIGIA, *La nobiltà di Milano, divisa in sei libri*, Milano 1595, pp. 79-80; L. ALBERTI, cit.; A. ORTELIO, *Theatrum Orbis Terrarum*, Anversa 1570; P. M. CAMPI, *Dell'Historia Ecclesiastica di Piacenza*, vol. 3, Piacenza 1651-1662; M. LUPO, *Codex Diplomaticus Civitatis et Ecclesiae Bergomatis*, vol. II, Bergamo 1799; si veda anche C. VERGA, cit., pp. 83-84.

³³ P. DA TERNO, cit., p. 44.

poca longobarda³⁴, quando Alboino, re dei longobardi, giunse in Italia nel 568, seguito dalla sua numerosa orda di barbari. Molti nobili delle terre di Lombardia, spaventati da quella irruzione e dalle guerre che ne dipesero, si rifugiarono nell'Isola Mosa, dove ora sorge Crema, un territorio paludoso e difficilmente accessibile. In seguito, poiché la situazione non migliorava e i longobardi si erano ormai stanziati, i rifugiati decisero di stabilirsi definitivamente sull'isola.

Così il 15 agosto 570 si raccolsero nel tempietto di S. Maria della Mosa per deliberare l'erezione di una cittadella sul terreno che li aveva ricoverati e si diede inizio alla costruzione di una roccetta a levante dell'isola nominata Crema, da Cremete, uno dei rifugiati e signore di Palazzo.

L'edificazione durò circa venticinque anni e furono compiute anche opere di disboscamento e di bonifica del territorio, nonostante il susseguirsi di una serie di disastri: guerre nei territori vicini, alluvioni, pestilenze e carestie.

Accanto questa versione, si fecero strada altre ipotesi, che tuttavia ebbero poco successo. L'emigrazione di molte famiglie cremonesi a Crema nel periodo di costruzione diede adito all'ipotesi che la città dovesse le sue origini ai cremonesi, tant'è che Zava, abate cremonese, scrisse: «Ad Cremonam descendens Franciscus Zava./ Si promissa tibi non servo moesta Cremona./ Justa querela tua est, sunt gemitusque mei./ At fundata Cremae repeto monumenta parentum./ Ergo cum patrio sto, maneoque mea./ Usque memor nostri sis, ut te pectore firmo./ Amplector, cunctis laeta Cremona vales»³⁵. L'autore si scusa per la sua partenza da Cremona, tuttavia la città d'origine dovrebbe perdonarlo, poiché venendo a Crema, fondata dai cremonesi, rimarrebbe idealmente in patria.

Invece tra coloro che ritennero che la fondazione di Crema fosse da attribuire ai lodigiani, Benvenuti ricorda il poeta Villani, che «[...] bevutasi l'opinione nel Villanuova suo concittadino, e quella del Zava, le conciliò fra di loro in Parnaso cantando»³⁶: «Il Ledigiano al Cremonese unito/ Spinse dai tetti suoi pallida tema:/ E fra paludi in più sicuro sito/ Fugge del crudo re [Alboino] la rabbia estrema:/ Ed allor fra tuguri e in cremo lito/ Ebbe poscia natal la nobil Crema»³⁷.

Invece un anonimo bergamasco, contemporaneo alle prime imprese del Barbarossa, racconta che il nuovo castello di Crema venne abitato da una «turba [...] scelerata [...] / Undique desertis

³⁴ Il Benvenuti afferma di preferire questa versione non perché incontrastabile, ma per il fatto di essere più verosimile rispetto a quelle precedenti, tanto che fu adottata dal Sigonio e dal Muratori, quest'ultimo infatti la giudicava *sopra non congruenti congetture*. Tuttavia è consapevole che il territorio non può essere rimasto inabitato fino al VI secolo, cfr. F. SFORZA BENVENUTI, cit., p. 26, 39. Il Fino nella sua opera afferma che sottoscrivono questa teoria Sigonio e Alberti, cfr. A. FINO, *Parte prima delle Seriane*, cit., pp. 17-18; mentre Botero scrive: «[...] i popoli della Gallia Transpadana nell'entrata de' Longobardi in Italia si salvarono entro le paludi, ove edificarono Crema», cfr. G. BOTERO, *Delle cause della grandezza delle città*, Torino 1930, p. 10. Dalla narrazione del Fino si rifanno gli autori di *Breve narrazione dell'origine dell'Altare della Beatissima Vergine della Misericordia, eretta nella cattedrale di Crema*, un fascicolo in cui si afferma l'origine difensiva della città contro i Longobardi, cfr. A. ZURLA, B. VALENTE, G. COMINCINI, *Breve narrazione dell'origine dell'Altare della Beatissima Vergine della Misericordia, eretta nella cattedrale di Crema*, etc. Brescia 1661, pp. 11-13; Ulteriore bibliografia relativa alla fondazione di Crema nel 570: G. B. RAMPOLDI, *Corografia dell'Italia*, Milano 1834, pp. 822-823; *Crema*, voce in «Nuova Enciclopedia Popolare Italiana», 1858, VI, Torino, p.28, in cui si afferma che Crema «[...] trasse origine da un gran numero di fuggiaschi, i quali furono costretti dalla ferocia di Alboino (570 dell'era volgare) a rifugiarsi nelle paludi presso l'isola Fulcheria»; E. TREVES – G. STRAFFORELLO, *Crema*, voce in «Dizionario Universale di geografia storica e geografia», I, Milano 1885, p. 513, in cui la città è ritenuta «fondata sulle rovine di più antica città, al tempo della discesa dei Longobardi»; L. VERO, *Crema*, Serafino Muggiani e comp., Milano 1879, p. 9; F. PIANTELLI, cit., pp. 36-39; cfr. anche C. VERGA, cit., p. 83.

³⁵ Cfr. A. FINO, *Risposte alle invettive*, cit., p. 148.

³⁶ F. SFORZA BENVENUTI, cit., p. 33.

³⁷ F. VILLANI, *Federigo ovvero Lodi riedificata*, t. I, canto VI, 86, tipografia Gio. Battista Orcesi, Lodi 1828 (poema eroico composto verso il 1650, ma edito solo nel 1828), poi in F. SFORZA BENVENUTI, cit., p. 34.

domibus collecta paternis»³⁸. Tale giudizio, tuttavia, si spiega per la fedeltà dell'autore all'imperatore, in quel tempo avversario dei cremaschi.

Queste versioni, per quanto differenti tra loro, confermano che il popolamento è dovuto ad una forte immigrazione e hanno quindi un fondo di verità comune, tuttavia non è pensabile credere che un'intera popolazione abbia fondato la città di Crema, inabitata fino al VI secolo.

³⁸ Ovvero sia: «una banda di scellerati, venuta da ogni parte, abbandonando le case dei propri padri», cfr. *Carmen de gestis Friderici imperatoris in Lombardia*, in MGH, *Scriptores rerum Germanicarum in usum scholarum*, Hannover 1965, vv. 1983-1984. Cfr. anche F. MENANT, *Alle origini della società cremasca* cit., p. 24.

Tipografia Cremasca

L'autore illustra la diffusione dei primi testi a stampa nel territorio cremasco (sec. XV e XVI). A quei tempi non esistevano tipografie a Crema, ma la maggior parte dei testi venivano stampati a Brescia. Il merito di questo articolo è proprio quello di aver messo in evidenza questo legame. Tra i libri di cui si parla, si dà notizia di un inedito di cui si erano perdute le tracce: una vita di San Pantaleone in versi, scritta da Giovanni Giacomo Gabbiano nella prima metà del Cinquecento.

Introduzione

Il presente contributo intende fornire alcune brevi annotazioni sui primi testi a stampa diffusi in area cremasca. Lo spunto per questo lavoro mi è stato dato dalla lettura di alcuni repertori bibliografici nei quali si cita un'opera edita dal libraio ed editore cremasco Silvestro Turanese (1485-1537), attivo a Crema nella prima metà del Cinquecento. Sembra che fosse originario di Lodi. Per il resto non si hanno altre notizie su di lui.

L'opera in questione è il testo in ottave di Gian Giacomo Gabbiano, *Del glorioso martir santo Pantaglione legenda* (Brescia 1533), uscito dai torchi del tipografo bresciano Ludovico Britannico, che il Turanese diffonde a Crema su richiesta della Curia Arcivescovile. Di questo testo, documentato in autorevoli repertori bibliografici, pare che ne esista attualmente un solo esemplare, presso la New York Public Library (Spencer Collection)¹, anche se è probabile che altri esemplari siano in possesso di qualche collezionista.

Così lo descrive Ennio Sandal al n. 128 dei suoi *Annali Tipografici* in "La stampa a Brescia nel Cinquecento", Baden-Baden, Koerner Editore, 1999:

Titolo: S. PANELEMO / (Silografia) / VITA.DE.S.PANTELIO. /

Al verso: Del Glorioso martir santo Pantaglione, legenda di Giouan Iacomo Gabbiano. /

Colofon: In Bressa per Ludouico Britannico ad instantia di maestro Saluestre Turanese libraro in Crema adi Primo. de decembrio. M. XXXIII.D. [sic] /

8°; ro.; [8] c.; ill.²

Gian Giacomo Gabbiano era un poeta e letterato, insegnò arte oratoria e poetica per molti anni. Nato probabilmente a Cremona, fu attivo nel XVI secolo. Il catalogo nazionale italiano dei testi stampati nel Cinquecento (denominato *Edit 16*) segnala ben 26 opere di cui fu autore: sono soprattutto testi devozionali e di argomento religioso.

Il tipografo al quale il Turanese affidò il compito di stampare l'opera del Gabbiano era Ludovico Britannico, appartenente ad una famiglia di tipografi che furono tra i più importanti a Brescia tra il Quattrocento e il Cinquecento. Fu attivo tra il 1521 e il 1562 oltre che a Brescia, anche a Cremona e a Calvisano. Figlio di Giacomo il vecchio e fratello di Vincenzo, Benedetto e Antonio, anch'essi tipografi e in società con i quali stampo numerose opere. Morì nel 1562.

Il modello di questa cinquecentesca è un celebre incunabolo in volgare apparso a Cremona per i tipi di Bernardino de' Misinti e di Cesare da Parma, in formato *in quarto*: è una biografia di S. Pantaleone scritta da padre Agostino Cazzuli. Di questo testo esistono due distinte edizioni, l'una in latino stampata l'8 agosto 1493 (*GW* 3055, *IGI* 1066)³, l'altra in lingua volgare, apparsa dieci giorni dopo (*GW* 3056, *IGI* 1067). Entrambi gli esemplari sono conservati presso la Biblioteca Nazionale Braidense di Milano. Indicazioni importanti dal punto di vista bibliografico in *Borsa*⁴, sub voce "Bernardino Misinta e Cesare da Parma, nn. 6-7". Si può vedere anche in *Rava 2* la tavola XXXIII b, che riproduce la xilografia del frontespizio, con il ritratto di S. Pantaleone,

¹ Segnatura *SASB - Print Collection Rm 308 (Spencer Coll. Ital. 1533)*.

² Lo descrivono anche Carlo Enrico Rava al n. 392 del *Supplement a Max Sander, Le livre a figures italien de la Renaissance* (Milan, Hoepli, 1969) e il Sander al n. 2979 del suo celebre repertorio bibliografico (*Le livre à figures italien depuis 1467 jusqu'à 1530*. Milan, Hoepli, 1942-43). Così pure Giuseppe Molini (scheda n. 89 delle sue *Operette bibliografiche*, Firenze, 1858)

³ D'ora in poi citerò i repertori bibliografici ed i cataloghi dei testi a stampa usando le sigle della Nota Bibliografica alla fine di questo articolo.

⁴ Vedi Nota Bibliografica.

desunta dal repertorio bibliografico del Reichling, al n. 1455.

Agiografia molto fortunata nei presupposti devozionali e di osservanza religiosa, questo testo è l'opera più celebre del Padre Agostino Cazzuli da Crema, fondatore dell'Osservanza Agostiniana di Lombardia e primo priore del cenobio agostiniano di Crema.

L'iconografia del Santo risponde ai canoni della miniatura lombarda di fine Quattrocento, consistendo in una fine riproduzione di soggetti su tavole lignee secondo uno schema iconografico simile a quello visibile nelle ante del celebre 'Armadio del Platina', conservato presso il Museo Civico 'Ala Ponzone' di Cremona.

La letteratura religiosa in lingua volgare del secondo Quattrocento e di inizio Cinquecento, nella sfaccettata compresenza di misticismo cistercense e neo-tomismo averroista, rappresenta un capitolo importante di diversi ordini religiosi lombardi, di cui troviamo un centro di studio importante, nel caso dell'Osservanza Agostiniana, nel monastero di S. Agostino a Crema.

I riferimenti principali dell'Osservanza Agostiniana di Lombardia, oltre al carismatico fondatore padre Agostino Cazzuli (sul quale si veda il recente numero monografico di *Insula Fulcheria*, n° 43, anno 2013) sono Giovan Luca ed Agostino da Cremona, che in una fitta corrispondenza epistolare con cardinali e nobili di mezza Italia, riescono ad impostare una *Ratio Studiorum* ed una pubblicistica che anticipano di quasi mezzo secolo l'attività dei Domenicani e dei Gesuiti.

La stampa nell'area bresciana: le origini

I testi ai quali abbiamo accennato sono la testimonianza del grande sviluppo che ebbe l'invenzione della stampa in Lombardia e in particolare nell'area cremonese-bresciana, tanto che Brescia fu la quinta città d'Italia – dopo Subiaco, Roma, Venezia e Milano – che ebbe importanti e celebri tipografie.

Raggruppate in contrada Cozzarium, nei pressi del Palazzo delle Mercerie (ora Camera di Commercio), queste tipografie stamparono dal 1470 al 1500, secondo una statistica del Lechi, ben 260 edizioni, tra opere religiose (55), scientifiche (60) e letterarie; queste ultime con prevalenza di classici greci e latini e spesso tirate in molte copie, dell'ordine delle migliaia.

È un cittadino bresciano nato a Treviglio, Tommaso Ferrante, che nel 1473 ebbe per primo l'idea di organizzare una tipografia a Brescia; in essa in due anni produsse una ventina di edizioni, forse soltanto come editore e servendosi come tipografo di Andrea Belfort o di Eustache, di origine francese, proveniente da Ferrara.

Dopo una decina d'anni nel 1483 arrivò a Brescia uno dei maggiori tipografi dell'epoca, Bonino de Boninis. Originario di Ragusa in Dalmazia editò circa 40 pregiate edizioni, in gran parte classici – Catullo, Tibullo, Propertio, Virgilio, ... – ma la sua fama è legata alla famosa *Comedia* col commento di Cristoforo Landino, uscita il 31 maggio 1487. Bonino de' Boninis è ricordato per avere fornito le sue matrici ed i suoi punzoni al collega e socio fiorentino Miniato Delsera in vista della stampa dell'Editio Princeps degli *Statuti Comunali di Crema* (IGI 3259, in quarto, con il carattere R III di Bonino Bonini), apparsi il 15 marzo 1484, quasi in contemporanea agli Statuti Comunali di Piacenza e Cremona (IGI 7837 / 3260).

L'attività di Bonino fu presto superata nel 1485 da Angelo e Jacopo Britannico oriundi di Palazzolo, ma provenienti da Venezia, i quali divennero in breve tempo i maggiori tipografi bresciani. Sensibili alle necessità culturali della città ed abili commercianti al tempo stesso, i due fratelli produssero soprattutto classici e, in minor numero, opere di teologia e liturgia, dominando con sicurezza il mercato librario bresciano/cremonese nell'ultimo decennio del Quattrocento e del primo del Cinquecento e costringendo i propri concorrenti – primo tra gli altri il Bonini – a lasciar loro il campo libero.

Sul finire del 1489 comparve poi a Brescia Battista da Farfengo, che si dedicò alla pubblicazione di volumi di interesse generale, ma anche popolare, seguito, intorno al 1492, da Bernardino de'

Misinti di Pavia. Egli iniziò il suo lavoro in collaborazione con Cesare da Parma e, dopo un periodo di tempo trascorso a Cremona (in cui stampò nel 1493 l'incunabolo della Vita di S. Pantaleone, opera di padre Agostino Cazzuli da Crema), dal 1494 ai primi del Cinquecento, svolse la sua attività a Brescia. Qualche volta egli operò per i fratelli Britannico, ma più generalmente per sé, con una produzione di qualità senz'altro eccellente, nella quale si alternarono edizioni di classici (Seneca, Plutarco, Sallustio) ed opere cristiane (S. Bonaventura, Jacopone da Todi, S. Caterina da Siena, Fior di virtù) produzioni che egli impreziosì con un apparato decorativo di notevole originalità.

A Brescia, proveniente da Soncino dove aveva lavorato ininterrottamente dal 1483 al 1490 in collaborazione con lo zio Yehoshua Shelomoh, svolse altresì la propria attività dal 1490 al 1495 circa Gerson Soncino, della famiglia dei Da Spira (poi da Soncino) celebre nella stampa di incunaboli ebraici. Si stampò alacramente non soltanto in città, ma anche in piccoli centri di provincia, da Toscolano del Garda – divenuta poi celebre nella seconda decade del Cinquecento per i tipografi Paganini – già dal 1479 a Messaga (1478), a Portese (1489), a Barco di Orzinuovi (1496).

I primi testi illustrati

Il testo di cui il Turanese fu l'editore è corredato da una bella illustrazione (una xilografia di S. Pantaleone), come altri testi analoghi pubblicati nella prima metà del Cinquecento in area lombarda e in tutta Italia⁵.

Difficile è però dare una caratterizzazione stilistica precisa della grafica libraria lombarda. Si può forse fare un tentativo di descrizione enumerando, con il Samek Ludovici, i fattori che sono generalmente presenti nell'illustrazione lombarda: influsso veneziano; influsso della grande corrente figurativa lombarda; modi attinti dai miniatori della corte sforzesca; elementi esotici, tedeschi e franco-fiamminghi; influsso da Mantegna; influsso da Leonardo e scolari.

Fu certamente Venezia che fornì l'ascendente più determinante, proprio tramite Brescia e Cremona. Esempi di ciò si possono chiaramente notare nel frontespizio dell'Alberto Magno, *De le virtù de le herbe* (Brescia, Bernardino Misinta, 1496 circa), che è tratto dall'*Esopo* veneziano di Manfredo di Monferrato (1491), oppure nell'*Aesopus moralisatus* (Brescia, Bonino de' Bonini, 1487, GW 391), desunto dall'*Aesopus* veronese di Giovanni e Alberto Alvise (1479) e dall'*Aesopus* napoletano di Francesco del Tупpo (1486). La stessa cornice e alcune pagine del celebre Gaffurio, *Pratica musicae* del milanese La Signerre (1496, IGI 4113) sono ricavate da Leonardo Dati, *Elegantiolae*, del veneziano G. Battista Sessa (1491 GW 8113), mentre il Varagine *Sermones Quadragesimales* del pavese Giacomo di Pochidrappi da Borgofranco (1499) presenta una xilografia che è copia del Varagine veneziano del 1497. Ma l'elenco potrebbe proseguire con altri significativi esempi, anche di influssi fiorentini, che qualche volta pervengono, addirittura attraverso la mediazione veneziana, a Cremona ed a Crema, dove i testi sopra citati appaiono nelle principali raccolte librerie cittadine, pubbliche e private.

Il caso di Crema, nello specifico, rientra nella più vasta enclave bresciano-cremonese in cui l'impronta veneta è particolarmente sentita tanto nelle arti musive quanto nella decorazione libraria. Esempi di decorazioni di tavolette da soffitto e di cornicioni di cassoni abbondano (Palazzo Terni, Palazzo Benzoni, Palazzo Vimercati, Palazzo Benvenuti, Palazzo Sangiovanini, Palazzo Marazzi) e sono ben documentati nel recente volume *'Il Rinascimento a Crema'* (Skira

⁵ L'interesse che gli studiosi rivolsero al libro illustrato lombardo in questo momento lo dobbiamo soprattutto a Paul Kristeller che, col suo determinante studio *'Lombardische Graphik'* del 1913, fece la prima rigorosa descrizione di tale produzione 'lombarda', comprendendo in questo termine l'Italia Settentrionale, con l'esclusione di Venezia e del Veneto, ma tralasciando la descrizione di opere cremonesi e bresciane.

edizioni 2015), a cura di P. Venturelli e R. Casarin.

Secondo il Kristeller esisteva a Brescia una scuola di xilografi assai reputati, in quanto un gruppo considerevole di opere sono attribuibili ad un artista dal 'taglio aspro, angoloso, il tratteggio duro, sobrio, la forte plastica del nudo, le pieghe incise profondamente in ovale o a losanga' e dalla caratteristica esecuzione degli occhi, la cui pupilla è rappresentata da un punto nero luccicante. Tali particolari appaiono nella celebre xilografia dell'organista nel *Theoricum opus* di Franchino Gaffurio – stampata a Napoli da Francesco di Dino nel 1480 e ripetuta nella seconda edizione dal milanese Mantegazza nel 1492 – probabilmente eseguita da artisti bresciani.

Il primo volume noto illustrato che indichi come città di stampa Brescia, è il Valerio Probo, *De interpretandis romanis litteris* stampato da Bonino Bonini nel 1486. Dopo il *De Somnio Scipionis* di Macrobio del 1483 egli uscì con il suo *Libro de le sorti* e con gli *Statuti Comunali di Crema* del 1484. Ciò induce a confermare che in Brescia esisteva certamente una eccellente scuola di silografia, forse localizzata presso i frati Carmelitani della città, intorno alla quale ruotavano artisti, religiosi e laici, tra cui i più famosi furono Giovanni Maria, Giovanni Antonio e Gerolamo di Antonio, pittori, incisori e silografi. A Giovanni Maria vengono attribuite le tavole migliori della *Commedia* del 1487. L'illustrazione del Valerio Probo del Bonini nel suo complesso, anche se ricorda in alcuni aspetti il capolavoro veneziano *Il Polifilo*, per lo stile innovativo può considerarsi l'inizio di una produzione di peso, uscita anch'essa da una scuola locale. L'anno seguente (1487) lo stesso Bonini pubblicò i due testi maggiori dell'arte tipografica bresciana, *l'Aesopus moralizatus* e la *Comedia* di Dante, modelli indiscussi per l'iconografia di Silvestro Turanese, come appare nelle litografie che accompagnano il racconto della vita di S. Pantaleone.

Altre belle opere illustrate del Bonini sono *l'Esopo* del 1489 ed il *Missale Carmelitanum* del 1490, con una grande Crocefissione di stile classico.

In un clima più arcaico, forse per questo più affascinante, va inserita la produzione xilografica dell'attivissimo tipografo bresciano Battista Farfengo. Nei suoi *Miracoli della gloriosa Vergine Maria* usciti nel 1490, la bella figura della Madonna con il Bambino si presenta in un'aura belliniana, circondata dal sapore bramantesco delle piccola edicola che la racchiude. In un'altra opera del Farfengo, il *Fiore di virtù* del 1491, si trovano echi veneziani accolti ricettivamente, ma anche abilmente tradotti in stile lombardo, in una sintesi originale di genuina bellezza. Si tratta della famosa xilografia, probabilmente anteriore al volume, che rappresenta l'autore nel suo studio, seduto davanti al leggio. Ancora dall'officina del prete Battista Farfengo esce la *Leggenda dei Santi Faustino e Giovita*, 1490, nella quale le immagini dei due giovani protettori di Brescia sono accortamente realizzate con una tecnica a solo contorno senza ombreggiature, che ricorda il milanese ritratto di Attavante degli Attavanti, in un'atmosfera che secondo Samek Ludovici si potrebbe definire bergognonesca. Gli influssi veronesi del Valturio e dell'Esopo sul Farfengo bresciano sono chiari nell'Albertus Magnus *Philosophia pauperum* del 1490, dove la illustrazione che rappresenta una testa d'uomo con l'indicazione delle sue diverse facoltà, è tracciata xilograficamente a soli contorni con un chiaro intento didattico. Verso il 1499 dobbiamo ancora al Farfengo un'edizione popolare, *La venuta del re di Franza in Italia e la rotta*, accompagnata da cinque vignette che, anche se larvamente, appaiono risentire di un'ascendenza mantegnesca.

Al periodo bresciano del Misinta, altro attivo tipografo locale, appartiene il S. Bonaventura, *Le devote meditazioni* (1494), corredato da una serie di dieci xilografie, che illustrano la Passione di Gesù e derivano iconograficamente dalla nota Passione veneziana. La medesima tecnica luministica troviamo in Jacopo Campora, *Dialogo dell'immortalità dell'anima*, stampato dal Farfengo nel 1498, nella xilografia che rappresenta il 'Re a convito', inquadrato in una prospettiva architettonica bramantesca di sicuro effetto. Una certa influenza ferrarese si fece sentire anche a Brescia, come abbiamo detto, e ne abbiamo conferma nel S. Agostino, *Oratione per i tribolati*, Misinta, 1496.

I fratelli Britannico, nel loro periodo di permanenza a Brescia, non diedero prove di eccellenza

nella parte grafica dei loro libri, ma si distinsero generalmente soltanto per la buona fattura di iniziali decorate e di fregi. Nelle *Leges Brixianae*, testo fondamentale per la vita cittadina, stampate nel 1490 da Jacopo Britannico, possiamo notare la particolare singolarità dello stemma della città di Brescia: il titolo del cartiglio, posto nella parte superiore è composto in caratteri tipografici, mentre il leone rampante è mobile e, in alcune copie, volto a destra. Del 1492 è un *Missale Romanum* pure stampato dai fratelli Britannico, di notevole effetto ma di scarsa originalità sia nella vignetta del Giudizio Universale che in quella della Crocefissione, ambedue espresse nei canoni classici consueti. La ristampa del *Somnium Scipionis* di Macrobio, da parte di Angelo Britannico nel 1501 e nello stesso anno del *Psalterium romanum*, sono opere di limitata tempra artistica. Ricordiamo infine che un anno prima del sacco di Brescia, nel 1511, venne illustrata da Giovanni Antonio Bresciano la *Passio SS. Faustini et Jovitae* di Jacobus Ricius.

I testi diffusi a Crema

Alcuni esempi di modelli grafici per il testo del Gabbiano (stampato dal Britannico a Brescia) e, prima del suo, per il testo del Cazzuli (stampato dal Misinta a Cremona), sono stati indicati.

Quello che resta ora da affrontare sono i prototipi ed i piani editoriali del nostro libraio-editore e delle sue 'committenze', tra le quali primaria importanza assumono la Curia Vescovile ed il presidio degli Agostiniani Osservanti.

In un periodo storico nel quale Crema sviluppa la fisionomia di città murata a prevalente carattere commerciale, la diffusione delle opere a stampa nel Cremasco si amplia fino a comprendere testi di politica e di storiografia. Gli statuti della città di Crema, pubblicati nel 1484 a Brescia dal Delsera (vedi sopra), sono certamente l'esempio più cospicuo. Una riproduzione e descrizione di essi è presente nell'IGI al n. 3259, dove troviamo indicate le principali biblioteche che posseggono quest'opera (Crema - Bibl. del Seminario, Cremona, Brescia, Bergamo...).

Un altro ambito in cui le opere a stampa trovano particolare spazio è costituito dalla opere storiografiche, come la magistrale '*Historia di Crema raccolta per Alemanio Fino dagli annali di M. Pietro Da Terni*', pubblicata per la prima volta a Venezia nel 1566 dal tipografo Domenico Farri.

Ma sono i testi della biblioteca del Convento di Crema dell'Osservanza Agostiniana di Lombardia quelli che possono darci un'idea dei titoli più diffusi in quell'epoca nel nostro territorio (seconda metà del sec. XV - prima metà del XVI). Di essi si conserva un catalogo manoscritto, redatto nel marzo del 1600, conservato presso l'Archivio Generale della Congregazione Osservante di S. Agostino, Roma, Pontificio Istituto Augustinianum, segnatura III.5.15, con copia presso la Biblioteca Apostolica Vaticana (Codice Vat.Lat. 11285)⁶.

La biblioteca dei Padri Agostiniani di Crema

Questi testi ci danno una prova del legame esistente tra Crema e Brescia in campo tipografico perchè molti vennero stampati a Brescia. La maggior parte sono oggi conservati presso la Biblioteca Queriniana di Brescia, dove appunto vennero stampati, e presso la Biblioteca Angelo Maj di Bergamo, dove conflui la maggior parte dei testi in possesso del monastero di Crema, dopo l'espropriazione napoleonica.

Dei circa 139 esemplari posseduti dai Padri Agostiniani, circa la metà risultano prodotti da tipografie bresciane, mentre il resto si divide tra tipografie milanesi, bergamasche e cremonesi.

Qui di seguito citeremo alcuni testi presenti nella Biblioteca del convento degli Eremitani di S. Agostino di Crema stampati a Brescia, suddividendoli per argomento e indicandoli con le sigle

⁶ Vedi anche l'articolo di Vittorio Dornetti nel numero 43 di 'Insula Fulcheria' (2013), pp. 227 - 250.

utilizzate dai principali repertori di incunaboli e di cinquecentine (sono citati tra parentesi dopo il titolo di ciascun libro).

A) Per la sezione della patristica il catalogo presenta S. Agostino, S. Girolamo, S. Bonaventura, S. Efrem. In primo luogo l'*Oratione del sanctissimo padre nostro Augustino per i tribolati* (IGI 1021 – A, Sander 674), di sole 8 cc., poi le *Epistole de sancto Hieronimo mandate ad Eustochia inducendola a l'amore della sancta virginità* (IGI 4730, Valentini 396, Braidense 315, Chiodi 390, Cinquecentine Cat. RMLE005675), di 18 cc., e *La devote meditatione sopra la passione del nostro Signore* (GW 4779, IGI 1925, Chiodi p. 390, Cinquecentine Cat. VEAE008199) di circa 40 cc., diffusissimo rifacimento/volgarizzamento del testo pseudo-bonaventuriano, infine la traduzione latina opera del Camaldolese Ambrogio Traversari, dei *Sermones* di S. Efrem (GW 9332, BMC VII 985, IGI 3680, Chiodi p. 251, Cinquecentine Cat. UBOE027989) di circa 70 cc.

B) Se marginale ed esigua è la parte della patristica, diversa si presenta la condizione del settore relativo ai 'trattati', in primo luogo perché si tratta di 'libri' veri e propri, come il *Tractato de l'origine e immortalità de l'anima* (GW 5956, IGI 2400), del domenicano genovese Iacobo Campora, di 36 cc., o la *Quadriga spirituale* di frate Nicolò da Osimo (IGI 6865 Biblioteca Angelo Mai Cat. L01E048251), di 191 cc., o la *Sumeta aurea de pacifica conscientia* di fra Pacifico da Novara (BMC VII 986, IGI 7131), di 110cc.; mentre la *Confessione utile e brieve* del servita Paolo Fiorentino (IGI 7194 – A, Angelo Mai Cinquecentine UMIE000739), come dice lo stesso titolo, è di sole 6 cc. Questi trattati sono dunque –con la sola eccezione del testo teologico - filosofico del Campora– dei 'confessionali': una tipologia di libro istituzionale e professionale estremamente diffusa anche in volgare. Dominano la materia la massiccia *Summa de virtutibus et vitiis* del domenicano Guglielmo Peraldo (BMC VII 976, IGI 7211, Cremona Bibl. Governativa Cat. BVVEE016190) e le *Meditationes de vita Christi* di S. Bonaventura, un atleta del mondo francescano (GW 4779, IGI 1925, Cremona Bibl. Governativa Cat. PUVUE016388).

C) Nella sezione della stampa 'devozionale' non poteva mancare il *best seller* assoluto dell'incunabolo volgare religioso, il testo standard della forma comunicativa devozionale, il *Fior de virtù* (Bibl. Angelo Mai, Cat. Edit. 16 BG 0026) in tre ristampe. Sempre a questa sezione possono essere riferite le due edizioni dei *Psalmi poenitentiales* (Edinburgo, National Library of Scotland inc. 246.5 e Fondazione G. Cini Venezia ONCE 11756) e delle *Virtutes psalmodum* (IGI 10335, Fondazione G. Cini Venezia 66325) nel testo volgarizzato, seguite da l'*Historia flendae crucis* del vescovo Battista Pallavicino (IGI 7151), il dialogo anonimo *De contemptu mundi* (GW 8275, IGI 3410, Biblioteca Governativa Cremona Cat. T00E006229) e il *De confirmatione Christianae fidei* di Elia Capriolo ((IGI 2440, Brescia Biblioteca Queriniana Cat. CNCE9278 Cinquecentine Sparse 123) dedicato a Bernardino Fava.

D) Quanto all'agiografia, oltre alle opere di Jacopo da Varazze (*Sermones de tempore* BMC VII 976, IGI 5067, *Sermones Quadragesimales - Sermo de passione Christi* IGI 5052, Biblioteca Trivulziana Cat. BVVEE060057) ed all'*Imitatio Christi* di Ludwig van Kempen (IGI 5108, STC I p. 353, Cremona Bibl. Governativa Cat. BVVEE016871), troviamo alcuni incunaboli di grande successo, come *I miracoli de la gloriosa Vergine Maria*, stampato a Brescia due volte (IGI 6511, 6516), la *Miracolosa legenda de le dilette spose e care hospite de Cristo Martha e Magdalena* (IGI 5712), la *Vita del glorioso sancto Nicola de Tolentino*, di Giovan Battista Refrigeria (IGI 8292), *La inventione della croce* (IGI 5189), di sole 2 cc., *Lo pianto de la nostra advocata verzine Maria* di Enselmino da Treviso (GW 9315, IGI 3678), di cui sopravvivono due carte, rilegate all'interno dell'opera di Antonio da Cornazzano (Lonato, coll. privata U. da Como, Biblioteca Angelo Mai BUEE016556) dall'analogo titolo. Analogamente troviamo le *Laudi* di Jacopone da Todì e di Leonardo Giustinian (IGI 5088, Biblioteca Angelo Mai Cat. LIAE000671), nonché i *Fioreti de laudi da diversi doctori compilati* (GW 9979, Biblioteca Angelo Mai Cat. CNCE19153, Biblioteca Trivulziana MI0327).

E) Opere di devozione. A metà strada tra agiografia e meditazione spirituale, molto consultate

dai Padri Agostiniani, sono la *Summa de virtutibus et vitiis* del domenicano Guglielmo Peraldo (BMC VII 976, IGI 7211); le *Meditationes de vita Christi*, in volgare, di S. Bonaventura (GW 4779, IGI 1925); gli *Opuscula* di S. Bonaventura, in latino, stampati dal Misinta *sumptibus Angeli Britannici* (GW 4649, BMC VII 989, IGI 1933; GW 4650, BMC VII 992, IGI 1935), gli *Opuscula* di Bernardo di Chiaravalle e la *Vita Christi* di Landolfo di Sassonia (GW 3907, IGI 1547; BMC VII 977, IGI 5877).

F) Testi di contenuto profano. Oltre alla massiccia presenza di incunaboli religiosi, possiamo ritrovare all'interno della dotazione libraria anche incunaboli e cinquecentine di contenuto profano, ripartiti secondo le consuete tipologie nazionali: volgarizzamenti di classici antichi, edizioni di testi moderni ormai classici, prose medievali di vasta diffusione, opere scientifiche, poesia contemporanea, poemetti di vario argomento in ottava rima, prose narrative, pronostici, orazioni.

Il settore dei volgarizzamenti di classici risulta modesto e di uso prevalentemente scolastico: compaiono un *Aesopus moralisatus*, di limitato impegno editoriale e di sicuro smercio, in ben quattro ristampe - due in latino/volgare (nella versione di Accio Zucco) e due con sole glosse volgari interlineari (GW 418 - 419 - 430 / A, Fondazione G. Cini Venezia Edit. 16 VE0239), poi le *Heroides* ovidiane nella versione di Domenico da Monticelli (IGI 7112 - 7113, Chiodi 251).

Sempre di destinazione scolastica (ma anche pratico formulario) risulta l'antologia di *Epistulae* ciceroniane, nella doppia veste latina e volgare, realizzata quest'ultima da Cosimo Barignana (GW 6878, Biblioteca A. Mai Cat. CNCE012264, Valentini 396).

Nell'ambito dei classici dal catalogo si colgono immediatamente presenze ed assenze: molto Virgilio (Chiodi, 390) ad esempio, e poco Cicerone, niente Orazio ed Ovidio (se non moralizzato e volgarizzato, come nel caso delle *Heroides*), e poi tra i latini: Catullo, Gellio, Giovenale, Lucano, Lucrezio, Macrobio, Persio, Plinio, Properzio, Sallustio, Tibullo, Stazio, Terenzio (Chiodi 369, Pasero 66,67), Valerio Massimo, Varrone; tra i greci latinizzati: Diogene Laerzio, Esopo, Falaride, Isocrate, Polibio, Plutarco (Braidense 287) e pochi altri.

Se prudente e parsimoniosa è la collezione libraria dei classici, certamente famosa e di formidabile impegno tecnico l'edizione della *Commedia* di Dante Alighieri, con il commento di Cristoforo Landino (GW 7995, IGI 359, Biblioteca A. Mai Cat. CNCE010659); seguono *L'Acerba* di Cecco d'Ascoli, edizione in folio del 1473, uscita dai torchi del trevigliano Tommaso Ferrando (GW 6444, Biblioteca A. Mai Cat. CNCE010659), i poemi di Antonio Tebaldeo (IGI 9387, Biblioteca A. Mai CFIE033936, Biblioteca 'Il Vittoriale degli Italiani', Cat. LO1E035891) e Serafino Aquilano (Pellechet 931, Biblioteca A. Mai Cat. BVVE060211) ed i *Trionfi* di G. Borro, modellati su quelli più famosi di F. Petrarca (GW 4992, IGI 2015, Cremona Bibl. Governativa CNCE007414).

Accanto a questa ampia e variegata esperienza di poesia lirica (o quasi), sta la formidabile fioritura della poesia cavalleresca, con diverse espressioni, dall'*Istoria sancta de sancto Iusto Paladino* (IGI 4336, Fondazione G. Cini Venezia CNCE 63641) all'*Historia de Bradiamonte* (IGI 2034, conservata presso la Biblioteca Queriniana e la Biblioteca Braidense, Pasero 73, Cremona Bibl. Governativa Cat. CNCE007414). In questo universo ritmato dall'ottava (anche come misura della memoria) trovano posto tante altre operazioni testuali: a cominciare dallo stesso volgarizzamento delle *Heroides* ovidiane, per giungere alla trascrizione della novella boccacciana di Ghismonda e Guiscardo (Goff B - 760, 80 ottave in 4 cc.). Ancora originale sembra essere il contributo alle tipologie dei testi in ottava rima testimoniato dalla stampa del poemetto *Il sonaglio delle donne* di Bernardo Giambullari (IGI 4296 - A, Fondazione G. Cini Venezia Cat. CNCE64376), repertorio di luoghi comuni contro la donna, organizzato come raccolta di moralità.

Al poema cavalleresco tout-court si affianca anche una tipologia di poemetti che narrano le vicende delle guerre d'Italia tra Quattro e Cinquecento. La discesa di Carlo VIII rimpiazza

immediatamente la parte che per lungo tempo era stata assegnata alle ‘guerre crudeli’ dei Turchi: le sue imprese sono scandite ed accompagnate da una fitta serie di narrazioni in ottava, a cominciare probabilmente da una stampa molto rara designabile con l’incipit *Al nome sia de Cristo redemptore* (IGI 3495 - A, unica copia presso la Biblioteca Civica di Trento). In sole 40 ottave l’anonimo compositore riesce a raccontare il succedersi degli avvenimenti, da Forno sino alla ritirata. Sempre bresciana risulta essere la sola stampa di un altro poemetto legato alle vicende della discesa di Carlo VIII, intitolato *Il lamento del Re di Napoli* (incipit: ‘O glorioso onnipotente Idio’), che narra le peripezie di Alfonso d’Aragona (Sander 3809).

A questo universo eroico – mitico e insieme storico – può essere riferito il poemetto di un infaticabile cantastorie, Giuliano Dati: e non solo per gli aspetti esteriori di sempre (poche carte, un solo testimone per la sola stampa attestata dall’IGI, fiorentina e coeva all’editio princeps, Biblioteca Trivulziana Cat. FERO113462), ma proprio per le modalità del riversamento in ottava rima della lettera con cui Cristoforo Colombo annunciava il suo ‘gran descubrimiento’ (entrata subito in tipografia nel 1493, GW 8001).

Per quanto riguarda le prose narrative (sempre ricordando l’efficacia, in termini strettamente formali e modellizzanti, delle prose che raccontano la vita e le imprese della Vergine Maria e degli altri santi), nella raccolta dei Padri Agostiniani di Crema non manca il best-seller del secondo Quattrocento: la *Historia de duobus amantibus* di E. S. Piccolomini, nel volgarizzamento ovviamente di Alessandro Bracci (IGI 7816).

Libretti fortunati come il *Libro de Alberto Magno de le virtù de herbe et prede et animali et altre cose maraviliose* (IGI 196- A, Biblioteca A. Mai Cat. LO1E043699), che raccoglie sia il *Liber aggregationis* che il *De mirabilibus mundi*, stampato nel 1494, o come il *Libro chiamato Luciodario* (IGI 5853, Biblioteca A. Mai Cat. RMLE013397), del 1492, che non è altro che il volgarizzamento del diffusissimo *Elucidarium* di Honoré d’Autun, una sorta di protocatechismo, a cura del M. Generale dell’O.E.S.A Agostino da Pavia, o come infine il *Libro tertio dello Almansore o vero Cibaldone*, derivato dall’originale – e anch’esso remotissimo – di Muhammad al-Razi, stampato tra il 1497 e il 1500 (IGI 2791-B, Sander 6429) si affiancano ad una edizione del best-seller di Marco Polo, *Il milione* (IGI 7975), che volgarizza con toni molto coloriti l’originale versione di Rustichello Pisano.

Nota bibliografica e abbreviazioni

Per lo studio dei testi a stampa del Quattrocento e del primo Cinquecento è indispensabile la lettura dei testi citati nelle abbreviazioni, che qui si elencano, ed in particolare, per quanto riguarda gli incunaboli e le cinquecentine, imprescindibili restano quelli descritti sotto le sigle IGI, GW, BMC (di quest'ultimo in particolare il vol. VII, London 1935, per le pagine relative alla storia della tipografia lombarda). Per le cinquecentine bresciane è fondamentale il testo di Sandal, per quelle che si trovano presso la biblioteca Angelo Maj di Bergamo, quello di Chiodi.

Sull'illustrazione in generale, ma con approfondite indagini bibliologiche sia sulle litografie che sulle xilografie, fondamentali restano i contributi di Sander e di Rava.

<i>Ascarelli</i>	ASCARELLI F., <i>La tipografia cinquecentesca italiana</i> . Sansoni Antiquariato, Firenze 1953.
<i>BMC</i>	<i>Catalogue of books printed in the XVth century, now in the British Museum</i> . I- X. British Museum, London 1908-1971.
<i>Borsa</i>	BORSA G., <i>Clavis Typographorum librorumque Italiae 1465-1600</i> . I-II. Valentin Koerner, Baden-Baden 1980.
<i>Chiodi</i>	<i>Le cinquecentine della Biblioteca civica A. Mai di Bergamo</i> , a cura di Luigi Chiodi, Tip. vescovile Secomandi, Bergamo 1973.
<i>Gamba</i>	GAMBA B., <i>Serie dei testi di lingua e di altre opere importanti nella italiana letteratura scritte dal secolo XIV al sec. XIX</i> . coi tipi del Gondoliere, Venezia 1839.
<i>Graesse</i>	GRAESSE TH., <i>Trésor des livres rares et précieux</i> . Kuntze, Dresda 1859-69.
<i>GW</i>	<i>Gesamtkatalog der Wiegendrucke</i> . I- VIII. Hiersemann, Leipzig-Berlin 1925-78.
<i>IGI</i>	<i>Indice generale degli incunaboli delle biblioteche d'Italia</i> . I-VI. La libreria dello Stato, Roma 1943-81.
<i>Pellechet</i>	PELLECHET M., POLAIN L., <i>Catalogue général des incunables des bibliothèques de France</i> . Alphonse Picard et Fils, Paris 1897-1970.
<i>Rava 1</i>	RAVA CARLO ENRICO, <i>Arte della illustrazione nel libro italiano del Rinascimento</i> , Görlich, Milano 1945.
<i>Rava 2</i>	RAVA CARLO ENRICO, Supplement a Max Sander, <i>Le livre à figures italien de la Renaissance / Carlo Enrico Rava</i> , Hoepli, Milan 1969
<i>Sandal</i>	SANDAL ENNIO, <i>La stampa a Brescia nel Cinquecento</i> , Koerner Editore, Baden-Baden, 1999
<i>Sander</i>	SANDER M., <i>Le livre à figures italien depuis 1467 jusqu'à 1530</i> . Hoepli, Milan 1942-43.
<i>STC - I</i>	JOHNSON A.F. - SCHOLDERER V., CLARKE D.A., <i>Short-title Catalogue of books printed in Italy and of Italian books printed in other countries from 1465 to 1600 now in the British Museum</i> . British Museum, London 1958.
<i>STC - NA</i>	<i>Short-title Catalogue of books printed in Italy and of books in Italian printed abroad 1501 - 1600 held in Selected North - American Libraries</i> . Hall & Co., Boston Mass. 1970.



Xilografia raffigurante S.Pantaleone, dall'incunabolo del 1493 sulla vita di S. Pantaleone, opera di padre Agostino Cazzuli da Crema (riproduzione da GIUSEPPE DEGLI AGOSTI, *S. Pantaleone medico e martire*", Crema 1983)

La Peste del 1630 in una terra del Cremasco (Offanengo)

L'articolo analizza gli Stati delle Anime e i Registri dei Morti della parrocchia di Offanengo relativi agli anni dell'epidemia di peste del 1630-1631.

Partendo dallo stato della documentazione e dal metodo seguito nell'elaborazione dei dati a disposizione, presenta la situazione geografica e demografica offanenghese dell'epoca. In seguito descrive il progredire dell'epidemia, stimando l'impatto demografico complessivo e cercando di comprendere dove vivevano le famiglie maggiormente colpite e la distribuzione della mortalità epidemica per sesso, età e condizione sociale. Tratta quindi dei luoghi di sepoltura, per concludere con alcuni dati sul dopo epidemia.

Su come la peste manzoniana abbia colpito il Cremasco si sa piuttosto poco. Sostanzialmente, vi è un'unica fonte, Ludovico Canobio, contemporaneo dell'evento ma all'epoca assente per studio. Le relazioni dei podestà ci informano solo parzialmente: Marc'Antonio Tiepolo, il cui mandato era terminato il 30 giugno, relazionando al Senato di Venezia il 18 settembre 1630 non può che limitarsi a riferire dei primi mesi dell'epidemia, iniziata ad aprile, potendosi illudere di averla circoscritta alle prime due terre investite, che dovrebbero essere Montodine e Madignano, come dice Canobio; il suo successore è quel Molino le cui azioni criminalromanzesche sono raccontate sempre dal Canobio e che prima si diede latitante, poi tornò a Venezia dove fu processato e incarcerato e in seguito fuggì nuovamente: non è pervenuta una sua eventuale relazione al Senato.

Sull'argomento nessuno studioso dall'ottocento a oggi ha riferito di altri documenti di ambito cremasco generale, eccetto una sola Provvisione ritrovata e riportata dal Solera delle diverse che il Canobio sostiene di aver visto e che, precedente all'inizio dell'epidemia nel Cremasco, si riferisce solo alla necessità di reperire dei fondi straordinari per fronteggiare una sua possibile estensione al nostro territorio. Neppure risultano degli studi specifici fatti subito dopo l'evento, alla maniera delle relazioni commissionate per esempio a Milano o a Bergamo.

Anche se è possibile che qualche nuova informazione emerga da specifiche ricerche nell'Archivio Comunale di Crema e a Venezia, sembra che le possibilità di studiare l'evento riposino soprattutto su due tipi di fonte: gli atti notarili e i registri parrocchiali. In questo articolo riferisco di uno studio fatto sui registri parrocchiali di Offanengo¹.

¹ LUDOVICO CANOBIO, *Proseguimento della storia di Crema, pubblicato a cura di Antonio Solera*, Milano 1849, tratta dell'epidemia di peste del 1630 da p. 131 a p. 140. In Aa.Vv., *Relazioni dei rettori veneti di Terraferma*, XIII, Giuffrè, Milano 1979, la relazione del Tiepolo è alle pp. 199-200. Paolo Ulvioni, *Il gran castigo di Dio*, Franco Angeli, Milano 1989, riferisce (p. 159, nota 41) di un dispaccio riguardante l'andamento del contagio a Crema da parte del Provveditore alla Sanità Francesco Pisani in data 5 febbraio 1631, con il numero dei morti (2099 in città, 2336 nel territorio) e dei sopravvissuti (6340 e 18272) e il commento "che questo paese habbia goduto particolare privilegio". Secondo l'Ulvioni il dispaccio si trova all'Archivio di Stato di Venezia, "infilato tra quelli di Verona, f. 29". Una tesi di laurea ha studiato gli atti notarili: Tosi S., *La peste del 1630-31 a Crema attraverso le fonti testamentarie*, Lettere e Filosofia, Statale.

L'idea di questa ricerca mi è venuta dalla lettura dell'articolo di MARIA VERGA BANDIRALI e ANTONIO PANDINI, *L'area cimiteriale al Dossello di Offanengo*, "Insula Fulcheria", nr. 15, Crema 1985, in parte dedicato all'individuazione del luogo dove furono sepolte le vittime offanenghesi dell'epidemia di peste del 1630-1631, che la vulgata popolare offanenghese identificava con il Dossello, dove si scoprirono invece le fondamenta di un edificio di culto tardo-antico, con tombe pure tardo-antiche e quella di un guerriero longobardo. Gli autori, sulla base di un documento della seconda metà del seicento reperito nell'Archivio Diocesano, lo localizzano a nord dell'attuale cimitero, in un'area recentemente inglobata dallo stesso, in corrispondenza di una cappella molto mal conservata che è detta dei Morti del Contagio. Forniscono inoltre informazioni sul Registro dei Morti del periodo della peste e invitano a studiarlo sistematicamente.

Avendo io insegnato alla scuola media di Offanengo per molti anni, ho pensato valesse la pena di introdurre gli alunni a questo argomento, per cui ho proposto più di una volta a classi successive un laboratorio sul tema, con gli aiuti che man mano potevo trovare. Nell'anno scolastico 2017-18 ho promosso un progetto multidisciplinare che ha visto la collaborazione dei colleghi Anna Barbati Biondo, Carlo Bellani, Monica Cannistrà, Michele Gianluppi, Michele Zenato e ha portato alla produzione di alcuni materiali audiovisivi che si possono trovare sul sito dell'Istituto Comprensivo di Offanengo. Contemporaneamente ho preso la decisione di tentare un approfondimento a titolo personale, il cui esito è questo articolo. Ringrazio l'Arciprete don Bruno Ginelli e il collega don Francesco Cristiani per avermi rispettivamente consentito e facilitato la consultazione dell'Archivio. Devo riferire infine che con l'amico Andrea Finocchiaro ho intrapreso una ricognizione negli archivi delle altre parrocchie del Cremasco, allo scopo di ricostruire la progressione dell'epidemia in tutto il territorio cremasco.

Stato della documentazione dell'Archivio Parrocchiale di Offanengo e sua elaborazione

Per quanto riguarda gli Stati delle Anime (abbrev. SdA), si sono conservati quello del 1627 (l'ultimo prima dell'inizio dell'epidemia), quello del 1631, a epidemia sostanzialmente conclusa, e quello del 1634, il primo successivo alla fine dell'epidemia. Per quanto concerne le sepolture, ci sono due registri a copertura del periodo considerato. C'è un'interruzione, all'incirca contemporanea alla morte dell'Arciprete Tullio Zurla, che però non compilava personalmente il registro avendo delegato il compito a un vicecurato. L'Arciprete Antonio Tesino che subentra nella carica compila personalmente il nuovo registro.

Tra l'uno e l'altro registro vi sono sovrapposizioni cronologiche e probabili lacune². A completamento dell'indagine sono anche stati utilizzati il Registro dei Battesimi e quello dei Matrimoni, oltre agli SdA del 1624 e del 1635.

L'evento dell'epidemia è complessivamente abbastanza ben documentato: a parte l'interruzione del Registro delle Sepolture conseguente al cambio di Arciprete, quello di cui si è sentita maggiormente la mancanza è uno SdA del 1630, che teoricamente avrebbe dovuto essere redatto, in base alle prescrizioni, ma che non c'è. La mancanza di SdA tra il 1627 e il 1631 mi ha costretto a integrare i dati dello SdA del 1627 con quelli dei registri di movimento di tutto il periodo considerato, ricostruendo così uno SdA virtuale del 1630, con tutte le imperfezioni di una ricostruzione del genere, dato in particolare che non venivano registrate le immigrazioni e le emigrazioni. Per elaborare la documentazione mi sono avvalso dell'applicazione Excel, tabulando gli SdA del 1627, del 1631 e del 1634, oltre ai Registri dei Battesimi, dei Matrimoni e delle Sepolture per il periodo dal 1627 a tutto il 1631 (e 1632 per i soli matrimoni). Non ho tabulato altri SdA e i periodi precedenti e successivi dei Registri di movimento, pur avvalendomi di essi, in particolare dello SdA del 1635, per confronto con il precedente, e del Registro delle Sepolture fino a maggio del 1634 per verificare il motivo delle assenze nello SdA del 1634³.

Il numero di abitanti

Lo Stato delle Anime del 1627 (al termine è riportata la data del 21 maggio) registra 1376 abitanti, a cui va aggiunto un piccolo numero di sacerdoti che tale SdA sistematicamente non registra, a differenza di quelli di altri anni che registravano i sacerdoti che vivevano con dei familiari, pur omettendo sempre l'Arciprete e alcuni altri sacerdoti, presumibilmente quelli che abitavano in una casa della Parrocchia.

Lo Stato delle Anime del 1631 (all'inizio riporta la data del 2 maggio, ma di fatto sembra sia

² Durante il periodo in cui era Arciprete lo Zurla, a compilare gli atti era il vicecurato don Antonio Lupo, che tuttavia non arriva a redigere l'atto di morte del suo Arciprete, avvenuta il 27 settembre 1630, probabilmente per peste, pur avendolo confessato *in articulo mortis*, poiché il registro da lui compilato si interrompe il 20 di settembre del 1630. Il registro successivo, che pure porta sul frontespizio la presa di possesso del successore dello Zurla, l'Arciprete don Giovan Paolo Tesino, avvenuta il 9 di novembre, risulta compilato da mano diversa sia da quella del Lupo che da quella del Tesino per decessi che vanno dal 3 di settembre al 7 di novembre, mentre dal 9 novembre del 1630 è il nuovo arciprete stesso a compilarlo. Tra il 3 e il 20 settembre gli atti sono quindi distribuiti tra i due registri, con sovrapposizione cronologica ma senza raddoppi. Dopo il 20 settembre il vicecurato don Lupo continua ad amministrare i sacramenti, come risulta dalle sole sporadiche annotazioni in materia di chi lo sostituisce nella compilazione e poi anche da quelle puntuali del nuovo Arciprete, quindi non è morto e non sembrerebbe neppure essersi ammalato.

³ Il file con le tabulazioni è consultabile (con possibilità di download e commento) al seguente indirizzo abbreviato: <https://bit.ly/2YhZ00v>.

stato aggiornato fino ai primi giorni di giugno) registra 1348 abitanti, tra i quali 5 sacerdoti⁴. Poiché l'epidemia di peste, nonostante l'ultimo caso, isolato, sia del 10 dicembre 1631, si conclude ad aprile 1631, questo SdA registra la situazione a epidemia terminata. Si può considerare il numero di abitanti riportato una ragionevole approssimazione del numero di abitanti medio del 1631.

Stabilire il numero di abitanti nel 1630 è complicato⁵. I 1376 abitanti del 1627 erano ripartiti in 362 famiglie, i 1348 del 1631 in 357 famiglie, ma 4 famiglie già censite nel 1627 e non più nel 1631 ricompaiono dello SdA del 1634. Delle 362 famiglie del 1627, 72 non compaiono nel 1631, mentre delle 357 del 1631, 289 comparivano già nel 1627 e quindi sono 68 le famiglie 'nuove'. Una famiglia poteva non comparire nello SdA successivo perché emigrata (temporaneamente o definitivamente), assente, estinta, confluita, dispersa.

Le famiglie estinte a causa della peste sono 17, compresi 5 casi non pienamente comprovati ma probabili. Una di queste famiglie nel 1627 era un nucleo di una famiglia multipla, l'altro nucleo della quale non fu o al massimo fu poco toccato dall'epidemia. In 6 casi si tratta di famiglie formate da un solo membro. Le altre 3 famiglie estinte nell'epidemia non comparivano nello SdA del 1627. Le famiglie estinte prima dell'epidemia di peste sono 13, più 9 che sono confluite in altre famiglie. Molte famiglie emigrate (cioè presenti nello SdA 1627 e assenti in quello del 1631 senza che sia ipotizzabile la loro estinzione) non sappiamo quando siano partite, così come spesso non sappiamo quando siano arrivate le famiglie immigrate (cioè presenti nello SdA 1631 mentre non comparivano nel 1627). C'è poi un numero di decessi ipotizzati in mancanza di atto di morte perché gli interessati mancano nello SdA del 1631, mentre risultavano dallo SdA 1627 oppure perché ne era stata registrata la nascita dopo la redazione dello stesso SdA. Questi fattori spiegano l'ampia forchetta tra il numero minimo di abitanti e il massimo ipotizzati mediante proiezione dal 1627 o regressione dal 1631. Al primo di gennaio del 1630 si ipotizza come numero minimo di abitanti 1176 più 37 famigli, come numero massimo 1593 più 134 famigli⁶, per una media (compresi i famigli) di 1470 abitanti. All'inizio dell'epidemia (28 agosto 1630) si ipotizza un minimo di 1208 più 43 famigli, un massimo di 1610 più 141 famigli, per una media di 1501 abitanti compresi i famigli. Al termine del 1630 (o inizio 1631) si ipotizza un minimo di 1118 più 49 famigli, un massimo di 1506 più 141 famigli, per una media di 1407 abitanti compresi i

⁴ Sembra che ci siano alcune doppie registrazioni: alcuni giovani sembrano essere registrati sia nella famiglia di appartenenza sia nella famiglia dove lavorano come famigli oppure come famigli in 2 famiglie diverse. Si tratta di non più di 4 casi, che potrebbero anche essere semplici omonimie.

⁵ Il conteggio che segue si basa sullo SdA virtuale del 1630, che è stato realizzato aggiungendo, sottraendo o spostando nello SdA del 1627 famiglia per famiglia tutti coloro che nascevano, morivano e si sposavano, nonché aggiungendo o sottraendo le famiglie e le persone che comparivano *ex novo* oppure scomparivano nello SdA del 1631. Si è poi proceduto famiglia per famiglia a stimare da quanti membri più i famigli dovesse essere composta come numero minimo e massimo, all'inizio del 1630, all'inizio dell'epidemia e alla fine dell'anno.

⁶ I famigli (qui intendo servi contadini, condizione in genere temporanea) sono abitanti a tutti gli effetti e sono registrati negli SdA, ma spesso senza cognome e solo in certi casi si può capire qual è la loro famiglia di origine. Nel Registro dei Morti viene indicata la condizione di famigli solo se la famiglia di origine non è di Offanengo. Per quanto riguarda i servi domestici delle famiglie abbienti, condizione in genere definitiva ma fluttuante se i padroni hanno casa anche altrove, in genere a Crema, sono dichiarati tali anche nei Registri dei Morti. Complessivamente i servi di ogni tipo erano 53 nello SdA 1627 e 100 nello SdA 1631. Il numero ipotetico come media tra minimo e massimo sembra lievemente sottostimarli.

famigli⁷.

Per quanto riguarda il numero degli abitanti all'inizio dell'epidemia, per ora ipotizzato 1501 (a cui andrebbero aggiunti alcuni famigli per compensare la loro sottostima), si possono formulare altre ipotesi, che richiedono però una stima della sovramortalità durante il periodo epidemico, in particolare del 1630.

I morti registrati dal 28 agosto al 31 dicembre del 1630 sono 167, da cui vanno detratte 7 mendicanti o montanare⁸, quindi 160 decessi di abitanti. Ci sono poi 71 persone che mancano all'appello, pur essendo presente la loro famiglia, al momento della redazione dello SdA del 1631: possono mancare per molte cause, ma è probabile che un buon numero di esse, ipotizziamo circa 40, sia perito nel periodo epidemico del 1630, in modo particolare al momento dell'interruzione tra i due registri dei morti. Quindi ipotizziamo 200 decessi attribuibili alla popolazione di Offanengo durante il periodo epidemico del 1630. Nel periodo non epidemico del 1630 i decessi sono 26, dei quali 2 di mendicanti, 24 quindi quelli di abitanti⁹. In tutto fa 224. La mortalità media registrata tra il 1626 e il 1632 (ad esclusione del 1627, che fa registrare numeri troppo bassi per non dare adito a dubbi, e ovviamente del 1630) è di 62 morti offanenghesi all'anno. La mortalità del 1630 sarebbe circa tre volte e mezza quella di un anno normale, mentre la sovramortalità risultante come differenza tra il numero dei morti del 1630 e il numero di morti medi è 162, tutta attribuibile al periodo epidemico. Nel 1631 i morti totali offanenghesi sono 58 (in media con gli anni non di peste), di cui soltanto 10 dichiarati di peste, compresa 1 donna deceduta diversi mesi dopo la redazione dello SdA 1631. C'è poi un caso non dichiarato (sepolto al cimitero forense quando vi si stavano seppellendo soltanto i morti per peste) che si aggiunge. Quindi i morti di peste del 1631 anteriori alla redazione dello SdA sono stati 10 e non è ipotizzabile che vi sia un numero significativo di morti non dichiarati oltre al caso già segnalato¹⁰, alla luce della mortalità tornata a valori medi e del fatto che la tenuta del registro per questo periodo appare estremamente accurata.

Se non ci fosse stata la peste, 162+10 persone non sarebbero morte, quindi si sarebbero aggiunte alla popolazione del maggio 1631, che sarebbe stata di 1348+172 = 1520. Sono 144 persone in più che nel 1627, un aumento di circa 36 abitanti all'anno. Quindi, molto ipoteticamente, nel 1628 saranno state 1412, nel 1629 saranno state 1448, a maggio del 1630 saranno state 1484, all'inizio dell'epidemia 1493. Questo conteggio dà un risultato poco diverso dall'altro: rinunciando a pretese di maggior precisione, si può affermare che la popolazione di Offanengo all'inizio dell'epidemia, il 28 agosto del 1630, era di circa 1500 anime.

Per quanto riguarda gli anni seguenti l'epidemia, nello SdA del 1634 ho contato 1290 anime, lo

⁷ Quest'ultimo dato è superiore a quanto ci si aspetterebbe in base allo SdA 1631. Il motivo è che l'ipotesi massima è gonfiata dal numero di morti di cui manca l'atto, che sono deceduti prima del 2 maggio 1631, ma che in gran parte saranno morti prima della fine del 1630, nel periodo del picco dell'epidemia, o anche prima. Se viceversa si fa un conteggio per regressione dallo SdA 1631 aggiungendo coloro che sono morti (29) e sottraendo coloro che sono nati (23) prima della compilazione dello stesso, otteniamo il numero di 1354, forse leggermente sottostimato, poiché un piccolo numero di decessi potrebbe non essere stato registrato. Questa cifra non tiene conto del movimento migratorio e tuttavia ritengo sia vicina alla realtà.

⁸ Vi sono 2 casi dubbi relativi a famiglie cremasche con possessi offanenghesi (Arbenghi e Patrini). Non sono state registrate negli SdA del periodo considerato, ho considerato tuttavia una loro parziale presenza, ricavata dai Registri di movimento. Per le mendicanti montanare si veda *infra*.

⁹ I casi dubbi sono 2 e riguardano 1 ciabattino e 1 balia, che però erano probabilmente abitanti di Offanengo. A Offanengo c'erano famiglie di ciabattini di origine forestiera, censiti a volte semplicemente come tali, a volte con il cognome e il mestiere.

¹⁰ Può darsi che un numero molto piccolo di coloro che mancano all'appello dello SdA del 1631 senza che vi sia un atto sia effettivamente morto di peste dopo l'inizio del 1631 e prima della redazione dello SdA. L'unico caso che mi sembra probabile è quello di Giovan Battista figlio di Andrea Brianza di circa 5 anni, 1 fratello, 1 sorella e la madre del quale muoiono di peste tra l'11 dicembre 1630 e il 6 febbraio 1631.

SdA del 1635 ne conta 1363. Negli anni successivi si oscilla tra 1300 e 1350. Senza considerare le migrazioni, nel 1632 natalità e mortalità si sono all'incirca equivalse, poi nel 1633 la mortalità ha superato la natalità di 47 unità, con il grosso del deficit nei primi 2 mesi dell'anno, per cui possiamo ipotizzare che gli abitanti a maggio del 1632 fossero più o meno come nel 1631 (circa 1350), mentre a maggio del 1633 fossero scesi a circa 1300. È comunque una fase di ristagno demografico, se pensiamo che gli abitanti, che da 1373 nel 1598 erano saliti a 1564 nel 1620, sono poi calati fino a un minimo di 1290 nel 1634, per poi raggiungere nel 1641 i 1342, più o meno gli stessi che nel 1598.

Villa e frazioni

Gli Stati d'Anime del periodo considerato distinguevano tra la Villa, cioè il nucleo abitativo principale, e alcune frazioni, che erano il Tirone, il Portico, i Ronchi e la Cantarana. In genere compariva anche il Mulino di Mezza Via o Mulino Venturino, ma nello SdA del 1631 i suoi abitanti sono censiti tra quelli del Portico. Nel 1631 compare anche il Bechelsù, i cui abitanti sono elencati nel 1627 come massari del signor Usubelli detto il Settigniato, di seguito alla frazione Tirone e senza che sia nominato il Bechelsù, frazione che è tuttavia già attestata nello SdA più antico, quello del 1598. La Ca' Nova non compariva, anche se nell'atto di matrimonio di Agostino Ferraro datato 15 febbraio 1627 lo si dice abitante alla Ca' Nova. Nello SdA del 1627 i coniugi Ferrari non compaiono, anche se dovrebbero, mentre nel 1631 la famiglia è censita ai Ronchi. Insomma, la Ca' Nova esisteva ma i suoi abitanti non erano censiti a parte.

Nel 1627 gli abitanti della Villa erano 1255, del Tirone 18, del Bechelsù 11 (elencati solo come massari dell'Usubelli), del Molino Venturino 19, del Portico 52, dei Ronchi 13 e della Cantarana 8.

Nel 1631 gli abitanti della Villa erano 1223, al Portico (compreso il Mulino Venturino) erano 71, ai Ronchi 20, alla Cantarana 9, al Bechelsù 9, al Tirone 16.

Come si può vedere, gran parte della popolazione di Offanengo viveva accentrata e soltanto 120 persone vivevano nelle cascine. Per quanto riguarda le famiglie che abitavano nelle cascine, si è riscontrata una buona stabilità alla Cantarana, al Tirone, al Bechelsù e al Molino Venturino, una certa mobilità (metà delle famiglie a 4 anni di distanza) al Portico e una mobilità completa ai Ronchi, dove le 4 famiglie del 1627 sono interamente sostituite prima del 1631.

Offanengo confinava a est con lo Stato di Milano (Romanengo). Nell'Archivio Storico Comunale di Crema è conservato un atto non datato, ma del 1629-1630, come si deduce dal nome del Podestà, contenente gli *Ordini da servirsi alle porte di questa città in proposito dell'ufficio di sanità di ordine e commissione dell'illustrissimo signor Marc'Antonio Tiepolo, podestà e capitano et delli signori deputati al detto ufficio*. In questi ordini sono specificati i documenti di sanità che i forestieri devono presentare per poter entrare in Crema, e contengono inoltre un elenco di luoghi milanesi, valtelinesi e francesi banditi o sospesi perché infetti.

Vi è pure un elenco dei 'rastelli' (barriere erette in caso di epidemie) posti al confine del Cremasco e dei loro custodi: tra di loro c'è quello di Offanengo, custodito da Panteleone Daz e forse, ma non è chiaro l'allineamento, anche da Camillo Lupo¹¹.

¹¹ Archivio Storico Comunale di Crema: *Ordini da servirsi alle porte di questa città in proposito dell'ufficio di sanità di ordine e commissione dell'illustrissimo signor Marc'Antonio Tiepolo, podestà e capitano et delli signori deputati al detto ufficio*, 720 33 318 [1629]-[1630], 1.3.23-3.

*Demografia*¹²

A Offanengo le nascite furono 59 nel 1626, 60 nel 1627, 58 nel 1628, 44 nel 1629, 57 nel 1630, 49 nel 1631, 60 nel 1632, 49 nel 1633. Sono in media circa 55 all'anno, con una caduta nel 1629, nel 1631 e nel 1633. Il tasso è del 43,6 ‰ nel 1627, del 41,1 ‰ nel 1628, del 30,4 ‰ nel 1629, del 38,8 ‰ nel 1630, del 36,4 ‰ nel 1631, del 44,4 ‰ nel 1632 e del 37,7 ‰ nel 1633. Il tasso medio di natalità è del 38,9 ‰.

I matrimoni furono 16 nel 1626, 14 nel 1627, 18 nel 1628, 17 nel 1629, 12 nel 1630, 22 nel 1631, 15 (più due senza che nessuno dei coniugi fosse di Offanengo) nel 1632, 14 nel 1633. Il calo del 1630 non è dovuto alla peste, visto che i matrimoni avvenivano per la maggior parte nei primi mesi dell'anno e che alla fine di febbraio, ben lontani dall'inizio dell'epidemia, rispetto agli stessi mesi degli altri anni il deficit era già pressoché acquisito. La crescita del 1631 è certamente connessa all'epidemia: mentre 13 matrimoni tra gennaio e febbraio sono pari a quelli degli anni normali, i 9 dei mesi successivi sono di più dei 4 o 5 degli anni normali. Questi matrimoni in più sono dovuti solo in parte a vedovi che si risposano. Poiché i 3/4 circa dei matrimoni avvenivano quando il padre di uno sposo, o i padri di ambedue, non erano più in vita, un aumento della mortalità non poteva che avere come conseguenza un aumento dei matrimoni. Il tasso di nuzialità è del 10,2 ‰ nel 1627, del 12,7 ‰ nel 1628, dell'11,7 ‰ nel 1629, dell'8,2 ‰ nel 1630, del 16,3 ‰ nel 1631, dell'11,1 ‰ nel 1632 e del 10,8 ‰ nel 1633.

I morti furono 66 (più un forestiero) nel 1626, 39 (più un forestiero) nel 1627, 56 (più un forestiero) nel 1628, 66 (più 11 forestieri, di cui 2 di famiglie cremasche con possedimenti offanenghesi mai censite a Offanengo, un romanenghese trovato assassinato, 2 soldati e 6 mendicanti) nel 1629, 59 (più un forestiero) nel 1631, 63 (più 2 forestieri) nel 1632. Tralascio per ora il dato del 1630, anno epidemico, e anche quello del 1633, che vide un deciso aumento della mortalità che considererò più avanti. Contando anche i 39 del 1627 che sembrano troppo pochi, la media è di 58,2 morti all'anno, vale a dire un tasso di mortalità del 40,8 ‰, circa 2 punti più alto del tasso di natalità, altro segno di una demografia che ristagna. Tuttavia, il fatto che la mortalità per la peste non abbia causato un tracollo mi fa pensare a una vivacità demografica maggiore rispetto a ciò che questi tassi dicono.

¹² Nei dati che seguono riguardo a nascite e matrimoni considero soltanto quelli annotati sui rispettivi registri, anche se si ha la certezza di alcune nascite, seguite subito dalla morte del neonato, che sono state registrate soltanto sul Registro dei Morti. Vi è anche un piccolo numero di bambini la cui esistenza in vita è documentata dallo SdA del 1631 e la cui nascita non è stata registrata. La registrazione dei matrimoni presenta il problema che se lo sposo era di Offanengo e la sposa di un'altra parrocchia, si sarebbero sposati con ogni probabilità nell'altra parrocchia, per poi venire a vivere a Offanengo. Viceversa se a essere di Offanengo era la sposa. Questi casi si saranno compensati tra loro, grosso modo. Dallo Stato delle Anime del 1631 si evincono due casi di matrimoni non registrati sul relativo registro, senza che vi fosse questa motivazione.

Popolazione, natalità, nuzialità e mortalità

(Dati completi dal 1627 al 1633, parziali per il 1626 e 1634).

Il dato dei morti del 1630 comprende anche coloro che si ipotizza siano morti nel periodo epidemico senza registrazione dell'atto. I dati sulla popolazione in grassetto sono ricavati dagli SdA, gli altri sono stime. La popolazione del 1630 è la media annuale calcolata sulla stima di inizio anno, inizio epidemia, fine anno.

Anno	1626	1627	1628	1629	1630	1631	1632	1633	1634	Media	Periodo di riferimento della media
Popolazione		1376	1412	1448	1470	1348	1350	1300	1290		
Nati	59	60	58	44	57	49	60	49			
Tasso natalità %		43,6	41,1	30,4	38,8	36,4	44,4	37,7		38,9	1627-1633
Matrimoni	16	14	18	17	12	22	15	14		16,0	1626-1633
Tasso nuzialità %		10,2	12,7	11,7	8,2	16,3	11,1	10,8		11,6	1627-1633
Morti	66	39	56	66	224	59	63	106		58,2	1626-1629; 1631-1632
Tasso mortalità %		28,3	39,7	45,6	152,4	43,8	46,7	59,4		40,8	1627-1629; 1631-1632
Saldo	-7	21	2	-22	-167	-10	-3	-57		-3,2	1626-1629; 1631-1632

L'epidemia

L'epidemia inizia il 28 agosto 1630 con la morte di Caterina Carnita moglie di Francesco Dazzi che aveva 30 anni nello SdA del 1627. I morti totali registrati sono 4 negli ultimi giorni di agosto, 47 (più 2 forestiere) in settembre, 56 (più 2 forestiere) in ottobre, 34 (più 2 forestiere) in novembre, 19 (più una forestiera) in dicembre, 7 in gennaio 1631, 4 in febbraio, 5 in marzo, 5 in aprile, mese nel quale l'epidemia praticamente si concluse.

Poi, inaspettatamente, il 10 dicembre muore di peste all'età di 28 anni Elisabetta Bertolotta, moglie di Vincenzo Colombetto, che sarà l'ultima vittima. Nel periodo epidemico muoiono quindi 160 abitanti di Offanengo (e 7 forestiere, mendicanti montanare) fino al 31 dicembre del 1630, mentre 21 sono i morti dei primi 4 mesi del 1631. Già da queste cifre risulta chiaro l'andamento dell'epidemia: dopo il primo morto verso fine agosto, la mortalità cresce rapidamente in settembre, raggiunge il culmine a ottobre, inizia a calare in novembre e ancor più decisamente in dicembre. Da gennaio ad aprile del 1631 la mortalità è quasi 'normale'. Veniamo ora ai decessi che furono esplicitamente dichiarati o sospettati essere avvenuti 'per causa di peste'¹³. Negli ultimi giorni di agosto 1630 il primo caso restò unico, 29 (più una forestiera) furono i morti riconosciuti di peste in settembre, 23 (più 2 forestiere) in ottobre, 24 (più 1) in novembre, 13 in dicembre. Nel 1631 i morti di peste riconosciuti o sospettati furono 3 in gennaio, 2 in febbraio, 2 in marzo, 2

¹³ Il sacerdote non era un ufficiale sanitario e non scriveva normalmente la causa della morte. Se lo faceva, era per giustificare delle omissioni a livello di somministrazione dei sacramenti o qualche aspetto insolito nel seppellimento. Quindi è scontato che molti che in realtà morirono di peste non fossero dichiarati tali. Nei calcoli che seguono ho considerato morti di peste certi sia quelli che furono dichiarati tali nell'atto sia coloro che il sacerdote dichiarò morti con sospetto di peste, senza distinguerli tra loro.

in aprile e, dopo 7 mesi di intervallo, 1 in dicembre. Quindi 90 morti offanenghesi dichiarati di peste nel 1630, contro i 10 nel 1631, dei quali 9 durante i 4 mesi in cui perdurò, sia pur meno virulentemente, l'epidemia.

Queste cifre, le valutazioni già esposte al proposito della stima della sovrarmortalità e altri indizi che si diranno, portano a ritenere che, se ci limitassimo a considerare vittime della peste solo quelle riconosciute, per l'anno 1630 saremmo assai lontani dalla verità, mentre per il 1631 non ce ne discosteremmo molto. L'unico caso non riconosciuto del 1631 che ritengo probabile è quello di Dorotea Bertolotta moglie di Matteo Sambusida di 33 anni, che muore il 26 aprile e viene sepolta al cimitero forense, in tempi in cui si distingueva chiaramente tra morti di peste che andavano al cimitero forense e morti per altre cause non precisate che venivano sepolti nel cimitero della chiesa parrocchiale.

Ben diverso il discorso riguardo al 1630, come già accennato. Dal 28 agosto al 31 dicembre ci sono 90 morti dichiarati di peste contro altri 70 la cui causa di morte non è dichiarata. Questi ultimi sono decisamente troppi. Nello stesso periodo del 1629 ci furono 24 morti in tutto, 10 (più una forestiera) nel 1628, 15 nel 1627. Per stimare i morti di peste del 1630 dobbiamo di nuovo ricorrere alla stima della sovrarmortalità, in base alla quale i morti di peste del 1630 sarebbero stati 162. Nel 1631 sarebbero stati in tutto 11 (10 dichiarati e 1 ipotizzato). Quindi i morti di peste offanenghesi tra il 1630 e il 1631 sarebbero 173. La percentuale sarebbe stata del 12,15 %, calcolandola su un numero di abitanti ottenuto dalla media tra la popolazione stimata a inizio epidemia e popolazione censita a maggio 1631.

Si è stimato anche famiglia per famiglia il numero di morti di peste probabili, possibili e improbabili¹⁴. Oltre a quelli sicuri che sono 100, quelli probabili sono 55, quelli possibili 47, quelli improbabili 42. Assegnando ai certi il coefficiente 1 e agli altri i coefficienti rispettivamente di 0,75; 0,5; e 0,25 si ha $100 + 41,25 + 23,5 + 10,25 = 175,5$. Questo secondo metodo di stima conferma sostanzialmente il dato precedente.

¹⁴ Per effettuare questa stima si è tenuto conto di vari fattori, dalla probabilità della presenza/assenza al fatto che dei familiari siano morti sicuramente di peste e quando, all'età delle persone defunte o mancanti, a quando risaliva eventualmente l'ultima attestazione in vita. Si è cercato di valutare nel modo più equilibrato possibile, pur con diverse situazioni dubbie.

Mortalità mensile e annuale ufficialmente registrata dal 1627 al 1633,

con colonne riservate ai morti di peste dichiarati o sospetti per gli anni dell'epidemia.

Tra parentesi i morti forestieri da detrarre.

	1627	1628	1629	1630 totali	1630 dich. di peste	1631 totali	1631 dich. di peste	1632	1633
Gennaio	8 (-1)	10	8	11 (-2)		7	3	3	34
Febbraio	2	8	8 (-1)	3		4	2	3	28
Marzo	3	6	6 (-2)	2		5	2	5	4
Aprile	6	1	8 (-2)	1		5	2	3	6
Maggio	0	8	5	0		2		2	4
Giugno	1	3	2	0		4		7	3
Luglio	2	5	7	3		2		5 (-1)	5
Agosto	2	4	3 (-2)	10	1	4		2	3
Settembre	3	1	5	49 (-2)	30 (-1)	5 (-1)		6	3
Ottobre	3	4 (-1)	10 (-1)	58 (-2)	25 (-2)	8 (-1)		9	6
Novembre	4	2	6	36 (-2)	25 (-1)	8		5	5
Dicembre	5	4	8	20 (-1)	13	6	1	14 (-1)	5
Anno	40-1	57-1	77-8	193-9	94-4	60-2	10	64-2	106

Riepilogo della mortalità annuale ufficialmente registrata dal 1627 al 1633 con ripartizione tra infanti e adulti

	1626	1627	1628	1629	1630 totali	1630 dich. di peste	1631 totali	1631 dich. di peste	1632	1633	Media, escluso 1630 e 1633
Morti l'anno	67	40-1	57-1	77-8	193-9	94-4	60-2	10	64-2	106	
Morti l'anno detratti i forestieri	67	39	56	69	184	90	58	10	62	106	58,5
Di cui infanti (≤ 9)	25	16	17+2	26+3	49	11	24	1	26	41	
Di cui infanti risolvendo al 50% i casi dubbi	25	17	18	27,5	49	11	24	1	26	41	22,9
Percentuale infanti	37,3	43,6	32,1	39,9	26,6	12,2	41,4	10,0	41,9	38,7	39,4
Numero adulti	42	22	38	41,5	134	79	34	9	36		35,6
Percentuale adulti	62,7	56,4	67,9	60,1	73,4	87,8	58,6	90,0	58,1	61,3	60,6

Famiglie colpite e famiglie indenni

Parlando di famiglie colpite e di famiglie indenni, non possiamo che riferirci alla mortalità. Nulla è dato di sapere su chi si è ammalato e poi è guarito¹⁵. L'unica testimonianza di una quarantena per i familiari dei malati di peste ci viene dall'Atto di Battesimo di Carlo Francesco figlio di Francesco Arrigone e di Domenica Pedrina, portato in chiesa per le cerimonie a completamento di un battesimo d'emergenza in un giorno imprecisato tra il 14 e il 31 dicembre 1630, «finita la quarantena». Il bambino era nato il 4 novembre 1630 ed era stato battezzato in casa dall'ostetrica per essere in imminente pericolo di vita, in quanto entrambi i genitori erano infetti di peste e sarebbero morti il padre il 6 e la madre il 7 di novembre. Anche il bambino morirà, il 7 gennaio, sembrerebbe non di peste.

Le famiglie sono state raggruppate in 5 categorie da A ad E, a seconda che abbiano fatto registrare:

A, mortalità per peste uguale o superiore al 50 % tra certa e probabile, con almeno un caso certo;
B, mortalità per peste certa ma inferiore al 50 % tra certa e probabile, oppure che supera il 50 % ma solo per morti probabili o possibili;

C, possibile o probabile mortalità per peste comunque non superiore al 50 %;

D, mortalità 'normale' durante il periodo epidemico, probabilmente non imputabile a peste;

E, nessuna mortalità durante il periodo epidemico.

Come già detto, per mortalità certa intendo ogni qual volta l'atto di morte esprima una valutazione anche solo di sospetto in tal senso, mentre per periodo epidemico considero quello compreso tra il 28 agosto 1630 e il 26 aprile 1631 (penultimo seppellimento al cimitero forense), considerando esterno a esso il caso isolato conclusivo del 10 dicembre 1631.

Le famiglie certamente presenti all'inizio dell'epidemia erano 328, di cui 237 indenni (D o E). Tutte indenni (E) le 81 famiglie la cui presenza non è certa, che saranno state presenti circa al 50 %. Le famiglie più severamente colpite (categoria A) sono 35, di cui 1 al Portico e tutte le altre alla Villa. Queste famiglie, con un numero di componenti tra 133 e 147 all'inizio dell'epidemia più da 0 a 8 famigli, fanno registrare 71 morti certi e 37 probabili, con una mortalità dal 70 all'80 %. Le famiglie un po' meno severamente colpite (tipo B) furono 32, di cui 2 al Portico e tutte le altre alla Villa. Con un numero di componenti tra 136 e 159 a inizio epidemia più da 3 a 8 famigli, ebbero 28 morti certi e 9 probabili, con una mortalità dal 22 % al 27 %¹⁶.

Traiamo la prima conclusione: tranne il Portico, nessuna frazione fu toccata dall'epidemia. Al Portico ci furono 3 morti dichiarati, 1 morto possibile, 2 improbabili, suddivisi in 1 famiglia A (in realtà una donna sola, serva del signor Zemer Bettinzoli, il quale non risultava abitante al Portico) e in 2 famiglie B. Approssimativamente dal 6 all'8 %, meno della parrocchia nel suo complesso. Al Tirone ci furono 2 morti nel periodo, che è improbabile siano stati vittime della peste. Nelle altre frazioni non si sono registrati decessi durante il periodo epidemico.

Resta da dire che non si sa per certo dove abitasse un piccolo numero di famiglie, non registrate negli SdA né del 1627 né del 1631, anche se la maggior parte di esse avrà abitato nella Villa.

¹⁵ LORENZO DEL PANTA, *Le epidemie nella storia demografica italiana*, Loescher, Torino 1980, pp.37-38, riporta, in assenza di cure moderne, una mortalità tra il 60 e l'85 % per la peste bubbonica, del 100 % per la peste setticemica e del 99,99 % per la forma pneumonica. Circa 1/4 dei contagiati potrebbe quindi essere guarito.

¹⁶ Questi tassi non tengono conto dei morti 'possibili' (probabilità 0,5), 7 tra le famiglie A e 11 nella categoria B, che li alzerebbero un po'. Le famiglie di tipo C ebbero 4 morti di peste probabili e 24 possibili. *A fortiori* non si tiene conto neppure dei morti improbabili.

Distribuzione geografica in paese delle famiglie colpite

Se si scorre la tabella dello SdA 1627 aggiornato al 1630 con annotata a fianco delle persone la data di morte durante l'epidemia, non si può sfuggire all'impressione che l'epidemia si sia diffusa colpendo famiglie che abitavano vicine tra loro. Purtroppo gli SdA di quegli anni non riportano dove le famiglie abitino. Inizieranno a farlo nel secolo successivo¹⁷. Lo SdA del 1634 riporta famiglia per famiglia chi è il padrone di casa. Non è esclusa la possibilità che uno studio socio-geo-demografico più ampio possa consentire, mediante regressione a partire da SdA di fine seicento e del primo settecento e utilizzando anche l'Estimo del 1685, di individuare con una buona approssimazione le contrade dove vivevano le famiglie nel 1630. Allo stato delle cose questo non è possibile. Si deve però dire che si verifica una discreta continuità nell'ordine delle famiglie tra uno SdA e l'altro. È comunque molto probabile che a una vicinanza tra famiglie nell'ordine di elencazione corrispondesse una vicinanza topografica, fatta salva la probabilità che una parte (piccola) di queste corrispondenze sia spuria, se per esempio si era raggiunto il termine di una via con la necessità di riprendere l'elenco da un'altra parte.

Pur con questa necessaria cautela, appare sensato raggruppare le famiglie di tipo A e B in gruppi, qualora facessero parte di serie in cui tra famiglie A o B non si frapponessero più di 2 famiglie meno o non colpite, verificando l'ordine nei due SdA, precedente e seguente (si è fatta una sola eccezione con un'interposizione di 3 famiglie nello SdA del 1631, sulla base del fatto che nello SdA del 1627 vi era stata invece contiguità). Sono stati enumerati 14 di questi gruppi, che chiamerò 'focolai'. In ordine decrescente, quelli più importanti comprendono rispettivamente 8, 7, 5 e 4 famiglie.

Il focolaio numero 6 (fam. 161-164 nello SdA 1627, 157-167 nel 1631), formato da 8 famiglie A e B, con 32-38 componenti, ha avuto 7 morti sicuri e 9 probabili. Delle 8 famiglie una si è estinta durante l'epidemia. Il focolaio numero 5 (128-136 nel 1627), formato da 7 famiglie A e B, con 30-31 componenti, ha avuto 13 morti sicuri e 5 probabili. A parte una delle famiglie che ha una sola vittima, le altre famiglie interessate da questo focolaio ebbero al massimo 1 superstite ciascuna, che può essere che al tempo dell'epidemia fosse assente. Questo focolaio 5 ha origine dalla prima vittima offanenghese dell'epidemia, inizia quindi il 28 di agosto ma non si esaurisce che il 15 di dicembre¹⁸. Il focolaio numero 10 (fam. 236-241 nel 1627), formato da 5 famiglie A e B, con 26-30 componenti, ha avuto 10 morti sicuri, 5 probabili e 1 possibile. Tutte le vittime, a parte una ipotizzata in mancanza dell'atto, sono morte tra il 15 settembre e il 20 ottobre del 1630, nessuna famiglia si estingue. Il focolaio numero 3 (fam. 105-113), formato da 4 famiglie A e B,

¹⁷ MARIA VERGA BANDIRALI, *Appunti per uno studio della toponomastica di Offanengo*, in: Corrado Verga [a cura di], *Offanengo dai Longobardi*, Leva, Crema 1974, p. 71. Anche alcuni SdA dell'ultimo seicento riportano delle indicazioni, ancora non pienamente sistematizzate, su suddivisioni del paese.

¹⁸ Prima (dal 28 agosto al 12 settembre 1630, manca un atto di morte) risulta annientata la famiglia 128 di Francesco Dazzi (marito di Caterina Carnita prima vittima), poi (dal 13 al 24 settembre 1630, una figlia superstite su una famiglia di 5 persone) si ammala la famiglia 129 di Francesca Dazzi vedova Di Rossi. In seguito abbiamo i 5 morti su 6 della famiglia 133 di Agostino Ferla, dal 10 al 19 ottobre 1630, con la moglie Domenica che dopo aver partorito due gemelli morti subito, muore 2 giorni dopo di peste. In tempi meno rapidi (dal 25 ottobre al 28 novembre 1630) si estingue la famiglia 131 della vedova e dei 2 orfani di Francesco Palotti. Un'altra vedova Palotti, Maddalena della 130, muore il 3 novembre 1630 seguita da una figlia il 18 dello stesso mese. Un'altra sua figlia è sposata da un paio d'anni con Stefano Inchiocco e nel 1631 sembra che abiti nella stessa casa: dopo che l'8 settembre 1630 le è morto un figlio di 3 mesi, pare non di peste, le sarà affidato da tenere a balia il Signor Carlo Antonio Patrino, il figlio di circa 1 anno di una famiglia cremasco-offanenghese, che sarà ancora con loro nel 1634. Il 15 dicembre 1630 muore un'altra Palotti, solitaria nr. 132 (Maria, vedova anch'essa).

con 16-20 componenti (è stato escluso uno dei due nuclei di una famiglia multipla¹⁹), ha avuto 6 morti sicuri, 1 probabile e 2 possibili, compresi tra il 5 settembre e il 3 dicembre 1630. Il focolaio numero 4 (fam. 120-124), formato da 4 famiglie A e B, con 16-19 componenti, ha avuto 4 morti certi, 2 probabili, 1 possibile, tra il 5 ottobre e il 5 dicembre 1630. Il focolaio numero 9 (fam. 196-198 nel 1627, 194-198 nel 1631), formato da 4 famiglie A e B, con 22-25 componenti, ha avuto 8 morti certi, 5 probabili e 3 possibili, tra il 20 settembre e il 16 novembre 1630. Infine, il focolaio numero 12, formato da 3 famiglie A e B (189-190 nel 1631 con la confluenza di 2 di esse, mentre nel 1627 vivevano a distanza), con 14-19 componenti, ha avuto 9 morti certi, 4 probabili e 1 possibile²⁰. Gli altri 7 focolai risultano di rilevanza minore.

Ci sono alcune famiglie che, non comparando né nello SdA del 1627 né in quello del 1631, non è possibile localizzare vicino ad altre famiglie, pur essendo state colpite. Segnalo in particolare la famiglia di messer Francesco e madonna Benedetta Capra, con i loro tre figli, completamente annientata tra il 26 settembre e il 10 ottobre del 1630.

Tornando alle 49 famiglie A e B appartenenti ai 14 focolai, all'inizio dell'epidemia comprendevano da 207 a 243 componenti, con una media di 225. Hanno fatto registrare 77 morti dichiarati, 45 probabili, 11 possibili e 4 improbabili. Se applico anche a queste cifre i coefficienti da 1 a 0,25 come in precedenza, ho: $77 + 33,75 + 5,5 + 1 = 117,25$. La percentuale è del 52 % circa di mortalità. I morti di queste famiglie rappresentano il 67 % circa di tutti i morti offaneghesi.

Per quanto riguarda la mortalità del 1631 (10 sicuri, 1 probabile), essa ha colpito in modo sporadico, in genere un morto per famiglia. L'unica eccezione, già citata, è la famiglia di Andrea Brianza, la cui mortalità inizia l'11 dicembre 1630 (figlio Francesco) per proseguire con due vittime certe nel 1631, il 3 gennaio (figlia Marta) e il 6 febbraio (moglie Elisabetta). Nello stesso periodo viene probabilmente a mancare un altro figlio (Giovan Battista).

Da tutto quanto precede ricavo alcune conclusioni:

- 1) l'epidemia ha colpito le famiglie in modo molto differenziato e, pur essendoci stato un numero di famiglie colpite in modo sporadico, il grosso delle vittime appartiene a famiglie colpite in modo severo, mentre la gran maggioranza delle famiglie non sembra essere stata neppure sfiorata;
- 2) durante l'epidemia i luoghi più sicuri erano le frazioni piccole, meno la grossa frazione del Portico, meno di tutti la Villa;
- 3) la mortalità per peste nell'ambito della Villa ha colpito le diverse famiglie in misura diversa a seconda della collocazione geografica delle famiglie stesse.

¹⁹ Singolare il caso della famiglia multipla dei fratelli mastri Vincenzo e Battista Bèt: il nucleo di mastro Vincenzo, i coniugi e 2 figli, è annientato dalla peste tra il 5 settembre e il 28 novembre 1630; il nucleo di mastro Battista, i coniugi e 5 figli, registra solo la mancata presenza nel 1631 di una figlia che avrebbe dovuto avere 6 anni, che è possibile ma non certo che sia morta di peste. Questo mostra che dalla vicinanza abitativa non discende necessariamente il contagio.

²⁰ La famiglia multipla 182 dei fratelli mastri Garzini è formata da tre fratelli, uno da solo, scapolo o vedovo ma senza figli, uno vedovo con 3 figli e uno sposato con 3 figli: moriranno tutti in sequenza, dal 3 settembre all'8 ottobre 1630, tranne una bimba di un anno e mezzo di cui non si sa la sorte, quasi certamente morta anch'essa di peste nel periodo, e un unico superstite, Giovan Antonio Garzini, di circa 16 anni, figlio di uno dei 3 fratelli. Non si può escludere che sia stato assente per qualche motivo. Interessante è il fatto che Giovan Antonio nello SdA del 1634 risulta sposato con madonna Maria Tesina ed è chiamato messere. Ritengo che la sua elevazione sociale sia conseguenza del fatto che sia rimasto erede unico del padre ed erede anche degli zii, di questi probabilmente insieme alla cugina Maddalena. In casa con lui troviamo nel 1631 la detta cugina Maddalena Capetta, rimasta sola nella famiglia 186 dopo la morte avvenuta il 5 settembre 1630 della madre vedova Veronica Garzini, sorella dei mastri di cui si è detto. La famiglia di mastro Francesco Bertolotto (251 nel 1627, ma 189 e vicina alle altre 2 nel 1631) presenta questa serie di decessi: mastro Francesco il primo di novembre, il figlio Carlo il 19, la vedova Orsina il 21 sempre di novembre 1630; il figlio Bartolomeo sopravvive, del figlio Vincenzo non si sa più niente.

*Età, sesso e condizione sociale delle vittime*²¹

Sulla base del Registro dei Morti, su 100 vittime dichiarate escluse le 4 mendicanti forestiere (tutte donne), 57 sono femmine, 43 maschi. Sulle 55 probabili (esclusa 1 mendicante montanara), 29 le femmine, 26 i maschi. La peste ha colpito significativamente di più le donne²².

Ripartizione delle vittime di peste dichiarate e probabili per classi d'età decennali						
Età	Maschi sicuri	Femmine sicure	Maschi probabili	Femmine probabili	Totale della classe d'età	%
0-9	5	7	12	13	37	23,9
10-19	7	9	8	4	28	18,1
20-29	5	11	0	1	17	11,0
30-39	7	13	1	4	25	16,1
40-49	8	7	2	3	20	12,9
50-59	7	4	1	0	12	7,7
60-69	1	1	1	2	5	3,2
≥70	2	4	0	1	7	4,5
?	1	1	1	1	4	2,6
Totale	43	57	26	29	155	100,0

Analizzando la tabella per classi di età²³, due cose saltano all'occhio:

- nella classe di età più giovane, molto più alto è il numero dei probabili rispetto a quello dei morti di peste dichiarati, e il motivo è che per un infante non vi era il bisogno di giustificare la non somministrazione dei sacramenti;

- la sproporzione tra donne e uomini riguarda le due classi di età 20-29 e 30-39, quelle di maggiore per non dire esclusiva fertilità e ciò si spiega in parte con la maggior mortalità che la peste faceva registrare nelle donne gravide causando aborti e parti prematuri.

²¹ In questo paragrafo considero soltanto i morti certi e probabili. Nel calcolare il tasso di mortalità, al denominatore considero la popolazione stimata al 28 agosto 1630. I morti sicuri sono 100, quelli probabili 55, su circa 1500 abitanti, la percentuale è il 10,3 %. Questa percentuale è più bassa di quel 12,15 % calcolato in precedenza, e che è secondo me quella più corretta. Ma nel valutare l'incidenza dell'epidemia per sesso, classi d'età e ceti sociali, mi è parso opportuno limitarmi ai morti di peste certi e probabili.

²² Per ciò che segue, cfr. GUIDO ALFANI e SAMUEL K. JR COHN, *Nonantola 1630. Anatomia di una pestilenza e meccanismi del contagio*, in SIdES, "Popolazione e Storia", 2/2007, Udine, pp. 99-138.

²³ Nel primo Registro dei Morti, che arriva al 20 settembre, l'età di morte non è registrata mentre lo è, in modo un po' approssimativo, nel secondo Registro, che parte dal 3 settembre 1630: si ricordi che per un periodo i due registri si sovrappongono cronologicamente, senza che vi siano atti ripetuti. In mancanza, si è ricostruita l'età a partire dallo SdA del 1627, nei casi in cui lo si è potuto fare. Per i nati successivamente alla redazione dello SdA 1627, si è ricorso al Registro dei Battesimi e solo in un caso si è dovuto ricorrere alla qualifica infante dell'atto di morte. Le età registrate sia negli SdA che nei Registri dei Morti si devono intendere come approssimative, come ho potuto verificare confrontando registrazioni diverse riguardanti la stessa persona: cfr. LORENZO DEL PANTA e ROSELLA RETTAROLI, *Introduzione alla demografia storica*, Laterza, Bari 1994, p. 59.

La percentuale di bambini rispetto al totale è più bassa che per la mortalità ordinaria²⁴ e questo è scontato visto che in un anno normale la mortalità infantile ne copre una percentuale molto elevata: come osserva Del Panta²⁵ commentando dati inglesi, neppure la morte di tutti i bambini avrebbe potuto mantenere la percentuale ordinaria in periodo di epidemia. L'età media dei morti di peste sicuri e probabili è di 27,5 anni. L'età media di morte generale dal 1628 al 1631 è di 26 anni, dello stesso periodo escludendo i morti di peste sicuri e probabili è 24,8. Quindi i morti di peste sono mediamente un poco più vecchi dei morti per altre cause, ma non so pronunciarmi sulla significatività di questo dato.

Cercando di comprendere se l'epidemia ha colpito in modo diverso a seconda del ceto sociale, accantonando per il momento la questione dei famigli, possiamo suddividere la popolazione di Offanengo a seconda che il nome fosse accompagnato da un titolo oppure no. Al vertice coloro che sono preceduti dal titolo di Signore o Signora, pochissimi, anche perché spesso, pur avendo casa anche a Offanengo, risiedevano ufficialmente a Crema. Formavano un'aristocrazia, anche se solo una parte di loro aveva poi un vero titolo nobiliare. Vi era poi la borghesia commerciale, professionale e di possidenti dei Messeri e delle Madonne. In questi due ceti il titolo era esteso in genere a tutti gli adulti della famiglia, a volte addirittura anche ai bambini, specie nel primo ceto. Poi c'era la borghesia degli artigiani, i mastri, il cui titolo era riservato agli adulti che effettivamente esercitavano il mestiere. Infine c'era il popolo senza titoli, che possiamo intuire piuttosto differenziato come disponibilità economiche, ma la cui articolazione è elusiva²⁶.

Per quanto riguarda l'aristocrazia²⁷, sembra colpita in modo modesto, anche se è molto difficile capire chi fosse o no a Offanengo durante l'epidemia, tant'è vero che, riguardo al numero dei membri di queste famiglie presenti all'inizio dell'epidemia, l'oscillazione è addirittura tra 4 e 25. Comunque i morti (tra probabili e possibili) sono 2, forse un bambino della famiglia dei signori Patrini²⁸, ufficialmente della parrocchia cremasca di San Benedetto ma praticamente offanenghesi, e molto probabilmente l'Arciprete, l'Illustre Signor Tullio Zurla, ecclesiastico di famiglia aristocratica. Le altre famiglie, da 2 a 8, non fanno registrare vittime a Offanengo.

²⁴ Anche se prima del settembre 1630 non è indicata l'età di morte, la classe d'età da 0 a 9 anni è approssimativamente identificata dalla categoria specificata degli infanti e le classi d'età più elevate dall'assenza di questa qualificazione negli atti di decesso. Il numero medio degli infanti deceduti negli anni tra il 1627 e il 1632, con esclusione del 1630, è di 22,1 all'anno, con una probabile sottostima dovuta a qualche mancata registrazione, contro 34,7 adulti. Le rispettive percentuali sono del 39,1 % per gli infanti e del 60,9 % per gli adulti. Escludo anche il 1633, che ha percentuali di infanti e adulti analoghe, ma numeri notevolmente più alti. Se ne tratta nell'ultimo paragrafo.

²⁵ Lorenzo Del Panta, cit., p. 45.

²⁶ Lo Stato delle Anime del 1634 ci informa sulla proprietà delle abitazioni e in alcuni casi sul titolo di occupazione (massaro, fitto, pigione). Uno studio sociologico di questo importante documento potrà informarci meglio sull'articolazione sociale della gente di Offanengo dell'epoca. Più ancora potrà farlo lo studio dell'Estimo Veneto del 1685, abbinato allo studio di uno SdA vicino nel tempo, ma dal tempo della peste sarà passato più di mezzo secolo. Curioso è il fatto che Gian Giacomo Barbelli a 18 anni si firmasse nel 1622 *patritius offanengensis* sulla pala dell'oratorio di San Rocco a Offanengo, senza che la sua famiglia fosse insignita di alcun titolo nella documentazione parrocchiale.

²⁷ Le 10 famiglie di Signori e Signore hanno 25 membri, tra cui ben 5 appartenenti a ciascuna delle famiglie Cattaneo e Baita, che non comparivano nello SdA 1627 ma compariranno in quello del 1631.

²⁸ Muore di peste a Offanengo anche una loro serva.

La borghesia ricca dei messeri e delle madonne, 45 con questi titoli²⁹, 40 se si escludono 5 servitori dei signori Cattanei³⁰ così qualificati, comprende 20 famiglie, certamente non tutte presenti al momento dell'epidemia. I membri presenti vanno da un minimo di 59 a un massimo di 80. Tra loro i morti certi sono 9, e 5 i probabili. Ci sono tra esse la famiglia di messer Francesco Capra, sterminata (5 su 5); di messer Zamarco Della Noce (4 su 6); e la probabile ma non certa coabitazione dell'orsolina madonna Ortensia Ghetti con il fratello o nipote reverendo Paolo Ghetti e con una Antonia Ghetti (3 su 4, mentre di un giovane nipote si perdono le tracce). La percentuale di vittime che risulterebbe in questa classe sociale è molto elevata, forse sovrastimata³¹, tra il 17,5 e il 23,7 %, concentrata in 3 famiglie.

Come già detto, i mastri sono solo uomini adulti. Sono 14 nello SdA 1627³², ma 2 di loro muoiono nel 1628, altri 3 compaiono nello SdA del 1631 e può darsi che in parte siano subentrati a mastri morti di peste. Sugli 11 che sicuramente vivono a Offanengo all'inizio dell'epidemia, 8 muoiono di peste. Una bella percentuale, quasi i 3/4! Le 13 famiglie dei mastri artigiani avevano da 43 a 61 membri all'inizio dell'epidemia, durante la quale ebbero 18 morti certi e 15 probabili.

La percentuale va dal 54,1 al 76,7 %. Gli artigiani e le loro famiglie risultano particolarmente esposti alla peste³³, difficile spiegare il motivo³⁴.

Il caso più impressionante è quello della famiglia multipla dei 3 fratelli mastri Garzini, di cui si è già riferito nella nota 20. Le famiglie del popolo, quelle senza titolo, sono state colpite meno della media generale, ovviamente, visto che artigiani e messeri sono stati colpiti parecchio più della media. Il numero di membri delle 385 famiglie totali (somma di quelle del 1627 più quelle nuove) all'inizio dell'epidemia è tra 1077 e 1411. Il totale dei morti certi è 70, dei probabili è 32. Si va dal 7,2 al 9,5 %.

Nello SdA del 1627 i sacerdoti non furono registrati. Mettendo insieme lo SdA del 1631 con le annotazioni dei Registri di movimento, risultano nominati 9 sacerdoti, compresi i 2 successivi Arcipreti. A morire di peste sono 2 di loro, l'Arciprete Tullio Zurla e il Reverendo Paolo Ghetti. La percentuale alta di decessi (il 22 %) è giustificata dai contatti con i malati e con i morti legati al loro pietoso ufficio.

A Offanengo vi era un certo numero (17) di suore orsoline, che vivevano ciascuna per conto proprio (12), oppure con le famiglie (3) e in un unico caso, in una coabitazione di 2 suore senza un legame evidente di parentela. Solo una di loro ha anche il titolo di madonna. Anche l'aristocratica

²⁹ Lo SdA del 1627 non abbonda nell'attribuire i titoli di messere e madonna. In pochi casi il titolo non compare nello SdA ma si è integrato (anche al coniuge) dall'atto di morte. Questo può portare a una sovrastima della percentuale dei morti di peste in questo ceto. Sovrastima può portare anche l'inserimento della famiglia Capra, che conosciamo solo dagli atti di morte. Escludiamo dal computo dei messeri il quindicenne cremasco-offanenghese Stefano Arbengo, che pure è stato contato nel totale, poiché, a parte il nome del padre, non abbiamo notizie sulla famiglia, quanti fossero e se abitassero a Offanengo, dove avevano delle proprietà.

³⁰ Anche in altri SdA si incontrano servitori qualificati come messeri e madonne, in virtù della loro appartenenza a una casa signorile particolarmente distinta.

³¹ Vedi nota 29.

³² In realtà 13, ma uno dei fratelli Garzini che nel 1627 non è mastro, è detto tale nell'atto di morte del 1630.

³³ Una delle famiglie, quella della vedova di mastro Batta Guarisco, solo per ceto fa parte delle famiglie degli artigiani, in quanto il capofamiglia e un figlio effettivamente mastri erano morti nel 1628 e di mastri in casa non ce n'erano più. Se escludiamo questa famiglia i morti certi sono 17, quelli probabili 11 (su una presenza minima di 38 e massima di 56). La percentuale scende un po', la forchetta andrebbe dal 50 al 73 %.

³⁴ Il fatto che venissero a contatto con molte persone spiegherebbe il fatto se il contagio fosse da persona a persona, cosa improbabile nel caso della forma bubbonica. I mugnai potevano essere esposti maggiormente al contatto con i ratti e le loro pulci, e a Offanengo i mulini non mancavano, stando all'Estimo del 1685. Che i mastri morti di peste fossero mugnai è comunque un'ipotesi al momento non dimostrabile.

signora Giulia Zurla, che compare nello SdA 1631, in quello del 1634 è detta suora orsolina. Una sola di esse muore probabilmente di peste. Penso che la percentuale, bassa, del 5,9% sia dovuta a vita appartata e solitaria.

Riguardo alle persone a servizio, si deve distinguere tra i servi domestici delle famiglie più abbienti, i garzoni degli artigiani e forse di qualche messere e i famigli delle famiglie contadine. Mentre la prima di queste condizioni era tendenzialmente permanente, la terza certamente non lo era quasi mai, mentre la seconda era comunque soggetta a potersi evolvere.

Nello SdA 1627 comparivano 7 serve e un servitore presumibilmente domestici. Altre 7 serve e 5 servi compaiono nello SdA del 1631, aggregati a famiglie di nuovi arrivati. Vi è poi una serva del signor Francesco Patrino che compare solo nell'atto di morte, senza neppure il nome, segno che il sacerdote non la conosceva bene. Sono morte dichiaratamente di peste quest'ultima e Orsola, serva del signor Zemero Betinzoli, lei vivente al Portico ma non il suo padrone. Inutile stimare la percentuale, troppo aleatoria la presenza a Offanengo di servitori di famiglie ricche che avevano casa anche altrove.

I garzoni nello SdA 1627 sono chiamati famigli e anche lo SdA 1631 solo in un caso utilizza il termine garzone³⁵. All'inizio dell'epidemia i famigli dei mastri potevano essere da 0 a 6. Di nessuno di loro si può affermare che sia morto certamente o probabilmente di peste, nonostante questa sia stata la sorte della maggior parte dei loro padroni.

Per quanto riguarda i famigli intesi come servi contadini³⁶, è pressoché impossibile collegare lo SdA 1627 con il Registro dei Morti. Nello SdA 1627 sono 46, in quello del 1631 sono 85. Si sono ipoteticamente identificati due famigli, uno morto certamente di peste e l'altro morto possibile, ma il collegamento è tutt'altro che sicuro. In sostanza non si può stabilire se i famigli fossero soggetti a essere vittime dell'epidemia più dei loro coetanei che stavano in famiglia.

Ricapitolando, la peste ha colpito in primo luogo (e in modo molto severo) le famiglie degli artigiani, subito dopo quelle della borghesia ricca³⁷. Meno colpiti sono gli aristocratici, ma in realtà l'entità della loro presenza a Offanengo è molto incerta, e la gente comune. I sacerdoti hanno avuto più vittime della media, le suore orsoline di meno. Per i servi domestici a causa dell'aleatorietà della residenza, per i garzoni e i famigli perché non citati come tali nel Registro dei Morti, è impossibile stimare delle percentuali di incidenza.

Un'ultima considerazione al proposito: contrariamente a quello che succedeva probabilmente nelle città, sembra che a Offanengo la peste non abbia colpito in modo particolare i ceti inferiori, pare piuttosto aver colpito maggiormente i ceti sociali medio-alti. Se poi scendiamo al livello degli emarginati, la peste colpisce, ma non siamo in grado di comprendere in che misura, perché ci sfugge il numero complessivo di questi. Nei registri dei morti ogni tanto compare notizia della morte di un o una mendicante, spesso qualificato/a come povero montanaro o povera montanara.

³⁵ Lo SdA del 1634 invece distingue nettamente i garzoni dai famigli.

³⁶ Come già segnalato, mentre lo SdA del 1631 registra spesso i cognomi dei famigli, lo SdA del 1627 non lo fa quasi mai. In quanto al Registro dei Morti, se essi sono di famiglia offanenghese non cita la loro condizione di famigli. Questo rende pressoché impossibile sapere quanti famigli siano stati vittime dell'epidemia. Se si pensa che erano quasi sempre giovani e che nelle classi di età da 10 a 29 anni i maschi certamente morti di peste furono 12 e quelli probabili 8, si deve ritenere numericamente modesta l'incidenza dell'epidemia tra i famigli e i garzoni.

³⁷ Riguardo alla maggior incidenza nella borghesia ricca, le ipotesi di spiegazione che posso avanzare sono: a) maggiori contatti esterni; b) dispense, cantine e guardaroba più forniti, quindi più adatti ad attrarre topi e pulci. Certo, questi fattori valevano anche di più per le famiglie aristocratiche, ma queste, come detto ripetutamente, rispetto a Offanengo costituivano una presenza/assenza.

Salvo un caso certo e due casi dubbi³⁸, si tratta di persone non conosciute dal sacerdote e presumibilmente quindi non abitanti normalmente a Offanengo. Il loro numero è variabile: nessuno nel 1627; 1 uomo nel 1628; nel 1629 salgono a 6 (5 uomini e 1 donna); nel 1630 sono 9, tutte donne, una delle quali è morta al cimitero forense, il che fa supporre che potesse funzionarvi una specie di piccolo lazzaretto per gli ammalati senza dimora; nel 1631 è una vedova di origine montanara con un figlio, abitante però a Offanengo con la famiglia; nel 1632 è una donna di cui il sacerdote sa il nome ma non il cognome. Delle 9 del 1630, 4 sono dichiarate morte di peste, una lo è probabilmente. Anche la povera montanara offanenghese morta il 6 marzo 1631 muore di peste. Come si può vedere, da questi pochi dati emergono scampoli di una realtà di cui però si vede soltanto la punta dell'iceberg, i morti. Dalle cronache e dalle relazioni dei contemporanei³⁹ sappiamo che il 1628 e ancor di più il 1629 furono anni di carestia, nel milanese e nel bergamasco, che misero in movimento molti disperati. Un probabile flusso dal bergamasco e dalle sue valli spiega l'aumento di casi del 1629, e anche del 1630, una volta scontata la maggior mortalità a causa della peste. Riguardo a condizioni favorevoli alla mobilità sociale dovute all'epidemia, si veda l'ultimo paragrafo.

Mortalità per peste nelle diverse categorie sociali						
	Numero famiglie	N° minimo membri presenti a inizio epidemia	N° massimo membri presenti a inizio epidemia	Morti di peste certi e probabili, solo per l'aristocrazia anche possibili	Percentuale minima %	Percentuale massima %
Aristocrazia	10	4	25	2	8,0	50,0
Borghesia ricca	20	59	80	14	17,5	23,7
Artigiani	13	43	61	33	54,1	76,7
Popolo	385	1077	1411	102	7,2	9,5
Sacerdoti		9		2	22,2	
Orsoline		17		1	5,9	
Servitori domestici		?		2		
Garzoni		0	6	0		
Famigli (servi contadini)		? (Nel 1627 sono 46)	? (Nel 1631 sono 85)	?		
Mendicanti		?		6		

³⁸ Vi è il caso di una mendicante morta probabilmente di peste il 29 dicembre 1630, che il sacerdote chiama Candida, ma, stranamente, è lo stesso nome, poco comune, di una morta offanenghese registrata appena prima. Nel 1632 c'è poi il decesso di una mendicante chiamata Elisabetta, che potrebbe anche essere un'abitante semistabile di Offanengo. Anche se non c'entra né con la peste né con la marginalità sociale, aggiungo qui che capitava anche che si ritrovasse in campagna un cadavere, a volte di persona uccisa da una archibugiata, in genere un soldato straniero identificato da una fede di sanità. Capitava anche che una chiave trattenesse il corpo di un annegato.

³⁹ Per Bergamo e la sua provincia, LORENZO GHIRARDELLI, *Il memorando contagio seguito in Bergamo l'anno 1630*, Fratelli Rossi Stampatori, Bergamo 1681. Ludovico Canobio, cit., riferisce di un afflusso nel Cremasco di disperati fuggiti da luoghi devastati dagli eserciti impegnati nella Guerra di Successione di Mantova (pp. 126-127). Dati provenienti da altre parrocchie del cremasco mostrano un forte aumento della mortalità generale nel 1629, che tuttavia a Offanengo non si è verificato, essendo i morti del 1629 solo di poco più numerosi della media.

Luoghi di sepoltura

A Offanengo i Registri si limitano ad annotare il mutamento dei luoghi di sepoltura senza commenti o con motivazioni generiche (per il sospetto della peste, per la peste), mentre per esempio a Ombriano sul Registro dei Morti compare in data 25 luglio 1630: «... per il sospetto della peste è stato ordinato di sepolire per l'avenire li corpi nel cimiterio». In seguito, in data molto successiva (18 agosto), compare la dicitura «in loco laico». Il 21 settembre «in Loco laico per ordine d'Ufficio della Sanità»⁴⁰.

La storia dei luoghi di sepoltura dei morti della peste di Offanengo è già stata raccontata da Maria Verga Bandirali e Antonio Pandini⁴¹. La riprendiamo aggiungendo qualche dettaglio emerso dallo spoglio sistematico del Registro dei Morti.

A proposito dei luoghi di sepoltura:

- Dal Libro dei Morti risulta che prima dell'epidemia tutti i morti venivano sepolti dentro la chiesa.
- Il primo morto sospetto di peste (28 agosto 1630) viene sepolto comunque in chiesa, fatto che viene percepito come strano dall'estensore dell'atto.
- Dal 5 al 16 settembre 1630, 16 persone sono sepolte alle loro case o nel loro orto (per la peste). Il 14 settembre, 1 persona è sepolta alle Case della Disciplina, una confraternita laica che aveva una chiesetta più o meno dove adesso c'è il campanile della chiesa parrocchiale. Sembra che si tratti semplicemente di abitazioni di proprietà della confraternita, affittate o concesse in uso. Ancora il 13 novembre 1630 una serva è sepolta alla casa del suo padrone. Dal 5 al 27 settembre 1630, 6 persone sono sepolte al «Cimitero della Parrocchiale» (ultima delle quali è l'Arciprete Tullio Zurlo)⁴².
- Il 24 ottobre 1630, eccezionalmente, un figlio del Signor Francesco Patrino dell'età di tre mesi è sepolto nel Cimitero della Parrocchia.
- 127 persone sono seppellite al Cimitero Forense o Campestre o di Campagna, dal 12 settembre occasionalmente (una povera montanara che era morta lì, cosa che fa pensare che funzionasse anche da Lazzaretto) e sistematicamente dal 19 settembre fino alla fine dell'anno 1630.
- Nel 1631 i primi 3 morti di gennaio (fino al 7) sono seppelliti al cimitero forense; poi il 7 gennaio un infante è sepolto nel cimitero della chiesa.
- Da questo momento in avanti i morti non di peste sono sepolti nel cimitero della parrocchiale.
- Continuano a essere sepolti al cimitero forense, quasi soltanto (1 sola eccezione non dichiarata) e tutti quanti, i morti dichiarati di peste (vi fu sepolta il 10 dicembre 1631 l'ultima vittima dell'epidemia). Da ciò possiamo dedurre che già a gennaio la fase acuta dell'epidemia era sentita come terminata e si iniziava a distinguere in modo netto tra morti di peste (sepolti al cimitero forense) e non (sepolti, certamente fino al 16 ottobre, probabilmente fino al 22 ottobre, nel cimitero della parrocchiale) e questo è un ulteriore indizio del fatto che il numero di morti per la peste del 1631 sia stato sostanzialmente pari al numero dei morti di peste dichiarati.
- A partire dal 30 ottobre 1631, i morti non di peste sono sepolti di nuovo, come prima dell'epidemia, nella chiesa, salvo il caso di 1 persona sepolta nel cimitero della chiesa.
- Nel 1632 si prosegue nel seppellire tutti i morti in chiesa.

⁴⁰ Come emerso in una ricognizione nell'Archivio Parrocchiale di Ombriano fatta insieme ad Andrea Finocchiaro.

⁴¹ MARIA VERGA BANDIRALI e ANTONIO PANDINI, *L'area cimiteriale al Dossello di Offanengo*, "Insula Fulcheria", nr. 15, Crema 1985, pp.17-20 per la narrazione generale, sgg. per l'identificazione del luogo del Cimitero Forense.

⁴² L'articolo succitato riferisce, traendo l'informazione dalla Visita Lombardi del 1755, che esistevano due cimiteri esterni alla chiesa parrocchiale, uno grande cinto da un muro tra est e sud, l'altro dietro il coro, o meglio a lato di esso, presumo a nord est. Diversamente da quanto ipotizzato nell'articolo citato, nella fase iniziale e nella fase finale dell'epidemia vi avvennero in effetti delle inumazioni.

Da queste oscillazioni riguardo al luogo di sepoltura, si può concludere che:

- la modalità di seppellimento normale era in chiesa e si ritorna a quest'uso non appena si percepisce la fine dell'emergenza;
- un'alternativa considerata accettabile ma meno gradita rispetto all'interno della chiesa era il seppellimento nel cimitero della chiesa, il Sagrato, come ancora oggi usa per esempio in diverse zone delle Alpi; una modalità emergenziale e provvisoria era quella del seppellimento alle rispettive case (penso si debba intendere presso piuttosto che dentro) o ai rispettivi orti;
- la modalità normale durante l'epidemia è quella del seppellimento al cimitero forense o di campagna, realizzato appositamente fuori dal paese in un luogo che la prof. Verga ha convincentemente identificato con l'area recentemente inglobata dal Cimitero attuale (di origine ottocentesca), dalla parte nord, con al centro una chiesetta detta del Contagio.

Il fatto che i morti della peste fossero sepolti fuori dal paese ingenerò nei sopravvissuti un senso di dolore e quasi di colpa, che si percepisce nella supplica del 1674 al provicario del Vescovo di Crema di poter erigere nel luogo del seppellimento dei morti della peste una cappella con un portichetto e di farvi dipingere immagini di Dio della Madonna e dei Santi venerati a Offanengo, per potere inginocchiarsi, pregare e ringraziare Dio⁴³.

Dopo la peste

A livello demografico, il fatto più significativo è l'aumento dei matrimoni, già dal 1631, a epidemia in fase di conclusione. Come già detto, sono 22, di cui 11 in febbraio, mese di elezione per i matrimoni offanenghesi, ma 9 da marzo in avanti, cosa non certo usuale. Degli sposi maschi, 9 (e forse 10) sono vedovi: le mogli di 2 di loro sono morte di peste, le mogli di altre 3 lo furono probabilmente, un'altra è possibile che lo sia stata.

Degli altri 3 vedovi, uno è di Romanengo, fuori dal campo dell'indagine per cui non si può dire, gli altri 2 erano rimasti vedovi prima dell'epidemia. Le spose sono giovanissime, le 8 di cui si sa (approssimativamente⁴⁴) l'età hanno un'età media di 20,1 anni. L'età media di tutte le spose del 1631 di cui la si conosce è di 20,4 anni. Nel 1631 nessuna vedova si risposò⁴⁵.

La differenza di età media tra tutti gli sposi e tutte le spose di cui si conosce l'età è di 13,6 anni. Se consideriamo i vedovi e le loro spose, la differenza media è di 19 anni, visto che l'età media dei vedovi è di 39,6 anni. Anche il numero di uomini che si sposano per la prima volta nel 1631 è elevato, sono 12 o forse 13.

Nel 1632 i matrimoni in cui almeno un coniuge è di Offanengo scendono a 15. I vedovi che si risposano sono 6, con un'età media di 39 anni. Le mogli di 2 di loro sono morte di peste. Le spose

⁴³ Anche questo episodio è narrato (a p. 17) in Maria Verga Bandirali e Antonio Pandini, cit., che riporta in appendice (pp. 51-52) l'atto che lo documenta, reperito in copia autentica nell'Archivio Diocesano di Crema.

⁴⁴ Il Registro dei Matrimoni non riporta mai l'età degli sposi, che si deve quindi ricavare, quando possibile l'incrocio, dagli Stati delle Anime. L'età riportata negli SdA è piuttosto approssimativa, come mostra anche il confronto tra uno SdA e l'altro, tuttavia l'imprecisione sale con l'età, per cui a proposito dell'età matrimoniale è sufficientemente affidabile, per lo meno riguardo al primo matrimonio.

⁴⁵ In generale era minima la quota di vedove che si risposavano, mentre i vedovi in genere lo facevano; e questo nonostante il fatto che al momento della morte del coniuge le vedove fossero quasi sempre più giovani di quanto succedeva per gli uomini che rimanevano vedovi. In conseguenza gli Stati delle Anime registrano parecchie vedove, mentre rari sono i vedovi. Anche la differenza d'età ci fa pensare che la scelta di un coniuge per l'uomo privilegiasse la giovinezza, mentre per la donna dobbiamo pensare a considerazioni di sicurezza economica che facevano passar sopra a differenze notevoli di età. Anche il fatto che la probabilità che la sposa non avesse più il padre fosse maggiore in coloro che sposavano un vedovo, e che pure in media erano addirittura più giovani delle altre, deve far riflettere sulla debolezza della posizione della donna.

di questi vedovi hanno un'età media di 21 anni. La differenza di età è sempre elevata, circa 18 anni. Riesce a sposarsi anche un famigliaio di origine non offanenghese di 31 anni, età alla quale in genere la condizione servile è permanente.

Ci sono nel 1632 anche due vedove che si risposano, una ventunenne che sposa un romanenghese di cui non si conosce altro che nome e cognome, e una di 31 anni che sposa un giovane di 25 il cui padre è morto di peste. L'età media delle spose al primo matrimonio è di poco meno di 21 anni.

In genere gli uomini al loro primo matrimonio sono giovani, circa 24 anni tra il 1631 e 1632. Quasi tutti loro sono figli di un *quondam* padre. Sembra fosse piuttosto difficile per un giovane sposarsi se il padre era in vita. Del resto anche i padri delle spose in genere non erano in vita, con una probabilità un po' maggiore che non avessero più il padre quelle che sposavano un vedovo. Epidemia e costrizioni a parte, forse era solo una questione di speranza di vita limitata.

Riassumendo, nel 1631 è aumentato di parecchio, circa una volta e mezza, il numero dei matrimoni, e questo aumento riguarda sia vedovi che non. Nel 1632 i matrimoni sono tornati nella norma, pur restando elevato il numero di quelli contratti da vedovi e registrandosi anche, in un paio di casi, matrimoni di vedove. La mortalità che ha portato a questi secondi matrimoni fu dovuta in parte notevole alla peste, come è ovvio che fosse. La peste fece abbassare l'età media degli uomini al primo matrimonio, che nel 1631-32 fu di 24,5 anni, meno dei 25,9 del periodo complessivo 1627-1632 e dei 26,6 degli anni 1627-1630, mentre l'età delle ragazze al primo matrimonio al contrario si elevò di un poco, dai 19,5 anni di età nel periodo 1627-1630 ai 20,3 nel periodo 1631-1632.

La domanda successiva è: per riempire i vuoti aperti, vi fu accelerazione delle nascite? Passato il 1631 che presenta un calo, i nati del 1632 furono 60, per un tasso del 44,4 %, superiore del 5,5 % alla media, quelli del 1633 scesero a 49, con tasso nella media. Quindi ci fu una ripresa della natalità, ma di modesta entità e di breve durata.

Riguardo al chiedersi se l'epidemia fosse un'occasione di mobilità sociale, qualche indizio c'è, ma non decisivo: il famigliaio ultratrentenne che si sposa, l'erede dei mastri Garzini che diventa messere e sposa una madonna. Negli SdA dal 1627 al 1634, il numero dei messeri e delle madonne aumenta, ma sarà vero avanzamento sociale o sarà solo un cambiamento di criterio dovuto all'estensore^{46?}

Per concludere, si deve considerare la mortalità dopo la fine dell'epidemia. Già il 1631 aveva fatto riscontrare una mortalità normale (58 morti offanenghesi più 2 forestieri), salita di poco nel 1632 (62 più 2). Poi nel 1633 i morti, 106, furono quasi il doppio che negli gli anni normali, con rapporto 'normale' tra infanti, il 38,7%, e adulti, il 61,3 %, concentrati in gennaio e febbraio (62). In effetti l'aumento era iniziato a dicembre 1632 (13 o forse 14 morti). Segue nel 1634 un forte calo, solo 45. Come spiegare il picco dell'inverno 1632-33? In quei tre mesi morirono 23 infanti e 52 adulti (più una mendicante che non è chiaro se abitasse a Offanengo, visto che il sacerdote ne sa il nome, ma non il cognome). Gli infanti sono il 30,6 %, meno della percentuale 'normale'. Si può pensare a una nuova epidemia, certo non di peste. Il fatto che colpisse in proporzione minore i bambini rispetto agli adulti e si sviluppasse nei mesi invernali potrebbe far pensare al tifo petecchiale, trasmesso dai pidocchi⁴⁷. Gli annali delle epidemie del Corradi per il 1633 riportano invece un'epidemia di pleuropneumonia iniziata a febbraio in Romagna⁴⁸, con accompagnamento di angina ulcerosa, vaiolo e morbillo. Non mi azzardo ad andare oltre.

⁴⁶ Nel 1627 tra messeri e madonne sono 20, nel 1631 sono 47, nel 1634 sono 65.

⁴⁷ LORENZO DEL PANTA, cit., p. 55.

⁴⁸ ALFONSO CORRADI, *Annali delle epidemie occorse in Italia dai primi secoli fino al 1850, Parte Terza*, Gambarini e Parmeggiani, Bologna 1870, p. 142.

BIBLIOGRAFIA

Documenti manoscritti:

Archivio Parrocchiale di Offanengo: *Stati delle Anime, Registri dei Battesimi, dei Matrimoni, dei Morti*.

Archivio Storico Comunale di Crema: *Ordini da servirsi alle porte di questa città in proposito dell'ufficio di sanità di ordine e commissione dell'illustrissimo signor Marc'Antonio Tiepolo, podestà e capitano et delli signori deputati al detto ufficio, 720 33 318 [1629] - [1630], 1.3.23-3.*

Libri a stampa:

AA.VV., *Relazioni dei rettori veneti di Terraferma*, XIII, Giuffrè, Milano 1979, pag. 199-200.

GUIDO ALFANI e SAMUEL K. JR COHN, *Nonantola 1630. Anatomia di una pestilenza e meccanismi del contagio*, in SIDeS, "Popolazione e Storia", 2/2007, Udine, pp. 99-138.

LUDOVICO CANOBIO, *Proseguimento della storia di Crema, pubblicato a cura di Antonio Solera*, Milano 1849.

ALFONSO CORRADI, *Annali delle epidemie occorse in Italia dai primi secoli fino al 1850, Parte Terza*, Gamberini e Parmeggiani, Bologna 1870.

LORENZO DEL PANTA, *Le epidemie nella storia demografica italiana*, Loescher, Torino 1980.

LORENZO DEL PANTA e ROSELLA RETTAROLI, *Introduzione alla demografia storica*, Laterza, Bari 1994.

LORENZO GHIRARDELLI, *Il memorando contagio seguito in Bergamo l'anno 1630*, Fratelli Rossi Stampatori, Bergamo 1681.

PAOLO ULVIONI, *Il gran castigo di Dio*, Franco Angeli, Milano 1989.

MARIA VERGA BANDIRALI, *Appunti per uno studio della toponomastica di Offanengo*, in:

CORRADO VERGA [a cura di], *Offanengo dai Longobardi*, Leva, Crema 1974.

MARIA VERGA BANDIRALI e ANTONIO PANDINI, *L'area cimiteriale al Dossello di Offanengo*, "Insula Fulcheria", nr. 15, Crema 1985.

**Un anno a Parigi (1836-1837)
Il soggiorno dei Sanseverino nella capitale francese
attraverso il diario di una dama di compagnia**

L'articolo si propone di raccontare uno dei numerosi soggiorni all'estero del nobile cremasco Faustino Sanseverino Vimercati Tadini e della sua famiglia, quello di Parigi, dal luglio 1836 al giugno 1837. Il racconto si svolge attraverso il diario inedito di un'anonima scrittrice, la dama di compagnia della famiglia, e ci presenta un resoconto inedito della Parigi di quel tempo e della vita quotidiana dei Sanseverino, famiglia che ebbe una parte notevole nella storia della città di Crema.

Introduzione

Tappa del Gran Tour, capitale del lusso e delle contraddizioni, patria di idee rivoluzionarie e di salons sofisticati, meta di sognatori dotati di un'estrema fiducia nel progresso: la Ville Lumière negli anni '30 del 1800 risulta essere una città effervescente che sa offrire ospitalità agli esiliati perseguitati dal governo di Vienna, che possono nella capitale francese continuare la loro frizzante, ostinata e instancabile attività. Parigi è un centro culturale e intellettuale, polo di innovative scoperte scientifiche e di raffinate creazioni letterarie e artistiche, oltre che fucina di teorie politiche. In questo palcoscenico culturalmente vivace si intrecciano, per un anno, le vicende della famiglia Sanseverino con illustri personaggi di rilievo del tempo. Il capofamiglia è Faustino Sanseverino Vimercati Tadini¹, nato il 13 gennaio 1801 a Crema, figlio del conte Marcantonio, esponente di un'antica casata originaria di Milano, e di Pisana dei conti Barzizza. Dopo la gioventù trascorsa a Crema, si trasferisce al termine degli anni '20 a Milano, la città più progredita e all'avanguardia della Lombardia, dove conosce nel 1833 Francesca Serafina Porcia, figlia dell'ex governatore di Trieste, ciambellano e consigliere intimo dell'Imperatore d'Austria, con la quale l'anno successivo convolerà a nozze. Sanseverino, oltre ad essere proprietario di estesi possedimenti nel territorio cremasco e scrittore prolifico in ambito letterario e scientifico, soprattutto in campo agrario, ha lasciato una profonda traccia nella storia risorgimentale, ricoprendo successivamente anche la carica di deputato e di senatore. Molto interessato alle realtà straniere, soprattutto a fini di aggiornamento, durante la sua carriera più volte ha la possibilità di visitare paesi europei². Il contributo si propone di analizzare uno di questi soggiorni all'estero, quello parigino, attraverso un diario inedito di un'anonima scrittrice che accompagna Faustino, la moglie Fanny, la suocera Principessa Porcia³ e i due figlioletti "Annibalino" e Alfonso⁴.

Il manoscritto è di proprietà della famiglia ed è composto da 83 carte non numerate suddivise in due quaderni. Il primo di 42 carte include viaggio dal 13 luglio 1836 al 31 marzo 1837, mentre il secondo dal giorno 1 aprile 1837 al giorno 27 giugno 1837.

Il resoconto è governato dalla soggettività di un'autrice-viaggiatrice anonima che non nasconde mai critiche profonde alla società e antipatie, mostrandosi attenta a temi pedagogici, sociali e alle consuetudini del tempo. La scrittrice, sensibile e dotata di uno spiccato senso dell'osservazione, istruita e ben educata, con molta probabilità è la dama di compagnia di Fanny, sebbene la donna non apponga mai il suo nome né definisca in alcun modo il suo ruolo o il suo legame di parentela con la famiglia. Analizzando attentamente i due quaderni si è potuto confermare la convivenza della donna con i Sanseverino durante il soggiorno parigino e il legame molto profondo che la lega alla moglie di Faustino, che intrattiene con lei un rapporto di fiducia, affidandole spesso i bambini, e gradendo la sua compagnia non solo nell'intimità ma anche durante occasioni mondane. La donna si diletta in descrizioni molto particolareggiate dei luoghi visitati, si sofferma con dovizia di dettagli sulle conoscenze illustri dei Sanseverino, sul meteo quotidiano che condiziona inesorabilmente i loro itinerari e sugli aspetti pratici del loro soggiorno. La viaggiatrice si ritaglia

¹ Biografia completa e approfondita di Faustino Sanseverino è conservata nella biblioteca comunale di Crema, CINZIA BARBIERI, *Faustino Sanseverino Vimercati Tadini: agronomo, letterato e uomo politico nella società lombarda dell'Ottocento*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, a.a. 1996-1997, relatrice Maria Luisa Betri.

² FAUSTINO SANSEVERINO, *Reminiscenze di viaggi*, Ronchetti e Ferreri, Milano 1847

³ Si tratta della contessa Teresa Porcia, Dama di palazzo e della Croce Stellata come risulta da FRANZ SCHRÖDER, *Repertorio Genealogico delle famiglie confermate nobili e dei titolati nobili esistenti nelle Provincie Venete*, Alvisopoli, Venezia 1830, p. 161.

⁴ CINZIA BARBIERI, cit., p. 78. Annibale Alfonso Carlo Giuseppe nasce il 4 novembre 1834 mentre Alfonso Roberto Serafino Antonio Maria nasce il 28 gennaio 1836.

uno spazio tematico nel quale può parlare con competenza e conoscenza, non avendo l'autorità per dedicarsi a questioni scientifiche e politiche riservate tipicamente agli uomini⁵: la narrazione del viaggio le apre uno spazio nuovo che le consente di esprimersi con libertà, manifestare opinioni e indipendenza di giudizio⁶. La sua testimonianza pertanto è basata sull'osservazione diretta della città e non si deve confrontare con le visioni convenzionali fornite da viaggiatori di genere maschile, sebbene credenze e atteggiamenti che si sono sedimentati nella sua mente agiscono come un "filtro" sulla realtà esterna⁷ e nel resoconto sulle abitudini e sulla vita culturale di Parigi siano attivi parametri impliciti di confronto con il paese d'origine⁸. L'ambiente nella quale la donna gravita, la sua istruzione, le sue letture, le sue frequentazioni artistiche, il suo carattere, le sue esperienze di vita, influenzano la sua percezione della città e degli avvenimenti che non riesce quindi a descrivere con totale oggettività. Le giornate sono scandite da una rubrica che riporta l'indicazione del dì della settimana e del mese cui seguono i pensieri della dama, strettamente legati all'accaduto quotidiano, ai luoghi visitati e agli incontri giornalieri: le pagine che descrivono i giorni di maltempo sono molto scarse e si limitano spesso ad una o due righe mentre il prodotto di lunghe giornate trascorse immersa nella società parigina sembrano essere uno stimolo per accurate riflessioni sull'arte, sulla pedagogia e sui costumi.

L'educazione ricevuta sembra essere completa e approfondita: la donna conosce il francese, possiede nozioni di storia e geografia, soprattutto storia romana, storia europea, storia di Francia, d'Italia, letteratura italiana e francese, elementi di scienze naturali, disegno, pittura. La sua vasta cultura le permette di esprimersi in modo sicuro e competente in diversi ambiti del sapere e di padroneggiare la lingua dei parigini, permeando il suo diario con espressioni in francese: cerca di avvicinarsi alla città e di comprenderla nei dettagli e, come molte viaggiatrici Ottocentesche, si pone come una mediatrice culturale e linguistica. Spesso parole francesi si trovano inglobate all'interno di enunciati espressi nella lingua madre come "disordine del deménagement", "mille petit rien", "giovane elegante e quasi merveilleux".

Tra gli autori francesi padroneggiati dalla scrittrice spunta Victor Hugo, di cui cita all'interno del diario un passo in lingua di "Notre Dame de Paris" e il componimento "Les Orientales", Baudelaire con "Les fleurs du mal", Jean-Jacques Rousseau con "Les Rêveries du promeneur solitaire" e Voltaire con "Épîtres. A Horace".

Il viaggio

Nel progetto iniziale del Sanseverino non è probabilmente previsto un soggiorno a Parigi: la famiglia parte il 13 luglio 1836 da Milano per scappare dal colera e si rifugia a Torino dopo una breve sosta a Vercelli. Il Piemonte sembra essere illeso dal morbo tanto da arrivare ad accogliere i Lombardi fuggiti dal "flagello" ed è proprio durante la permanenza nel capoluogo piemontese, circondato da conoscenze illustri tra le quali Silvio Pellico, definito dalla donna "illustre per ta-

⁵ ARIANNA FOGNANI, *Tra sole donne: dalle "memorie sull'Egitto" di Amalia Nizzoli alle testimonianze di viaggiatrici europee* in *Viaggi e viaggiatori nell'Ottocento: itinerari, obiettivi, scoperte* a cura di Marco Severini, Marsilio, Venezia 2013, p. 286.

⁶ STEFANIA CAVAGNOLI, *Per viaggiare ci vogliono le lingue: viaggiatrici competenti* in *Viaggi e viaggiatori nell'Ottocento: itinerari, obiettivi, scoperte* a cura di Marco Severini, Marsilio, Venezia 2013, p. 194.

⁷ GUGLIELMO SCARAMELLINI, *Paesaggi di carta, paesaggi di parole: luoghi e ambienti geografici nei resoconti di viaggio (secoli XVIII-XIX)*, Giappichelli, Torino 2008, pp. 84-88. L'autore definisce questo atteggiamento "paradosso del viaggiatore".

⁸ CARLA CONSOLINI, *Reisebeschreibung nel Settecento tedesco: considerazioni sulla individuazione del genere* in *La letteratura di viaggio: storia e prospettive di un genere letterario* a cura di Maria Enrica D'Agostini, Guerini, Milano 1987, pp. 75-88.

lenti e sventure”, che Faustino matura la decisione di cambiare rotta e direzionarsi verso la Ville Lumière anziché verso Milano.

L'albergo è riempito, i Lombardi vengono in folla, tutti fuggono dal flagello ma questo morbo distruttore si fa più mite e scompare. Ognuno ritorna ai cari focolari. Faustino fa il progetto di varcare i monti, di vedere Parigi pria di tornare alla patria, e al soave crocchio d'amici. Questo pensiero dopo varie titubanze delle Signore si mette ad esecuzione. (c. 1r)

Raffaello Barbiera, profondo conoscitore dei salotti di quell'epoca, aggiunge che la scelta del viaggio ricade su Parigi per rendere possibile al conte e alla moglie di potere godere di feste e di innumerevoli occasioni mondane.⁹

Nella notte tra il 16 e il 17 settembre, la famiglia parte da Torino alla volta di Lione, attraverso la strada del Moncenisio¹⁰, l'antica *route royale*¹¹, dove raggiunta la meta intermedia del loro lungo viaggio, si fermano a visitare la città per un giorno. Il viaggio riprende lungo la Savoia, con destinazione Parigi, che raggiungeranno il 25 settembre alle due di pomeriggio, senza ulteriori tappe. Il soggiorno nella capitale francese prende avvio, dopo una prima giornata di riposo per volere della Principessa Porcia, con la partecipazione dei Sanseverino alla messa in Notre Dame che dona alla scrittrice un'impressione di tristezza ma nello stesso tempo di grandiosità. Durante la permanenza a Parigi, hanno modo di ammirare chiese, palazzi, cimiteri, musei e i monumenti più ricchi di storia che ancor oggi affascinano orde di turisti, oltre a dedicarsi a visite guidate all'interno di luoghi di manifattura privilegiati.

I musei e i monumenti

Tra i musei visitati con maggiore assiduità appare il Louvre, dove le donne si recano sei volte e ammirano a più riprese i capolavori dei maggiori autori italiani, francesi e fiamminghi di età moderna. Oltre alla pinacoteca, hanno la possibilità di contemplare il Museo Egizio, la sala dedicata all'arte etrusca e quella contenente le porcellane, la collezione d'arte orientale e i modelli della Marina Francese.

Nel Luxembourg invece vedono la camera de' Pari, la cappella dei matrimoni, la stanza da letto di Maria de' Medici, la sala del Trono, le gallerie colme di dipinti di pittori francesi contemporanei; nonostante siano circondate da tanta bellezza, la dama informa circa il ridotto tempo di permanenza: dopo aver gettato un rapido sguardo, le donne si ritirano a causa del freddo insopportabile per ritornare successivamente. È interessante anche un altro appunto della scrittrice che, oltre a fornire degli apprezzamenti su Gerard, Vernet, Granet e Delacroix, afferma che il museo conserva nelle gallerie le tele di autori viventi fino alla data del loro decesso, quando potranno venire accolti al Louvre.

⁹ Come riportato in DANIELA MALDINI CHIARITO, *Due salotti del Risorgimento in Salotti e ruolo femminile in Italia: tra fine Seicento e primo Novecento* a cura di Maria Luisa Betri, Elena Brambilla, Marsilio, Venezia 2004, p. 285. Raffaello Barbiera riesce a realizzare un'accurata descrizione di uno dei più importanti salotti milanesi dell'Ottocento, punto di ritrovo dei patrioti della città: quello di Clara Maffei, frequentato appunto dai coniugi Sanseverino. Si veda anche: RAFFAELLO BARBIERA, *Il salotto della contessa Maffei e la società milanese (1834-1886)*, 4 ed., Fratelli Treves Editori, Milano 1895, p. 41.

¹⁰ STEPHEN O'SHEA, *Le Alpi: una sensazionale avventura umana*, Piemme, Cles 2017, pp. 82-127, dedica un intero capitolo al valico del Moncenisio. Il passo collega la Savoia al Piemonte, contende per secoli al Gran San Bernardo il primato di valico più trafficato delle Alpi Occidentali: la via Francigena, la strada che portava i fedeli a Roma, passava proprio dal Moncenisio.

¹¹ ATTILIO BRILLI, *Il viaggio in Italia: storia di una grande tradizione culturale*, Il Mulino, Bologna 2005, p. 181. La *route royale* metteva in comunicazione Torino con Nizza.

Anche il Museo di Storia Naturale è ben giudicato dalle viaggiatrici: nell'Orto Botanico, il Jardins de Plantes, ammirano le piante esotiche racchiuse nelle serre, il caffè, il pepe, la cannella, il fico, la scarpetta di Venere con petali simili al tatto alla seta, il banana, l'orchidea che "sdegnava la terra, che vive nell'aria di luce", il dattero e la palma i cui profumi intensi evocano nell'animo della scrittrice pensieri di poesia. Nel piccolo zoo visitano la sezione dedicata agli animali da pelliccia, quali lo scoiattolo e l'ermellino, e l'ala ornitologica che accoglie volatili dal piumaggio brillante e colorato. Una piccola descrizione viene riservata alla tappa compiuta nelle sale dedicate alla Paleontologia dove Fanny osserva lo scheletro di una balena, uno di un mammifero preistorico, uno di una tartaruga e uno appartenente ad un egizio, le cui ossa infrante sono state suturate, degno di nota, secondo la scrittrice, in quanto prova di un rudimentale procedimento chirurgico.

La narratrice del viaggio e Fanny, accompagnate dalla Principessa Porcia, hanno anche la fortuna di visitare la Biblioteca reale che, secondo la testimonianza della scrittrice, contiene in quell'anno settecento mila volumi e centomila manoscritti. Dopo appena tre giorni le tre donne ritornano per osservare alcuni preziosi pezzi della collezione, tra cui sono annoverati un manoscritto del quarto secolo e uno del quinto, gli autografi di Madame de Maintenon, di Louise de la Vallière, di Bossuet e di Jean Racine. Rapiscono l'attenzione delle curiose visitatrici anche alcuni cimeli non appartenenti alla collezione libraria tra cui lo Zodiaco di Dendera e il trono di bronzo di Dagoberto, re franco della dinastia dei merovingi. Curiosa l'annotazione che riguarda il bassorilievo egizio in quanto viene sottolineato dall'autrice che grazie al contributo di Champollion, era stato possibile correggere una datazione ritenuta antichissima: il bassorilievo è da ascrivere al periodo greco-romano dell'Egitto¹². Non ci è dato sapere se la donna fosse già informata circa l'intuizione dell'egittologo in precedenza o se abbia appreso l'informazione durante la visita in biblioteca, tuttavia questo particolare conferma la sua meticolosità nella registrazione dei dettagli, quasi volesse rendere ogni informazione appresa nella città visitata indelebile nella memoria. In linea con le tendenze intellettuali europee, le tre viaggiatrici consultano manoscritti, documenti e oggetti singolari e non si limitano alla pura ammirazione estetica del libro né come solo contenitore di memoria e di antichità: il loro interesse è di tipo illuministico, enciclopedico ed erudito.¹³

Manifatture ed opifici

Una visita singolare è quella alla fabbrica di Sèvres dove si realizzano porcellane con argilla proveniente dalla regione del Limousin con dipinte meravigliose illustrazioni di quadri dell'età moderna replicati in modo fedele. Nonostante la loro bellezza e il carattere pronunciato di raffinatezza, la scrittrice ne lamenta il prezzo elevato, frutto della vanità della nazione francese.

Non solo l'arte affascina le viaggiatrici: un'intera giornata viene dedicata alla visita a Vincennes dove, dopo essersi recate in una fabbrica di carta che ospita macchinari inglesi molto avanzati, le

¹² Il tempio di Dendera, secondo l'archeologo ed egittologo francese, sarebbe da attribuire al periodo tolemaico della decadenza, sebbene per millenni in quel luogo sia stata venerata la stessa dea, Hathor. L'errore di datazione è dovuto al fatto che nei grandi siti consacrati fin dall'origine ad una divinità, la tradizione si sarebbe perpetuata e sarebbe rimasta immutata fino alla scomparsa della civiltà faraonica causando un anticipo della datazione del tempio come viene spiegato in *I segreti dell'antico Egitto: interpretati da Jean-François Champollion*, a cura di CHRISTIAN JACQ, Mondadori 1998, Milano, p. 22.

¹³ FIAMMETTA SABBA, *Viaggi tra i libri: le biblioteche italiane nella letteratura del Grand Tour*, Serra, Pisa-Roma 2018, pp. 249-254.

viaggiatrici si dirigono verso il castello, teatro del delitto atroce del Duca d'Enghien¹⁴. Il monumento che accoglie le spoglie del giovane, posizionato in una chiesetta graziosa con bassorilievi e vetri colorati, risulta brutto, con figure allegoriche goffe, un'iscrizione male impostata e sommerso da casse. I commenti entusiastici riservati alla cartiera si trasformano prontamente in severe critiche, non solo legate ad un fattore puramente estetico, ma dovute alla mancanza di pietà per la vita innocente spezzata, la cui memoria pare calpestata dai connazionali.

Un'altra giornata viene dedicata alla visita ad una fabbrica di specchi e alla Chiesa di Saint Germain l'Auxerrois. La viaggiatrice dimostra anche in questa occasione di essere molto interessata al funzionamento degli oggetti e alla manifattura: i suoi appunti sulla realizzazione di uno specchio sono molto precisi, tanto che sarebbe possibile con le sue istruzioni costruirne uno!

Ultimata la visita alla fabbrica, appare nuovamente una critica ai parigini per aver devastato e profanato nel 1831 la chiesa di Saint Germain l'Auxerrois nell'anniversario dell'uccisione del duca di Berry¹⁵. I monumenti ai caduti scaturiscono nel suo animo profonde riflessioni, come la vista delle statue del cimitero Père Lachaise, definito il luogo in cui si manifesta il legame tra i vivi e i morti e dove vanità, gloria e morte sono legati indissolubilmente.

Tra le opere dell'ingegno umano osservate, si distingue il curioso macchinario per depurare l'acqua della Senna, del quale riconosce le possibilità che fornisce a livello occupazionale per 300 famiglie locali. Il funzionamento viene descritto in modo chiaro e semplice: l'acqua, dopo essere stata portata all'interno di due serbatoi mediante due pompe azionate da cavalli, scorre in due lunghi stretti canali forati in diversi punti, nei quali si posizionano delle spugne che vengono lavate due volte al giorno in quanto trattengono l'immondizia.

L'ambiente cittadino

Le giornate si susseguono tra passatempi all'aria aperta: dalle corse in carrozza nel Bois de Boulogne alle lunghe passeggiate negli Champs Elysées. È proprio di questo immenso viale che ci regala una pittoresca descrizione, cogliendo l'attimo come in una fotografia:

I campi elisi sono riempiti d'una folla di equipaggi e di predoni. Tutto è in movimento in questa città grandiosa, la nobiltà e il cittadino, la grisette elegante, l'ouvrière modesta. I parenti regalano i loro bimbi di colazioni e di balocchi in questi vasti giardini. L'amante sorregge del suo braccio la bella e consacra una giornata al piacere. Vizio e virtù, povero e ricco, tutto si muove, si urta, si confonde colle sue passioni, i suoi passatempi in questa metropoli la più brillante del mondo. (c.7r-v, 16 ottobre)

In una di queste giornate trascorse nel centro cittadino, il 25 ottobre del 1836 la Principessa Porcia assiste dalle Tuileries, all'inaugurazione dell'Obelisco di Luxor in Place de la Concorde, uno dei due obelischi che ornavano il tempio egiziano voluto da Ramses III e donato dal Viceré d'Egitto Mehemet-Ali alla Francia. La colossale e antichissima opera viene posizionata di fronte al palazzo reale come un trofeo ed eretta tra una folla plaudente, sotto lo sguardo della corte spett-

¹⁴ ANTONIO SPINOSA, *Murat: da stalliere a re di Napoli*, Mondadori, Milano 1984, p. 101. Louis d'Enghien, giovane rampollo di un ramo collaterale della casa di Borbone, dopo essere stato rapito il 14 marzo 1804, fu imprigionato per soli sei giorni a Vincennes e fucilato dopo un rapidissimo processo preparato da Gioachino Murat. Napoleone era convinto, con questo gesto, di poter sconfiggere in modo definitivo il partito della restaurazione monarchica.

¹⁵ GEORGES DUBY, *Storia della Francia: nascita di una nazione, dinastie e rivoluzioni dalle origini al 1852, volume primo*, 4 ed., Bompiani, Milano 2001, p. 795. La notte tra il 13 e il 14 febbraio 1820 viene assassinato il Duca di Berry, unico nipote del re in grado di assicurare la continuità della dinastia.

tatrice dalle finestre del Palazzo del Ministro della Marina.

L'11 marzo dell'anno successivo, dopo un evento mondano al Louvre, i Sanseverino hanno la possibilità di visionare un progetto per una fontana da eseguirsi in Place de la Concorde: i lombardi sono testimoni dei progetti e delle trasformazioni architettoniche che investiranno successivamente la piazza, sebbene la scrittrice si mostri dubbiosa circa i tempi di realizzazione «E nel tempo che deve scorrere pria che sia eseguita quanti avvenimenti prepara la storia??» (c. 38v, 11 marzo).

Accompagnate in questa occasione da Faustino, non sempre le donne possono godere della sua compagnia in quanto spesso impegnato in viaggi come quello che lo trattiene dal 22 ottobre al 2 dicembre tra Londra, Edimburgo, Bruxelles e Anversa. Durante la sua permanenza a Parigi il conte si trova frequentemente occupato in visite, perlopiù all'ambasciatore austriaco a Parigi Apponyi, e ricevimenti tra i quali viene menzionata la sua partecipazione al pranzo indetto mensilmente dell'*union de nations* in data 13 ottobre, occasione a cui sono invitati 70 uomini illustri appartenenti a 11 nazioni.

Nonostante le assenze di Faustino le viaggiatrici dimostrano un forte spirito di adattamento che le porta ad integrarsi molto bene con l'ambiente molto frivolo della capitale francese. Ben presto iniziano a recarsi in grandi *boutiques* al fine di farsi confezionare lussuosi abiti su misura per occasioni importanti, quali il ricevimento a corte. Non si tratta di una consuetudine insolita per i visitatori di Parigi: essendo stata consacrata già nei secoli precedente come capitale della moda, era pratica diffusa anche tra i viaggiatori del Grand Tour ricorrere alle doti dei famosi sarti parigini per farsi realizzare un abito, non sono per eventi di società, ma anche per spendere il proprio soggiorno come i veri parigini¹⁶.

Un tema di attualità, molto sentito dall'opinione pubblica e che suscita anche in Faustino una forte attenzione, riguarda i trasporti e le vie di comunicazione¹⁷. La ferrovia in particolare rivoluziona i trasporti via terra¹⁸, muta il modo di viaggiare, modifica il paesaggio con chilometri di strade ferrate, ponti e gallerie e genera nuovi luoghi pubblici come le stazioni che cambiano radicalmente l'ambiente urbano¹⁹. Il piccolo gruppo di viaggiatori lombardi è testimone della costruzione della strada ferrata di Parigi e durante il soggiorno, a più riprese, le donne si recano ad osservare la realizzazione dell'opera, soprattutto del tratto di strada di ferro tra Parigi e S. Germain. Nonostante l'entusiasmo delle viaggiatrici, dovuto all'attesa nei confronti del mezzo di trasporto che si prone come un metodo rivoluzionario per attraversare in minor tempo l'intera Europa, la rete ferroviaria francese vede un esordio molto lento: tra il 1830 e il 1837 sono costruiti appena 175 km di linea e il ritardo viene imputato all'intervento dell'opinione parlamentare troppo sensibile agli interessi consuetudinari e all'insufficienza di capitali mobili e dell'organizzazione bancaria²⁰.

A dispetto del marcato aspetto cosmopolita che assume la città, i quartieri restano fedeli alla loro vita originaria e i contrasti sono netti, come si apprende dalla descrizione del sobborgo aristocratico di S. Germain, così esclusivo da essere definito luogo di casta:

¹⁶ ATTILIO BRILLI, *Quando viaggiare era un'arte: il romanzo del Grand Tour*, Il Mulino Bologna 2005, p. 57.

¹⁷ Faustino dedica due articoli ai trasporti su rotaia: F. VIMERCATI SANSEVERINO, *Due belle giornate nella primavera dell'anno 1843*, estratto da "Annali Universali di statistica", aprile e giugno 1843 e F. VIMERCATI SANSEVERINO, *Apertura del tronco della strada ferrata Ferdinandea da Milano a Treviglio il dì 15 febbraio 1846*, estratto da "Annali Universali di statistica", 1846.

¹⁸ I trasporti su rotaia permettono grazie alla velocità di spostamento, di avvicinare regioni molto distanti tra di loro, aprendo spazi fino ad allora inaccessibili e rendendo i commerci sempre più rapidi ed efficienti.

¹⁹ WOLFGANG SCHIVELBUSCH, *Storia dei viaggi in ferrovia*, Einaudi, Torino 1988, p. 192-201.

²⁰ GEORGES DUBY, cit., pp. 819-820.

La Brem abita il Faubourg St. Germain, quartiere eletto di nobiltà ove dappertutto un cortile difende le case dal contatto popolare della via! Luogo di casta che porta le sue opinioni, e un'eleganza di modi ancora degno di osservazione fra le affettazioni dello spirito di uguaglianza e di libertà! (7 dicembre, c.17r)

Dopo la visita a Ferney, villaggio della memoria di Voltaire, ed essersi accomiatati dalle conoscenze parigine, la famiglia riparte alla volta di Milano, facendo tappa a Ginevra.

Gli incontri e le frequentazioni

Nella Ville Lumière del terzo decennio dell'Ottocento, i luoghi di ritrovo sono numerosi. La vita mondana non si esaurisce nei teatri, nelle cerimonie e nei ricevimenti, indetti dalle illustri dame per i poveri del proprio paese, ma continua nelle case private dove la Fanny si reca spesso con altre donne aristocratiche per trascorrere dei piacevoli momenti di socialità, sebbene Parigi stia vivendo un frangente storico di grandi mutamenti. La Rivoluzione di luglio del 1830 che porta al potere Luigi Filippo, conduce alla chiusura di alcune case e la diminuzione di qualche fortuna familiare: i salotti, prerogativa dell'antica società aristocratica, subiscono una sempre minor frequentazione per lasciare spazio a nuovi luoghi pubblici che divengono presto il nuovo cuore della vita mondana come teatri e opera²¹. L'aspetto che forse più ne decreta il numero esiguo, è la necessità di investire grandi somme di denaro per il suo mantenimento, condizione che spingerà la società borghese alla creazione di nuove forme di aggregazione come circoli e caffè.

La penna dell'attenta scrittrice ci porta alla scoperta di alcune frequentazioni e sebbene la socialità sia descritta come composita e variegata, restituendo a chi legge il suo diario un'immagine di una Parigi multiculturale, ricca di esiliati e stranieri, la dama non ne nasconde la forte carica elitaria e di esclusività.

Del resto la massa sociale è dappertutto la stessa, la passione che più apertamente si sviluppa è la vanità, ciò che regna sono dei nonnulla. Qua e là un uomo interessante, un cuor di donna spiritosa porta i suoi pensieri e le sue ispirazioni nel crocchio che ammira. Ma il forestiero non penetra così subito fra gli eletti rimane fra la mediocrità del numero maggiore e rientra coll'animo vuoto. (5 dicembre, c.16v)

Talvolta la scrittrice sente l'esigenza di allontanarsi dalla società permeata da una forte ipocrisia e frivolezza, che non sempre sa costruire conversazioni ricche e varie ma in parecchie occasioni genera chiacchiere piuttosto banali e scontate, rifugiandosi nel focolare domestico tra letture, corrispondenze e l'affetto dei bambini.

Tra le altre critiche mosse dalla donna, dure parole vengono spese per gli americani che sostengono in suolo francese il principio della libertà mentre schiavi neri alle proprie dipendenze lavorano nelle piantagioni di zucchero e caffè per garantire loro l'apertura di nuovi salons a Parigi.

Aspri giudizi sono riservati anche in occasione di un ballo organizzato a favore dei poveri inglesi in cui la scrittrice sottolinea come il gesto caritatevole sia molto distante dai principi evangelici di una carità pura e disinteressata: l'evento diviene un pretesto per riunire ed allettare aristocratici.

Gli stessi commenti dispregiativi sono riservati nei confronti delle dame francesi durante la vendita di oggetti organizzata dalla Principessa polacca Czartoryska, costretta all'esilio nella

²¹ MAURICE AGULHON, *Il salotto, il circolo e il caffè: i luoghi della socialità nella Francia Borghese (1810-1848)*, a cura di Maria Malatesta, Donzelli, Roma 1993, pp. 51-52.

Ville Lumière: viene sottolineato come l'apparenza sia fondamentale e il modo meccanico e sfacciato, con il quale le ricche nobildonne si apprestano ad acquistare in favore dei poveri polacchi piccoli oggetti da riversare nelle loro stanze colme di "mille petit riens" da vendere alla prima occasione buona per raccogliere fondi per altri innocenti sventurati.

Ulteriore sbigottimento crea la reazione del popolo parigino alla morte del pittore François Gerard, avvenuta l'11 gennaio del 1837. La donna nutre molta stima nei confronti dello stimato pittore, descritto ormai anziano e malato ma ancora protagonista di un salotto frizzante, in occasione di un ricevimento al quale i Sanseverino sono invitati. La scrittrice si aspetta dai parigini un atteggiamento di rispettoso e dignitoso raccoglimento recandosi alla Camera dei Deputati per il compianto di Gerard il giorno successivo alla sua morte. Le sue aspettative vengono presto deluse e il discorso tenuto dai rappresentanti della nazione per il connazionale dura solo una manciata di minuti senza rendergli il giusto merito e spostando subito l'attenzione su interventi bellici e dibattiti tra ministri desiderosi di attenzioni e avari di potere.

Interessanti i rapporti intrattenuti dalla famiglia Sanseverino con i coniugi Mojon, presenza costante durante tutto il soggiorno. Bianca Milesi²², figlia di ricchi commercianti milanesi, animata da una personalità inquieta e fortemente anticonformista che desta i sospetti della polizia austriaca, nel 1825 sposa il medico ligure Benedetto Mojon e si trasferisce a Genova. Dopo aver ospitato l'esule Cristina di Belgioioso, i coniugi Mojon si trasferiscono a Parigi nel 1833. Durante il loro soggiorno, Fanny e la sua accompagnatrice amano godere della compagnia della Mojon e osservare i progressi della sua attività di scrittrice e pedagoga, essendo impegnata in svariati studi di carattere pedagogico e nella traduzione di testi sull'educazione infantile. Sono proprio i momenti trascorsi con Bianca, tra visite in scuole materne e all'Istituto dei Sordomuti, a suscitare nella scrittrice del diario le più profonde riflessioni legate ai fanciulli e all'insegnamento:

Andiamo colla Mojon all'Istituto de' Sordi-muti. Ne osserviamo il locale in ogni dettaglio, le scuole, e gli ateliers, discendiamo al Giardino ove sono i fanciulli. Con che studio, con che fatica, con che lunga perseveranza si è giunta a far penetrare un raggio di luce, e di vita intellettuale in que' corpi infermi, non comunicando all'anima che col mezzo de' soli sensi della vista e del tatto! Com'è venerabile la memoria di quel primo uomo, che nuovo Prometeo osò tanto! E fondò quell'istituzione! Cento fanciulli e sessanta fanciulle si svegliano qui alla vita, ricevono la facoltà del pensiero; l'insegnamento e la morale che lo guida, e le occupazioni con cui guadagneranno l'esistenza, e la riempiranno! E saranno men miseri nelle società, perché potranno esserle utili! Vediamo quella muta eppur giocosa brigata raccogliersi ne' suoi trastulli sotto un olmo altissimo piantato da Sully. (16 novembre, c.12r)

Successivamente, a pochi mesi dal loro approdo a Parigi, i Sanseverino si recano nell'abitazione dello scrittore Honoré de Balzac della quale la donna descrive una piccola stanza con pochissimi pezzi di arredamento dove il romanziere, la cui penna già all'epoca era in cerca di immortalità, trova l'ispirazione per le sue opere godendo di una delle prospettive più suggestive di Parigi:

La Fanny con Sanseverino vanno a vedere Balzac, lo trovano in un elegante mansarde un letto un divanetto alcune seggiole e il foco acceso nel camino. Un giardinetto a' piedi e tutto Parigi dinanzi gli occhi grande, maestoso colle sue cime prominenti de Notre Dame, de S. Suplice, del Pantheon, dell'Hôtel des Invalides. Là scrive Balzac in quella stanzina raccolto, là dinnanzi

²² MARIA ELISABETTA TONIZZI, *I salotti genovesi nell'età del Risorgimento in Salotti e ruolo femminile in Italia: tra fine Seicento e primo Novecento* a cura di Maria Luisa Betri, Elena Brambilla, Marsilio, Venezia 2004, pp. 327-328.

a quella grande immaginazione gl'e si presentano come in tanti quadri. Le scene della società ch'egli dipinge le passioni degli uomini e il cuor di donna con i tesori delle sue affezioni. Ci mostra i suoi studj di stile, le sue mille correzioni là dove il genio suda, dove si guadagna foglia per foglia la corona immortale dell'alloro. (4 dicembre, c.16r-v)

L'uomo, assiduo ospite di Alfonso Porcia, ciambellano dell'imperatore d'Austria e fratello di Fanny, in seguito alla frequentazione Parigina, viene introdotto dalla stessa Porcia nel salotto di Clara Maffei²³ anticipato da una lettera inviata da Torino all'amica²⁴, poco dopo la conclusione del soggiorno in Francia, in cui descrive in tono confidenziale Balzac come poco attraente, anzi piccolo e paffuto, ma animato da passioni incandescenti che lo divorano.

Qualche pensiero è dedicato anche ad un intellettuale cattolico del Risorgimento italiano, Niccolò Tommaseo²⁵, uomo animato da una forte sensibilità compositiva che lo spinge a realizzare versi raffinati ma allo stesso tempo ricco di aspetti antipatici e scostanti, affascinante ma lunatico:

Incontriamo Tomaseo! Io il vidi un'altra volta quando entrava egli nella stanza in cui io era colla Mojon e ricordo, freddo, secco fea subito cenno d'andarsene, mi affrettai di uscire di là perch' egli sembrava mettere per condizione la mia partenza alla sua visita. Mi alzai precipitosamente, e chiudendo la porta dissi nel cuore: Anche questa è una illusione di meno! Mi sussurravano nell'animo le armonie del suo verso, la leggiadria de' pensieri quando udii annunziarmi il suo nome, e i miei occhi e il mio volto esprimevano un'ammirazione profonda. Oggi egli era più gentile, ed io più fredda! Una riparazione può soddisfare e contentar una donna; ma non più riscardarla!

(12 dicembre, c. 18v)

La più stravagante delle conoscenze parigine è senza ombra di dubbio Cristina di Belgioioso, già dal 1831 esule in Francia. Cristina Trivulzio, aristocratica milanese coniugata con Emilio Barbiano d'Este, conte di Belgioioso, donna all'avanguardia, perennemente circondata da petegolezzi e da amanti, clandestina cospiratrice, assidua frequentatrice della Parigi mondana e intellettuale²⁶, non è particolarmente apprezzata per la sua eccentricità da Fanny:

Queste due giornate in cui raccolti i pensieri mi si affacciarono le nuove conoscenze fatte, i piaceri di Parigi, e le cose vedute, vivamente mi si ridesta la rimembranza d'una visita fatta alla Principessa Belgioioso. Ella è nel suo appartamento cinese, cinese nel gusto, negli addobbi, le carte geografiche e il fanale di carta, le figure, l'ombrello e il cappello... Strani capricci della moda e della Dama che va a scegliere tra le squisitezze della più bella civiltà immagini chinesi, deformi, piene d'ignoranza, progresso di arti e di tempi! Ed ella è vestita di raso e d'armellino quasi Regina facendosi dar lo scettro e la corona da' suoi adoratori! Appena saluta, non parla non chiede della patria, degli amici. Rimane un istante nella stanza e lascia la Fanny colla sorella. La Fanny rimane alcuni soli minuti e parte compassionando il cervellino della Dama. (4 febbraio, c.31r)

²³ In DANIELA PIZZIGALLI, *L'amica: Clara Maffei e il suo salotto nel Risorgimento*, Rizzoli, Milano 2004, pp. 16-32 si parla diffusamente del salotto milanese di Clara Maffei nel periodo tra il 1834 e il 1838.

²⁴ RAFFAELLO BARBIERA, cit., p. 41.

²⁵ GIULIO FERRONI, *Storia e testi della letteratura italiana: Restaurazione e Risorgimento (1815-1861)*, Mondadori Università, Milano 2003, pp. 126-129.

²⁶ Sulla figura di Cristina Trivulzio di Belgioioso è stato scritto molto. In LUDOVICO INCISA, ALBERICA TRIVULZIO, *Cristina di Belgioioso: la principessa romantica*, Rusconi, Milano 1984 e in ARRIGO PETACCO, *La Principessa del Nord: la misteriosa vita della dama del Risorgimento: Cristina di Belgioioso*, Mondadori, Milano 1993 si analizzano dettagliatamente i suoi incontri, i suoi soggiorni e le sue eccentricità.

In poche semplici righe sono delineate l'esuberanza incompresa di Cristina e la sua profonda passione per l'Oriente che visiterà negli anni successivi. La donna è l'espressione più esemplare della sua generazione, amante delle arti, del teatro e della musica che accoglie sotto la sua protezione artisti ed intellettuali e riceve nel suo salotto nobili, cospiratori, diplomatici, sacerdoti e storici senza distinzione alcuna di ricchezza o rango, diventando una "musa romantica" amata ed ammirata. Tra gli abituè del suo salotto addirittura si distingue nel diario il nome dell'ambasciatore austriaco Apponyi. Si fa accenno anche a François Mignet, storico e giornalista, amore parigino della nobile donna e affascinante accompagnatore della Belgioiosa durante un ricevimento, che appare splendidamente abbigliata come una vera Regina.

La Belgioiosa è molto occupata nell'organizzazione di eventi benefici e vendite di oggetti per la popolazione povera della sua terra d'origine. La scrittrice dedica alcune riflessioni ad un concerto che si tiene nel salotto parigino di Cristina il 31 marzo 1837 in favore dei poveri italiani, il cui biglietto d'ingresso corrisponde a 40 franchi a persona, prezzo alla portata di un pubblico esclusivo. La Principessa Porcia partecipa a quest'evento e ne viene fornita in questa occasione una descrizione molto profonda e accurata della donna che nonostante molto malata, partecipa al concerto per beneficenza. L'evento passerà alla leggenda, sebbene probabilmente la scrittrice non sia consapevole della sua portata: durante il ricevimento ha luogo la sfida al pianoforte tra i due celebri rivali Listz e Thalberg che duelleranno a colpo di note.

Il pubblico è scelto, è eletto, la sala è riempita di elegantissime Signore colle loro fresche toilettes di mattina, e i colori ridenti della Primavera, fra tutte cade lo sguardo e si arresta sulla Principessa ch'è seduta sopra una larga poltrona appoggiata ad un guanciale che raccoglie quelle forme così delicate, così consumate dalla malattia, e che appena s'indovinano sotto le larghe pieghe del suo abito di raso, è di un pallore mortale, me è lì per un opera di carità, e quell'aura di pietà l'abbellisce! Cantano Candia, Brem, Geraldì, la Tuget, Taccagni, suonano Litz e Thalberg, rivali di gloria, di genio sul cembalo-prodigiosi; il primo è un Demone il secondo un Angelo! Il Primo una potenza magica che la trascina che sfida ogni difficoltà, il secondo è melodie che inebriano, uomini non sembrano né uno né l'altro di quell'arte. (31 marzo, c.41v)

Emerge poi, tra le pagine, la figura di un'aristocratica intelligente e amante dei ogni espressione culturale e del lusso²⁷, Carolina Bonaparte che, nel 1836, è ormai una donna di mezza età la cui gioventù ricca di aspettative è stata spazzata via da una maturità carica di delusioni e amarezze. Sorella minore di Napoleone Bonaparte, viene data in sposa giovanissima all'ambizioso Gioachino Murat, diventando dal 1808 al 1815 regina consorte di Napoli. Dopo la caduta del fratello e l'uccisione del marito, la Bonaparte è condannata ad una vita in esilio²⁸ in Austria, a Trieste e successivamente a Firenze, sebbene le venga concessa la possibilità di godere di qualche soggiorno in Francia. Proprio durante un suo periodo di permanenza a Parigi, i Sanseverino hanno più occasioni per frequentare la donna e il suo salotto, animato da un ambiente un po' arretrato, triste e noioso, quasi che la lunga permanenza a Napoli abbia relegato la nobildonna fuori dai tempi e l'abbia allontanata dalle mode parigine. La narratrice descrive perfettamente la condizione di esule di Carolina:

²⁷ ANTONIO SPINOSA, cit., p. 150 afferma che Carolina provava un sincero interesse per le arti, per i libri, per l'archeologia e l'architettura monumentale; nel contributo, accanto alla storia di Gioachino, viene tratteggiata quella della moglie.

²⁸ In GENEVIÈVE CHASTENET, *Paolina Bonaparte: la fedele infedele*, Mondadori, Milano 1998 viene descritta come una donna interessata ai giochi di potere, ambiziosa, calcolatrice ed intrigante.

La sera andiamo dalla Murat. Ella è indecisa se la lasceranno in Parigi o debba partire, non osa uscire, non osa toccare questo suolo e incontrare il popolo francese che ubbidiva a una parola, a un cenno di chi le era fratello, e che la vide Regina! Forza de' tempi e vanità della gloria. Un inglese le regalò quella sera un ricamo con de' fiori e una corsa! Derisione! A chi provò tutte le amarezze della vita, non vide fiorire neppur una delle sue speranze, ed è schiava dopo esser stata Regina. (6 dicembre, c.17r)

Rafforza la sua condizione di esiliata il suo comportamento tenuto il 5 maggio, giorno dell'anniversario della morte del fratello, in cui decide di ritirarsi nell'intimità e nell'isolamento, non volendo ricevere visite.

Grande spazio viene riservato ai reali e ai loro ricevimenti ai quali i Sanseverino hanno la possibilità di partecipare dopo aver fatto confezionare un abito adatto nella *boutique* di fiducia. Luigi Filippo, diventato nel 1830 re dei Francesi dopo *Les trois Glorieuses*, le tumultuose giornate del 27, 28 e 29 luglio dello stesso anno, che avevano trasformato la rivolta parigina contro Carlo X in una rivoluzione, è la figura nella quale la borghesia si riconosce, tanto da ricevere l'appellativo di "re borghese dei Francesi"²⁹.

Alle otto la Fanny va dall'Ambasciatrice che la conduce alla corte e la presenta alla Regina. Si attraversava quelle sale grandiose, quelle lunghe e magnifiche gallerie. La Regina siede a una tavola, un lavoro di tapesserie le sta dinanzi. Madame Adelaide e una Dama le stanno al fianco, ella si alza e riceve gentile parlando di Milano, dell'Italia. Niente manca all'essenziale della sua cortesia, ma non à quell'amabilità soave e spontanea che colora ogni gesto, ogni parola, come il profumo d'un fiore che si spande su tutta l'atmosfera che lo circonda. Non vi è né il Re né i figli, non vi è nessuna etichetta, nessuno annunzia, si va dritti alla Regina, non vi è che quella lunga galleria, quell'imponente sala des Marechaux che si attraversa, que' lumi velati da cristalli, quelle grandi memorie che si destano, che vengano a far carteggio e a parlar all'immaginazione presentandosi all'attuale corte di Francia. (27 gennaio, c.28r)

La donna risulta essere anche in questa occasione un'osservatrice acuta: non si lascia amma- liare solamente dalle grandiosità e dai lussuosi corridoi illuminati delle Tuileries ma riesce ad insinuarsi oltre lo strato più superficiale dell'apparenza. Ciò che emerge è una corte che manca totalmente di formalità in cui gli atteggiamenti sono garbati e spontanei, ma tutto rimane relegato all'essenziale. La critica più frequentemente mossa al sovrano d'Orleans dai parigini risiede proprio nella sua decisione di bandire il cerimoniale, tanto in voga presso i suoi predecessori, sia nelle occasioni ufficiali che nell'intimità³⁰. Il Re e la moglie conducono un'esistenza senza fasti, vivono più nell'agiatezza che nel lusso: Luigi Filippo non dimostra molto interesse per il Louvre e per le Tuileries, tanto da insediarsi nel palazzo reale, pur contro voglia, solo nell'ottobre del 1831, più di un anno dopo la sua salita al trono di Francia, preferendo di gran lunga Versailles che contribuirà ad abbellire. Differente e per questo motivo molto apprezzato risulta essere il figlio di Luigi Filippo, che ha assunto il titolo di duca d'Orleans dopo la Rivoluzione di luglio.

La popolarità del primogenito del Re è scaturita dalle sue avventure galanti, dal suo buon gusto e dalla predilezione per i fasti che lo differenziano molto dal padre. La stessa viaggiatrice subisce il fascino del giovane erede al trono, del quale ammira la bellezza, la grazia e l'eleganza dei modi.

Spesso sono riportati nel diario pettegolezzi attorno ai reali, come succede in occasione delle nozze del Duca d'Orleans, che ha scelto come moglie una donna bella ma le cui fortune e la

²⁹ I motivi del suo successo tra la classe borghese è ben sintetizzato da Georges Duby, cit., p. 806.

³⁰ MICHEL CARMONA, *Il Louvre: otto secoli di fasti e misteri*, Mondadori, Milano 2006, pp. 212-214.

dote, non sembrano essere molto consistenti. Tuttavia, come racconta la Comtesse de Rambuteau, frequentatrice della corte, la ragazza riceverà in dono dalla popolazione parigina una statua di Psyche coperta di bronzi e gemme e una ricca *corbeille* da parte della regina.

La scrittrice annota nel suo diario anche un fatto di cronaca riguardante re Carlo X, esule da alcuni anni. Il 14 novembre viene riportata la notizia della sua morte a causa del colera contratto durante il suo esilio a Gorizia, informazione riferita in una lettera scritta da Lugnani, un corrispondente, nella missiva indirizzata ai Sanseverino datata 6 novembre. La sera del 14 novembre la notizia ormai è di dominio pubblico ma i lombardi non necessitano di apprenderla dai giornali: la loro rete di conoscenze è molto più efficiente di qualsiasi mezzo di comunicazione!

Aggiungo, a conclusione di questo articolo, una nota sull'identità della nostra dama: alcuni richiami all'ambiente triestino e l'incontro con vecchie conoscenze della città giuliana, lasciano pensare che abbia per lungo tempo frequentato quella zona. Nel diario si affacciano diversi personaggi legati alla quarta città più importante dell'impero austriaco: Urmeny porta care notizie di Trieste, di Potovsky si rimembra l'antica conoscenza, con Ranchin si recuperano ricordi dei giorni lontani nella città in cui affondano le radici dei Porcia, mentre il nipote di nobili della Principessa rallegra la parente facendo affiorare un forte affetto sopito verso le proprie origini.

Il cavallo nero

*L'articolo riguarda un quadro esposto al Museo di Crema.
Un dipinto raffigurante un cavallo nero, un aristocratico,
due levrieri, un piccolo cane, un calesse e un cocchiere.
Un'opera donata generosamente molto tempo fa
alla collettività cremasca e tornata recentemente
all'attenzione dei ruoli responsabili del Museo.*

Il dipinto

La scena sembra descrivere un normale tragitto in calesse. È un tema che molti pittori hanno raffigurato, in diverse ambientazioni e interpretazioni artistiche. Da quasi una sessantina d'anni l'opera è esposta presso il nostro Museo. È un olio su tela di 105 cm di altezza per 161 cm di larghezza. Ha una ricca cornice dorata, ornata da motivi vegetali a rilievo e caratterizzata da angoli interni scantronati. I personaggi del quadro sono un nobile, un cavallo, un cocchiere, due levrieri e un cane più piccolo. Il calesse è a quattro ruote, scoperto e di tipo leggero. È trainato da un cavallo dal mantello morello e di bardatura abbastanza ordinaria, sia pure con qualche specifica particolarità. Il conducente, a cassetta, è in normale tenuta da viaggio, pur con una colorata fuscianca in vita. Il passeggero è piuttosto giovane ed è abbigliato secondo i canoni aristocratici di metà Ottocento. Non indossa protezioni da viaggio e percorre il tragitto in tenuta da mezza stagione, con cilindro, bastone e guanti chiari. Alla sua destra, sul sedile, c'è un cane di piccola taglia, che se ne sta accucciato e pare abituato ai viaggi in calesse. Il cavallo è uno stallone e potrebbe avere, anche per il profilo della testa, una certa percentuale di sangue orientale, con incrocio però su morfologie più pesanti. Ha un modello mesomorfo e presenta una complessione fisica di forte struttura, molto ben muscolata. Sembra avere un'altezza intorno ai 160 cm al garrese, un poco inferiore a quella di molte razze carrozziere o da salto attualmente in uso. Non è facile attribuirgli un'età, anche se potrebbe trattarsi di un soggetto ancora giovane, da poco giunto alla piena maturità. Incollatura poderosa, orecchie piccole, occhio grande, rilevato ed espressivo, coda rialzata e di media attaccatura, doti di buon impulso ne fanno un soggetto equestre tipico dell'iconografia pittorica del tempo. La criniera risulta apparentemente assente, fatto strano in tempi di rigogliose e fluenti criniere immortalate nei dipinti, probabilmente non per rasatura ma per ricaduta completa sul lato opposto a quello di chi guarda.

Due levrieri a pelo chiaro corrono a fianco del calesse, accentuando il senso di dinamicità espresso dal dipinto. Il loro collare porta probabilmente dei riferimenti, espliciti o simbolici, alla casata di appartenenza, come d'uso nel periodo in cui il quadro è stato realizzato. Ma il dettaglio non è visibile. Certamente si tratta di esemplari di pregio, tipici di ambienti sociali molto elevati per ceto e per censo. Il paesaggio di riferimento non offre spunti di riconoscibilità geografica, orografica o antropica. Una certa ondulazione appena retrostante e alcuni rilievi più pronunciati sullo sfondo porterebbero a escludere sia la bassa pianura che ambientazioni montane. Il cielo, con varie formazioni nuvolose cumuliformi e con rari varchi di azzurro, occupa tutta la metà superiore del dipinto e offre ai soggetti in primo piano maggiore dimensione prospettica e respiro. Sulla linea d'orizzonte si intravedono spazi di colore blu, in diversa gradazione e tratteggiati in strisce allungate, che potrebbero essere di lago o di fiume oppure rappresentare propaggini collinari. Sono però spazi cromatici abbastanza indistinti, appena accennati e seminasconditi dalla massa di vegetazione arbustiva che fa da quinta e delimitazione spaziale al movimento del cavallo, del calesse e degli altri protagonisti del quadro. Lo scenario circostante potrebbe essere quello di innumerevoli luoghi europei o italiani posti in una zona geografica temperata, forse di mezza collina o di brughiera. Oppure, come spesso allora accadeva in molte composizioni artistiche di questo tipo, potrebbe trattarsi di un paesaggio puramente di fantasia, di una fantasia pittorica prettamente *romantica* ma integrata, in questo caso, da spunti descrittivi realistici.

Nonostante le notevoli dimensioni e la composita articolazione figurativa, colpisce l'effetto di leggerezza e finezza, come di sospensione, che promana dall'opera. In effetti, a ben vedere, tutto sembra sospeso in una levità quasi irreali. Appaiono sospesi, nella loro corsa, i due snelli e slanciati levrieri, che paiono addirittura non toccar terra nel proprio movimento a fianco del calesse e nell'agile gioco di rincorsa tra di loro. Ancora più evidente è l'impressione di sospensione dinamica del cavallo, che in realtà è molto più di una mera impressione. Qui l'artista raffigura infatti un momento particolare del movimento d'andatura al trotto. La posizione degli arti sembra tratta da un manuale di equitazione e conferma la conoscenza equestre e la domestichezza dell'autore con il mondo dei

cavalli e con le sue concrete applicazioni. L'artista fissa così, come in un fermo immagine, l'attimo di completo distacco dal terreno del cavallo trottatore, quando l'andatura è di cosiddetto trotto allungato (*trot de course*, si sarebbe detto allora in francese, mentre oggi l'espressione più usata è in inglese, *flying trot*). Pure le nuvole retrostanti, in alto, sembrano più sospese al cielo che mosse da forza propria, con un effetto di ulteriore vaporosità e oniricità di tutto l'insieme. Non si tratta di scelte compositive casuali ma di soluzioni intenzionali, che conferiscono al dipinto una dimensione surreale, quasi simbolica.

Anche i due soggetti umani appaiono colti in una sospensione dell'essere, tra l'assorto e il sognante. Il conducente a cassetta ha lo sguardo rivolto non al percorso, all'andatura del cavallo o agli eventuali ostacoli sul terreno ma a un qualche punto imprecisato, più in alto, lontano. Dal punto di vista della tecnica di guida, non proprio una buona prassi in tema di attacchi. Certo, potrebbe osservare il meccanismo di contenimento posto sopra l'incollatura del morello. Ma, a ben vedere, sta guardando qualcosa oltre la sua incombenza del momento. Il giovane aristocratico sul sedile del calesse sembra meditando, con lo sguardo forse perso in un ricordo o in un pensiero trasognato. La sua figura è fissata in una compostezza formale quasi ieratica. Nessuno, tra uomini e animali, sembra degnare di attenzione lo spettatore, rivolgendogli uno sguardo diretto, come a volte accade in tali raffigurazioni pittoriche. Ciascuno di loro è preso e racchiuso in questo spazio sospeso, emblematico. Ognuno, insieme agli altri compagni di viaggio, è diretto verso una destinazione a noi ignota, sulla scia di un cavallo dal mantello nero che sembra svolgere un ruolo psicagogico verso la meta comune.

Le fonti e i fatti di riferimento

La fonte più completa è la prescritta scheda identificativa dell'opera redatta dal nostro Museo nel 2002, contenente i dati previsti dal vigente sistema di catalogazione regionale¹. La scheda è disponibile in rete e riepiloga molti degli elementi noti sino a ora su questo dipinto. Come autore del quadro è indicato Karl Pavlovič Brjullov. Il titolo assegnato è «Diplomatico in Russia: Enrico Martini». La datazione ipotizzata è tra il 1840 e il 1850. Lo stato di conservazione viene definito come «discreto». In ordine cronologico, la prima fonte documentale a oggi nota è la pagina dell'*Inventario generale di carico del Museo* in cui si dà conto della donazione di questo dipinto da parte della famiglia Vimercati Sanseverino². Pare non siano disponibili, al momento, elementi conoscitivi precedenti a tale donazione³.

¹ «SIRBeC scheda OARL - U0070-00136». «Funzionario responsabile: dott. Carlo Piastrella». «Compilazione scheda: dott.ssa Annunziata Miscioscia». «Specifiche tipo relazione: 1985, prof. Cesare Alpini». La scheda riporta poi tutte le altre informazioni stabilite in proposito. Tra queste, l'indicazione delle iscrizioni. Si rileva infatti, «in basso a destra», apposta «a pennello», l'iscrizione «AYKD (?)». Il punto interrogativo esprime l'incertezza interpretativa a tale riguardo.

² Questa pagina d'*Inventario* riporta alcune scritturazioni a mano, inserite in specifiche colonne. Si tratta del numero progressivo «706», della data di acquisizione «21-VI-63» e del numero «0262 B» nell'*Inventario di Sezione*. Segue una sintetica descrizione dell'opera: «Quadro a olio raffigurante il conte Enrico Martini diplomatico in Russia della prima metà dell'800, del pittore alla corte degli zar Brjullov Karl Pavlovič». Sono poi riportati i nomi dei donatori («Conti Pimpa e Gaddo Sanseverino»), quindi la natura gratuita di tale cessione al Museo («Dono»).

³ Comunicazione personale del conte Gian Gaddo Vimercati Sanseverino all'autore. Nel colloquio telefonico del 22 luglio 2019, il nipote dei due donatori si è detto informato sia della donazione, sia dei principali elementi riguardanti quest'opera. Pur confermando quindi le informazioni esistenti in proposito, ha comunicato di non avere ulteriori indicazioni riferite al periodo in cui la sua famiglia è stata in possesso del quadro o concernenti la sua precedente provenienza. Ha però cortesemente aggiunto che avrebbe verificato a livello familiare l'esistenza di eventuali ulteriori notizie nel merito. Al momento della chiusura editoriale di questo numero della rivista, non sono pervenute informazioni aggiuntive.

Nel secondo numero della rivista «Insula Fulcheria», pubblicato nel 1963, nella parte finale in cui sono indicate le attività del Museo e si trova l'elenco dei donatori, si fa esplicito riferimento all'atto di donazione di quest'opera da parte della famiglia Vimercati Sanseverino, datando però tale atto al 1959⁴. Il quinto e il sesto numero di questa rivista, riferiti agli anni 1966 e 1967, vengono accorpatisi in un'unica pubblicazione, data alle stampe nel dicembre 1967. Come supplemento a tale pubblicazione, viene edita la prima *Guida del Museo*, nella quale il quadro viene menzionato, senza però essere riprodotto in immagine⁵.

Anche la *Guida del Museo* edita nel 1995 dà informazione di quest'opera, fornendo un breve profilo biografico del suo autore, confermato in Karl Pavlovič Brjullov. È inoltre riprodotta l'immagine del quadro⁶.

Nel 2014 il Museo procede al riallestimento della Sezione d'Arte dell'Otto-Novecento, inaugurata il 3 maggio di quell'anno. Il dipinto è trasferito, con gli altri del XIX e del XX secolo, nell'area al piano terra destinata a tali opere. Viene quindi citato, sia pure incidentalmente e indirettamente, nell'articolo che tratta di tale riallestimento nel numero di «Insula Fulcheria» del 2014⁷. Non è

⁴ «Insula Fulcheria», n° II, Tipografia A. Leva, Crema, 1963, p. 94. Si tratta di una semplice menzione in due righe: «Vimercati Sanseverino conte Gaddo: 1959: quadro ad olio di P. Bulow; 6,6,62: quadro del Caravagginno». Oltre alla notizia dell'ulteriore donazione del «quadro del Caravagginno» nel 1962, si nota una storpiatura del nome dell'autore del dipinto. In base all'*Inventario generale di carico del Museo*, la data di acquisizione è il 1963 e non il 1959. Ma già nel primo numero della rivista, nella parte finale con le attività del Museo e l'elenco dei donatori, tra gli elargitori delle «donazioni più importanti» è citato il «Conte Gaddo Sanseverino»: «Insula Fulcheria», n° I, Tipografia A. Leva, Crema, 1962, p. 95. Sul quadro del Caravagginno e sul suo autore, si veda Gabriele Cavallini, *Sulle tracce di un pittore dimenticato del Cinquecento: Giovanni Gastoldi da Caravaggio*, in «Insula Fulcheria», n° XXXVII, Grafim, Crema 2007, pp. 83-106.

⁵ «Insula Fulcheria», Supplemento ai nn° V e VI, *Guida al Museo Civico di Crema e del Cremasco e al Centro Culturale S. Agostino*, Tipografia A. Leva, Crema, 1967, p. 50. Il Supplemento è dato alle stampe nell'aprile 1967, alcuni mesi prima dei nn° V e VI di riferimento. Il dipinto risulta esposto in fondo alla Galleria Meridionale, nell'angolo a sinistra, nella sezione di Storia Cremasca, e non nella Galleria Orientale, nella sezione della Pinacoteca, per ragioni forse riferite al soggetto dell'opera. Il quadro rimane esposto in questa sezione storica fino al 2014. Anche su questa *Guida* del 1967 la menzione del dipinto è svolta in due righe: «Alla Parete Sinistra - Quadro ad olio del pittore russo Bulow con ricca cornice dorata, raffigurante, sembra, il conte Enrico Martini». Anche qui si nota la storpiatura del nome dell'autore.

⁶ Roberto Martinelli, Franca Fantaguzzi, *Museo Civico di Crema e del Cremasco - Sezione di Arte moderna e contemporanea*, Leva Artigrafiche, Crema, 1995, p. 13 (testo) e p. 54 (immagine). Alla dozzina circa di righe contenenti i cenni biografici dell'autore, a p. 13, seguono le seguenti specificazioni: «Nobile con calesse, 1830/1840 ca. - Olio su tela cm. 105 x 161 (inv. 0262) firmato - Dono conti Pimpa e Gaddo Vimercati Sanseverino, 1963». Il soggetto raffigurato non è più Enrico Martini ma un generico «Nobile con calesse». L'attribuzione dell'opera torna a essere riferita a Karl Pavlovič Brjullov, qui correttamente menzionato. La datazione è relativa al 1830/1840 circa, quindi viene anticipata di un decennio rispetto a quella poi fornita dalla scheda SIRBeC del 2002. Il quadro è considerato «firmato» e l'ipotesi più probabile è che ci si riferisca alla sigla evidenziata nella scheda SIRBeC, quella apposta «in basso a destra». Dal che sembrerebbe evincersi un'interpretazione di tale sigla in un senso riferibile al Brjullov, indicato con sicurezza, in questa *Guida*, come autore del dipinto, con il citato profilo biografico. Sotto l'immagine del quadro, a p. 54, sono riportati gli estremi dell'autore, del titolo e della datazione. La riproduzione è in bianco e nero, con omissione della maggior parte della cornice. La pubblicazione nel 1995 di questa *Guida*, riguardante le collezioni museali di arte moderna e contemporanea, fa seguito alla pubblicazione della precedente *Guida* concernente le sezioni archeologica e storica, con cenni alla Storia di Crema e del suo territorio: Antonio Pavesi, *Guida al Museo Civico di Crema e del Cremasco*, Leva Artigrafiche, Crema, 1994.

⁷ Simone Riboldi, *SAM: Sezione Arte Moderna del Museo Civico di Crema e del Cremasco*, in «Insula Fulcheria», n° XLIV, Antares, Cremona, 2014, pp. 424-433, in particolare p. 429. Nel descrivere l'allestimento della Sala D, «interamente dedicata alle opere ottocentesche», si fa riferimento «anche alle esperienze estere (il russo Brjullov)».

invece menzionato nel successivo articolo sulla catalogazione delle opere otto-novecentesche del Museo, pubblicato su «Insula Fulcheria» nel 2015⁸.

Tra il 2017 e il 2018 un'altra riorganizzazione degli spazi, causata anche dal trasferimento negli stessi locali del quadro *Gli ostaggi di Crema* di Gaetano Previati, sino ad allora rimasto al primo piano, pone il problema dell'invio ai depositi di opere già esposte, per lasciare posto al grande quadro in arrivo. Anche a causa di certe scelte operate con il riallestimento del 2014, in un primo momento la decisione pare penalizzare proprio l'opera del Brjullof. Ma in un secondo tempo, svolte migliori e più opportune verifiche, è possibile identificare una soluzione espositiva tale da valorizzare il quadro del Previati senza dover sacrificare quello del Brjullof⁹.

Le descrizioni esplicative

I cartellini esplicativi applicati di fianco a questo quadro del Brjullof sono variati nel tempo. Non si conosce quale fosse la descrizione contenuta nel cartellino originario al momento della prima esposizione del dipinto presso il Museo. Chi scrive ha un'attendibile traccia familiare scritta riguardante un cartellino a parete, apposto a metà degli anni Sessanta, con la dicitura «Enrico Martini Diplomatico in Russia - Brjullof Karl Pavlovič», senza indicazioni di datazione. Non è detto però che fosse quello originario. Non c'era allora alcuna targhetta applicata sulla cornice, per ovvie ragioni di non alterazione della stessa. Alla fine degli anni Sessanta, tuttavia, quel cartellino a parete è rimosso e viene invece fissata proprio alla cornice, in basso e in mezzo, una targhetta metallica con la scritta «Karl Pavlovic Brjullof - Nobile con calesse - 1830/1840 c.a - olio su tela»¹⁰.

Nel 2014, in occasione del predetto riallestimento della Sezione d'Arte dell'Otto-Novecento del Museo e del trasferimento del dipinto in questo spazio espositivo, è applicato a fianco del quadro il cartellino esplicativo standard creato per tale riallestimento, quello con in alto il logo dalla Sezione e in basso il logo municipale con le relative scritte. La parte centrale, quella variabile per singola opera, contiene la dicitura: «Brjullof Karl Pavlov (1799-1852) - Diplomatico in Russia - Enrico Martini (secondo quarto XX secolo) - Olio su tela»¹¹.

A metà del 2018, questo cartellino del 2014 viene sostituito con un altro nuovo e corretto. La parte centrale di quest'ultimo riporta infatti la scritta «Karl Pavlovič Brjullof (1799-1852) - Ritratto del conte Enrico Martini su un calesse - post 1830 / ante 1850 - Olio su tela 161 x 105 - Provenienza: Collezione Privata - Proprietà: Museo di Crema e del Cremasco - Inv. B 0262»¹².

⁸ Gaia Avaldi, Elena Maria Scampa, *La catalogazione delle opere otto e novecentesche del Museo Civico di Crema e del Cremasco*, in «Insula Fulcheria», n° XLV, Fantigrafica, Cremona, 2015, pp. 325-336.

⁹ È il pittore Carlo Martini a interessarsi nel 1953 per l'assegnazione al Comune di Crema, a titolo di prestito, di quest'opera in proprietà dell'Accademia di Brera. A causa dell'insipienza e del disinteresse delle autorità competenti, il tentativo non riesce. La vicenda è molto nota a Crema, è stata più volte pubblicata ed è persino su Wikipedia. Solo con la creazione del Museo, dopo la morte di Carlo Martini nel 1958, il dipinto è concesso dall'Accademia di Brera, sempre a titolo di prestito, alle nostre collezioni museali. Eseguito nel 1879, è il primo quadro importante del Previati. Vince in quell'anno il premio Canonica indetto dall'Accademia di Brera, dove l'autore era allievo di Giuseppe Bertini. È un olio su tela di grandi dimensioni, 137 cm di altezza per 224 cm di larghezza. La proprietà è sempre dell'Accademia di Brera.

¹⁰ Questa targhetta (senza la cosiddetta *pipa* sulla lettera *c* e con la *w* invece della *v* finale nel cognome dell'autore) risulta a tutt'oggi applicata alla cornice del quadro.

¹¹ In questo cartellino, più che l'errata omissione della desinenza patronimica, con *Pavlov* invece che *Pavlovič*, risulta piuttosto clamorosa la datazione al «secondo quarto del XX secolo» di un'opera realizzata da un artista nato nel 1799 e morto nel 1852. Tale cartellino esplicativo resta esposto al pubblico che visita il nostro Museo per quattro anni di seguito.

¹² Questo risulta essere il cartellino ancora apposto di fianco al quadro al momento della redazione del presente articolo.

La riproduzione dell'immagine di questo dipinto, accompagnata da un testo esplicativo, si trova anche sulla pagina di Wikipedia dedicata a Karl Pavlovič Brjullov e nella collegata tabella con la cronologia delle opere¹³.

Nel settembre 2015, dovendosi svolgere specifici rilievi fotografici professionali per il restauro del ritratto di Paolo Braguti, opera di Pietro Racchetti¹⁴, si è colta l'occasione per attuare analoghi rilievi fotografici anche di questo quadro. La nuova dotazione fotografica è stata poi fatta pervenire al Museo¹⁵.

Nel gennaio 2016 si è svolto un incontro organizzato da UNI-Crema sul tema «Brjullov e l'Italia - I viaggi, le avventure e le opere di Karl Pavlovič Brjullov»¹⁶. Nell'occasione, tra i numerosi aspetti trattati, si è preso in considerazione il dipinto conservato al Museo e si sono delineati i principali interrogativi su quest'opera.

Nell'agosto 2019, al fine di rilevare eventuali elementi conoscitivi sul retro del quadro e della cornice, quali iscrizioni, contrassegni adesivi o altri dati informativi a volte presenti sulla parte posteriore dei supporti oppure delle aree di cornice, si è proceduto a un'ispezione in tal senso¹⁷. Si è potuto accertare che il dipinto è stato oggetto di un'operazione di restauro alquanto drastica per quanto riguarda l'intelaiatura e la tela¹⁸. A causa di tale intervento, ogni eventuale traccia riferita alla storia pregressa del quadro è oggi mancante e non più reperibile. Inoltre, di questa operazione di restauro non esiste alcuna traccia nei registri e nella documentazione amministrativa o tecnica in possesso del Museo¹⁹. Lo scrivente ha notato, nel restauro, delle componenti materiali e delle modalità operative simili a quelle utilizzate dal restauratore Ambrogio Geroldi nel suo laboratorio di Crema. Sentito in

¹³ Tra il 2008 e il 2019 viene implementato su Wikipedia l'insieme dei contributi riguardanti la figura di Karl Pavlovič Brjullov. L'incremento principale delle informazioni e il loro miglioramento qualitativo vengono curati tra il maggio 2013 e il giugno 2016. Sono creati, in questo modo, i supporti e i testi riguardanti la biografia di Brjullov, i relativi apparati critici e la parte della bibliografia. Viene pure realizzata la tabella collegata, con le opere e le informazioni ordinate in cronologia. Inoltre, si costituisce il database multimediale delle opere e degli altri dati su Wikimedia Commons. Viene anche riprodotta l'immagine del dipinto conservato presso il nostro Museo.

¹⁴ *Attività del Museo*, in "Insula Fulcheria", n° XLVIII, Fantigrafica, Cremona, 2018, p. 360. Il restauro, eseguito dalla dott.ssa Veronica Moruzzi, è stato presentato alla cittadinanza di Crema il 13 maggio 2018, nei locali del nostro Museo.

¹⁵ Il servizio fotografico è stato effettuato da «La Nuova Immagine», Crema, in particolare dal signor Roberto Rossi.

¹⁶ Lezione del 27 gennaio 2016, Anno Accademico UNI-CREMA 2015-2016. La presentazione, articolata in circa trecento immagini, comprendeva anche la proiezione di centotrenta opere di Brjullov, molte delle quali allora ancora inedite in Italia. Dopo la lezione, il dibattito sul quadro esposto al Museo era stato piuttosto partecipato e gli interrogativi sollevati su questo dipinto in quella sede avevano suscitato un interesse diffuso tra i presenti. Il *file* con l'intera presentazione è in possesso della Segreteria di UNI-CREMA e potrebbe essere reso disponibile agli eventuali interessati.

¹⁷ Questa verifica si è svolta il 1° agosto 2019.

¹⁸ Dopo la scorniciatura, la tela originale è stata completamente rimossa dal vecchio telaio. È stato costruito un nuovo telaio su misura, di legno trattato con mordente marrone. Questo nuovo telaio è stato rinforzato con liste di legno di collegamento tra i lati perimetrici. La vecchia tela è stata applicata e rifoderata su una nuova tela di congruo spessore, che presenta nei margini di eccedenza un colore piuttosto scuro. La tela rifoderata è stata tesa e fissata al nuovo telaio mediante consueta chiodatura. L'insieme, così revisionato, è stato poi collocato all'interno della cornice originale. Dopo il restauro, nessuna traccia è stata lasciata sul retro della nuova tela. Da un esame visivo condotto sul retro della cornice, non appaiono interventi di restauro della struttura lignea e non risultano sulla stessa iscrizioni o altri contrassegni, a eccezione di un numero scritto a matita, composto da tre *nove* affiancati (che potrebbero, se capovolti, essere tre *sei*), di recente tracciatura.

¹⁹ Comunicazione personale a voce di Matteo Facchi all'autore, in data 6 agosto 2019.

proposito, Ambrogio Geroldi ha però escluso di essere stato l'autore di questo restauro²⁰.

Nel 2019 sono stati sollevati dubbi dal Conservatore del Museo sull'attribuzione del dipinto al Brjullof. È stata anche ripresa in considerazione l'iscrizione presente nella parte in basso a destra del quadro, già oggetto di menzione nella scheda SIRBeC del 2002 (si veda la precedente Nota 1) e forse interpretata dagli autori della *Guida del Museo* del 1995 come riferibile al Brjullof (si veda la precedente Nota 6). Si è così aperto l'interrogativo sull'autore di quest'opera. Il Conservatore ha interpellato un importante critico italiano²¹ sull'attribuzione da assegnarsi. Successivamente, si è coinvolto un critico russo²² e non si esclude la consultazione di altri esperti. L'esito di queste verifiche sarà però disponibile soltanto dopo la pubblicazione del presente articolo.

Gli interrogativi

Si tratta di un quadro che sin dai primi anni Sessanta, per oltre mezzo secolo, è stato esaminato, valutato e qualificato in tre dei suoi elementi fondamentali, vale a dire quelli dell'autore dell'opera, del soggetto raffigurato e della datazione storica. E questo non da parte di alcuni soggetti di poco conto e di scarsa perizia, bensì da parte di molte persone investite in ruoli istituzionali di prevedibile competenza e munite di presumibili capacità di vaglio e di giudizio, sia in termini artistici che storici. Le pagine che precedono danno conto di ciò, sia pure indirettamente, menzionando per nome i portatori di queste doti professionali e riferendo in dettaglio le loro ufficiali manifestazioni di responso riguardo ai tre precitati elementi dell'autore, del soggetto e della data del dipinto. In ogni caso, la recente messa in discussione dell'attribuzione di quest'opera al Brjullof può costituire un'opportunità per acquisire nuove e autorevoli valutazioni critiche. Le quali tuttavia sono a oggi del tutto *in fieri*, se non anche solo *in nuce*. Per cui, sarebbe prematura, in tale sede, ogni ulteriore considerazione nel merito.

In attesa che l'interrogativo sull'attribuzione trovi risposta a opera delle predette valutazioni critiche, vi sarebbero anche altri interrogativi posti da questo quadro. Ad esempio, quello sulla reale identità del soggetto raffigurato. Si tratta veramente di Enrico Martini? Inoltre, qualora si trattasse di lui, non ci risultano suoi viaggi in Russia, per ragioni diplomatiche o per altri motivi²³. Andrebbe poi verificato se possa esistere un rapporto tra Enrico Martini e i donatori del dipinto. Al momento manca ogni informazione sul quadro prima della sua donazione al Museo. Ma l'opera deve pur essere pervenuta, in qualche modo, a questa famiglia e un collegamento tra tale famiglia ed Enrico Martini potrebbe

²⁰ Comunicazione personale a voce di Ambrogio Geroldi all'autore, in data 3 agosto 2019.

²¹ Si tratta di Sergio Reborà, Conservatore del Cimitero Monumentale di Milano, che in questi primi contatti si è dichiarato scettico sull'attribuzione dell'opera al Brjullof, riservandosi però tutti i necessari approfondimenti del caso. Questa prima corrispondenza tra Sergio Reborà e Matteo Facchi è intercorsa nel mese di febbraio del 2019.

²² Si tratta di Vasily Rastoruguev, Conservatore del Museo Puškin di Mosca, che si è dichiarato abbastanza perplesso sull'attribuzione al Brjullof, riservandosi comunque anch'egli una successiva valutazione più approfondita. Questa prima corrispondenza tra Vasily Rastoruguev e Matteo Facchi è intercorsa nel mese di giugno del 2019.

²³ Nessuna opera a stampa o manoscritta sinora nota fa menzione di suoi viaggi in Russia. Anche la documentazione conservata presso le raccolte della Biblioteca del Museo del Risorgimento di Milano, che compongono il *Fondo Archivistico Enrico Martini*, ordinato in tre Cartelle divise in cinque Plichi, non contiene alcun riferimento a viaggi in Russia. Questi archivi, già consultati e studiati in passato dallo scrivente, sono stati nuovamente e analiticamente passati in rassegna, a questo fine specifico, nel mese di luglio del 2019, senza alcun riscontro nel merito. Ciò non esclude che Enrico Martini possa aver fatto viaggi in Russia o in altri paesi esteri senza che ne rimanga notizia. I viaggi di questo personaggio furono, nel corso della sua esistenza, sempre numerosi e riferiti a molti paesi europei, per i motivi più disparati. Non stupirebbe scoprire nuovi elementi che attestino la sua presenza dove, sino ad oggi, non risultano sue tracce documentate.

esserci. Infine, qualora il dipinto fosse del Brjullo, sarebbe utile comprendere quale collegamento possa esistere tra l'autore del quadro ed Enrico Martini, ad esempio verificando dove e quando i due possano avere avuto l'effettiva possibilità di conoscersi o per lo meno di avere frequentazioni comuni. E ciò considerando con attenzione i periodi di permanenza in Italia del Brjullo, sia quelli più noti che quelli verosimilmente ipotizzabili in base alle sue vicende biografiche meno documentate.

Sono tutti interrogativi che si incrociano tra di loro, creando molte variabili e complicando non poco le cose. I vari elementi sopra indicati possono avere tra loro collegamenti diversi e quindi, a seconda della risposta data in un caso specifico, si rischia di rimettere in discussione tutto il resto.

È come se si trattasse dei pezzi di un *puzzle* che non si riesce a comporre, per le troppe variabili che incidono tra loro. Ad esempio, l'aspetto dell'attribuzione o meno al Brjullo rende ancora più difficile l'identificazione di tali collegamenti, visto che lo scenario di riferimento, in caso di mancata attribuzione al Brjullo, subirebbe un drastico cambiamento e comporterebbe l'apertura di direttrici d'indagine del tutto diverse. Sì, ma quali? Dipenderebbe dalle nuove eventuali attribuzioni del dipinto a questo o a quell'artista. Il che comporterebbe, prima di tutto, almeno qualche indicazione autorevole e fondata su un nuovo presunto autore del quadro. Cosa che, allo stato attuale delle cose, pare di gran lunga ancora di là da venire. D'altra parte, alcuni degli spunti d'indagine utili per comporre il *puzzle* suddetto potrebbero essere presi sin d'ora in considerazione, in attesa di futuri sviluppi circa l'attribuzione del dipinto al Brjullo, come in molti hanno sino ad ora ritenuto, oppure a un diverso artista di nuova identificazione. Sempre che non ci si trovi, come a volte accade, a dover ritenere non corretta l'attribuzione al Brjullo e tuttavia non essere in condizione di indicare una nuova e credibile attribuzione a un altro autore.

Tutto ciò considerato, si ritiene, in questa sede, di auspicare un approccio investigativo basato sul cosiddetto «modello del *come se*», vale a dire per uno schema di indagine che lasci come ipotesi di fondo quella dell'attribuzione al Brjullo, considerata come mera ipotesi di riferimento, senza alcuna pretesa di verità conclusiva, operando intanto una verifica degli altri elementi che a oggi comportano punti interrogativi irrisolti e cercando così di identificare i collegamenti e i punti di congruenza al momento mancanti. Il risultato potrebbe essere, alla fine, quello di una situazione in cui sia possibile ritenere che, *qualora il quadro sia attribuibile al Brjullo*, i vari pezzi del *puzzle* si trovino ricomposti in modo corretto e congruente. Ma potendo anche ritenere che, *qualora invece il quadro non sia attribuibile al Brjullo*, ci siano comunque diversi pezzi del *puzzle* collegati e posizionati correttamente e congruente, pur restando da ricomporre quello sull'autore del quadro.

I limiti di spazio imposti a questo articolo dalle regole redazionali non consentono in questa sede una prosecuzione del discorso. Si rinviando dunque a un altro contesto editoriale e a una specifica pubblicazione dedicata all'argomento, già prevista per gli inizi dell'anno 2020, tutte le osservazioni e le considerazioni che, a parere dello scrivente, quest'importante opera senz'altro merita.

Crema e le inquietudini del dopoguerra

Prosegue la rubrica “Cent’anni orsono” con la ricostruzione dell’anno 1919. Attraverso la lettura della tradizionale stampa locale (cattolica, liberale e socialista) si è inteso mettere in luce le “questioni” che caratterizzano il primo anno del dopoguerra. Le molteplici aspirazioni frustrate – eredità dell’immane conflitto – danno luogo ad un clima di incertezza e di inquietudine, che si trasfonde nella vita civile, alimentando lo scontro di classe e la fioritura di nuove forme associazionistiche pronte a fornire la soluzione alle problematiche esistenti.

A guerra ultimata

L'esultanza dimostrata dalla stampa locale per la conclusione della guerra si stemperava in un clima misto di eccitazione e di inquietudine. Infatti, dopo l'euforia per la vittoria, anche il Cremasco come la totalità del Paese, attendeva il riconoscimento dei sacrifici compiuti e differenti aspettative animavano le distinte classi sociali. Nel contempo però, le conseguenze del conflitto si imponevano con chiara evidenza. Lutti e sofferenze affliggevano numerose famiglie; la smobilitazione dell'esercito riconsegnava alla vita civile migliaia di uomini da reinserire nell'attività produttiva e l'intera economia che per lunghi anni era stata conformata alle esigenze belliche, si vedeva in attesa d'essere riconvertita alle necessità del tempo ordinario. Da parte propria, anche il panorama sociale nostrano palesava frizioni rimaste sino a quel mentre sospese, destinate tuttavia a esacerbarsi, al momento del confronto decisivo.

La borghesia cittadina infatti, inebriata dalla vittoria, mentre si crogiolava nei sentimenti patriottici, affermava il suo primato morale ed economico, giudicandosi indispensabile al rinnovamento sociale.

La massa proletaria, specie se a guida socialista, reclamava la gratificazione a lungo promessa, senza riuscire a colmare l'ampio divario che la separava dal concetto di patria; e neppure desiderava soprassedere riguardo all'attribuzione delle responsabilità di una guerra, della quale, senza dubbio, aveva sopportato il peso maggiore.

L'ambiente cattolico invece, da tempo, andava armoniosamente prefigurandosi un popolo unito che, dopo la tremenda prova, si potesse costituire da classi sociali cooperanti fra loro, con eguali e proporzionali diritti di decidere, agire e lavorare.

Intanto, anche in terra cremasca, le numerose associazioni d'arma e combattentistiche, i fasci di ogni carattere, come i partiti ormai strutturati, con l'ausilio della miriade di nuovi periodici, denunciavano l'irrequietezza degli animi e la controversa ricerca di soluzioni alle questioni esistenti.

Le nuove terre d'Italia

La cosiddetta questione territoriale aveva costituito uno dei principali cardini della propaganda bellica. Ora, senza soluzione di continuità, manteneva la sua rilevanza mentre se ne attendeva la completa definizione con il suggello delle trattative di pace. La nascente "Associazione generale delle nazioni"¹ frattanto, con il proprio contributo, doveva garantire l'equa integrità territoriale ai piccoli e ai grandi Stati. La questione come è ovvio, "teneva banco" sulle pagine dei settimanali cittadini. Anche Crema non poteva mancare al Congresso per la Società delle libere Nazioni. Infatti, al succitato convegno tenutosi a Milano, al fine di discutere i principi utili alla sistemazione delle nazionalità da considerarsi nella futura Conferenza di Pace, presenziavano in qualità di delegati cittadini il conte avv. Alberto Premoli e l'avv. Agostino Zambellini.

Il comune pensiero affiorante dalle prime discussioni, era ovviamente orientato a impedire il rinnovarsi degli orrori della guerra; il compito invece, di individuare una soluzione condivisa alla questione territoriale, evidenziava sin dai primi abbozzamenti, asperità difficilmente appianabili. Tuttavia, durante le settimane successive, la stampa locale celebrava con entusiasmo «l'esperimento della Lega delle Nazioni»² nata dall'intento di 25 liberi Stati di unirsi in Lega mondiale. La Conferenza di Pace che di lì a breve doveva aprirsi a Parigi, sarebbe stata in tal modo caratterizzata dal nuovo soggetto emergente impegnato a operare non solamente allo scopo di tratteggiare l'assetto

¹ Meglio conosciuta come Società delle Nazioni, o Lega delle Nazioni.

² *L'Era Novella*, 8 febbraio 1919.

territoriale, bensì per la costituzione di un sistema di convivenza internazionale ispirato ai principi wilsoniani e alla concordia sociale.

I cattolici cremaschi riponevano ferma fiducia nella Società delle Nazioni, quale configurazione di quel «patto sociale» a lungo auspicato, in grado di conformare «la realtà all'ideale»³. Tuttavia, ritenevano presupposto indispensabile alla riuscita della Lega, addivenire all'approvazione di una legislazione internazionale in materia di lavoro che prevedesse il minimo di ore di salario, e al riconoscimento dell'educazione cristiana sicura garanzia di principi superiori.

Senza dubbio, una sorta di compiacimento animava l'ambiente cattolico cittadino, dal momento che la recente Società delle Nazioni con il proprio progetto, sembrava testimoniare la sconfitta dell'Europa laica di fronte all'etica dell'America cristiana, la quale, uniformandosi alla linea del Sommo Pontefice, indicava il popolo quale unico criterio e unico fattore della pace.

La sensibilità cattolica intravedeva in questa ottica, la limpida attestazione della validità universale e perenne della Chiesa congiunta ai popoli, contro la provvisorietà delle teorie liberali e socialiste. Pertanto, anche in merito alla questione dei territori, *L'Era Novella*, il neo periodico cattolico locale, sosteneva di doversi attenere giustappunto alle aspirazioni dei popoli, spingendosi ad asserire con massima sicurezza, la certa approvazione dei desiderata italiani.

Scriveva infatti, «Noi... abbiamo diritti che la giustizia della Conferenza certamente riconoscerà. Il fatto stesso di questi jugoslavi che nel giro di un anno cambiarono, modificarono, avanzarono nei rapporti territoriali molti progetti tra loro contrari, dimostra che l'Italia ha i suoi diritti, invano da essi alterati, mutilati, misconosciuti»⁴.

Ancora più accesi i liberali cremaschi, per i quali il ruolo di grande potenza adriatica spettante all'Italia, dopo la dissoluzione dell'Impero austro-ungarico, non poteva neppure essere posto in discussione. La millenaria cultura italica infatti, per la diffusione della quale, era pur valsa la guerra, nulla aveva a temere da quel coacervo di etnie «che per razza e religione» si erano sempre trovate «ai gradini più bassi fra le popolazioni d'Europa»⁵ da quella indefinita «accozzaglia di gente se non – appunto – di razze»⁶.

Senza contare che, tanto le terre ai confini, quanto quelle declinanti sull'altra sponda dell'Adriatico, parlavano da sé, denunciando la manifesta italianità delle origini, invano sottoposta a secolari tentativi di annullamento dall'ostica dinastia asburgica.

Nessuna perplessità dunque, doveva opporsi a ciò che, in parte madre natura, in parte la cultura, avevano liberamente assegnato all'Italia. Non così concordi invece, a soddisfare le richieste italiane si rivelavano i rappresentanti politici interalleati. D'altronde, la disgregazione dell'Impero degli Asburgo, non contemplata dalla politica italiana d'ante-guerra, dava voce alle rivendicazioni nazionali di quei popoli slavi ormai indipendenti dal giogo austriaco.

Purtroppo, l'angusta visione dei nostri rappresentanti politici non mutava durante le trattative, coniugandosi invece, alla passività dei medesimi di fronte alle nuove contingenze. In aggiunta, l'ostinata rappresentazione che si riusciva a offrire della nostra guerra, come di una guerra esclusivamente dal carattere nazionale e quindi in diritto di riconoscimenti altrettanto esclusivi, pregiudicava le simpatie degli interlocutori.

Per converso, si forgiava l'immagine di uno Stato italiano nelle vesti di “alleato provvisorio” pronto a trasformarsi in nemico nell'immediatezza degli eventi. E quel che era peggio, si disseminavano sentimenti recriminatori all'interno del Paese, offrendo linfa vitale all'estremismo

³ *L'Era Novella*, 8 febbraio 1919.

⁴ *L'Era Novella*, 1 marzo 1919.

⁵ *Il Paese*, 8 dicembre 1917.

⁶ *Il Paese*, 26 luglio 1919.

nazionalista.⁷ L'oggettiva intransigenza poi, del Presidente Wilson e l'enorme debito pubblico nostrano nei confronti degli Alleati facevano il resto, stringendo all'angolo la causa italiana.

Ben presto dunque, la tanto reclamata città di Fiume,⁸ che nel mentre, per plebiscito aveva espresso il desiderio di "italianità" diveniva l'emblema della vittoria mutilata, sino a tradursi nel toponimo indicatore di tutte le frustrazioni nazionali. L'avvilente insoddisfazione dilagante nel Paese, aleggiava anche fra gli ex combattenti cremaschi, in ispecie se appartenenti alle classi medio elevate, dal momento che altre priorità precipuamente di carattere sociale, sommovevano invece gli animi delle masse proletarie.

Quando poi, il Presidente americano Wilson – dapprima favorevolmente apprezzato da tutta la stampa cremasca – con una procedura insolita, proprio in merito alla questione fiumana, si rivolgeva direttamente al popolo italiano, delegittimandone i rappresentanti politici, il settimanale liberale cittadino non taceva il suo cocente disappunto. «Egli il Presidente – scriveva in proposito – ha creduto che ci fossero degli italiani che non considerassero Fiume e la Dalmazia come sangue del proprio sangue, carne della loro carne; che ci fossero degli italiani i quali potessero dimenticare i loro cari morti per l'unione di tutti gli italiani»⁹. E passava a fornire immediato riscontro della sollecita dimostrazione cremasca organizzata dall'Associazione mutilati e invalidi di guerra, contro coloro i quali avevano voluto vilipendere i diritti d'Italia. Presenziava in tale occasione, il conte, deputato e generale Fortunato Marazzi, che dall'alto di un tavolino – tribuna improvvisata – esprimeva l'indignazione dell'intera cittadinanza. «Crema – pronunciava l'illustre generale "toccando" le corde più intime dell'animo degli astanti – non può non sentire nelle sue vene, nel suo cuore il fremito di sdegno e di forza che agita tutta l'Italia. Fiume è e sarà italiana: questa è la voce che viene dalle croci del S. Michele, che viene dai campi goriziani ove riposano i tanti eroi morti nella terribile guerra che alla Patria ridette l'antica coscienza della sua forza, del suo diritto e darà quei confini, quella città ove il plebiscito già decise della sua nazionalità italiana¹⁰. Partecipavano alla manifestazione le numerose Associazioni cittadine e il giovane Partito Popolare che «con uno splendido manifesto – affermava – il suo affetto, il suo volere, per l'italianità di Fiume»¹¹. Il corteo si portava quindi al palazzo sotto-prefettizio, dove il Marazzi accompagnato dall'assessore comunale conte Ercole Premoli, al cospetto del Sotto-Prefetto Lalli, indirizzava al Presidente del Consiglio, il seguente telegramma. «Cittadinanza cremasca riunita stasera in imponente comizio e corteo per manifestare suo doloroso sdegno e stupore per ingiusto disconoscimento inviolabili diritti nazionali che non possono da alcuno essere menomati o soppressi si stringe concorde intorno al governo fiduciosa che l'onore e i supremi interessi della Patria consacrati dal valore e dal sangue di tanti suoi figli saranno fermamente tutelati e difesi e trasmette a V. E. l'espressione di questi sentimenti patriottici»¹².

Giovinanza, giovinanza

Se vi prendeste la briga di sfogliare la stampa dell'epoca, in particolare di indirizzo liberale e nazionalista, scorgereste immediatamente il continuo richiamo alla giovinanza, la fulgida

⁷ A giustificazione dell'Italia, va pur detto che l'Inghilterra e in particolare la Francia avevano interesse a mantenere il controllo dell'Adriatico e sulle terre balcaniche.

⁸ Ricordiamo che la città di Fiume non era menzionata fra le assegnazioni spettanti all'Italia dal Patto di Londra.

⁹ *Il Paese*, 3 maggio 1919.

¹⁰ *Il Paese*, 3 maggio 1919.

¹¹ *Il Paese*, 3 maggio 1919.

¹² *Il Paese*, 3 maggio 1919.

stagione della vita, che già un inneggiante e goliardico motivo¹³, assai diffuso durante la guerra, aveva orgogliosamente celebrato. L'espressione assunta a mo' di titolo e più volte menzionata dal settimanale liberale cittadino, mirava a simboleggiare la freschezza di animi fieri, l'arditezza di gesta immolate alla Patria, la cui "novella stagione" doveva essere sancita dal completamento territoriale avvalorato dalla galvanizzante vittoria.

La Conferenza di Pace però, sembrava deludere l'esultante aspettativa di numerosi cuori italiani, senza spegnerne tuttavia, l'esaltazione e la forza dei desideri. Per tutta risposta, in quei giorni, il periodico cremasco indugiava nella rappresentazione del dolente rimpianto di aspirazioni ormai soffocate, dell'amaro disinganno di speranze a lungo cullate e disattese, quale lungimirante presagio di tempi oscuri.

Persino le condizioni eccessivamente rigide imposte alla pur odiata Germania, venivano giudicate in torbida luce, come presupposti forieri di sicuri e infausti pronostici. «Versailles è stata la tomba di una pace giusta e duratura – scriveva *Il Paese* – non l'apoteosi di una cruenta e contrastata vittoria. Nessuno più di noi invoca l'esemplare punizione della Germania, la giusta espiazione dei teutonici aggressori, ma il trattato capestro... minaccia di creare... una Germania martire, che avrà il diritto di farci dimenticare le atrocità commesse durante la guerra; che fieramente potrà atteggiarsi a vittima... »¹⁴. E anticipando una previsione destinata a concretizzarsi di lì a breve, aggiungeva: «La Germania non esierà perché il capestro uccide ma cullerà... l'ora della sua rivincita». Tu invece «piccola Fiume – proseguiva con ridondanza il periodico cittadino, ponendo in guardia circa l'altrettanto pernicioso frustrazione italiana – che nello spasimo della tua passione che è il nostro spasimo e la nostra forza, irridi ai mercanti d'oltre oceano, ai trafficanti dei nostri diritti... forte e sonoro espandi oltre le contrastate sponde, il canto della nostra sana e virile giovinezza, che non conosce viltà, e mille volte, sprezzante ha conteso il suo cammino alla morte»¹⁵. E a conforto della "piccola Fiume" lasciava dipartire dalle sue pagine un monito dai chiari accenti nazionalisti contro le «vigliaccherie sui tappeti verdi all'ombra dei banchieri e degli affaristi affamatori delle plebi, accoltellatori di inermi nazioni (sembra di udire i socialisti: miracoli della propaganda). La Lega delle Nazioni sorta in un mirabile visione di pace e di fratellanza è stata uccisa sul nascere... da quegli stessi uomini politici che l'avevano tenuta a battesimo. All'albagia dei mestieranti della politica rispondano tutti i popoli che... non intendono ora essere schiavi delle due potenze occidentali e della repubblica d'oltre oceano»¹⁶.

Le inimicizie dunque, ricominciavano a serpeggiare e la rosea prospettiva di pace imperitura che la propaganda bellica liberale aveva assicurato dovesse scaturire dalla pace vittoriosa, iniziava a intorbidirsi. «Se il trattato verrà compilato come... nell'ora dell'armistizio – proseguiva *Il Paese* – bene. Caso contrario chi combatterà e vinse... detronizzerà i tubati becchini dalle mastodontiche mascelle... »¹⁷.

Riprendeva tuttavia toni maggiormente contenuti alcune settimane dopo, una volta conclusa definitivamente l'elaborata pace con l'Austria. «Non diciamo che il nuovo cielo sia senza nubi –confermava docilmente il settimanale liberale– ma la promessa è buona, perché le energie rinnovatrici non sono scomparse e perché la vittoria... incalza gli spiriti ad opere feconde di bene. Nel raccoglimento e nel lavoro ritroviamo noi stessi»¹⁸.

¹³ La canzone "Giovinezza, giovinezza primavera di bellezza..." era assai diffusa durante la guerra, verrà poi ripresa e portata in auge negli anni del regime.

¹⁴ *Il Paese*, 28 giugno 1919.

¹⁵ *Il Paese*, 28 giugno 1919.

¹⁶ *Il Paese*, 12 luglio 1919.

¹⁷ *Il Paese*, 12 luglio 1919.

¹⁸ *Il Paese*, 11 settembre 1919.

L'impresa di Fiume: l'Ala d'Italia sarà liberata

«Muore per me l'anno della felicità guerriera. E il resto è oscuro»¹⁹.

Fedele all'immagine dell'intrepido e insofferente eroe decadente, il Poeta/Vate²⁰ non poteva che concludere con simile locuzione l'anno 1918. Invero, come sfumare nei meandri del tempo e dell'anima i giorni dell'ebbrezza elettrizzante, dell'esaltazione vitale, mortificati per giunta dalla vittoria oltraggiata e mutilata? E allora, dicendosi pronto per la più grande battaglia, dopo essersi congedato dall'esercito onde affrancarsi dagli ordini dell'autorità militare, prometteva in uno dei suoi tonitruanti discorsi «L'Ala d'Italia sarà liberata – ad onta – dell'Occidente degenerare divenuto un'immensa banca giudaica al servizio della spietata plutocrazia transatlantica»²¹. La promessa di vendicare l'Italia vilipesa dall'atteggiamento arrogante del lucroso e ben identificato nemico esterno, compendia in sé, tutti i temi della propaganda nazionalista.

Proprio di stampo nazionalista infatti, con il sostegno di alcune frange dell'esercito, si delineava il piano eversivo per la presa di Fiume, ad opera di quelle forze che l'apparato statale guardava con una certa indulgenza, se non addirittura come sicura garanzia contro il dilagante pericolo “rosso” o “nero”.

Appare inverosimile, ma la stampa tradizionale cittadina trascurava gli avvenimenti fiumani, anche se a una più attenta valutazione se ne riconoscono facilmente le scelte opportunistiche.

Il settimanale liberale ad esempio, che si era speso abbondantemente in accenti nazionalisti, adottava una posizione cautamente attendista. Non poteva di certo rinnegare i toni veementi e i voti di rivalsa più volte adottati, ma neppure poteva esporsi apertamente nel sostegno dell'impresa dannunziana, dai chiari connotati sovversivi. Vi era da considerare inoltre, che settori dell'esercito avevano, per così dire, disobbedito all'autorità statale, contribuendo a destabilizzare lo scenario politico, sconfessando pericolosamente il principio dell'ordine, tanto caro alla sensibilità liberale.

Meglio dunque allinearsi alla prudente quanto equivoca primitiva inazione del Governo, il quale riponeva fiducia nella pressione che una simile situazione (decisamente imbarazzante) potesse esercitare sulla Conferenza di Pace. D'altra parte, era pur facile ritenere che quel eterogeneo manipolo di forze, capeggiate dall'effimero Comandante, si ridicolizzasse da sé, esautorandosi dall'interno, a motivo delle proprie differenti inclinazioni ideologiche e recondite contraddizioni.

Con un modesto trafiletto dal taglio decisamente ironico invece, il cattolico *L'Era Novella*, commentava l'impresa e il suo immaginifico ideatore, ormai riconosciuto da tutti, compresa la Sezione Combattenti provinciale, come l'unico “deus ex machina” del nazionalismo italiano. «Poco importa se Nitti predice la fame e il dissesto finanziario» scherniva il settimanale cittadino.

In realtà, l'atto di forza dell'eclettico, provvisorio Duce e dei suoi legionari, cozzava contro i crediti che gli ex Alleati potevano vantare nei confronti dell'Italia. Ma «*Il Popolo d'Italia* (periodico diretto da Mussolini) – proseguiva *L'Era Novella* – ci fa sapere che in America ci sono 5 milioni d'italiani (zii d'America) che penseranno a sfamarci ed arriderci... Del resto, se verrà il giorno in cui sentiremo gli stimoli dello stomaco vuoto, basterà inviare un telegramma a D'Annunzio comandante della repubblica dei poeti. Tutti gli italiani reclamano Fiume – chiosava il settimanale cattolico richiamando a una condotta rigorosa e antieversiva – ma il governo dirige la politica»²².

Durante le giornate successive, avvalorava il preannunciato avvicendamento delle legioni di D'Annunzio con le truppe regolari al comando del generale Badoglio, in un atto dal chiaro tono

¹⁹ Cit. G. Damerini, *D'Annunzio e Venezia*, Mondadori, Milano, 1943.

²⁰ Ovviamente Gabriele D'Annunzio.

²¹ Cit. da Nicola Tranfaglia, *La prima guerra mondiale e il fascismo*, UTET, Torino, 1995.

²² *L'Era Novella*, 4 ottobre 1919.

accomodante nei confronti delle legali istituzioni e nell'attesa di ossequiare "rispettosamente la soluzione" scaturita dalla Conferenza di Pace. Non di meno, assai ambigualmente, precisava il proprio auspicio affinché la "soluzione" non dovesse risultare del tutto discordante con gli «interessi e col sentimento nazionale»²³.

Se la fazione liberal-nazionalista appoggiata dalla destra cattolica, si prefissava come obiettivo primario quello di raccogliere "i frutti della vittoria" facendo bottino di vaste annessioni, la posizione dei giolittiani e dei socialisti contrari al conflitto, come pure dei riformisti alla Bissolati, a suo tempo dichiarato interventista, si preoccupava piuttosto di assicurare una pace coerente allo spirito²⁴ di conciliazione. Il rinnovamento della classe dirigente e la ricostruzione del Paese²⁵ rientravano in quest'ottica.

Per i socialisti il cambiamento doveva avvenire in senso sovietista, così come "la grande luce d'oriente" la rivoluzione del popolo russo insegnava. Protesa alla solidarietà universale, l'Internazionale socialista superava anche il limitato concetto di patria, in nome del quale milioni di uomini erano stati mandati a morire. Dalle violenti diatribe o dai "punti d'onore" che si accendevano intorno alla questione territoriale, i socialisti rimanevano estranei, procurandosi da parte dei nazionalisti, lo sprezzante appellativo di "rinunciatori"(dopo quello di disfattisti che li aveva accompagnati durante gli anni della guerra). Tuttavia, nessuna patria, nessun confine potevano giustificare la miseria e la fame dilagante tra i popoli.

E in occasione dell'applicazione di alcune misure poste in atto dai Comuni socialisti per l'accoglienza dei bambini viennesi stremati dall'indigenza, era la Adelmi, la volitiva maestra socialista, conosciuta in città per il suo impegno sindacale, a evidenziare con accenti polemici, la solidarietà proletaria, contro l'indifferenza della classe borghese e la vacuità delle teorie nazionaliste. «Non le nazioni vincitrici – che avevano fatto la guerra – in nome della libertà, dell'elevamento e del benessere... non la borghesia... – precisava la giovane maestra – non i pescecani di guerra che han soldi e comodità» accoglievano «i piccoli martoriati» ma la classe proletaria che ben conosceva «la terribile malattia della fame»²⁶.

E mentre le inappagate aspirazioni nazionaliste già facevano temere preoccupanti ritorsioni, si chiedeva perplessa, a cosa servissero, per i bimbi di Vienna, le patrie divise dai falsi confini tracciati dall'uomo.

Angelo del focolare o prostituta: la questione femminile

La guerra aveva apportato profondi mutamenti in ordine ai costumi e alla morale. In particolare la donna, che durante gli anni del conflitto veniva gravata dalla responsabilità di capofamiglia e dal Governo era stata direttamente chiamata a partecipare all'attività produttiva e assistenziale, aveva maturato il desiderio di emancipazione della tradizionale dimensione domestica.

I numerosi organi di stampa già impegnati a celebrarne le virtù operose, avevano anticipato anche le profonde ripercussioni sociali che, a guerra ultimata, sarebbero appunto derivate dalla necessità di attribuirle il doveroso riconoscimento. Non a caso, il settimanale liberale cittadino, sin dal 1916, si era premurato di raccogliere giudizi intorno «al contegno muliebre di fronte all'attività maschile dopo la guerra» prevedendo la fioritura di un vivace dibattito in proposito e

²³ *L'Era Novella*, 11 ottobre 1919.

²⁴ Luigi Albertini rimproverava D'Annunzio per la linea aggressiva e predatoria assunta in quei giorni e lo invitava a rimaner conquistato da quello spirito che aleggiava sul mondo e che si traduceva nel vero vincitore dei nostri nemici, e che avrebbe assegnato all'Italia ben più alta missione.

²⁵ L'Italia fra i Paesi Alleati, è quello che esce maggiormente indebolito dallo sforzo bellico.

²⁶ *Liberata Parola*, 20 dicembre 1919.

l'accesa contrapposizione delle differenti sensibilità.

Un esempio eclatante di un siffatto conflitto ideologico animava le pagine dei periodici locali. Il settimanale liberale ad esempio, attraverso la penna del sedicente filosofo/borghese, tratteggiava la triplice raffigurazione della donna, derivante, a nostro avviso, da una visione maschilista e sessuofobica, senz'altro figlia della propria epoca.

Borghese, operaia o prostituta²⁷ che fosse infatti, la figura muliebre – secondo l'acuto scrittore – appariva incapace d'eludere ogni profferta amorosa o completamente alla mercé della propria avidità e lussuria.

Ovviamente, per appartenenza di classe, il ritratto della donna borghese riconsegnava l'immagine dai connotati più rassicuranti. Priva di ideali sconfinati, immolata esclusivamente alla famiglia, impegnata al tombolo o al telaio, la cortese signora non poteva che ritenersi lusingata dalle attenzioni di qualche gentiluomo, oltremodo confortata dal fatto che «non prospera la colpa ove germoglia amore».

L'astiosa operaia invece, «fra gli stridori delle macchine» annullava la sua femminile gentilezza e delegava alla strada l'educazione dei figli, unicamente anelando alle seriche vesti e alla lussuosa esistenza. E non per assillante bisogno, ma per bramosia, al fine di ottenere ciò che, né attraverso le rivendicazioni proletarie, o l'onesto lavoro, avrebbe potuto acquisire, predisponendo l'animo suo alla prostituzione. Così che, anche le «povere derelitte» della candida propaganda socialista, «le sfruttate costrette al lavoro estenuante» potevano sfoggiare lucidi scarpini e vestiti di voile.

Ne erano prova evidente, le «tante formose popolane o demi-vierges» che a ogni piè sospinto, assai generosamente, invitavano al facile gioco dell'amore, lasciando pregustare «un promettente intimo duetto»²⁸.

Ergo, la prostituta era colei che aspirando alle illecite ricchezze o agli agi fastosi, non per impellente necessità, ma per leggerezza e maggior libertà, abbandonava ogni decoroso sentimento del pudore, sacrificando il sacro culto dell'onestà, elevando la donna al di sopra di ogni pensiero ideale. Non vittima dunque, ma fautrice della propria sorte.

«Abbandoni la donna la politica – esortava di conseguenza lo zelante scrittore – e circoscriva la sua azione alla famiglia, tenda al suo elevamento spirituale... per essere a sua volta consigliera della propria prole, rifugga dalla violenta passione per il lusso smodato e peccaminoso... allontani l'uomo che tenta al suo onore... e diverrà la più grande nobile fattrice di un'umanità rinnovata nel sacro culto della famiglia, dell'amore, del bene»²⁹.

Non era purtroppo una voce isolata, quella del giovane filosofo/borghese, che si diceva nel mentre ancora soldato. Con il ritorno degli uomini dal fronte, si accendeva una sorta di competizione con il gentil sesso, per la conquista del posto di lavoro e del ruolo sociale. La riconversione dell'economia di guerra infatti, andava escludendo le donne privilegiando i reduci, in risposta ai loro sacrifici. Nonostante i tributi con cui si omaggiava la figura muliebre e gli onori riservati alle madri e alle vedove, la propaganda post-bellica esaltava il sacro dovere della maternità, onde incentivare la natalità dopo il naturale calo verificatosi durante gli anni del conflitto. Non a caso, veniva istituita ed enfaticamente celebrata la "Giornata della Madre"; ma la lode che si attribuiva al ruolo materno, mascherava l'intento di riconsegnare la donna alla dimensione domestica. Anche la retorica patriottica tesa a mitizzare la figura del soldato quale incarnazione delle virtù civiche, non che massimo esempio di prestante fisicità, di virilità temprata dalla prova, contribuiva ad aizzare la polemica contro la cosiddetta "donna nuova" considerata elemento perturbatore della morale e della stabilità sociale.

²⁷ Eh, non si scappa, le categorie sono queste.

²⁸ *Il Paese*, 2 agosto 1919.

²⁹ *Il Paese*, 19 luglio 1919.

La risposta socialista all'egregio filosofo però, non tardava ad arrivare. Dalle pagine di *Libera Parola*, Anna Adelmi già Segretaria della Camera del Lavoro, chiedeva all'intransigente moralista, il nome e il numero delle vere operaie in possesso di calze seriche e di lucidi scarpini, a imitazione delle laboriose damine borghesi impegnate a soccorrere eroici ufficialetti. E contrariamente al suo interlocutore, invitava le donne, tutte le donne senza distinzione di ruolo o di classe, a partecipare alla vita politica «non per abbandonare la famiglia o per l'illusione di poter godere di libertà illimitate»³⁰ ma per accrescersi ed educarsi, acquisire coscienza di sé e del proprio ruolo sociale, per tramutarsi veramente in nobili fattrici di un'umanità rinnovata.

Nel frattempo, la politica italiana poneva in essere alcune disposizioni legislative «riguardanti l'emancipazione»³¹ femminile. Tanto in materia civile che commerciale, la donna non avrebbe più necessitato dell'autorizzazione del marito o dell'Autorità giudiziaria. Inoltre, veniva ammessa a pari titolo dell'uomo, a esercitare le professioni e a ricoprire tutti gli uffici pubblici³².

A detta della stampa cittadina, le nuove direttive erano il giusto riconoscimento a quelle donne che durante la guerra, avevano dimostrato la propria maturità e la capacità di governarsi da sé.

Un ulteriore tassello però mancava a completa convalida dell'emancipazione femminile: il diritto elettorale e di eleggibilità. Infatti, il disegno di legge in proposito, veniva letto in aula e approvato nell'estate del '19, ma non sarebbe mai giunto in Senato, a motivo della chiusura anticipata della legislatura determinata dalla questione fiumana.

Quando agli inizi di settembre, la speranza sembrava ancora concretizzarsi, Anna Adelmi salutava con entusiasmo la possibilità offerta alle donne: malgrado il conservatorismo dei cosiddetti benpensanti; malgrado il vuotume di insulse damine, affinché la nuova conquista le inducesse a pensare; malgrado la rassegnazione di numerose lavoratrici, che piegate dalla fatica, neppure coglievano la gioia e la bellezza della vita. E ancora, malgrado la miseria morale di colei che, per ideali effimeri o per bisogno, mercificava il proprio corpo e la propria anima. Nessuna donna tuttavia, doveva ritenersi esclusa da una simile opportunità.

Decisamente contraria invece, si dimostrava l'opinione clericale, tesa a criticare l'atteggiamento di alcuni deputati socialisti – a suo dire – impegnati in Parlamento a sostenere «la dignità delle donne»³³.

Il riferimento – era ovvio – andava al discorso proferito in quei giorni da Turati, additato al pubblico disprezzo ma difeso strenuamente dalla Adelmi per l'alta e forte moralità che ispirava, che tuttavia, «i preti grossolani e immorali, non potevano certo comprendere.

Il deputato socialista infatti, a difesa dei diritti delle donne, anche di quelle giudicate di “malaffare” aveva pronunciato «Dopo Gesù, io non farò dello spirito sulle Maddalene. La materia gronda lacrime di sangue, e non si presta ai facili motteggi della cinica brutalità mascolina»³⁴.

Crisi economica e crisi sociale: una pace senza pacificazione

Con la conclusione del conflitto se ne calcolava l'elevato costo finanziario. L'Italia aveva speso all'incirca (approssimando per difetto) 156 miliardi e 978 milioni di Lire. Il debito pubblico dai 15 miliardi e 705 milioni del 1914, era lievitato sino a toccare i 69 miliardi e 200 milioni al 30 giugno 1919. Le cifre risultavano bastanti a giustificare le difficoltà del Paese. Per evitare la bancarotta si prospettava l'aumento delle entrate o l'espansione del debito statale. Facilmente, la

³⁰ *Libera Parola*, 23 luglio 1919.

³¹ *Il Paese*, 16 agosto 1919.

³² In realtà le donne non potevano accedere al ruolo di magistrato, di giurato, né alla carriera militare.

³³ *L'Era Novella*, 13 settembre 1919.

³⁴ *Libera Parola*, 11 ottobre 1919.

politica italiana decideva di optare per la seconda possibilità, a tutto svantaggio delle classi meno abbienti.

Sul fronte economico le notizie erano altrettanto sconcertanti. La ripresa andava a rilento, la produzione agricola tardava a decollare e anche la riconversione bellica che abbisognava di tempo, contribuiva ad aggravare la dilagante disoccupazione ormai calcolata in 2 milioni di unità.

Ne rendeva un'immagine vivida, mediante l'utilizzo di un'efficace trasposizione simbolica, il settimanale socialista *Libera Parola*, quando scriveva «La disoccupazione ha già steso le sue mani adunche afferrando l'operaio e l'operaia che lavoravano, per gettarli sul lastrico... Molte famiglie vedranno chiudersi le porte dello stabilimento e della bottega... si lamentano già i metallurgici... nei paeselli gli uomini non han più nulla da fare»³⁵. Inasprite e preoccupate però, si ritrovavano anche le operaie del Linificio, da quando la Ditta aveva cominciato a sospendere dal lavoro un numero considerevole di lavoratrici.

«... è forse questa la riconoscenza dei signori industriali alla benemerita classe lavoratrice si è acquistata durante la guerra!» asseriva provocatoriamente la stampa cattolica, testimoniando la sua solidarietà alla causa proletaria. «Ma benedetti signori, dei grossi guadagni del tempo di guerra, non si potrebbe impegnare una parte almeno per non lasciare mancare il lavoro alle nostre operaie, che sapete bene, come hanno concorso alla realizzazione dei vostri guadagni?»³⁶. Tuttavia, come è ben risaputo, conciliare interessi discordanti non è impresa da poco. In aggiunta, i guai non venivano soli. A questo stato di cose infatti, si sommavano l'inflazione crescente e l'aumento dei prezzi, che solo una mera illusione aveva ritenuto dovessero ritornare ai livelli del 1914.

Per tal motivo, “caro-vita e caro-viveri” divenivano le espressioni più utilizzate dai media e dalla propaganda «Si comincia ad ammettere l'errore iniziale – ribadiva ancora *L'Era Novella* – per cui non si è pensato quando si sono manifestate le prime agitazioni contro il caro-viveri, che conveniva colpire la speculazione dei mercati». Diversamente invece, si erano apportate minime migliorie economiche all'una e all'altra classe, con la risultante di un «solievo apparente e transitorio, con un aggravio intollerabile al bilancio dello Stato e fantastici rialzi nei prezzi di generi di prima necessità»³⁷. E come sovente accade in simili circostanze, recriminazioni e accuse intercorrevano tra le differenti categorie sociali. Le operaie del Linificio ad esempio, che nell'ora della refezione si portavano ai negozi cittadini per l'acquisto del companatico, non trovando più merce disponibile, tacciavano gli esercenti di occultare i prodotti, piuttosto di porli in vendita a prezzo di calmiera, come imposto dalle disposizioni governative. «Da qui lo sdegno delle maestranze ed il loro abbandono del lavoro»³⁸.

Nel tentativo di sedare gli animi, interveniva il Sotto-Prefetto consigliando di denunciare gli esercenti che si fossero rifiutati di applicare prezzi calmierati, trincerandosi dietro la scusa d'essere sprovvisti della merce. In tal caso, l'Autorità competente avrebbe provveduto alla requisizione dei prodotti e alla successiva vendita presso il mercato di S. Domenico.

Oberati dalle difficoltà economiche, salariati e stipendiati «domandavano allo Stato, alle provincie, ai comuni, al capitalismo, all'industria, di essere messi in condizione di sopperire agli indispensabili bisogni dell'esistenza»³⁹.

Così, contadini ed operai disoccupati e insoddisfatti riprendevano le rivendicazioni per il riconoscimento dei propri diritti. Le medesime rivendicazioni interrotte dalla chiamata alle armi,

³⁵ *Libera Parola*, 8 dicembre 1918.

³⁶ *L'Era Novella*, 8 febbraio 1919.

³⁷ *L'Era Novella*, 21 giugno 1919.

³⁸ *Il Paese*, 12 luglio 1919.

³⁹ *L'Era Novella*, 21 giugno 1919.

e alle quali la classe imprenditoriale rispondeva ostinatamente, con atteggiamenti di sospetto e di chiusura. La guerra tuttavia, aveva costituito uno spartiacque tra le proteste di ieri e le presenti.

Le rivendicazioni puramente salariali o per l'approvazione dei patti coloniali dalla durata annuale, rappresentavano ormai una fase superata. Il conflitto aveva consolidato negli animi una maggiore coscienza e i sacrifici compiuti avvaloravano la pretesa di una più dignitosa considerazione sociale. «Il proletariato è in marcia – assicurava entusiasta il periodico socialista – per tutte le rivendicazioni a cui ha diritto, ora che ritorna dalla guerra, dopo aver sofferto e combattuto per interessi altrui... è ora che pensi a se stesso... e orgoglioso, cosciente e compatto, prosegue»⁴⁰.

Tuttavia, non solamente il proletariato era per così dire, in stato di «ebollizione». Anche il ceto medio, che aveva aderito al conflitto con ardente partecipazione ideologica, avvertiva un frustrante sentimento di inadeguatezza.

L'inflazione infatti, ne svalutava gli stipendi, alimentandone la crescente sensazione di inferiorità, sia nei confronti del ceto imprenditoriale – i cosiddetti pescecani – sia rispetto agli esponenti proletari, giudicati imboscati o privilegiati. In un simile contesto di tensione, l'ora incombente si rivelava di particolare gravità, secondo il giudizio del settimanale liberale, come mai si era visto in precedenza.

La pesante crisi economica che attanagliava le società e gli Stati si configurava come la peggiore di tutti i tempi e conferiva all'avvenire un carattere incerto e pernicioso. L'espedito utile a fronteggiare la crisi, suggerito dal periodico liberale, prevedeva il miglioramento delle sorti dei lavoratori, con la correlata richiesta, in controparte, del rispetto della legalità e della moderazione.

Si invitavano pertanto, industriali e operai, contadini e proprietari, a evitare scosse e turbamenti, e nel tentativo di blandire la classe proletaria, se ne riconoscevano i sacrifici promettendole la prova tangibile della gratitudine borghese.

Certo, dal canto proprio, la classe proletaria non poteva lasciarsi travolgere dalla «folia del bolscevismo», non era al grido di «evviva Lenin»⁴¹ o esultando all'esperienza rivoluzionaria russa che si rimettevano in moto le attività produttive. Non era aderendo agli scioperi deflagranti un po' ovunque nel nostro territorio, o aspirando alla socializzazione delle imprese, alla giornata di 8 ore, al sabato inglese, o all'aumento dei salari, che si sarebbe superata la crisi. Al contrario, simili richieste avrebbero inficiato la produttività, determinando l'aumento dei prezzi. Unicamente l'intensa attività lavorativa, con l'accordo fra le classi e la dimostrazione di «buona volontà in tutti e amore all'ordine» avrebbe accelerato lo sviluppo del Paese. In primo luogo però – assicurava il periodico liberale – occorreva porre termine alle agitazioni continue e violente che da tempo ormai, “devastavano” le campagne, prendendo le distanze da quella “politica insana” operata da millantatori estremisti, che lusingavano le masse con promesse vaghe e strabilianti.

Ovviamente, il riferimento alludeva ai coriacei socialisti, ma non escludeva neppure gli altrettanto agguerriti cattolici, pronti a combattere a fianco degli altri Sindacati, pur di ottenere i legittimi miglioramenti.

Del resto, i cattolici non si avvertivano secondi ad alcuno, in fatto di rivendicazioni proletarie. Si dicevano distinguersi da “altri”, semplicemente perché, maggiormente realisti, non usavano propagare promesse illusorie.

Nel tentativo di ammansire il Sindacato cattolico, allora, il settimanale liberale, non proprio velatamente e con significativa doppiezza, segnalava le istruzioni emanate dalla Santa Sede all'indirizzo dei Vescovi, affinché facendo leva sulla personale autorità episcopale, sollecitassero i rappresentanti politici e sindacali di ispirazione cattolica, a discostarsi dalle «forme comuni alle

⁴⁰ *Libera Parola*, 7 dicembre 1918.

⁴¹ *Il Paese*, 26 aprile 1919.

agitazioni socialiste»⁴².

Il periodico cittadino infatti, non coglieva alcuna differenza tra le modalità di protesta poste in atto dai rossi, da quelle dei bianchi bolscevichi migliolini.

Nonostante gli inviti al ripristino dell'ordine però, gli scioperi si accendevano da un capo all'altro del Circondario, dal Pandinasco a Soncino, a Bolzone, a Capergnanica, senza dimenticare lo sciopero generale organizzato nel mese di luglio. Allarmata la fazione liberale, stanca di sopportare le imposizioni delle Leghe contadine finalizzate a impedire il regolare svolgimento dei consueti lavori agricoli, attraverso il suo più illustre rappresentante, il deputato Marazzi, presentava un'interpellanza onde richiedere l'intervento governativo. Per gli agrari infatti, risultava quanto ormai improrogabile, stabilire le massime che reggevano i Concordati e chiarire le modalità di partecipazione dei delegati all'andamento delle aziende agricole, a tutto vantaggio della collettività.

Nel contempo, il settimanale liberale ammetteva di non poter misconoscere che la plebe fosse stata troppe volte «costretta a scendere in piazza per cose ch'era giustizia concedere... è necessità urgente – ammoniva di conseguenza – che lo nostra borghesia cambi sistema...

La marea sale. La borghesia deve uscire all'aperto. Questa è la prova del fuoco»⁴³. E se, comprensibilmente alla propria sensibilità, allertava circa il pericolo rosso derivante dal socialismo sbracato e vanesio, con eguale preoccupazione poneva in guardia nei confronti di chi «calpesta i sentimenti puri delle nostre popolazioni... di chi per maggior abbeveraggio metterebbe la divisa del diavolo per farsi frate» in poche parole insomma, preavvisava circa il «convulsionismo mussoliniano» seguendo il quale non si sarebbe approdato a «buon porto»⁴⁴. Ciò nonostante, provando a conservarsi fiducioso e rimanendo ancorato allo stile di una morale borghese che la nuova realtà stava ormai travolgendo, assicurava «la parte sana di nostra gente non è, e non può essere mussoliniana. Simili Danton non fanno per i benpensanti»⁴⁵.

Popolo, popolari, populist: tutti contro tutti

Attraverso l'esperienza della guerra, la massa – suo malgrado – era assunta alla ribalta della storia, nel ruolo principale di protagonista.

Il potere di autodeterminazione inoltre, che la nuova politica andava platealmente attribuendole, le conferiva una consapevolezza nuova. Sebbene eterogenea nella sua composizione, condivideva la convinzione di aver diritto alla dovuta ricompensa, a motivo delle molteplici sofferenze patite. Peccato che le ricompense attese dalla singolarità dei suoi componenti, potessero risultare in antitesi, in virtù delle classi sociali di appartenenza.

La delusione comunque, che seguiva al mancato soddisfacimento delle agognate aspettative, favoriva la fioritura di organizzazioni politiche e para-militari, di associazioni di varia natura, di ideologie ugualmente vivaci e contrapposte, finalizzate a fornire la risposta adeguata ai bisogni della popolazione. Dilagava in tal modo il populismo sul malessere generalizzato di uno “sfarinato” complesso sociale.

Il popolo allora, si traduceva in fattore propositivo di lungimiranti visioni e al contempo, nell'oggetto del contendere, disputato a destra e a manca, incitato o rabbonito, inebriato e soggiogato dalla verve propagandista delle differenti fazioni o del comunicatore di turno, ammalato da promettenti prospettive. I toni ovviamente, accesi e esasperati, costantemente

⁴² *Il Paese*, 19 luglio 1919.

⁴³ *Il Paese*, 6 settembre 1919.

⁴⁴ *Il Paese*, 6 settembre 1919.

⁴⁵ *Il Paese*, 6 settembre 1919.

sopra le righe, caratterizzavano una violenza verbale quale diretta emanazione della comprovata violenza guerriera, che ormai, aveva attecchito nelle abitudini e negli animi, come retaggio dell'immane conflitto.

La delegittimazione dell'avversario poi, altrettanto obbligatoria, completava una sorta di "brutalizzazione" della politica e della condotta sociale, che ben presto, non doveva limitarsi agli scontri dialettici, ma si avvaleva di deprecabili attacchi materiali e fisici. La formula del "tutti contro tutti" allora, si concretizzava in una modalità operativa che acquisiva la valenza di un imperativo. Anche la stampa cittadina con i suoi rispettivi referenti politici, non restava esente da siffatti atteggiamenti.

I socialisti

«Siam vivi» annunciava esultante "*Libera Parola*". «Il socialismo era morto con tutti i putridi affiliati del Pus e la borghesia ghignava di gioia... Ma il putrido Morto è risorto... è pieno di energia e sfolgorante di fede... ed ha ucciso la guerra»⁴⁶.

Sin dall'incipit dell'articolo apparso sul settimanale socialista si evinceva l'annoso e aspro contrasto che opponeva gli antichi contendenti. Animato dalla luce radiosa che sembrava pervenire dalla recente rivoluzione bolscevica, anche il socialismo cremasco non più imbavagliato dalla severa censura e dal bieco militarismo, come un'araba fenice, risorgeva dalle ceneri del conflitto e ricolmo di vigore si schierava a sostegno della plebe, contro la potente borghesia antagonista.

Non più disuguaglianze dunque, o private proprietà, non più privilegiati o ladri signori, detentori del potere costituito, ma «Giustizia, Libertà, Scienza: il reclamo di ogni uomo» «Unisciti alle nostre schiere»⁴⁷ ammoniva di rimando il periodico cittadino rivolto al lavoratore dell'officina e del campo, mentre assicurava con autentico convincimento che solo nel Socialismo, la plebe martoriata avrebbe rintracciato la via della Redenzione.

Invero, sembrava concretizzarsi in quei giorni, la previsione formulata dall'on. Cazzamalli, quando ancora nel turbine dell'orrenda carneficina, aveva profetizzato la pesante accusa alla classe liberale, mossa dal proletariato coeso e rafforzato dall'esperienza del conflitto.

Ed era giunta finalmente "l'ora dei bilanci" risultanti moralmente in passivo per tutti coloro i quali avevano osannato alla guerra e dalla stessa avevano tratto una rapida fortuna. Analogamente, per i numerosi interventisti del caffè; senza dimenticare l'eccellente voltagabbana, l'ex compagno Mussolini fraterno collaboratore dei «commendatori cascamisti ad onore e gloria della più grande Italia»⁴⁸.

Ma la guerra era passata, e anche il concetto di patria, nel cui nome tanti eroi "dell'armiamoci e partite" avevano gridato al socialista disfattista, stava già acquisendo contorni incerti e nebulosi, dal momento che persino gli Alleati delle liberali democrazie, s'azzuffavano ormai senza ritegno perché «i pretesi diritti dell'uno –si traducevano in– inique pretese per l'altro»⁴⁹.

Senza dubbio però, le maggiori passività gravavano sul bilancio della borghesia capitalista, prepotente e infingarda. La medesima borghesia che ora, melliflua, colmava di lodi il proletariato, fingendo di riconoscerne i sacrosanti diritti, sino a ieri, qualificati alla stregua di egoiste pretese.

Di contro, solamente il Socialismo usciva dalla guerra a testa alta, potendo vantare la coerenza dell'azione a favore della grande famiglia proletaria.

Nel mentre, *Libera Parola* che sempre aveva manifestato la sua ferma opposizione al conflitto,

⁴⁶ *Libera Parola*, 7 dicembre 1918.

⁴⁷ *Libera Parola*, 28 dicembre 1918.

⁴⁸ *Libera Parola*, 28 dicembre 1918.

⁴⁹ *Libera Parola*, 28 dicembre 1918.

cavalcava, per così dire, l'onda apportata dalla Commissione d'Inchiesta su Caporetto. L'indagine governativa per l'attribuzione delle responsabilità in merito alla tragica disfatta, offriva alla corrente di sinistra l'occasione di affondare la propria critica nei confronti dei Comandi e dell'apparato militare. Tuttavia, la sinistra che intendeva difendere l'onore dei semplici soldati, perseverando nella svalutazione del concetto di patria, finiva col porre sotto accusa anche i leali assertori della guerra patriottica, insieme a tutti coloro i quali privi di un'autentica adesione ideologica, avevano comunque combattuto.

Si apriva quindi, un divario tra l'intransigente valutazione socialista e la sensibilità di numerosi ex combattenti, che nel personale sacrificio assaporavano l'orgoglio del compiuto dovere.

I Fasci di Combattimento e gli altri fasci

Anche a Crema era sorta l'Associazione mutilati e invalidi di guerra, più tardi destinata a confluire nell'Associazione Combattenti. L'organizzazione interpretava a livello locale, il fenomeno del "combattentismo" che più propriamente si concretizzava nella volontà dei numerosi reduci di perpetuare la memoria dei caduti, cementando lo spirito del cameratismo, promuovendo al contempo le riforme necessarie al rinnovamento sociale.

Nonostante l'affine consonanza etimologica, niente aveva a spartire con i Fasci di Combattimento, presentati a Milano da Mussolini, nel marzo del '19. Il movimento fondato dall'eclettico caporale ex socialista, raggruppava i disillusi delle tradizionali correnti ideologiche e gli esponenti dell'arditismo, e dava avvio alla cosiddetta "militarizzazione della politica", avvalendosi di squadre armate nella lotta contro i dichiarati avversari, in specie bolscevichi e migliolini.

In Provincia, la prima Sezione dei Fasci di Combattimento veniva aperta a Cremona, nell'agosto dello stesso anno, da Roberto Farinacci, figura nota dell'ambiente sindacale socialista. Crema invece, doveva attendere l'anno successivo, per vedere l'inaugurazione del locale movimento mussoliniano. Tuttavia, una «nomina significativa»⁵⁰ nel settembre del '19, inorgoglia alcune fazioni del contesto cittadino. «I Fasci Italiani di Combattimento – nominavano – loro rappresentante e fiduciario in Crema, il Capitano dott. Guido Pianigiani... La detta nomina – puntualizzava non proprio casualmente il periodico liberale nel darne notizia – è la più eloquente prova della stima e della fiducia goduta dal Pianigiani presso il Comitato direttivo dei Fasci»⁵¹. In realtà, non del tutto cristallina appariva la figura del Pianigiani, fatta oggetto di forti critiche avanzate da una sua pregressa conoscenza. Infatti, Enrico Tagliabue Segretario del Fascio di Combattimento di Monza, commentando gli atteggiamenti del capitano Pianigiani, dileggiava le gesta dell'eroico soldato che, in realtà, «fece di tutto per farne poco di guerra» e da «farabutto politico»⁵² qual era, aveva trovato sicura convenienza fra le braccia generose degli agrari cremaschi. «Prendete a calci ed allontanate questa figura equivoca»⁵³ esortava il Tagliabue, mentre per tutta risposta, con estrema nonchalance, il chiacchierato Pianigiani si piccava di ostentare l'amicizia e l'affinità che lo legavano a Mussolini. E non privo di iniziativa, ricopriva il ruolo direttivo de *L'Unione*, l'organo di stampa del recente Fascio economico cremasco. Che strano! Un altro fascio? Ebbene sì, conseguente emanazione della Federazione agricola locale, che già riuniva i piccoli e più potenti agrari e si prefissava di tutelarne gli interessi. Stigmatizzando il valore dell'unione, proprio in quei giorni, gli agricoltori, messi alla prova dalle frequenti contestazioni proletarie, erano invitati a «farsi d'attorno alle buone iniziative locali».

⁵⁰ *Il Paese*, 13 settembre 1919.

⁵¹ *Il Paese*, 13 settembre 1919.

⁵² *Libera Parola*, 7 febbraio 1920.

⁵³ *Libera Parola*, 7 febbraio 1920.

«Possano gli agricoltori comprendere la forza che sarà per sorgere dalla loro unione e la Crema agraria avrà uno slancio nel prossimo domani»⁵⁴. Si delineava prestamente la posizione del Fascio economico cremasco; infatti, nonostante le rassicurazioni di imparzialità nell'azione conciliatrice con le maestranze, in realtà inclinava apertamente per il ceto imprenditoriale agrario.

A maturare il clima ideologico in terra cremasca, per la diffusione dei Fasci di Combattimento, contribuiva con funzione prodromica, un'ulteriore associazione dal fresco e significativo appellativo, *La Giovane Italia*⁵⁵. Era ancora il settimanale *liberare* nel febbraio '19 ad annunciare la nascita, nella sua doppia articolazione, maschile e femminile e a riconoscerle l'appoggio. Il giovane e brillante promotore Giovanni Agnesi, in breve tempo, era riuscito ad aggregare la quasi totalità degli studenti cittadini. L'associazione «sorta col proposito di stringere in fascio le energie della crescente generazione»⁵⁶ si faceva espressione di «arditezza, intuizione, fantasia, amore, fede – e di un – modernismo spirituale»⁵⁷ che avrebbe condotto i giovani di Crema a non appiattirsi «troppo inerti e insensibili ai grandiosi e policromi movimenti delle masse e delle coscienze»⁵⁸. Attraverso il proprio settimanale *Fiamma Italica*, i suoi aderenti affermavano di non sentirsi vincolati ad alcun partito, ma unicamente «all'Italia, ossia all'umanità»⁵⁹. Diffidenti, i socialisti ritenevano che, alla fine, questi nuovi giovani italiani fossero unicamente intenzionati a «mantenere in piedi la vecchia baracca borghese-militarista»⁶⁰. «I cattolici militanti – invece – riservavano il giudizio ad azione spiegata»⁶¹.

La declinazione dell'associazionismo cremasco però, non era affatto conclusa. Da una costola della consolidata Società Monarchica e per volontà del dott. Giovanni Viviani, sorgeva la Lega Patriottica, finalizzata a riunire «tutti gli elementi antibolscevichi» onde propugnare (non credereste) le indispensabili riforme, ma «nell'ordine e senza dannose convulsioni»⁶².

La prolifera moltiplicazione di associazioni sorte accanto ai vecchi movimenti, contribuiva a testimoniare il fervore ideologico che vivacizzava e disorientava il contesto cittadino.

I liberali

A farne le spese di una simile vivace fioritura associazionistica, era senz'altro il partito liberale, anche se da principio pareva non averne assoluta contezza. Il partito dell'ordine continuava a schierarsi, come da consuetudine, contro il regime della violenza apportato dai forsennati bolscevichi, a cui i degeneri cattolici migliolini davano man forte. E arrogandosi il compito di parlare in nome del popolo, e non solo «della classe proletaria asservita alla Camera del Lavoro o ad un'altra Camera»⁶³ incitava tutti coloro che avessero a cuore la libertà e la giustizia, a unirsi, per impedire agli arroganti avversari di prevalere.

«Le sfumature non contano»⁶⁴ dichiarava. L'unione in un unico blocco compatto di tutte quelle forze protese al lavoro onesto e ordinato, all'affratellamento degli uomini, all'educazione delle masse, rappresentava il naturale approdo per la salvaguardia della civiltà.

⁵⁴ *Il Paese*, 8 marzo 1919.

⁵⁵ *La Giovane Italia* in Crema, era la sezione locale di un'organizzazione già presente a livello nazionale.

⁵⁶ *Il Paese*, 5 aprile 1919.

⁵⁷ *Il Paese*, 24 maggio 1919.

⁵⁸ *Il Paese*, 24 maggio 1919.

⁵⁹ *Il Paese*, 5 aprile 1919.

⁶⁰ *Libera Parola*, 4 ottobre 1919.

⁶¹ *L'Era Novella*, 15 febbraio 1919.

⁶² *Il Paese*, 20 settembre 1919.

⁶³ *Il Paese*, 29 marzo 1919.

⁶⁴ *Il Paese*, 29 marzo 1919.

I cattolici

Animosi e animati, i cattolici ancora stentavano a metabolizzare la “questione romana” e l’esclusione della Santa Sede dalle trattative di pace, fissata dal Patto di Londra. E proprio dalla disamina del famigerato Patto, che a loro avviso, costituiva la vera «pietra d’inciampo per il bene dell’Italia... e l’origine del fallimento dei nostri rappresentanti» muovevano un forte biasimo contro la «buffa e ridicola» classe borghese «fino a ieri prepotente e reazionaria» ora pronta a gettarsi «tremante nelle braccia del socialismo e del bolscevismo... pur di salvare la pancia per i fichi»⁶⁵. Bando dunque, allo spauracchio del liberalismo che escludeva la Religione ammorbando la società della «malattia del laicismo»⁶⁶. Alla crisi conseguente, una moltitudine di maestri tanto saggi quanto esperti, si apprestava a offrire la risposta. «Tutti parlano – canzonava *L’Era Novella* – nessuno ascolta. Tutti parlano, ma come se non parlassero e la crisi continua ad allargarsi»⁶⁷.

Per non dire poi, delle «sconcezze dell’arditismo – espressione – di una mentalità di folli criminali che presentano né più né meno dei bolscevichi che vogliono combattere, un pericolo grave per lo svolgersi tranquillo della vita»⁶⁸. Tra gli arditi di Mussolini e quelli di Serrati, i cattolici s’impegnavano ad aprirsi «un’altra via». L’alternativa stava ormai profilandosi e, paragonata quasi alla guerra per l’eccezionalità dell’evento, come per il portentoso impatto sociale, faceva la sua comparsa sulla scena politica sin dal gennaio del ’19. La costituzione del Partito Popolare italiano infatti, scompaginava il tradizionale assetto politico, interessando «profondamente la coscienza pubblica»⁶⁹. Il settimanale *L’Era Novella* nel presentare il nuovo partito, non riusciva a trattenere l’entusiasmo, registrando «il fatto tra gli avvenimenti solenni». «Né moderato, né progressista, né destro, né sinistro, né reazionario, né socialista»⁷⁰ specificava il periodico cittadino, ma unicamente partito dei cattolici, partito dei cittadini che si «compongono con la nazione, non estranei alla nazione». I cattolici ormai, dopo la partecipazione al conflitto, attraverso la quale avevano offerto prova di totale concordanza con lo Stato nazionale, desideravano aderire apertamente all’attività politica del Paese.

Il contenuto programmatico del «Grande Partito» di ispirazioni elevate, contemplava l’analisi di «tutti i problemi dell’ora storica» e prevedeva la loro «soluzione sicura, colla prospettiva di un avvenire di progresso, di civiltà». Nessun paragone era possibile con i programmi accampati dagli altri interlocutori politici, giudicati unilaterali e tutt’al più appropriati «pel momento di riscossa più che per rinnovamento e rigenerazione»⁷¹. La stoccata chiaramente, mirava a sminuire la proposta socialista, sebbene deliberatamente sottaciuta.

Nei confronti dei liberali invece, *L’Era Novella* adottava toni al limite dell’impertinenza, «credevano i liberali di qualunque colore, che essi soli fossero all’altezza di formare programmi di azione politica; ecco, gli ultimi saranno i primi»⁷². E affondava il dente avvelenato nei confronti del variegato ambiente liberale comprensivo delle recenti realtà associazionistiche, ancora di dubbia decifrazione, incapace di prendere le debite distanze dalle «convulse teorie e gli acrobatici sistemi di Mussolini»⁷³. Al di sopra di siffatti atteggiamenti contraddittori invece, si erigeva il

⁶⁵ *L’Era Novella*, 24 maggio 1919.

⁶⁶ *L’Era Novella*, 30 agosto 1919.

⁶⁷ *L’Era Novella*, 30 agosto 1919.

⁶⁸ *L’Era Novella*, 30 agosto 1919.

⁶⁹ *L’Era Novella*, 1 febbraio 1919.

⁷⁰ *L’Era Novella*, 8 febbraio 1919.

⁷¹ *L’Era Novella*, 1 febbraio 1919.

⁷² *L’Era Novella*, 1 febbraio 1919.

⁷³ *L’Era Novella*, 15 settembre 1919.

nuovo Partito Popolare, l'unico, il solo in grado di raccogliere tutte le «odierne aspirazioni».

In città, nel marzo '19, si costituiva ufficialmente la Sezione del Partito Popolare; il Consiglio direttivo eletto a maggioranza dagli aderenti, si apprestava prontamente ad attuare un'intensa attività di propaganda.

Le elezioni politiche del novembre '19

L'anno successivo al conflitto si completava con le elezioni politiche di domenica 16 novembre. La consultazione elettorale, che per la prima volta, prevedeva il sistema proporzionale e l'attuazione effettiva del suffragio universale maschile, era stata anticipata da una vivace campagna di propaganda.

Stante l'avviso dei socialisti, poteva ormai dirsi concluso il tempo in cui operai e contadini esprimevano il voto su indicazione del fittabile, del padrone o del prete, senza ottenere una vera rappresentanza dei peculiari bisogni di classe. Ora, con i socialisti che «mai avevano tradito l'ideale e sempre furono con i lavoratori»⁷⁴ finalmente, si sarebbe rappresentata in Parlamento la classe proletaria.

Il suffragio universale (maschile) inteso come la più autentica forma di «giustizia popolare» espressione di un «diritto sociale»⁷⁵ era sostenuto a gran voce anche dai cattolici. «Il popolo ha il diritto al voto – precisava in proposito *L'Era Novella* – alla rappresentazione viva, reale, immediata dei suoi interessi»⁷⁶.

Interessi completamente alienati dall'odierno capitalismo perseguito dalla classe borghese, propensa ad attribuire il ruolo primario al capitale e a deprezzare le prestazioni del lavoratore.

Tuttavia, neppure affidandosi all'irruenza dei forsennati socialisti, con il loro “eccesso d'azione” e il disconoscimento della Religione, si sarebbe ricondotta la società «sulle sue basi naturali»⁷⁷.

Consequente quindi, era l'invito a votare per i cattolici, e in particolare per l'avvocato Guido Miglioli, leader indiscusso delle “Leghe Bianche” a cui, *L'Era Novella*, a nome dei numerosi contadini cremaschi, attestava sinceri sentimenti di stima, «perché fra tanta gente che dondola come le canne al vento, lui... tira dritto per la sua via senza debolezze». Nessuna titubanza quindi: con il voto al Miglioli ci si assicurava la «coscienza tranquilla di salvare la patria e la fede nostra»⁷⁸.

Contrariamente, il partito liberale non vedeva di buon occhio la probabilità che si concretizzasse una cospicua rappresentanza proletaria in Parlamento. A riguardo, il suo periodico con disappunto scriveva: «Il mungitore di vacche... va a fare il legislatore. Sì, va anche lui a fare il legislatore della nuova Italia... come va il bidello di scuola, come va il tramviere, il macchinista della locomotiva, e il bracciante e il barcaiolo...»⁷⁹.

La “nuova Italia” uscita dalla guerra, sembrava proprio non più attagliarsi agli schemi elitari della componente liberale che, pur riconoscendo l'utilità di udire nell'Assemblea legislativa «le osservazioni di carattere pratico» apportate dalla «viva e immediata voce degli uomini del lavoro manuale», non poteva accettare la svalutazione della «funzione sociale dell'intelligenza e della cultura»⁸⁰.

⁷⁴ *Libera Parola*, 1 novembre 1919.

⁷⁵ *L'Era Novella*, 13 settembre 1919.

⁷⁶ *L'Era Novella*, 13 settembre 1919.

⁷⁷ *L'Era Novella*, 13 settembre 1919.

⁷⁸ *L'Era Novella*, 25 ottobre 1919.

⁷⁹ *Il Paese*, 29 novembre 1919.

⁸⁰ *Il Paese*, 29 novembre 1919.

Così, mentre auspicava una radicale riforma da parte della classe dirigente, ribadiva che «le mani – non potevano – dimenticare il rispetto e la deferenza che devono al cervello»⁸¹.

L'esito della consultazione elettorale del 16 novembre '19, a livello provinciale, premiava i socialisti, con l'elezione di tre rappresentanti, Lazzari, Garibotti e il cremasco Ferdinando Cazzamalli.

Il Partito Popolare festeggiava l'elezione del suo fervente deputato Guido Miglioli, mentre il cosiddetto Blocco, che aggregava forze diverse, dai liberali ai democratici, dai socialisti riformisti ai radicali, e al quale in Provincia, si era alleato pure il movimento di Mussolini, veniva ripagato con l'elezione del cremonese Leonida Bissolati, maggiore rappresentante del Socialismo Riformista.

Nello storico Cremasco invece, primeggiava il Partito Popolare, che conquistava 38 Comuni su 52. La città di Crema, anche se di misura, vedeva prevalere il Blocco, ma il primato del suo illustre cittadino, il generale Marazzi, che per quasi trent'anni aveva rappresentato in Parlamento il territorio locale, era ormai intaccato per sempre. Fronde interne al Blocco, come pure la preclusione dell'amico Bissolati, gli avevano preferito il radicale Tullio Giordana.

A elezioni ultimate, il periodico liberale conduceva un'amara disamina, in virtù della quale attribuiva la vittoria pressoché indisturbata dei partiti estremi, all'indecorosa divisione intestina dei partiti medi.

«Ora dunque il male è fatto. E rimediare bisogna. Il rimedio – suggeriva *Il Paese* – è uno solo; raccogliere e costituire in un blocco unico quell'immensa maggioranza degli italiani che non vogliono rivoluzioni né rosse, né nere»⁸².

BIBLIOGRAFIA

Nicola Tranfaglia, *La prima guerra mondiale e il fascismo*, UTET, Torino 1995.

Mario Isnenghi, *L'Italia del Fascio*, Giunti, Firenze 1996.

PERIODICI

Il Paese, settimanale liberale.

L'Era Novella, settimanale cattolico.

Libera Parola, settimanale socialista.

⁸¹ *Il Paese*, 29 novembre 1919.

⁸² *Il Paese*, 29 novembre 1919.

La poesia cremasca

Franco Gallo (con la collaborazione di vari)

Poesia e pratica poetica a Crema: *addendum I.*

Mantenendo fermo l'approccio del contributo presente su Insula Fulcheria 2018, l'autore esamina alcuni poeti locali contemporanei ancora non trattati, in particolare L. Casalini e G. Aiolfi, sempre in riferimento all'orizzonte di ascolto da loro inteso con la propria pratica poetica e al senso della stessa sia come forma artistica sia come veicolo sociale. Riprende e amplia inoltre alcune considerazioni sugli aspetti della pratica ludica della poesia, in contesti specifici e con esempi concreti. Lo scenario resta quello della poesia in lingua italiana e il lavoro si propone come primo di una serie.

1. Il punto di partenza

Dopo la sezione monografica sulla scena della poesia cremasca del tardo Novecento e degli anni recenti¹, a chi scrive viene ancora riservato da questa rivista uno spazio, destinato al primo di una serie di *addenda* dei quali, ci auguriamo, siano poi nel tempo sempre diverse le voci d'autore e le prospettive.

L'ipotesi di lettura della poesia cremasca contemporanea elaborata dallo scrivente e da altri si è fondata sulla convinzione che la pratica poetica sia stata uno dei fattori essenziali di una riappropriazione personale del linguaggio e della rappresentazione del mondo che ha interessato le prime generazioni diffusamente scolarizzate di cremaschi, con ciò aperte a dimensioni personali di gusto e giudizio. Da esperienza occasionale, la poesia, promossa e coltivata anche grazie all'azione, per un certo periodo assai incisiva, di istituzioni culturali pubbliche e private locali, è diventata così per almeno due generazioni un canale espressivo che è stato tentato da molti e, se non maggioritario, almeno non isolato o intrinsecamente deviante. Non solo, essa ha costituito anche un fattore essenziale, anche se controverso, dell'interesse per la conservazione del vernacolo e per la sua fissazione come lingua.

Via via definitasi, per ciascuno dei suoi tanti praticanti, la diversa misura della dedizione e della profilatura professionale, collaterale oppure occasionale, del rapporto con la scrittura, la poesia cremasca ha comunque vissuto dagli anni Ottanta del XX sec. in poi una forte propensione ad aprirsi oltre la dimensione locale, sia nel campo della poesia in lingua italiana, sia nella stessa dimensione del vernacolo. Qui proprio il raggiungimento della solida dimensione descrittiva dei fenomeni di *langue* ha permesso di porre l'idioma cremasco nel contesto e a paragone con le altre parlate vernacolari prossime e lontane.

La sezione monografica apparsa lo scorso anno sulle pagine di questa rivista, disegnando questo quadro, ha documentato numerosi scrittori all'interno di un filone di editoria che, spesso locale o a circolazione limitata, tende proprio per questo motivo a proporre scrittura diversa da quella che circola in un rapporto anonimo tra autore e pubblico, e si muove nella prossimità di vita, relazione e attenzione reciproca tra i due lati del processo estetico (composizione e fruizione). A questo approccio, non necessariamente critico (nel senso che non si preoccupa primariamente di individuare un criterio selettivo di lettura basato su giudizi di valore riferiti alle opere), si riportano anche gli *addenda* proposti nel presente scritto. Sono illustrati esempi rappresentativi di *tre forme diverse di corrispondenza e interazione tra autore e pubblico*: nel primo caso, la scrittura in lingua italiana di Lina Casalini si pone come esperienza consolidata di interazione fiduciosa e reciproca attesa tra un'autrice multilaterale per presenza e profilo sociale e un pubblico elettivo ma non elitario; nel secondo caso, la scrittura di Giuseppina Ajolfi proviene da un orizzonte extracremasco dove si rideposita, dalla periferia del comprensorio, in attesa che i suoi elementi qualitativi possano venire apprezzati in un quadro di lungo periodo; nel terzo, due libri/non libri di autori fittizi (Guglielmo Zambelloni e Giusy Palombari) rimandano entrambi a un processo di scrittura collettivo e leggero, ma con intenti di circolazione da un lato diffusa e informale (Guglielmo Zambelloni e il Club CB Radioamatori Crema), dall'altro punto a punto e personale (Giusy Palombari); in entrambi i casi, con un forte accento ludico-ricreativo, satirico e bonariamente ironico.

2. Lina Casalini

Lina Casalini (n. 1953), che per lo più firma Lina Francesca Casalini Maestri, è ampiamente conosciuta dal pubblico cremasco per la sua attività di lunga data quale voce recitante e soggetto

1 "Insula Fulcheria", XLVIII, 2018, pp. 14-175 (saggi di vari).

attivo (con F. Maestri) nell'azione di salvataggio, volgarizzazione e conservazione del patrimonio del dialetto cremasco. A tale attività fanno riferimento in primo luogo la rubrica dei *Cüntastorie* (Il Nuovo Torrazzo) e una solida pratica di poesia dialettale, che è stata già affrontata in altra sede da G. Vailati². In questo frangente ricorderemo invece opere di Casalini in lingua nazionale, che ne delineano una fisionomia coerente di autrice nel panorama locale.

La prima opera di un certo respiro è *Due maschere per volare*³, che è scritta a quattro mani con F. Maestri e raccoglie complessivamente una ventina di componimenti ascritti in modo alterno ai due coautori, di cui una metà circa in dialetto cremasco con testo italiano a fronte.

I sei componimenti in lingua italiana a firma di Casalini sono *La luna di zucchero*, *Vizi poetici*, *Le impronte*, *La luna*, *Le immagini dell'anima* e *Nell'anno che io sono nata*. Proprio *La luna di zucchero*, che apre la silloge, sembra raccogliere gli elementi essenziali del mondo poetico sorgivo dell'autrice.

La luna di zucchero

*Una come me
quando non parla
è perché sgretola
muri freddi di ferro
che le coprono
l'anima*

*E nel silenzio
dell'impossibile
cerca di nuovo
il sogno
della luna di zucchero*

Da un lato, attenzione alle dinamiche della propria interiorità, nominate con locuzioni ampie, architettoniche e imponenti, a significare l'importanza del mondo sentimentale e spirituale; dall'altro lato, una componente onirica, che rimanda alla sfera della felicità infantile e degli affetti, una dimensione che viene ad essere ricreata nella poesia e lì, senza illusioni o evasioni, almeno per un momento fissata e posseduta.

Con *La culla di paglia azzurra. Poesie di Natale*⁴ Casalini affronta poi un libro a tema, per quanto il testo non si riferisca al solo contenuto sacro, ma si muova anche attraverso parecchie scene di realtà locale, che hanno con il periodo della festività una contiguità del tempo e dell'occasione di cronaca. L'esercizio di scrittura reinventa personaggi e contesti della natività di Gesù, in più di un'occasione con interessante scelta del dettaglio e del registro linguistico:

² G. VAILATI, *Vivere la Poesia sul Serio. Dalla produzione alle varie forme di ascolto della poesia dialettale*, ivi, p. 69, 77-78; a p. 86 viene ricordato anche il *recital* con F. Maestri che da anni è offerto alle diverse comunità interessate.

³ L.F. CASALINI - F. A. MAESTRI, *Due maschere per volare*, edizione privata, presso Trezzi, Crema, 2002, pp. non numerate. Altri suoi testi oltre a quelli presi in esame: *Pensieri numerati e una poesia*, ivi, 2004, 2005 (II edizione); *Gocce d'acqua figlie della neve*, ivi, 2005; *Nel ventre... il cielo*, ivi, 2007, 2008 (II edizione); *L'operaio degli ulivi (un diario nel vento)*, ivi 2009; autoprodotte sono poi sillogi a circolazione privatissima che secondo le informazioni raccolte sono almeno 15 dal 2003 ad oggi. Ringraziamo l'autrice per averci permesso di consultare questi testi ormai rari, e non tutti disponibili (neppure quelli composti da tipografie) presso la Biblioteca Civica di Crema.

⁴ L. F. CASALINI MAESTRI, *La culla di paglia azzurra. Poesie di Natale*, Trezzi, Crema, 2006.

Poesia n. 16

*Gli angeli non avevano volti
né mani che si vedevano*

*erano sagome di pastori
e di vecchie baldracche
tutte vestite uguali
che si intrecciavano*

*Ragnatele danzanti
attaccate alla grotta
facevano giri fatati
suonando cembali e cornamusa*

Poesia n. 32

*La vecchia contadina
non conosceva che il tempo
della luna
e l'applicava così
agli animali gementi
nella stalla*

*Le sue mani
facevano da unguento
e lenimento al ventre
delle capre partorienti*

*Perciò fu grezza
l'assistenza
a quella donna in doglia
nella notte
non aspettata*

sapeva di paglia

La culla di paglia azzurra è un libro corale che cerca di raccogliere attorno al tema religioso la cronaca sia intima sia esteriore dell'attenzione o della noncuranza della città, dei suoi abitanti, della stessa autrice con i suoi dubbi e le sue domande religiose e spirituali, e ha l'aria di un dono per una comunità di riferimento, ma anche di un interpellare serio (ma non serio) che vuole investire la coscienza di tutti. Pertanto un ideale diario del periodo natalizio in città, offerto alla città come specchio di sé nel Natale.

Un vero testo a struttura unitaria e concettuale è anche *L'Obolo del Poeta*, l'opera compiuta più convincente di Casalini⁵. Il libro giunge al compimento di un'esperienza umana e professionale che ha al centro la cura, la dimensione dell'attenzione non invasiva ma di concreto sostegno per l'altro e per la sua indipendenza; una dimensione che deriva sia dal vissuto professionale trascorso dall'autrice, sia dall'interiorizzazione di precisi modelli educativi e culturali che traspare dai suoi scritti. Il paratesto della dedica, ai "genitori" e ai "colleghi del Servizio Socio-Sanitario Istituzionale", conferma tale *imprinting*.

L'architettura del volume si muove attraverso una crescente precisazione del significato dell'opera del poeta, che si definisce attraverso quattro paragoni e/o metafore, dapprima come "radice umana che cammina", poi come "presenza umana che avvalora", poi come "obolo che consola" e infine come "dono che si consegna". A ciascuna di queste definizioni è affidato il titolo di una sezione del libro, al cui interno i testi sono intitolati come *Canto (numero)*, in ordine progressivo, distribuiti nelle quattro sezioni in 10, 10, 23 e 7 canti per un totale di 50 poesie.

La lettura introduce a una laboriosa esperienza di riflessione autobiografica, morale e poetologica, dove emergono sia il senso controverso, coerente con la dedica e sua problematizzazione, del rapporto con madri, padri e figli (costitutivamente terreni e trascendenti, carnali e spirituali nello

⁵ L. CASALINI, *L'Obolo del Poeta*, Trezzi, Crema 2012.

stesso tempo), sia, con qualche inflessione anche narrativa, la dimensione del lavoro, dell'utilità sociale, del contesto urbano e storico-culturale con cui l'autrice si è confrontata.

Alcuni testi raccolgono e assemblano scritture precedenti: per esempio il *Canto 29* recupera con alcune varianti di distribuzione del testo, di tipologia del carattere a stampa e con aggiunta dell'esergo il menzionato *Nell'anno che io son nata* da *Due maschere per volare*⁶.

Della cifra di questo libro impegnativo e di sostenuta testimonianza, ricordiamo solo, per ragioni di spazio, un brano che ci ha fortemente colpito perché capace di manifestare l'intensità e il sovrapporsi degli elementi affettivi, sensuali e ideativi, con una scrittura ricca di sinestesia e forti contrasti di immagini

*Ma prepotente lenzuolo
dentro l'anima
è la nostalgia del tempo
del vento dei versi che mi dicevi
il fuoco dei racconti
le memorie dilatate dentro il cuore
Il tuo profumo più bello
è stata la tua voce*

*dissetante
come
goccia*

*come
foce*

Casalini offre l'esempio al contesto locale di una capacità di sintesi nella poesia di una propria dimensione di lavoro, relazione, fede e amore per il bello che ne fa una voce attesa e rispettata in ogni sua manifestazione.

3. Giuseppina Ajolfi: una poetessa del Cremasco, fuori dal Cremasco

Giuseppina Ajolfi (1928-2013), originaria di Vaiano Cremasco, poi attratta per lavoro e vita familiare su Milano, fu autrice di cinque volumi⁷, capaci di trovare numerosi premi ed apprezzamenti. Oggi esiste una vetrina *online* per la sua produzione (<http://www.ajolfi.com>), che raccoglie qualche nota biografica, pareri critici, la bibliografia, i premi vinti, e poesia sia in dialetto sia in italiano⁸; mentre documentazione che era raccolta sul sito del comune di Vaiano Cremasco per la giornata di presentazione della sua opera postuma⁹ non è più accessibile per

⁶ Ivi, *Canto 29*, p. 81; il brano successivo è invece tratto dal *Canto 47*, p. 123.

⁷ *Zoccoletti*, nuove edizioni operaie, Roma, 1980 (edizione fuori commercio); *Foglie*, il Tempio, Milano, 1988; *Il Fascino del Nord*, ivi, 1998; *Squarci di ricordi lontani*, stampa presso La Serigrafica Arti Grafiche, Buccinasco, 2010 (edizione fuori commercio); *E venne la notte*, stampa presso Color by, Caponago, 2013 (edizione fuori commercio).

⁸ Consultato il 06.07.2019.

⁹ https://www.cremaonline.it/cultura/23-11-2013_Vaiano,+le+poesie+di+Giuseppina+Ajolfi/, per una rapida scorsa (consultato il 04.07.2019).

restyling del sito al momento della composizione di questo testo¹⁰.

La scrittura di Ajolfi matura da *Zoccoletti*, un'opera prima dove i temi del ricordo e della natura, dell'amore e della famiglia, trovano talvolta individualità di linguaggio, talaltra invece risentono di moduli di poesia colta gestiti con garbo ma freddi. Si vedano questi esempi

La cascata

*Tra i muschiosi massi
sgorghi impetuosa
Trascinando il levigato sasso;
si specchiano in te
l'aspra rosa di macchia
il dolce sguardo
d'una cerva assetata...
 Il tintinnio
 stridulo
 d'un campanaccio
 rompe nella valle
 tutta solitudine.*

Vorrei

*Si agitano al vento
Le cerule campanule,
scambiando parole
con il garrulo ruscello:
forse ti portano l'eco di una campana
o il belare di un agnello.
 A te
 cima innevata
 vorrei dare l'animo mio
 e rifugiarmi
 come in un dio*

I testi sono contraddistinti da alcuni appesantimenti (allitterazioni aggettivo/sostantivo, unità di senso convenzionali come l'agnello, la cerva, la campana etc.), ma in entrambi i casi l'autrice riserva la sorpresa finale del verso di chiusura che propone o un elemento sintatticamente ambiguo (la "valle / tutta solitudine") oppure un paragone assolutamente inatteso e spiazzante, che riaprono il senso dei testi dall'idilliaco al tragico e/o sublime. Successivamente in *Foglie* si sviluppa in modo efficace una maniera di Novecento colto gestita con notevole sicurezza. Prendiamo un esempio¹¹:

Furti settembrini

*Guardinghe s'inerpicavano
le une sulle altre
l'infantili biche:
avide mani
tastavano
lo sghembo muretto.
Schianti di rami,
scompiglio di nidi:
scempi di pampini.
Teche
d'acerbi acini,
logore saccocce.*

¹⁰ Al 07.07.2019 la consultazione di https://www.comune.vaianocremasco.cr.it/index.php?view=detail&id=1328&option=com_joomgallery&Itemid=132 e del resto della galleria di Joomla fallisce rimandando alla *home page* del nuovo sito del Comune di Vaiano e ovviamente anche la copia *cache* di Google nel caso non aiuti.

¹¹ *Foglie* cit., pp. 14-15.

Si affacciano, prendendo più spazio rispetto alla precedente raccolta anche temi sociali come nei componimenti *Gli Erodi, Il Drogato, Il Mendicante*¹².

Foglie rivela una forte attenzione per aspetti omofonici e allitterativi, con evidente maturazione di proprietà formale e scrittura sensuosa, che cerca di offrire con parole preziose oggetti corposi e concreti, per quanto lontani e trasfigurati dal modo prezioso di nominarli. Tra gli autori cremaschi il più vicino, per gusto della precisione del nominare e attenzione formale, è forse Simone Bandirali.

Il Fascino del Nord prende invece il titolo da una poesia composta a Copenhagen, e altre sono quelle che nella raccolta si legano esplicitamente a luoghi e spazi definiti (Vaiano, il Lago di Garda, il canale Marzano etc.). Il testo continua la ricerca formale con esiti a volte accattivanti¹³:

Furtiva

*Nudi i piedi
cammino
tra le bionde
stoppie:
sfioro
nidi nascosti.
Smarriti tordi
rasentano
la terra:
di soppiatto
ne seguo
il volo.
Trasale
al lieve soffio
di vento
la sanguigna
bacca,
il tremulo calice
del paonazzo.*

Si intensificano riflessioni esistenziali con al centro l'idea della vanità della vita umana, la relazione complessa con il divino, l'idea sempre ricorrente ma mai del tutto appagante del ritorno alla terra con la morte come assorbimento e protezione.

Dopo un silenzio relativamente lungo, l'ultimo libro edito dall'autrice vivente è *Squarci di ricordi lontani*, un testo in cui domina la dimensione della memoria, del passato che ha lasciato segni e del presente che via via cancella il lavoro, le esperienze, le persone, gli spazi che una generazione ha costruito. Accanto alle scene di ambientazione naturalistica e ai ricordi di persone care, prende sempre più spazio la componente gnomico-riflessiva, per la cui documentazione scegliamo la lirica seguente¹⁴:

¹² Cfr. *ivi*, pp. 32-35, 44-45.

¹³ *Il Fascino del Nord*, cit., p. 34. I termini squisitamente letterari, pascoliani a prima vista (*tremulo e calice*), fanno da apposizione alla bacca sanguigna, anzi violacea, in un'immagine forte di chiusura che è un *modus scribendi* tipico dell'autrice. Il sottotesto pascoliano introduce una serie di possibili associazioni che lasciamo al lettore.

¹⁴ *Squarci di ricordi lontani*, cit., p. 13.

Solitudine

*Pur tra la gente
crebbi bambina solitaria:
mi erano compagni
l'ape e la corolla,
il maggiolino sul cotogno
e il lombrico
che snidavo dalla zolla.
Assieme giocavamo fino al trapelare
delle stelle...
monelli, mi s'infilavano
nella lunga treccia
o, quasi sempre,
nella logora saccoccia.*

Capace di equilibrio formale estremamente sorvegliato, Ajolfi è un'autrice che non solo ha meritatamente raccolto il consenso della sua comunità di origine e dei contesti sociali in cui ha vissuto, ma appartiene organicamente alla scena della poesia cremasca, dentro quella "linea delle poetesse" che raccolgono una tripartizione tematica (sensibilità per la natura, interrogazione esistenziale e religiosa, custodia della sfera degli affetti) che sembra esserne uno sfondo contenutistico comune¹⁵. L'auspicio è che oltre al sito dedicato anche queste pagine aiutino ad apprezzarne la fisionomia che ha interessato professionisti della critica di notevole spessore.

4. Autori fittizi, scritture collaborative, satira e circolazione; due libri/non libri

Nel campo non estetico né critico, ma sociale, la poesia nella realtà cremasca ha costituito per gruppi più o meno folti una forma di condivisione, scambio e pratica sociale capace di suscitare ancor oggi un interesse antropologico e stimolare una riflessione sul senso del rapporto tra scrittura, lettura e frequentazione sociale.

Per documentare questo aspetto abbiamo scelto due libri/non libri, nati da contesti diversi e con diversa finalità: uno ha circolato e circola tuttora in riproduzione come dattiloscritto, all'interno e qualche volta anche fuori dal cerchio del Club CB Radioamatori Crema, e suona come *Sfumature*, di Guglielmo Zambelloni, presunto poeta cremasco, a cura di Renato dell'Agnese e con presentazione di Antonio Maria Serrati (altrettanto fittizi dell'ipotetico autore).

L'altro, un modesto *Poesie*, è un raro spillato ascritto a Giusy Palombari, ignota cremasca prefata da un improbabile Ubaldo Peregrino Conti.

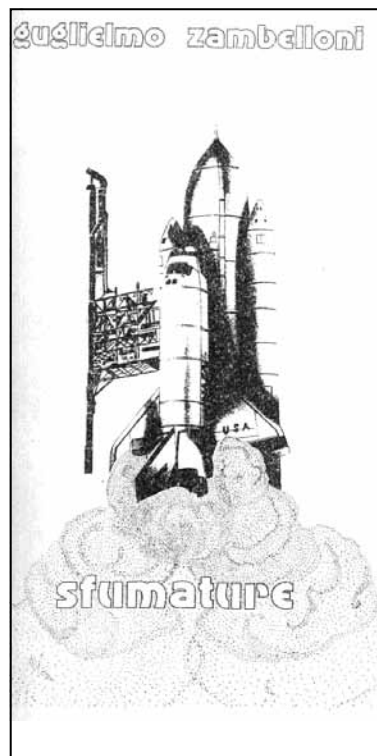
¹⁵ Cfr. F. GALLO (con la collaborazione di T. GUERINI), *Poesia e poeti a Crema in età contemporanea: ipotesi e materiali per una fenomenologia*, in "Insula Fulcheria" cit., pp. 109-110.

4.1. Sfumature di Guglielmo Zambelloni

Per comprendere la genesi di questo testo bisogna ricordare che il menzionato Club CB Radioamatori Crema¹⁶, oggi ristretto *de facto* a un gruppo Facebook¹⁷, fu tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Novanta un consesso capace di raccogliere fino a 350 iscritti dal Cremasco e anche da fuori (con riferimento particolare alla bassa bergamasca), iscritti che non soltanto condividevano la passione per la comunicazione via CB e/o strumenti radioamatoriali, ma anche momenti periodici di incontro, festa, gioco e socializzazione (dal CB Day alla caccia al tesoro etc.), in una totale libertà da ruoli sociali e etichette, e con una fortissima capacità di integrazione delle persone disabili. Ruolo cardinale in questa socialità così diffusa e capillare aveva lo strumento del CB¹⁸, che permetteva *chat* multipunto (sia pure con monopolio del canale da parte del parlante), ascolti silenziosi (spioni seguono le vostre conversazioni!), interiorizzazione di regole della comunicazione (l'odierna *netiquette*), costituzioni di gruppi tematici (le future *room* di IRC); ma accanto ad esso il Club ebbe l'idea del notiziario ciclostilato dell'associazione, *Canale 11*, la cui redazione e diffusione aveva un ruolo preponderante in tutta la vita sociale, sia per le informazioni tecnico-organizzative, sia per una gamma di scrittura che rimanda a ciò che oggi definisce *fratire* (*fraternity satire*), che amplifica e ironizza i tic e le abitudini, le idee in buona parte misogine e le idiosincrasie di uno stile di comportamento stereotipato (quello appunto delle *fraternities*, le associazioni studentesche maschili, universitarie e nordamericane).

Di qui le tematiche, collegate al vizio, al divertimento, ai rapporti turbolenti tra i sessi etc., a cui *Canale 11* dava ritmo interpolandole in più o meno ampi ritratti di singoli consociati, con diverse allusioni e puntualizzazioni in brevi battute e oscure storie comprensibili in pieno a pochi ma destinate, proprio perché lì scritte, a diventare patrimonio e godimento di tutti dopo la loro pubblicizzazione (oltre che di trasformazione, mitologia locale etc.).

Di qui, in effetti, l'aspetto ironico poi consolidatosi in *Sfumature* che non mitizza la dimensione virile e mascolina, piuttosto la irride e prende a tema la perenne sfortuna sessuale e affettiva del protagonista, maschera facilmente indossabile da molti giovani anche nei gaudenti anni Ottanta da cui buona parte del fittizio volume proviene.



Copertina da *Sfumature*
di Guglielmo Zambelloni

¹⁶ Si ringraziano per la collaborazione nella stesura del paragrafo: Antonio Borgosano, Franco Bianchessi (anche per la consultazione di *Canale 11*) Sergio Marchettini e Giancarlo Poli (anche per aver messo a disposizione per la consultazione il dattiloscritto di *Sfumature*).

¹⁷ Consultabile a <https://www.facebook.com/groups/145619513767/?ref=share> (consultato il 03.09.2019)

¹⁸ CB è acronimo per *citizen's band*, o banda cittadina in italiano, che indica una gamma di frequenze radio ad uso privato collettivo, concesse dapprima nel 1973, e ampliate oggi a 40 frequenze fisse (canali) comprese tra 26,965 e 27,405 Mhz; altre frequenze centrate intorno ai 43 Mhz, per usi specifici, sono in uso dal 1994.

Oh, Lippi, Lippi Claudio
se ti vedo grido "oh,gaudio!";
Lesta vado ed alzo l' audio ;
se ti vedo son contenta ,
se ti sento son felice ;
potrei farti un monumento:
nudo, in mano una pernice.
Al ciel mandiamo una preghiera:
"oh Signor così lontano,
dacci sempre nella sera
il nostro Lippi quotidiano".

Di questa vena satirica, evidente anche nelle giornate di festa e gioco a squadre a tema del Club (con memorabili obblighi di costume, per lo più *en travesti*), si fa allora erede il libro/non libro ascritto a Guglielmo Zambelloni.

Il dattiloscritto, i cui autori rimangono ufficialmente ignoti ma che sono certamente tanti, e che sappiamo essere stato licenziato al netto di intenzionali imperfezioni ed errori, traccia anche grazie a un serio simulacro di apparato critico la storia di un poeta di Crema, nato in via Venezia (quindi di San Pietro come Ottomano Miglioli), cattolico e comunista (come Elio Chizzoli), affascinato in modo controverso dalle donne (alle quali dedica scritture *naïf* e dirette), ma che trova la sua vena principale da un lato nel celebrare la tecnologia, dall'altro nella stesura di piccoli epigrammi che ritraggono cosiddetti "ecosistemi", interazioni per lo più catastrofiche tra animale e animale e animale e uomo.

L'effetto comico è disegnato per lo più sulle reazioni attese da uno specifico pubblico di lettori/ascoltatori che, ci dicono, ancor oggi sorridono e molto più nel leggere la storia delle *tre ragazze di Ripalta*, dell'*Agnese*, dell'*ex-voto con la figura della sorella Marisa* etc.; i testi sono corredati di ampie introduzioni che sproloquiano sui rapporti di Zambelloni con Apollinaire, Palazzeschi, Stefan George etc. e in effetti alcuni livelli testuali tendono all'imitazione di quelli e altri autori, introducendo un altro livello di fruizione. La varietà di questi livelli, tra testo e paratesto, rimanda alla estrema diversificazione socio-culturale del pubblico di elezione, e rende il prodotto simultaneamente multifruibile pur nella sua natura di spunto dal consumo diretto e disimpegnato.

I punti più interessanti per un pubblico generale, tralasciando le ampie suggestioni sessuali, alcoliche e licenziose (mai scatologiche), sono dati dalla satira dell'universo televisivo e di intrattenimento, come in questi due componimenti che riproduciamo sopra direttamente dal dattiloscritto. A sinistra un'*Ode a Claudio Lippi*, a destra un quadretto dal titolo *Videogheim*.

Infine ecco due dei componimenti *ecosistemici*, nei quali secondo il fittizio apparato critico Zambelloni avrebbe raccolto piccole improvvisazioni occasionali per gli astanti al bar.

Ecco un tipo un po' alla moda
elegante e assai blasé:
dice vieni al bar vicino
li' c'è quel che fa per te.
Vuol mostrarmi il videogheim,
forse è anche interessante:
schermo, luci e bottoncini
cento lire, troppe, tante.
Con le stesse cento lire
sto due ore al biliardino,
scherzo con tre cari amici
che mi versano il bianchino.

FATTORE ESTERNO

*Se canta Paul Anka
la carpa campà.
Se pesca Paul Anka
la carpa crepa.*

RAID

*Sotto il letto
in pieno maggio,
non mi sfuggi,
scarafaggio.*

Una comicità che, forse senza consapevolezza, richiama talvolta Marcello Marchesi, uno scrivere divertito a fissare sulla carta la voce che trovava la sua sede naturale sulle onde dei 27 MHz, luogo di socialità spensierata, di dialogo e anche di celia parapoetica.

4.2 Poesie di Giusy Palombari: un pastiche autoironico dagli attivisti della poesia¹⁹

Il testo nasce, secondo quanto raccolto da anonime fonti, all'interno del "Circolino" di via Montello a Crema, dove negli anni tra il 1995 e il 2005, nel pieno fulgore dell'attività del Circolo Poetico Correnti, si ritrovavano per frequentazione quotidiana, ascolti periodici e confronto continuo un insieme di appassionati di cultura varia (musica, pittura, letteratura, poesia, cinema etc.). Grazie all'attenzione dei gestori del tempo il locale fu anche teatro di numerose letture di poesia come già ricordato nell'articolo dello scorso anno²⁰.

Da quanto siamo riusciti a ricostruire attraverso ricordi degli allora astanti, sembra in effetti che proprio all'ombra delle serate di lettura poetica, immaginando testi declamabili ulteriori rispetto alla necessaria indole compita della proposta culturale, siano nati i componimenti raccolti nel breve *samizdat* poetico.

I mezzi di riproduzione del testo che presentiamo dovrebbero essere stati attivati grazie all'inconsapevole contributo di ignari datori di lavoro, pubblici e privati, che avrebbero prestato *scanner* e stampanti per la duplicazione del volumetto, in una tipica dinamica da ufficio di Megaditta fantozziana degli anni Ottanta.

Poesie si presenta come infatti come uno spillato formato 21x15, manifestamente nato dal ripiego del volgare formato A4 grazie a un fotocopiatrice commerciale con apposita unità *finisher*, a riprova della veridicità delle voci raccolte.



Copertina da *Poesie* di Giusy Palombari

¹⁹ Questo paragrafo è stato scritto in collaborazione con RITA REMAGNINO.

²⁰ Cfr. F. GALLO, *op. cit.*, pp. 131-133.

La riproduzione di alcune decine di esemplari e la messa in circolazione al “Circolino” avrebbero poi dato corso a una ridda di supposizioni sulla paternità del testo, che nella più quotata delle attribuzioni sarebbe stato opera di un’autrice/autore dilettante con presenza fissa a *Poesia a Strappo*, ripiegata/o sulla satira visti i propri insuccessi nella rassegna o forse così audace da aver proposto proprie scritture anteriori al dirozzamento e all’uso corretto della lingua nazionale.

Lo spillato riproduce in copertina il volto dell’autrice (abbiamo preferito oscurarlo nel timore che l’immagine sia stata sottratta a qualche ignara persona e riprodotta senza autorizzazione, il che è probabile), una ipotetica Giusy Palombari, e il serio *moniker* de *Le Peggiori Edizioni*.

Aprire il testo una prefazione di un sedicente Ubaldo Peregrino Conti; l’anno di stampa è indicato nel 1999²¹. L’autrice, presentata come dotata di “egocentricità ginecologica” e definita da un contesto psicosomatico di “iniziazione puberale”, è una monologante Littizzetto *d’antan*, che scrive (!?) un italiano (!?) il cui intento satirico e di comicità grossa non deve ingannare circa l’evidente volontà di rovesciare quella “linea delle poetesse” che abbiamo descritto sopra; l’assenza di ogni preoccupazione spirituale, la centralità del sesso, la carnosità concreta di pelle, arti e altre parti della persona strettamente corporea dominano l’insieme delle scritture, che per soprammarchato scelgono uno strano registro di dialettalizzazione stralunata.

LA STROGIA

Davanti casa del zio
pusso l’orto
e stroveccato
c’è un predocco
grosso grosso.
La montan baichk
che facevo il giretto
per trovarlo (il zio)
ci burlò sopra.
Feci la strogia.
Ora ho i ginocchi
con le borelle,
non posso lavarli
son tutti castagnenti,
mi duole l’ussesi
del collo e inoltre
ho le naselle foghente.
Osgna la strogia !
Non mi orrisonto più
a andare
con la montan.
Gnanche un po’.

Testo autocritico della seriosità degli intenti di una rivoluzione poetica, sogno non banale per chi ha frequentato e proposto poesia a Crema alla fine del XX sec., costituisce evidentemente un *calembour* per i frequentatori del “Circolino”, e un esercizio di assemblaggio collettivo che è gustoso ove interpretato, ove cioè al testo si dia il significato di una traccia per la recitazione, in cui voce e inflessione, gesto e movimento sovradeterminino e amplino il livello meramente verbale.

Se la “linea delle poetesse” è per una poesia del discernimento del sentimento, questa Giusy Palombari è una scrittrice delle sensazioni dirette, della vitalità barbarica della parola non coltivata. Donna semplice ma rozzamente saggia, e quindi personaggio da *cabaret* nella sua saggezza rasoterra alla Catalano e Pazzaglia, ha un che di jannacciano nei ritmi del suo incedere poetico (pensando alla sua ipotetica resa recitata), ma anche qualche nota di autentica perversione e volgarità, coerente con la comicità carnascialesca che è intenzione dei suoi creatori.

VERNICE

La vernice copre tuto.
Le machie, il colore soto,
tuto.
Tu sei la mia vernice.
Fami nuova,
intigi il tuo pennellone
in me, ostrega.
Spalmami su il muro,
sbatimi in la tera,
fami tua pitore
pelosone.
Sgarbelami col roso
i blu
gl’arancio.
Pitore porcone
sfumami, mischiami,
spantegami, stendimi
tuti i colori piturami.
Io e te soli
e, se puoi,
pagami un tanto
al metro.

P.S.
Niente rulo, grasie.

²¹ Complessivamente il testo di *Poesie, pro manuscripto* a circolazione limitata e privata con pagine non numerate, presenta dodici componimenti, con una prefazione, una nota biografica che fissa la vita della presunta autrice a partire dal 1955, anno di nascita in quel di Crema (le vicende biografiche, tra precoce orfanato, dedizione all’alcol, turbe sessuali e politiche, sono narrate fino al suo volontario ritiro dal mondo nel 1982) e una bibliografia essenziale che cita gli altri suoi presunti testi, dal giovanile *A Pechino si sognano i salami* del 1970 all’ultimo *Un Ortrugo per Camillo* del 1981.

Come la silloge zambelloniana, anche questa non può gabellarsi, per i nostri lettori, per contributo all'idea della poesia; piuttosto è esempio di quella pratica dello scrivere insieme, della reciproca stimolazione alla parola, dalla quale la poesia può sempre nascere, se non come arte e consapevole sistema di idee, certo come forma sociale di esperienza e di comunicazione, che diventa mossa di avvicinamento all'idea stessa che la scrittura non sia solo elemento funzionale e strumentale, ma possibilità reale per tutti di documentazione e chiarificazione di se stessi.

Se alcuni riferimenti sono visibili (appunto Jannacci, Massimo Catalano da *Quelli della Notte* per le ovvietà lapalissiane di alcune massime²²), altri rimandano più o meno consciamente a regimi culturali più distinti (vedi la bukowskiana *Vernice* riprodotta nella pagina precedente).

La *naïveté* paesana dell'autrice risalta dalla disavventura con la *mountain bike*, altro grande *must* della modernizzazione nazionale, che anima *La strogia*: rinunciamo al commento (per decenza?).

Più controverso è se qualche autore dell'apocrifo avesse frequentazioni più malandrine: un testo intitolato *Settembre*, con certi suoi riferimenti alla biancheria²³, rimanda forse a una nota lettera del marchese de Sade: non indugiamo nel commento, rinviando a quello magistrale di Roland Barthes²⁴, ricordando che quest'ultimo è stato anche un invocato recensore di canzonette in un ben comico capolavoro di autoironia creativa della canzone italiana²⁵.

²² «I giovini sostituiscono i vèci, la vita è un lampo e tutto si dimentica»; «Nascono come funghi i funghi» etc. (*passim* nel *pro manuscripto*).

²³ «Mi stomèga pensar a te coi mutandoni mal resentati e con le bolète ecc. ecc. Amore! Anchio crodo per te come un persico maruto che si spetàscia su la gèra infame», *ivi*.

²⁴ Cfr. R. BARTHES, *Sade, Fourier, Loyola. La scrittura come eccesso*, Einaudi, Torino 1977, p. 157.

²⁵ Cfr. F. GUCCINI, *Via Paolo Fabbri 43*, EMI Italiana 3C064-18188, 1976, traccia 4, *Via Paolo Fabbri 43*.

Fa e desfà 'l è töt an laurà
Il lavoro visto dai poeti dialettali cremaschi

Non c'è da sperare che la poesia dia di che vivere al poeta: egli opera in vari settori della vita quotidiana e come tale vive le ansie del lavoratore e riflette nella fabbricazione del linguaggio la sua inquietudine e le sue emozioni. Il lavoro di tipo artigianale e contadino ha dato da sempre il senso all'esistenza dei Cremaschi: i poeti del nostro territorio affrontano aspetti dell'attività lavorativa sia con l'esaltazione riferita ad un passato che oggi non esiste più o a un presente con il taglio nostalgico di una giovinezza perduta o all'emergenza drammatica che riguarda l'oggi e soprattutto il domani in cui si percepisce una riconfigurazione dell'uomo lavoratore.

Introduzione

Nella nostra storia poetica locale ci sono stati poeti che nelle loro composizioni si sono occupati del lavoro, ma ci sono stati anche poeti, lavoratori per necessità. Nessun poeta può pensare di vivere di poesia: se esistesse una classifica dei luoghi comuni dell'editoria, gli italiani che non leggono poesia sarebbero al secondo posto, subito dopo gli italiani che non leggono proprio.

I poeti cremaschi affrontano vari aspetti dell'attività lavorativa del territorio sia con l'esaltazione di un passato che oggi non esiste più o di un presente con il taglio nostalgico di una giovinezza perduta o di un'emergenza drammatica che riguarda l'oggi e soprattutto il domani, in cui si percepisce una riconfigurazione dell'uomo lavoratore. A sostegno di quanto enunciato si sono prese a riferimento le poesie raccolte negli ultimi anni¹. Si sono volutamente riportati estratti delle poesie, non solo per questioni di spazio, ma anche per motivare i lettori a cercare composizioni di poeti non solo di quelli più conosciuti. Pure in codesta edizione è stata rispettata la modalità di scrittura del dialetto di ogni autore.

1- Il lavoro visto dai poeti

Non è ancora riconosciuto neppure oggi il lavoro casalingo delle donne, ma in questa bambina di tanti anni fa avviata ai lavori di casa, veniamo a conoscenza di quanti diritti venivano calpestati per queste lavoratrici a tempo pieno.

Me² Tina Sartorio Bassani (San Bernardino di Crema)

... quànt sie picèna
gh'ie da crès 'nsé....
cürà i fradeli,
taià la lègna,
sqüesà i brucheli,
'mpisà 'l fóch,
la furnèla,
bufà e bufà
sö la lègna virda
per viga la fiamèla
e tucàa tàs... [...]

IO.

...quando ero piccola/ dovevo crescere così.../ curare i fratellini,/ tagliare la legna,/ spezzare i rametti,/ accendere il fuoco,/ la caldaietta,/ soffiare e soffiare/ sulla legna verde/ per accendere la fiammella/ e bisognava tacere...

.....

Ci chiediamo quando celebriamo gli anniversari di guerra come uomini e donne hanno vissuto un lungo periodo della loro vita: sia chi imbracciava le armi, sia chi era lontano dai campi di battaglia? Alcuni poeti lo fanno per tutti noi.

¹ "Insula Fulcheria", Stampa Fantigrafica, Cremona, Dicembre 2018, p. 68. [Codesti autori verranno indicati nelle note a piè di pagina con la dicitura P.m.s.]

² Angelo del dialetto del settimanale: "Il Nuovo Torrazzo" del 10 giugno 2018.

Al pa dal temp da guèra³ *Giuseppina Mancastroppa* (Vaiano Cremasco)

Al pa dal temp da guèra
sibé ca ghiem fam
faem fadiga a mangial
parchè 'l paria fac da tèra crena:
nigre e dūr cumè 'l mūr.
Ma quan capitaa 'na fèsta bèla
purtaem dal prastinér:
an chilo da farina bianca
e pròm da sera naem col sachèt
a ritirà 'l pa bianch. [...]

Adès da le olte
al cor ma caragna
quan vède i tòch da pa
zbatit an di cantù! [...]

IL PANE AL TEMPO DI GUERRA.

Il pane al tempo di guerra/ sebbene avessimo fame/ facevamo fatica a mangiarlo/ perché sembrava fatto con l'argilla:/ nero e duro come il muro./ Ma quando capitava una festa solenne/ portavamo dal panettiere:/ un chilo di farina bianca/ e prima di sera andavamo col sacchetto/ a ritirare il pane bianco./ Adesso alle volte/ il cuore mi piange/ quando vedo i pezzi di pane/ buttati in un angolo.

.....

Me zio Giuanì⁴ *Agostino Cantoni* (Trescore Cremasco)

Me zio Giuanì, la primaéra dal trentòt,
per stà mia sèmpre a cà a fà nigót,
l'éra partit sóta 'n'impresa da le Quàde
per laurà an Abisinia a fà le stràde.
Al gh'ia la dóna da mantègn e tri bagài
e l'éra stòf da mangià sèmpre pà e ài!
La paga l'era bùna, gh'éra da guadagnà
e po'... i dizia, tànce negrèt da civilizà. [...]

MIO ZIO GIOVANNI.

Mio zio Giovannino, nella primavera del trentotto,/ per non stare sempre a casa senza occupazione,/ è partito con un'impresa di Castelnuovo/ per lavorare in Abissinia a costruire strade./ Aveva la moglie da mantenere e tre figli/ ed era stanco di mangiare sempre pane e aglio!/ Il compenso era buono, c'era da guadagnare/ e poi.... dicevano, tanti negretti da civilizzare.

.....

Tempi magri quelli di guerra, ma non per tutti!

³ P.m.s.

⁴ Angolo del dialetto del settimanale: "Il Nuovo Torrazzo", S.d.

La borsa nera⁵ GianBattista Vailati /Batisti Sunadur (Crema)

[...] O cara borsa nera,
la cùcagna sta per finire
còn la fadiga di puarèt
da fa sö i biglièt da mile.
Però se gh'ì 'l nervùs
tudi an bèl calmànt
pitòst che fa 'na gàstrica
bii an bèl pürgànt.

LA BORSA NERA.

O cara borsa nera,/ la cuccagna sta per finire/ con la fatica dei poveri/ di ammucchiare biglietti da mille lire./ Però se vi innervosite/ prendente un calmante/ piuttosto di avere un attacco di stomaco/ prendete un bel purgante.

.....

Ma come sempre c'erano anche gli onesti, soprattutto tra i più umili.

Al tratur e me pupà⁶ Ersilio Tolasi (Izano)

Quant sére 'n bagài picini,
mé pupà 'l fàa l'agricultùr
e 'l ma purtàa a fà i gireti
setàt zó da bànda sòl tratùr.
Per pudì pagàl e fà mia fùgüre,
da nòc, a turno con me zio,
i varàa i taré da i ótre, ùre sö ùre. [...]

IL TRATTORE E MIO PADRE.

Quando ero bambino,/ mio padre era agricoltore/ e mi portava a fare dei giri/ seduto vicino a lui sul trattore./ Per poterlo pagare e non fare brutta figura,/ di notte, a turno con mio zio/ aravano i campi di altri, per ore e ore.

.....

Le preoccupazioni, allora come oggi, erano per il lavoro delle nuove generazioni e per gli sforzi economici per far studiare i figli, senza certezze di un lavoro sicuro. Proprio come ai nostri giorni.

I mistér püsé bu⁷ Domenico Livraga-Pep (Vaiano Cremasco)

Notre genitur, sa dèm tant da fa
per mandà i nòs'c fioi a stüdià.
Vurèm che lur
impàren be la matematica e l'italià.

⁵ D. Dedè-A. Zetti, "Insieme con la musica: Franco e Rossella", Inadoga, DVD,1/2016.

⁶ Angolo del dialetto del settimanale "Il Nuovo Torrazzo" dell'11 Febbraio 2017.

⁷ P.m.s.

Purtròp, però
terminàt i stüde, e col diplòma an ma,
i troa mia al pòst da laurà!
e le, i cumèncìa a trabùlà!!! [...]

Alura secùnt al me parer,
le mèi che impare a na a fa
apò i otre mistér.
I pudares fa 'l sulì,
chèi ca ent al strachì,
perchè a cal munt che, per campà,
bisögna laurà!!!

I LAVORI MIGLIORI.

*Noi genitori, ci diamo molto da fare/ per mandare i nostri figli a studiare./ Vogliamo che loro/
imparino bene la matematica e l'italiano./ Purtroppo, però/ terminati gli studi, e col diploma in
mano,/ non trovano un posto di lavoro!// e da qui, cominciano le difficoltà!!!!// Allora secondo me,
è meglio che imparino/ anche altri mestieri./ Potrebbero fare i posatori di pavimenti,/ i venditori
di formaggio,/ perché in questa società, per sopravvivere,/ bisogna lavorare!!!*

.....

Al termine della seconda guerra mondiale si pose il problema del riordino della Scuola dell'obbligo. Nel 1955 vennero promulgati i programmi Ermini che ponevano l'obbligo scolastico al termine dei cinque anni della scuola elementare. Per estendere l'obbligo ai quattordici anni fu necessario attendere quasi un decennio(1962). Molti recuperarono solo più tardi, nelle scuole serali, la possibilità di avere un diploma di terza media.

Scole serài⁸ Mario (pseudonimo)

Quant che go finit la quinta
"basta scole" ghie giüràt:
me papà co' la sò grinta
mia d'acòrde 'l ma pestàt.

Jo ciapàde 'n töi cantù
ma a la fine go vensit;
che restàe 'n gnurantù
da pèr me ma so suegnit.

L'éra mèi a giürà mia,
so tiràt adòs di guài:
fae dal dé 'n tipografia,
po' a San Piero, le serài.

I maèstri j'éra brài,

⁸ Angolo del dialetto del settimanale: "Il Nuovo Torrazzo", S.d.

'I bun Pelèt da decurà:
i capia sto bagài
tòti bèle a laurà.

SCUOLE SERALI.

Quando ho finito la quinta/ "basta scuole" avevo giurato:/ mio padre con la sua grinta/ non d'accordo mi ha picchiato.// Le ho prese da ogni parte/ ma alla fine ho vinto;/ che restavo un ignorante/ da solo me ne sono accorto.// Era meglio non giurare,/ mi sono tirato addosso i guai:/ lavoravo di giorno in tipografia,/ poi a San Pietro, le serali.// I maestri erano bravi,/ il buon Peletti da premiare:/ capivano questi ragazzi/ tutti già lavoratori.

.....

Nel secondo dopoguerra, dopo il massiccio abbandono dei lavori agricoli nel territorio cremasco, la nascita delle fabbriche ha dovuto attendere il boom economico degli anni '60. Nel frattempo il mezzo di trasporto per raggiungere la grande città di Milano era quasi esclusivamente il treno. Alla stazione arrivavano con ogni mezzo fin dalle prime luci dell'alba gli operai da tutti i paesi del Cremasco. I più avvantaggiati erano quelli che abitavano in città, anche se non sempre assistiti dalla fortuna.

Vita da pendulà⁹ Pinca (pseudonimo)

Quand i giardi pùblic i éra amò cintàt
da robuste sbarre con tanti spuntù,
da nòt i cancelli d'entrada i éra saràt,
sa pudia pö pasà, entràa pö nüsü. [...]

'Na matina d'invérne (gh'éra la néf)
vó al tréno, cumè 'l sòlit töt trafelàt;
só an ritàrd, flunghe 'l pas, ma 'l pas l'è gréf.
Da ché gh'è vèrt, ma söl punt amò saràt.

"Bifögna scaalcà," dis vü; che situasiù!
"Pruèm," 'ncumincia 'l prim e 'l va da là.
Adès tòi i è pasàt: al tréno l'è 'n stasiù;
mé rèste ültem e tóca a mé riscìa.

'Nda 'l mumént che cérche da schià le punte
vü 'l vé sóta per ütàm e dam la mà.
"Isé ta ègne adòs... pròpe adès che ténte..."
Lü 'l sa scòsta e... còl paltò rèste 'nfilasàt. [...]

VITA DA PENDOLARE.

Quando i giardini pubblici erano ancora recintati/ da robuste sbarre con tante punte,/ di notte i cancelli d'ingresso erano chiusi,/ non si poteva più passare, non entrava più nessuno.// Una mattina d'inverno (c'era la neve)/ vado al treno, come al solito trafelato;/ sono in ritardo, allungo il passo, ma il passo è pesante./ Di qui c'è aperto, ma sul ponte c'è ancora chiuso.// "Bisogna

⁹ Angolo del dialetto del settimanale "Il Nuovo Torrazzo", S.d.

scavalcare,” dice uno; che situazione! “Proviamo.” incomincia il primo/ e va oltre./ Adesso tutti sono passati: il treno è in stazione;/ io resto per ultimo e tocca a me rischiare./ Nel momento che cerco di schivare le punte/ uno viene sotto per aiutarmi e darmi la mano./ “Così ti vengo addosso... proprio adesso che tento...”/ Lui si scosta e col cappotto resto infilzato.

.....

Dalla campagna arrivavano i prodotti della terra: i contadini si improvvisavano ambulanti per poter ricavare qualcosa dal loro lavoro.

Al treciclo (o careti) da Cèco Ferànt¹⁰ Rinalda Corlazzoli (Offanengo)

Sa rigurdif da Cèco Ferànt?
Lü l'éra me pupà, col sò treciclo,
careti, al giràa töt al pais.
Al fàa al frütaról ambulànt,
primaéra e d'estàt al vuzàa “la pumèla”,

d'inverne al sunàa la trumbèta,
d'aötön al vuzàa “gh'è l'öa bèla”. [...]

IL TRICICLO (O CARRETTINO) DI CECCO FERRANTE.

Vi ricordate di Cecco Ferrante?/ Lui era mio padre, col suo triciclo,/ carrettino, girava per tutto il paese./ Faceva il fruttivendolo ambulante,/ primavera o d'estate gridava “la piccola mela”,// d'inverno suonava la trombetta/ d'autunno gridava “c'è l'uva bella”.

.....

Anche allora capitavano incidenti sul lavoro, ma solitamente non gravi come quelli odierni.

L'urtulà 'n dal fòss¹¹ Bruno Mondini (Crema)

Söbet... le üs le corr al pais.
Sa dis: - Pi, l'urtulà, l'è 'ndat 'ndal fòss!
Sumar e tumarè¹², töt a bali
an sö la strada bröta per i Dòss...

Che scalògna: l'è roba da nun crèt!
Curbèle d'insalata e da zermòi,
tumàtes, sèlem, cèste da curnèt...
pö nigót! Che fadiga per regòi!

L'ORTOLANO NEL FOSSO.

Subito le voci corrono al paese./ Si dice -Pi, l'ortolano è caduto nel fosso!// Asino e carretto tutto distrutto/ sulla strada brutta verso il Dosso...// Che scalogna: è una cosa da non credere!// Cestini d'insalata e di germogli/ pomodori, sedano, ceste di fagiolini.../ più niente! Con tutta la fatica per raccogliarli!

¹⁰ Angolo del dialetto del settimanale: “Il Nuovo Torrazzo” del 30 Settembre 2017.

¹¹ P.m.s.

¹² Carretto basso a due ruote col fondo ribaltabile

Oggi acquistiamo quasi esclusivamente pane prodotto dall'industria. In passato chi non aveva il forno in cascina, si serviva del forno del paese, dove si cuocevano gli impasti preparati dalle singole famiglie. Sapori naturali che abbiamo perso come tanti altri!

Furne da paés¹³ *Gianfranco Carelli (Offanengo)*

Sa ricorde amò adèss,
chèl udur dal foch 'mpes
con la légna d'i fasi
fat da bròche da rùbi

e le brasche che 's ciupéta
'n dal furne cald, che 'l spèta
che i la 'mpiene da bufétt¹⁴
e da meche còi curnètt; [...]

FORNO DI PAESE.

Mi ricordo ancora oggi,/ quell'odore di fuoco acceso/ con la legna affastellata/ dei rametti di robinia// e le braci che scoppiettano/ nel forno caldo, che aspetta/ che lo riempiano di grossi pani/ e di michette con le corna;
.....

Anche le donne collaboravano all'economia della famiglia: il loro lavoro dava prodotti che servivano sia per il loro fabbisogno che per quello dei cittadini più abbienti. La poesia trova la strada anche in queste umili attività.

Puezia 'n dal pulér¹⁵ *Annunciata Martini (Crema)*

Stamatina
só 'ndata 'n dal pulér
a netà
le pigule da le galine[...]

Dént da mé però,
per cunsulàm,
pensàe a té puezia
e col magù
sóta ùs t'ó dumandàt:
ma óret amò bé?

POESIA NEL POLLAIO.

*Stamatina/ sono andata nel pollaio/ a pulire le sterco delle galline// Dentro di me però,/ per consolarmi,/ pensavo a te poesia/ e con il pianto in gola/ sotto voce ti ho chiesto:/ **mi vuoi ancora bene?***
.....

¹³ Angolo del dialetto del settimanale "Il Nuovo Torrazzo" del 27 ottobre 2018.

¹⁴ Pane di frumento e granoturco rialzato al centro.

¹⁵ Angolo del dialetto del settimanale "Il Nuovo Torrazzo", S.d.

Le donne e sempre le donne, si adattavano fin dalla gioventù a mestieri faticosi, anche fuori dalla propria cascina, pur di portare a casa un boccone di pane.

Le gratine¹⁶ da Pianench¹⁷ *Palmina Zucchetti* (Pianengo)

[...] Adès sém an dal Dumela
e me so... na cittadina!
Però anche me
g'ho fat la gratina. . .

Urmai la grata, l'è söl sulér:
l'è dientada 'n furester.

Pö nissú i sa la ricorda
la passa pö gna per la ment.

... e chesta l'è la vera storia
da le gratine da Pianench.

LE SGRANATRICI DI PIANENGO.

Adesso siamo nel Duemila/ e io sono... una cittadina!/ Però anch'io/ ho fatto la sgranatrice...// Ormai la grata, è in solaio:/ è diventata un (oggetto) estraneo.// Più nessuno la ricorda/ non viene nemmeno più in mente.//... e questa è la vera storia/ delle sgranatrici di Pianengo.

.....

C'era qualcuno che veniva da territori ancora più poveri del nostro, per cercare di sopravvivere con i prodotti che dava la sua terra.

Le castègnine¹⁸ *Antonia Denti* (Campagnola Cremasca)

[...] Ricòrde i temp andre quant
riaa da la muntagna le castègnine.
Le giraa a pee per al pais
col caretì pie da sàch da castègne
e le uzaa: "castègnine, castègnine!".
La zent la curia fora da cà
con al melgòt da barataa. [...]

LE VENDITRICI DI CASTAGNE.

Ricordo i tempi passati quando/ arrivavano dalle montagne le venditrici di castagne./ Giravano a piedi per il paese/ con il carretto pieno di sacchi di castagne/ e gridavano: "castagnine, castagnine!"/ La gente accorreva fuori di casa/ con il granoturco da barattare.

.....

¹⁶ Donne che sgranavano il granoturco.

¹⁷ P.m.s.

¹⁸ P.m.s.

C'era chi si ingegnava nel terziario, sfruttando le condizioni ambientali: a Santa Maria della Croce le rogge erano utilizzate per lavare i panni della città. Erano lavandai chiamati in tono graffiante: *laa bulète*.

Fos e müli¹⁹ *Clelia Carniti Angelini (Santa Maria della Croce)*

L'era an pais mia tant gros,
poche case ma tanti fos;
senza aucat ne ingegner
l'era 'l pais dai laander e müliner.

Prima da l'imarea,
iera bea töc an balea; chi laaa, chi masnaa.
Laurà da fadiga ma con tanta devusiù,
per pudì purtà a casa qualche palancù.²⁰ [...]

FOSSI E MULINI.

Era un paese non tanto grande,/ poche case ma tanti fossi;/ senza avvocati né ingegneri/ era il paese dei lavandai e dei mugnai.// Prima dell'Ave Maria/ erano già tutti all'opera: chi lavava, chi macinava./ Lavori faticosi ma con tanta dedizione,/ per poter portare a casa qualche soldo.

.....

L'energia dei corsi d'acqua veniva sfruttata quindi anche per far girare le pale dei mulini e il mugnaio macinava il grano portato dai contadini. Ecco una preziosa testimonianza poetica scritta nel 1994 in omaggio al recupero di un 'gioiello' della civiltà contadina.

Mulino di sopra²¹ *Mari Schiavini (Pianengo)*

Madignà, vèc müli, da sùra tùrna
l'aqua a cantà sóta la róda
le pale le sberlùs zamò a bunùra
e 'l sul al lèca le sò góse e pò i andóra.

Gh'è mia pò le ùs di caretér
ch'i tóca sö i caài per fai partì,
gira la róda ma senza mülinér
vé pò gnà 'n ubligàt col melguti²²
per rimedià an quai cupèl²³ da farina giàlda
per fàga la pulénta ai sò s'ciati.

Le ùs adès i è da tanta zént
che vé a truàl cume sa fa co i amis dal còr. [...]

¹⁹ P.m.s.

²⁰ Palancù = Moneta da 10 centesimi dell'inizio del '900.

²¹ Angolo del dialetto del settimanale "Il Nuovo Torrazzo" del 18 Novembre 2017.

²² Granoturco seminato dopo la raccolta del frumento.

²³ Misura di capacità: l. 0,56 corrispondente al peso di Kg. 0,75.

MULINO DI SOPRA.

Madignano, vecchio mulino, da sopra torna/ l'acqua a cantare sotto la ruota/ le pale luccicano già di buon mattino/ e il sole lecca le sue gocce e poi le indora.// Non ci sono più le voci dei carrettieri/ che pungolano i cavalli per farli partire,/ gira la ruota ma senza il mugnaio/ non viene nemmeno più un operaio agricolo col granoturco/ per avere piccole quantità di farina gialla/ per fare la polenta ai figli.// Le voci oggi sono di tanta gente/ che vengono a trovarlo come si fa con gli amici del cuore.

.....

I poeti cremaschi dedicano le loro composizioni anche alle professioni.

La Maèstra Mariani²⁴ Lorenza Paladini (Cremosano)

La riàa sempre 'n biciclèta
col sul, la nebia o 'n po d'arièta

la riàa a scola per insegnà
ai bagai da Cremuzà.

Per vint an la g' à fac
la stèsa strada
da Campagnóla a Cremuzà
perchè a le ga piazia 'nsegnà. [...]

LA MAESTRA MARIANI.

Arrivava sempre in bicicletta/ col sole, la nebbia o un po' d'arietta// arrivava a scuola per insegnare/ ai bambini di Cremosano./ Per vent'anni ha fatto/ la stessa strada/ da Campagnola a Cremosano/ perché a lei piaceva insegnare.

.....

Al dutùr Anselmi²⁵ Alessandra Cerioli (Ombriano)

[...] E la fènt da Umbrià,
chèi malàt e pò chèi sà,
i pól mai dimenticà
'l sò dutùr, la sò buntà.
Sè, perchè le sò premüre
i éra mèi. . . da cént püntüre.

IL DOTTOR ANSELMI.

E la gente di Ombriano,/ quelli ammalati e anche quelli sani,/ non possono mai dimenticare/ il loro dottore, la sua bontà./ Sì, perché le sue premure/ erano meglio... di cento punture.

.....

²⁴ P.m.s.

²⁵ P.m.s.

I lavori di oggi, classificati come attività primarie o secondarie, non sanno ispirare molto i nostri poeti. I ritmi imposti, la monotonia per la ripetitività dei gesti, le condizioni ambientali, la mancanza di capire a che cosa serve il proprio lavoro, ne sono forse le cause, o forse i giovani di oggi non colgono nel lavoro aspetti degni di annotazioni poetiche. Solo nel lavoro del terziario qualche esempio compare: può essere perché lì non esiste solo il dio denaro, ma la complicità di chi dà lavoro e ne esegue egli stesso una parte.

A le me done dal MCL da San Bernardi²⁶ Lucia Guerini Rocco (Offanengo)

Ancó l'è l'ültem de da carneal
e con le me done so che a festegial.
Le ghè pròpe pròpe tôte,
grande picène bèle e bröte,
le sa cambiade apòa la èsta
per vègn che a fà la fèsta. [...]

ALLE MIE DIPENDENTI DELL'MCL DI SAN BERNARDINO.

Oggi è l'ultimo giorno di Carnevale/ e con le mie donne son qui a festeggiarlo./ Ci sono proprio tutte,/ grandi piccole belle e brutte,/ si sono cambiate anche il vestito/ per venire a fare festa.

.....

I poveri, i senza lavoro, ci sono sempre stati e sempre ci saranno: avere occhi anche per loro sta nella sensibilità del poeta.

I du puarèc²⁷ Claudio Zuffetti (Credera-Rubbiano)

La lüna l'è 'nvèrsa
sa èt mia le stèle da frünt,
cumè la ruzàda pèrsa
'n da le matine da sùl.
I du puarèc
Ùmbre e penùmbre
anvèrs a la basùra,
la me mént la sa 'mburdùna
e 'ntànt al cél al sa sculùra. [...]

I DUE POVERI.

La luna è arrabbiata/ non si vedono le stelle di fronte,/ come la rugiada persa/ nelle mattine di sole./ I due poveri/ Ombre e penombre/ verso il tramonto,/ la mia mente si rabbuia/ e intanto il cielo si scolora.

.....

Altra riflessione sulla povera gente: il contrasto nella società consumistica in cui siamo immersi, fa da sfondo anche ai momenti di festa e di riposo.

²⁶ P.m.s.

²⁷ Angolo del dialetto del settimanale "Il Nuovo Torrazzo" dell'11 Febbraio 2017.

Feragóst: i puarèt da Bulsù²⁸ Luca Bettinelli (Ripalta Cremasca)

Che fregule, che temp, che munt!
Töc i scapa, töc i cor
ogni òlta che tra do fèste
gh'è da mèns an de da punt!

I salta sö, sö la sò machina
e i cor vià 'mè i disperèt
chi an muntagna, chi al mar,
chi finés antrapulât. [...]

Chi va a fas imbutiglià
i g'a argót da dimustrà:
sota sota i vol fa crèt
che chi rèsta i'è puarèt! [...]

FERRAGOSTO: I POVERI DI BOLZONE.

Che stupidaggini, che tempi, che mondo!// Tutti fuggono, tutti corrono/ ogni volta che tra due feste/ c'è di mezzo un ponte!// Salgono in fretta sulla loro macchine/ e corrono via come i disperati/ chi in montagna, chi al mare,/ chi finisce intrappolato.// Coloro che vanno a farsi imbottigliare/ hanno qualcosa da dimostrare:/ sotto sotto vogliono far credere/ che quelli che restano sono dei poveri!

.....

I poeti non si dimenticano nemmeno delle persone che sono ormai fuori dal mondo lavorativo, ma che in realtà sono ancora utili all'organizzazione del tessuto sociale.

I pensiunàc... i g'à nigót da fa!²⁹ Anna Facchi (Santo Stefano in Vairano)

[...] Ché a Sestén, ma ore mia mal argü,
quant gh'è da laurà, cucia zó 'l filù,
'nvece da ciamà i gioen pèr fàs da 'na mà
i ciàma i pensiunàc, tant sa dis: "i g'à nigót da fa!"

I PENSIONATI... NON HANNO NIENTE DA FARE!

Qui a Santo Stefano, non mi voglia male qualcuno,/ quando c'è da lavorare, chinare la schiena,/ invece di chiamare i giovani per farsi dare una mano/ chiamano i pensionati, tanto si dice: "non hanno niente da fare!"

Conclusione

Lavoro e poesia (al di là del fatto che poesia è 'fabbricare' con le parole) sono due mondi avvicinati attraverso la condivisione di lemmi comuni. In entrambi contano infatti campi di azione e di riflessione quali lo studio e la gestione delle emozioni, il rapporto tra gli altri e il soggetto. Sia in 'lavoro' che in 'poesia' è centrale il ruolo del linguaggio. Attraverso lo strumento della parola,

²⁸ P.m.s.

²⁹ <https://www.santostefanoinvairano.it/poesiedialettali>

il poeta affronta il travaglio della creatività; con una parola ‘travaglio’ che ha dato origine a tutte quelle che significano ‘lavorare’. È un processo di elaborazione, questo, oggi percepito in tutta la sua importanza, proprio perché siamo consapevoli di quanto, nella storia, il segno qualitativo delle culture sia determinato dal valore sociale e simbolico attribuito al lavoro, alla sua capacità di contribuire a dare risposte ai bisogni essenziali degli uomini secondo un principio di dignità e giustizia. La poesia è legata all’individuale, all’intimo, il lavoro ad una dimensione prettamente collettiva; ma la poesia ha la capacità di saper descrivere il senso immortale delle cose, anche di quelle che appartengono a mondi apparentemente lontani dal suo, come quello del lavoro.

I cüntastòrie

L'articolo vuole essere testimonianza e sunto del lavoro di recupero e salvaguardia della poesia dialettale da noi svolto negli ultimi vent'anni. L'attenzione e la scelta dei brani sono state rivolte alle opere di "Poeti Estinti".
Obiettivo del tutto: far conoscere ai giovani o ripassare con i meno giovani, lo straordinario fervore umano che ha animato il "nostro" passato prossimo, memoria forte di forza pura, vita dura in povertà materiale.

Introduzione

Il dialetto ancor prima di apprezzarlo bisogna amarlo, come si dovrebbero amare le proprie radici, fulcro e fruscio di ciò che siamo. È *sapore di casa, fragranza di campi e di frumento, polenta che appaga, acre odore del concime sulle zolle*. Con il dialetto si dà la mano agli antenati, li si conosce anche da come parlavano, gergo rurale così diverso da zona a zona seppur dello stesso ceppo.

È così che i *Cüntastòrie*, come già in passato, tuttora ne conservano amorevole riguardo ed è per questo che da anni hanno assunto il ruolo di “volontari culturali”, portando in giro il vissuto di quell’estinta civiltà contadina, ramo inscindibile dell’antropologia delle tradizioni e della lingua dialettale. Più che un trattato, quella di oggi è una “testimonianza” e definisce quanto è bello far conoscere ai giovani, o ripassare insieme ai meno giovani, un’epoca di straordinario fervore umano, pur con tutti i limiti dovuti a una povertà materiale che ha reso dura la vita della maggior parte dei nostri progenitori.

Già poeti del vernacolo, i *Cüntastòrie* in questi ultimi vent’anni hanno portato avanti i colori e i suoni: della poesia dialettale cremasca del ’900 e più recente e della lettura scenica come lezione di antropologia culturale sui modi, usi e costumi dell’estinta civiltà contadina.

Testimonianza poetica

Per la poesia: Come voci recitanti, presso Biblioteche, Case di Riposo, Oratori, in performance dialettali che hanno fatto conoscere al pubblico presente, i poeti dialettali e la vita di ciascuno di loro; *Come esperti*: dell’angolo “*dal dialèt*” nel settimanale *Il Nuovo Torrazzo*, continuando il percorso già intrapreso dagli indimenticabili Piero Erba e Vanni Groppelli, Piergiorgio Groppelli e Angelo Marazzi.

Nei quindici anni della “carica fiduciaria”, a tutt’oggi sono state edite oltre 700 pagine poetiche, che hanno ridato vita a Poeti estinti del nostro ’900 (citiamo Federico Pesadori, Rosetta Marinelli, Giacomo Stabilini, Giuseppe Meazza, Fausta Donati, Tina Sartorio, Annibale Carniti, Vanni Groppelli, Ottomano Miglioli, Piero Erba, Luigina Vailati, Sandra Gioia, Mari Schiavini e Sandro Bonetti). Hanno consentito a poeti attuali già conosciuti ai cremaschi, di avere il giusto apprezzamento, senza trascurare l’impegno di portare alla luce “voci nuove” dell’antica parlata¹.

È fin dagli albori del boom economico degli anni ’60 che la lingua dialettale è andata via via in disuso anche nelle nostre campagne oltre che in città. Ma oggi più che mai, per contro, si assiste a un ribaltamento – quasi scontato: il dialetto non si parla, ma il dialetto si può scrivere come memoria storica e spirituale di ciò che è stato – e si scrive soprattutto in forma poetica, pulsione dell’intelletto liricamente e profondamente emotiva. Contribuire, in parte, a scoprire *nuove penne*, oltre che appagante, ha dato modo di coltivare nuove amicizie che nel tempo si sono rafforzate.

Ci si incontra, si parla di poesia, si sprona l’Autore a scrivere e a non lasciarsi contaminare dall’impulso di aver ormai scalato tutta la montagna: *la poesia e il dialetto necessitano di costante applicazione e padronanza di espressione, per non cadere nell’illusorio*.

Chi vuol far rivivere il dialetto è simile a un cercatore d’oro: per trovarlo, lo insegna il passato,

¹ Se per i poeti “estinti” ci si è lasciati condurre da una “grafia libera” come era uso un tempo, per tutti gli altri ci si è lasciati guidare dalla grammatica contenuta ne: “*Il dialetto cremasco: morfologia descrittiva*” del Prof. Luciano Geroldi, ediz. 2001” e dal “*Vocabolario*” redatto nel 2004 e successivamente aggiornato nel 2013 dallo Stesso Autore. Ciò ha dato modo agli amici lettori di poter seguire “un metodo” univoco, oltre che qualificato, per una comprensione snella, “quasi scolastica” del dialetto, per quanto si tratti di lingua parlata e quasi mai scritta in passato.

deve sondare l'acqua dei fiumi o scendere nelle miniere. Le raffinerie sono cosa del dopo. Così anche l'appassionato del vernacolo deve entrare nelle vecchie case o nelle pochissime osterie ancora rimaste. Si trovano così parole che non si vendono né si comprano ma che vanno ascoltate. In questo modo han fatto e fanno gli Studiosi. Pochissimi sono gli Esperti.

D'importanza indubbia è il già citato trattato sulla grammatica e morfologia descrittiva del Prof. Luciano Geroldi, traccia e lascito per le nuove generazioni che vorranno avvicinarsi al dialetto.

Questa è la nostra speranza! Ma per i figli del terzo millennio il percorso sarà senz'altro arduo. Gli idiomi della vecchia lingua contadina dovranno essere "studiati" e il percorso a ritroso per ritrovare il ceppo originario della propria identità cremasca, potrà essere una "sfida appassionata" di garantito fascino e bellezza. Non è solo approfondire una lingua della quale il giovane conosce poco o niente, è entrare nel cuore del cuore di un modo di vivere e di concepire la vita in un tempo ormai sempre più lontano.

Non basta più, ormai, il passa-parola, il "sentito dire" e il tramandare dei nonni; il divario quasi centenario fra ieri-e-oggi non ha quasi più il supporto dell'esperienza diretta.

Per questo fan più male che bene gli stravolgimenti e gli strafalcioni che si leggono sui vari blog, non sono supportati da "regole" ormai sempre più necessarie.

Ancor per questo, il lascito bibliografico di cui disponiamo e disporranno le nuove generazioni, assume il ruolo vitale dell'"esperienza diretta" che va studiata e presa fra le mani, come fa il bambino quando si affida all'insegnante per imparare a scrivere².

Testimonianza scenica

Lezioni di antropologia culturale. I Cüntastòrie dal 2009 intervengono presso l'Uni-Crema, facoltà di Antropologia culturale – sezione dialettale, con due lezioni annue della durata di due ore ciascuna. Il tema è quello delle tradizioni e della parlata dialettale.

Negli anni sono stati approfonditi i testi:

2009 *"L'Èra 'l nofcent"* – lettura scenica

2010 *"La ùcia dal casùl"* 1° anno

2011 *"La ùcia dal casùl"* 2° anno

2012 *"Stòria da Crèma"* Piero Erba

2013 *"Folclòre cremasco"* 1° anno

2014 *"Folclòre cremasco"* 2° anno

Proposte a seguire le seguenti "letture sceniche"

2015 *"Quando la luna era di polenta"* con *"i caalér da la lüna"*

2016 *"Piccoli nonni crescono: al Sacrament dal söcher - I fiói dal söcher, i fiói da làt, i fiói dal pà"*

2017 *"Me nóno dialèt – cosa ci ha trasmesso "al nóno dialèt?"*

2018 *"... L'è 'n pòst vót chèl che 'l nóno dialèt al g'à lasàt ai sò neót?! L'orgoglio dal nóno: "la sùmensa da le stèle".*

² Fra i numerosi preziosi testi ne citiamo alcuni: *Folclòre Cremasco* di mons. Francesco Piantelli; *La ùcia dal casùl* di don Pierluigi Ferrari e don Marco Lunghi; *Quando i nonni erano bambini* del Gruppo Antropologico Cremasco; *Scherzi da prete* di don Pierluigi Ferrari e don Marco Lunghi; *Terre nostre* di mons. Angelo Zavaglio; *I caalér da la lüna* di Aldo Parati; *Santa Lucia – un aspetto del folclòre cremasco di paese in paese* di don Pierluigi Ferrari e don Marco Lunghi; *I proverbi dei cremaschi* di Pietro Savoia; *Il dialetto cremasco: morfologia descrittiva* di Luciano Geroldi, ediz. 2001; *Letture sceniche* curate e realizzate da Lina Casalini e Francesco Maestri.

La costruzione di una “lettura scenica” è sottoposta ad una approfondita conoscenza di testi ad hoc sugli usi e costumi popolari e avviene così: *si va dall'utilizzo di brani, o righe di testo, sia in prosa che in poesia, fino ad una trama scritta e definita in origine dai Cüntastòrie.*

È un percorso “*da apprendisti*” che si fonda sulla capacità di cogliere il lavoro di altri e imparare a metterlo a disposizione di tutti, facendolo ascoltare.

È un percorso “*da studiosi*” che si fonda su una bibliografia qualificata e specifica, su testi “storici e sacri” della nostra terra. Raccontano non solo di semine e raccolti ma vanno ben oltre, tanto da essere “mappa identificativa – carta d’identità” del nostro territorio, canto delle nostre generazioni.

È un percorso “*appassionante*”, a “*concerto*” perché intermezza la prosa e la poesia con ritmi altalenanti fra adagio - allegro - allegretto, proprio come avviene nelle classiche esecuzioni musicali.

Lettura scenica: **Quando la luna era di polenta**

(testo realizzato da Lina Casalini e Francesco Maestri)

*Quàn la lüna l'éra da pulénta,
i teré da la bàsa tôte le sére i s'ampisàa
e le lüziróle le paria stèle col cül an sò.*

“Quando la luna era di polenta / e le lucciole sembravano stelle capovolte”, *la pàr quàze 'na pastòcia da 'na ólta!'*... e forse è il modo più giusto per cominciare il nostro viaggio nell'estinta *vecchia civiltà contadina*, fra leggenda e storia.

Perché ‘*n chèla lüna da pulénta* c’era la saggezza che i nostri padri appresero dal grande libro della vita sfogliata momento per momento, ‘*n chèla ècia lüna* c’erano le fatiche, imposte dal grande libro della natura che germogliava sotto la vanga o la scure delle faccende quotidiane.

E in quella bassa che da sempre portava una palandrana straniera, ***al dialèt era il vero conquistatore***, la voce autorevole e amorevole che legava i vecchi ai bambini.

L’era ‘*n dialèt dièrs a secùnda da le zòne. E pò al dialèt da la campàgna l’éra mia istès da chèl da la cità.* Pochissimi *i parlàa an italià. I cuntèm: l’aucàt, al nudàr, al farmacista, al dutùr, i sciur e ‘I preòst.* È stato così fino a metà dell’ottocento.... ma fin lì, per decenni il tempo si era fermato in quei vocaboli, immutabile nei riti, nelle usanze, nei mestieri, nella mentalità e nel sentimento.

Perché il dialetto era il vero dominatore.

Ora il dialetto viene usato pochissimo, ma per grazia di Dio lo possiamo ascoltare dai *Poeti* che i “*cüntà sò*”, lo possiamo trovare ancora nei *proverbi* che facevano parte del gergo quotidiano come una sorta di “Bibbia” consolidata.

Oppure, lo possiamo magicamente scovare nelle verdi navate di pioppi e i filari di piante che sono le “cattedrali” naturali del Serio e che caratterizzano le rive del nostro fiume.

Così dobbiamo a opere come *Folclòre cremasco* - “*La ücia dal casùl*” - “*Scherzi da Prete*” - *Santa Lucia – un aspetto del folclòre cremasco* - “*Quando i nonni erano bambini*” - “*I caalér da la lüna*” - “*I proverbi dei cremaschi*” - *Terre nostre* - e tanti altri, l’aver conservato l’eredità storica delle nostre radici.

Ma torniamo al dialetto: “*perché è vero che, per quanto piccolo, il cremasco ha una sua lingua, brutta e di pronuncia banale fin che si voglia, ma sua...!!!*

È con questa lingua che stasera viaggiamo indietro nel tempo fino agli anni Quaranta del Novecento, quando la vita scorreva al di là di tutto, in questa bassa dove da sempre la nebbia d’autunno sembra incenso:

*La nèbia staséra la quèrcia le stràde
e le prime zelàde le 'nfióra apò i ràm.*

*Ricàm da nigóta che néga `ndal gris,
che lésa pian pià, cumè góse söl vès.*

*La nèbia staséra la vól sufegà
le ùs e i mastì
e töt par da luns,
e l'ària la spuns,
e 'l bófal sa mès'cia
al gris da la séra.*

Così, l'unico posto protetto, soprattutto nel lungo inverno, era la casa, (le *cazète bàse da campàgna*) o "la casina grànda", con l'éra e la stàla, al pulér e 'l pursìl, al fenìl e 'l cèsò 'n funt a l'éra. 'Nsóma con töt chèl che gh'éra. La "casina" era il cuore pulsante che caratterizzava la concezione della vita e determinava strutture familiari e sociali ed economiche.

*Gh'è l'éra grànda, piéna da melgàs
e i pòrtech ògne arcàde 'l sò padriù,
vizi a le stàle màchine e cariàs,
sò l'òs al Sànt'Intòne per diusiù.*

*Ma près al fóch, an cà gh'è la panéra,
an söl camì col candelér la löm,
amò 'l brunzi dal nóno, quant al gh'éra,
la fiàma da bruchèi che la fà fòm.*

*Ma le casine i è bèle destinàde,
pasarà 'l témp e cresarà sti fiói,
i g'arà caze bianche e sulegiàde
senza mìde da lègna e senza pói.*

*Le finèstre seràde, i védre rót,
ga piuarà dentre, cascarà zó i tèc,
là sura i mür dizabitàt e vót
ga nasarà tant'èrba... e sarèm vèc.*

Quànte ròbe sa pól cunós con 'na puezia
perché in fondo c'è sempre qualcosa di nostro che resta ad aspettarci.

*Quand vé séra e fōma 'n sōi camì
tōc i vé fōra col piàt da la minèstra,
cumìncia per i pràt a cantà i grì,
sa dèrf da ché e da là 'na quai finèstra.*

*E zó 'l regiùr l'antùna 'l sò Ruzàre,
le dōne le respùnt an tra i mestér,
sò l'òs i òm i sa fèrma, l'è l'uràre
che gh'è finit al dé coi sò pensér.*

Così veniamo a sapere che era usanza in quell'epoca, uscire sotto il portico - nella bella stagione - a mangiare la minestra, intanto che i grilli cominciavano il canto.... E quel piatto di minestra spesso veniva condiviso con i bambini dei vicini più poveri perché, come dice un vecchio proverbio cremasco, *“a fà dal bé sa sbàglia mai”*. E scopriamo che era uso del capo famiglia (*‘l regiur*) intonare il rosario mentre le donne rispondevano fra i mestieri domestici...

Quella era l'ora in cui finiva il giorno con tutti i suoi pensieri. Ma era il 900 tempo fa, tempo di folli e tragedie..... *i è tante le persùne nasìde e pò cresìde adiritiura fra dó guèrè.... sa fà prèst a cüntàla sò ancó, ma..... !!*

Antànt an dal Quarànta al “Duce” al cumandàa a la zént da fa èt “l’orgoglio patriotico” e da purtà ór e ràmm per la patria.

E isé le dónne mia cunvìnte dal tót, anzi ga parìa dalbù an sacréfese gròs, per forza dovevano rinunciare a cose domestiche che avevano anche un valore affettivo, assolutamente intoccabili perché le avevano ereditate delle mamme e delle nonne:

*la pignàta da la minèstra,
al stignàt da la pulénta,
la culdèra da la bügàda,
al culdiròl da fa bói l’àqua,
al padelòt da la pitànsa,
al casül per al brót e per al làc,
al timbàl per fà ‘l budìno da la sàgra*

*tót chèl che le gh’èra da ràmm per quella Patria che quasi quasi le séra gnà cuza l’èra
mentre da niscundù per la ràbia, argù a us bàsa – ma pròpe bàsa bé – al dizia isé: Duce, Duce,
co le braghe ùce! Rataplàm, rataplàm, al Duce l’è ‘n salàm!*

E così anche la cruda ironia del dialetto ci mette di fronte alla storia, quella vissuta o subita dal popolo contadino tutti i giorni.

Nella rude semplicità della vita poverissima di allora, c’era una ritualità e una concezione quasi animistica delle cose; nulla veniva lasciato al caso; l’esperienza aveva già insegnato; le lune calanti e quelle crescenti venivano contate e spiate; il vento poteva in fretta cambiare direzione; tutto sarebbe stato registrato *sò ‘n tacui da Santi e da urasiù:*

- il profilarsi minaccioso di un temporale faceva devotamente dire, per esempio nel cremasco:

San Pantaleù, fà ‘ndà vià ‘l tempuralù

Non è da sottovalutare l’importanza che si dava un tempo ai Santi, intercessori pure nel più elementare accadimento quotidiano. Se la nonna perdeva qualcosa, invocava così:

*Sànt Intòne da la bàrba biànca
fàm truà chèl che ma mànca*

la ragazza *pöta* che non trovava fidanzato anche lei aveva il medesimo Santo miracoloso, in questo caso custode degli amori impossibili³:

*Sànt Intòne miraculùs
fèm la gràsia da fà ‘l murùs*

³ Giocosamente inventata dai Cüntastòrie.

*fêmel fâ brôt fêmel fâ bèl
che 'l sies bù cumè 'n turtèl*

Se in seguito la ragazza rimaneva incinta si ricorreva al solito matrimonio riparatore che veniva definito con espressioni popolari colorite:

*I s' à spusàc an frèsa
I s' à spusàc an tri
I g' à cantàt i vèspre prima da mesàlta”*

Quando il bambino nasceva, la puerpera che doveva tassativamente rimanere a letto almeno per tre giorni, riceveva la visita di donne, parenti stretti e conoscenti amiche, che per la circostanza si premuravano di offrirle “*qualche regalì*”: “*i culumbì*”, “*na dunnèna d'òf frèsch*”, “*le méche paizane*”, “*la turta margherita*” e, in via del tutto eccezionale, “*na butiglia da marsala*”.

Tóta ròba sustansiusa per tiràla sò!

Poi c'era la “*quarantèna*” e per la neo-mamma c'era la rigida osservanza di regole alimentari. Era d'obbligo “*la panàda co l'òle*” o “*con an tucheli da biuro*” e anche “*an gusi da vi (se 'l gh'èra)*” e l'astensione da cibi pepati. *Pò per quarànta dé “la pudia mia ciapà gnà 'l sùl gnà il frèt”, la “pudia mia laàs i caèi” e “gnà mèl le ma sùra 'l có”.*

Tutti “*tabù*” apparentemente incomprensibili ma che propiziavano salute.

Al pópo al vegnià fasàt sò da la màma che pò “la ga faà 'l sègn da la crùs, la ga schisàa 'l nazi e la ga bazàa i peni”.

C'erano anche le “*pastucine*”, le antiche “*tiritere*” che dicevano i nostri nonni quando erano bambini per giocare a nascondino

*Pir, póm, pèrsech,
 la brügnàga dùlsa
cìnch ghèi a l'ùnsa...
 ce la ól cumprà?
Me só da Bèrghem
 Te ta sét da Cóm,
a me ma piàs i pèrsech
 a te ta piàs i póm...*

E quànt i giugàa, i bagài da 'na ólta, i éra sémpe a pé per tèra.

Sono giunte fino ai nostri giorni, raccolte dagli appassionati cultori del dialetto, anche *le pastòce* o *le ninne nanne propiziatrici*. Come questa “*dei Pulì*”, che portava bene quando poi il tacchino lo vendevano davvero “*al mercàt dai pói*”

*O masér, o maséra
andu èi i tò pulì?*

*I è tòi là, an fùnt a l'éra
sent che i fà ciuì ciuì*

*O pulinì, o pulinèi
mangé 'l pastò che egnarìf bèi,*

*Egnarà apò Sà'n Martì
vendarèm i bèi pulì.*

E poi c'erano le "tenerezze", poche a dire il vero. Venivano fatte dalle nonne premurose, quasi senza dare a vedere.

Questa bellissima poesia *da cinquant'àn fa*, lo testimonia:

*.... ma é 'n mént la ghéda da la nóna.
quand, picinìna, ma ignìa adòs la sógna
nàe da lé, che setàda dó sö la banchèta
la sgugiàa la miliunezìma scarpèta*

*tiràe arént a lé 'na scràgna
e ga dizìe: "Nóna, óre fà la nàna"!
Lé la slargàa i dinòc cumè a fà 'n vâl,
la 'ncruzàa le mà 'nséma 'l scusàl*

*pò con scürìs.... "Èco, al leci l'è prùnt"!
L'éra 'l leci püsé süspìs dal mùnd,
l'éra 'na cüna piena raza da fiór,
l'éra 'n cusì stracùlme d'amór.*

Ai bambini, la sera e al mattino, venivano fatte recitare le *urasiù*; magari *i éra amò mèss andurment e 'ncantàt danànc a la scüdèla*.

Poi seguiva una sorta di dottrinetta domestica, che finiva così:

*Signùr, ù che sij che só al vòst tabalóre
Tegnìm la mà sö'l có, ca nu 'l ma söre!*

Antànt Dio nella sua infinita misericordia custodiva le urasiù da töi, grànt e picinì.
Lù i la séra bèa che 'l bagàì da chèla dutrinèta, da grant al sarès dientàt adiritura 'n Monsignore
Lù i la séra zamò che pròpe 'n Monsignore da Crèma 'l ga arès mèss al Vangéle töt an dialèt e che
'l ga arès pruàt a fàm pregà an càla manéra ché:

*Pupà da töi nótre
che ta sét an dal cél
fà che töc i òm i ta ricunóse cumè Signùr
fà che 'l tò regno 'l vègne 'n dal mùnt
che töc i fàse la tò uluntà
sö 'n dal cél e pò zó ché 'n tèra.*

*Dàm töc i dé 'l pà che m'è necesàre
perdüna le nòste cùlpe
e apò nótre sa farèm curàgio
a perdùnaga a chèi che m'à ufendìt.*

*Ötem tè a restà 'n pé 'n dal mumént da la próa
e deslìberem dal màl.*

Tuttavia questo viaggio a ritroso, ci riporta sempre qui, al nostro presente, e anche se è illogico fare paragoni, è però impossibile non pensarci. Perché se per decenni il tempo si era fermato scandito sempre uguale, dopo la Seconda Guerra Mondiale in un brevissimo volgere d'anni la rottura con il passato si è fatta davvero grande: nel modo di vivere e di progettare il futuro, di produrre e di consumare.

Tanto che anche “*la pulénta*” il prodotto del cereale più diffuso e a buon mercato del nostro territorio, il desco che “accontentava tutti”, non trovò più il fascino straordinario che germinava dalla continua fame, anche se però, ancor oggi, *la pulénta*:

*La scatègna, la bruntùla
la barbòta, la sifùla:*

*con vigùr e bùna léna
sa la ména, sa la ména....
Sa la ména 'n pó a fóch lént
'nfina a vègn cumè 'n inguént:
quànd la sént bén bé da còt
sa ga dà amò 'n menòt.*

*'N söl taér i l' à ultàda:
la prüfòma cà e cuntràda
e la manda alegrìa
an faméa e per la via.
L'è 'na bèla lüna piéna
da mangià a mesdé e séna:
basta dóma a vardàla....
vé la 'òia da sbranàla!*

*Lé l'è bùna con al làc,
col büttér e col furmàc,
col merlòs e col dunèl,
con le còste o 'l pulastrèl.*

*Quànd la mànge col rüstìt
ma sa ciöce 'nfina i dèt;
'nvéce quànd gh'è la bagnìna....
löstre 'nfina la fundìna.*

*An da i albèrghi g'ó mangiàt
'na quai piàt sufisticàt:
preferése la pulénta,
biànca o giàlda la cunténta,
la và zó püsé ulentéra
se... bagnàda dal Barbéra!*

E mentre “il miracolo economico” degli anni 50/60, con le sorelle Fontana portava l'Alta Moda Italiana nei mercati internazionali; la Fiat 500 rubava il cuore al proletario; e trionfava la bellissima trasmissione televisiva “Non è mai troppo tardi” del Maestro Manzi, noi della bassa ci dimenticammo del lungo faticoso ciclo produttivo per avere “*an cùl da pulénta sol tàol*”.

Ci dimenticammo così delle “*gratine*” cioè delle donne “addette alla sgranatura del granturco”. Quando al calar del sole arrivavano a piedi dai loro paesi, la gente si fermava a guardare.

*Ma pàr da sent amò sòl marciapé
i sàcui che ciucàa dale gratine;
le fàa dal sò paés la strada a pé
e le gratàa ‘l melgòt ‘n dale casìne.*

*I füs a dù per dù ‘n dale sò mà
i ‘ndàa a finì coi gnòch ‘n d’un batari;
cresìa sóta i genòc al mòc da grà
e giugàa ‘n sò la mida i bagai.*

*Quand le pasàa, la grata cuntra ‘l fiànch,
le palànche scundide ‘n dal curpèt,
sòì caèi le gh’ìa ‘n vèl da cròsca biànch
e sa fermàa la zént pèr strada a vèt.*

*Alura tôte ‘nsèma le cantàa,
le fiòle col pensér al sò murùs;
antànt che ‘l còro ‘l sa desluntanàa,
andàa zó ‘l sul e sa perdìa la ùs.*

Si!!, *chèi mesteròt che fàa le dóna da ‘na òlta* ce li siamo davvero dimenticati. Per esempio *da “la mundina” che la ‘ndàa a fòra a mundà ‘l riz.*

Così nel primo novecento *le bagàe* partivano per il piemontese o per la Lomellina nel pavese, accompagnate dalle mille raccomandazione di genitori e parenti, perché poteva pure capitare che qualche ragazza si cercasse un fidanzato stagionale, *con töt chèl che pudia sucéd fra murùs*, per cui un vecchio proverbio sentenziava:

“La bagàia che va ‘n Lümelina, gh’è res’cio che la ndàghe pulàstra e la turne galina”.
Fra i mester püsé da òm gh’éra:
‘l magnà, al muléta, al frér, ‘l marengù, ‘l seler, i laander,
i urtulà, i pàluter, i càreter, i spasacamì, ‘l bechér,
al puliról, al pastór, i ubligàt, i famèi, i caalànt, i bergamì, i campér,
i fatùr, al menalàc, ‘l crueli....
e gh’éra apò i setimì
e gh’éra apò i ustér....

A proposito dal *famèi*: “i famigli” erano ragazzini di famiglie poverissime che, alla Fiera di Santa Maria, i genitori cedevano “al padrù” con un “contratto stagionale” per umili lavori in cascina (*cumè cüràga le àche töt al dé*), in cambio di vitto e alloggio: “*per ‘na piciòrta e argót da mangià*”
quàze sèmpre l’éra pócìa e ìrs
e ‘n tòch da pulénta cuàda

*Ancriculàt zó an mèa a l’èrba
mangiàe sté pulénta per la gran fàm
Mai ‘na òlta che i ma purtès
‘na quài méca col salàm.*

*Gh'ie sémpre adrè 'n tabàr
vèc tarmàt 'ndù s'ambirlàe per riparàs
da l'ària frègia da nuèmbre
e büzügnàa sémpre tàs.*

*Ma ricòrde che gh'era 'na àca
che g'ia 'l vése da scurnà.
Mé pupà 'l ma dizìa sémpre:
se ta èdet che la fà dalbù
cór dadré da 'n quài murù.*

*Cal tràfech ché, 'l düràa
'nfin a sànta Caterina
quànt le àche i cuminciàa
a ritiràle là 'n casina.*

*Quànt che pénsa a chi témp là
quàze quàze ma 'è l'afàn
perché siè tròp picinì
fàe 'l famèi e gh'ie òt àn.*

E a proposito da *I ustér*....

L'ustarèa l'era “la farmacia dai puarèt” e lì, oltre a giocare a carte, *i ciapàa la cióca e 'n da 'n quartì da vè i negàa i pensér*.

Ecco un altro tempo *sociale* che si è chiuso negli ultimi decenni: **quello dell'osteria** portandosi via nomi **storici** di locali, quali:

*la Traturia da l'Angel, con Risar;
la Bassa bassa e pò la Bassa olta*

*An fund a via Civerchi, la Ciudéra
andòe adèss sa vèd al Platani:
an piatt da tripa, an liter da barbera
(e dopo, pròpe arent, gh'era 'l Cazì...).*

*Pò gh'era i Tri Basèi a pochi pass:
an vero büs, e gh'era chi dizìa
che l'era n'ustarea da strapass
(però i g'andàa dentre, e pò i beìa...).*

*An centro, prope sota casa mea
(illura, an via Batisti nōmer vòt)
i Sicilianì: an fior da ustarea
an du i ciapàa la bala tōta nòtt!*

*An sò la Piassa, a rent a l'arco, gh'era
al vèc Cafè Turàss, an d'an cantù:
e ma ricorde (fioi, l'è prope era!)
ch'i ga disìa... “Cafè d'i scurezù”!*

*E 'l Papa, la Surgente, al Sirenèla?
Quante memorie che ma vé a la ment!
Adèss la éta l'è certo püsé bèla
però, che nustalgia che sa sent!*

*Sensa cüntà i cafè e cafèti
(che 'n fund an fund, disèm, che sa na frega!)
bisögna nüminà, tant per finì
le Tre Müdande... E ché, sère butega!*

Rito importantissimo, era l'allevamento dei "bachi da seta" i cosiddetti "caaler". L'era 'l laurà dai puarèt, che coinvolgeva, per quasi due mesi, un po' tutti e un po' tutto, sconvolgeva i ritmi normali di vita, creava occasioni di speranza e motivi di disillusione. E questo è avvenuto per lunghissimi anni, con modalità e tecniche mai sostanzialmente mutate. La ciclica storia dei bachi aveva invariabilmente inizio coi primi giorni di maggio, quando le microscopiche uova del bombice del gelso, tenute in locali adatti, si schiudevano sollecitate anche dal calore di stufe e caminetti o aiutate da rudimentali incubatrici. E vegnià fòra 'l bisì, che 'l vegnià endìt a "once". Il cibo esclusivo dei bachi, era la fòia da murù (la foglia del gelso) e per portare a maturazione un'oncia di seme servivano dai sette ai dieci quintali di foglie fresche e bagnate.

*... e lür, i caalér, lùnc cumè 'n ùngia, ma sémpre famàt
i sbranàa sàch da fòie da murù
ma i éra mài sadói, bröt ingurdù:
'na durmidìna... e i sa zlungàa 'n tuchèl*

*a nòc, co la candéla 'n mà, mé nóna
i à nüdrigàa, pò la smursàa la fiàma
con bèl suspìr: quanta sida tra póch!*

*Quaranta dé da fadìghe e sperànse,
quaranta dé da gràn trepidasiù,
quaranta dé a strapasà i murù
e, finalmént
giàld cumè 'l sùl e gràs cumè 'n turtèl,
i cuminciàa a seràs sö 'n d'an vèl
trasparént cumè l'ària da muntàgna...*

*'na galetìna giàlda cumè l'ór
che la brilàa 'n da la mént e 'n dal cór
da chèi che gh'ìa lauràt séra e matìna.*

E po', 'na cùrsa al mercàt coi fagòt culme da sida....

*Töt al guadàgn al servìa per cumprà
la flanelìna per cunfesiunà
camizé d'òm, bragòte da füstàgn
braghète col patù per i fiulèt,
an pó da pèna d'óca per i lét....*

*Ma... se l'anàda l'era stàta bùna
ga stàa déntre la dòta per la spùza.*

*Se l'era scàrsa, gh'era lé la scüza
da dîga a la bagàia: "Aspèta 'n àn...."*

E l'era 'n cumplimént murtificànt.

*A dì che 'l mund l'è giöst sa fa pecàt:
da du bisì schifùs
dipendìa spès al sògn da du murùs.*

E, mentre *i ubligàt* potevano utilizzare le foglie di gelso dei loro padroni, chi non le aveva - le andava a "rubare" di notte. Da qui è nata la bellissima espressione popolare dei "*caaler da la lüna*" e la *lüna d'ilùra la perdunàa töt, apò 'l rubà per mangià.*

A proposito del "mercato"... qui entra in gioco Crema, la nostra amata cara cittadina

*'ndòe izi a le müre, i palàs e i àrch
da la gluriuza tèra da san March*

gh'era apò i mercàt

*Ricòrde, Crèma càra, i témp pasàt
quànd le piàse le gh'ia i sò mercàt.
Saliüdàe la andér an sò le riè,
curiè al muimént da le tò viè.*

*Pasàe fóra töt an sò i spasèt:
sò 'l Viàl trutàa i càai sóta i carèt
di cuntadi che ignia dal circondàre
per fà scòrta da suménse o per afàre.*

*E quànte dóne pasàa per le Pòrte
coi caagnói al bràs e con le spòrte:
le 'ndàa 'n sò 'l mercàt a vént i pói
e dòpo le ga fàa la spésa ai fiói.*

*Da sùra dal cincèl e dal via vài
risénte 'l sùn giuiùs da i articài,
da Melini che 'l cercàa sò i desghèi
e Vaalàura 'n vèrs i Cantunsèi...*

*An mèa a tànta fèsta e tànt fulclùr,
cunuscént che i sa ciamàa con tànt calùr:
i sa saludàa 'n da 'na tàl manéra
che i sa tegnìa la mà, e i 'ndàa 'n Ciudéra.*

*Ma lasàe trasportà 'n da la Cuntràda
piéna da zént fresùza e 'ndafaràda:
quànte bèle sensasiù per la tò Vià
prüfìmàda da pà frèsch e drugherìa!*

*Arént a la Cùrt Grànda e al Pòs Vèc
gh'èra 'n udurì da foiòlo e salamèc,
e al baiucamént di strasér e limunér
fàa còro e respundìa i cradighér.*

*Pasàe le Quàtre Vie e 'l rebelòt
e 'ndàe déntre ulentéra al bèl salòt:
Piàsa dal Dòm da la mé Crèma càra
cò la sò stòria prestigiùza e ràra!*

*Ma pàr da vèt amò 'l pitùr Bachèta
'mpegnàt a dàga fùrma a la Strencèta,
e 'n sò la Piàsa, con da 'n bastunèt,
Castègna Amàra 'nfilvà sò... i mucèt.*

*E 'ndàe, 'ndàe per le vie e viculèt
an cèrca da Macàl e da Pelèt:
i diertìa con la sò filuzufèa,
cantàa i òpere per Crèma e a l'ustaréa.*

*'N Piàsa di Pói, vizi ai Capelèt,
riède amò San Piéero e 'l sò campanilèt,
e 'l prufesùr Pèrsech, con sóta séa 'l viulì,
'l pasàa con le cavrète 'n rìa al Rì.*

*Sunàa le ciribàre, curie al país càr,
saltàe magazì da gèra e paracàr,
e ma ultàe per salüda le Mùra
che pàrta amò... da glòria e da sventüra...*

Questa splendida poesia ci riporta alla memoria alcune figure popolari e nomi caratteristici di povera gente di allora

*Melini che 'l cercàa sò i desghèi
Vaalaùra 'n vèrs i Cantunsèi...
Castègna Amàra 'nfilvà sò... i mucèt.
da Macàl e da Pelèt: i diertìa a cantà i òpere*

E, fra gli illustri conosciutissimi personaggi:

pàr da vèt amò 'l pitùr Bachèta e 'l prufesùr Pèrsech, con sóta séa 'l viulì, mentre uno sguardo del Gruppo Antropologico sul piccolo mondo antico di San Benedetto, fa rivivere una sfilata di tipi dalle maniere semplici, ciascuno con il suo "titolo popolare":

Fanfula

Cèca Burèla

Maria Spurca

Cèca Parmesana che la gh'ìa le gambe a archèt

Büs da galina

Pasqua limunér, tre limoni cento lire

'l Maiulichì e la Caagnola,

al Castegnì e Franchino da le spulète

Non di meno conto “Màma volo” che abbiamo conosciuto tutti. Altra simpatica definizione era data alla gente cremasca suddivisa in quartieri, come una sorta di carattere individuante:

*Chèi dal Dòm: tòi mercànt
a Santa Trinita: tòi siur
a San Giacom: tòi dutur
a San Benedèt: tòi fachì
a San Piero: ladre e asasì !!!*

Dopo le fàdighe per tirà sö i caaler, dòpo i àfare ai dé da mercàt, èco che da la fin da Giögn, Sàn Piéro, turnàa ‘l témp da le “fasende”; si doveva zappare il granoturco, falciare l’“agostano”, mietere, trebbiare e far essiccare il frumento sull’aia.

Lo splendore della campagna, con il giallo del frumento maturo, era un tripudio di margheritine e di papaveri. I papaveri che nel gergo popolare hanno un nome particolare: “al buzù”

*crès al busù töt róss... Quel l’è ‘l poéta;
quel l’è l’amis da càsa che ‘l tra fòch,
che ‘l pòrta l’alegréa e ‘l sa spampàna
e ‘l cànta la belèssa dal sò lóch!....*

crece il papavero tutto rosso.... Quello è il poeta;
quello è l’amico di casa che s’infiamma
che porta allegria e si vanta, si ostenta
e canta la bellezza del suo luogo....

Così volava l’estate fino a settembre e l’autunno trovava farina nella madia, uva pigiata e raccolta nelle botti per riposare e fermentare. Finché arrivava l’autunno e a Sàn Martì, l’11 da nuémbre, chi non aveva avuto il rinnovo “dal cuntràt” doveva traslocare con la famiglia e andare via nella bassa in cerca di un tetto e di un lavoro, con tutto il carico di vecchi, donne, bimbi e povere cose che si portava dietro. Nella nostra bassa, *chèl da Sàn Martì l’èra ‘n dispiazér antich!!!* Ma poi il tempo dell’inverno faceva scendere dal cielo per i bambini, Santa Lucia.... e quasi per tutti arrivava una “Sànta Lüséa puarèta” poverissima come loro che l’aspettavano una sola volta all’anno....

La mé Sànta Lüséa

*Castègne pèste rinsignéte,
póm càch zelàc,
magàre dùls!
sücherì che pütüra i tunc*

*Grànc e picègn,
‘n pé bunüra,
mòrc da sógn
e pié da góla.*

*Sgarügà ‘n da ‘l tunc
‘n pó da frèsa,
da turù gh’è gnà la spéra...
Fórse, che la pàse amò staséra?*

“forse che passi ancora questa sera”?

Lo potevano davvero pensare *i bagai 'n dal sò sentiment*, eppure nella disillusione o nell'illusione di un improbabile “*ripassaggio della Santa*” non c'era alcuna “ostinazione”.

I bambini di quell'epoca, figli di gente povera, al massimo potevano pensare che “*Santa Lüséa*, per quanto Santa, *la fàa mià le ròbe giòste*” ma non andavano oltre.... C'era in loro qualcosa “di più forte dei capricci”...

*... Sànta Luséa..... quand s'è amò 'n bagài
la fàa anche lé le ròbe mià tant bèle:
la ga purtàa da töt a qualche s'ciài
e póch o nient a me e le me surèle.*

*Rigòrde chèla nòt che l'ó 'ncapàda:
sicóme gh'è sentìt an rumurì,
g'ó dat an ugiadina fóra 'n strada
e l'ó ésta a distacà 'l me masulì.*

*La Santa, l'ó ésta bé, l'éra me màma
l'è stàt lé 'nsé che g'ó capìt argóta
e anche se pèr nualtre l'éra gràma
al còr al ma dizìa che fàa nigóta.*

*Ma me, só mià fat vèt, e a la matìna,
daànti a la me póca rubetìna,
sie töt cuntént l'è n da la stansèta
per fàt cuntenta tè póre mamèta.*

*Me ta rigòrde amò cuma 'l fòs ier
e vóre dedicàt l'ultem pensér
Ciào màma cara, santa e benedèta
t'ó sempre vurìt bé... póre dunèta.*

Pensate com'era forte e carico di rispetto e devozione, il sentimento che legava il Poeta alla madre. L'analisi delle ultime due strofe di questa poesia, spiega tutto un mondo affettivo che ci commuove ancora.

... Poi arrivava il Natale che dava un senso divino e gioioso alle cose di tutti i giorni.

Il “ceppo natalizio, *al sòch da Nedàl*” era uno dei riti più in sentiti, denso di umanità, “*un'usanza d'amore*” che non aveva prezzo...

A cavallo fra il quaranta e il cinquanta / la povertà era tanta
la neve scendeva bianca in abbondanza
e la cintola stringeva la fame nella pancia di tutti

*- I pé 'n di saculòc -
- sóta le grùnde d'i tèc i candelòc! -*

*Brilàa stelìne da giàs sóta i suféc cumè curài,
'nd'i sulér zelàa la pésa 'n da i urinài!*

(Ma col calùr dal sòch dal Signùr, i dislenguàa apòa lùr!)

*Bagài, ütém a cercà 'l sòch, chèl giöst!...
ga fèm la "N" da Nedàl,
l'ntòrcem an dal scusàl,
al scùndem dadré da la lègna,
nüsü pól truà!*

Va racumànde bagài!... sbaglié mia a brüzà!!!

*Catèm fóra 'l püsé bèl... sénsa caról
'l g'à da scaldà la Madòna con sò Fiól!*

*Bèl lés, bèl gròs, al Picinì al g'à nigóta 'ndòs
'l g'à da fà 'na gràn lüs... dóca gnà 'n gróp, gnà 'n bùs!*

*Ga scàldem i penì al Bambi che nàs...
tòta la nòc al g'à da stà 'mpés!*

Per al Bambi benedèt, ga ól al sòch perfèt!

L'èra quàzi mezanòc....

*'N dal cantù da la nòsta stalèta
gh'èra 'l Prezépe fàc d'èrba tèpa...*

*Èco, nàno, slùnga 'l bràs, tó sò 'l Bambi da gès
al pòzem sò la pàia che adès al nàs!*

*Al prim rintóch da la mèzanòc che bàt
ga 'mpésem al ciari col zàch!*

*Al sòch al brüzàa, al scupietàa söl fóch,
sa scaldàem i òs, ga ardaem cumòs!.....*

*po' burlàem an da 'n sógn lùnc e prufùnt!
cuntéc da 'iga scaldàt i pé.... al Rè dal Mùnt.*

“Quando la luna era di polenta⁴” cronaca di un'epoca spazzata via dalla Storia, forse può avervi tenuto in attesa di..... Ma forse, invece, la commozione ha avuto il sopravvento in tutti noi, perché ciò che vi abbiamo raccontato è la verità.

La verità di un'epopea durissima, dove la vita camminava nei ritmi del cielo, dove la vita *da 'n s'ciatì* era appesa al filo della fortuna di non ammalarsi e *dientà 'n vèc* non dipendeva solo dagli anni e *'ndoé apò Santa Luséa la fàa mia le ròbe gioste*.

⁴ *“Quando la luna era di polenta”* trama scritta e definita in origine dai Cüntastòrie.

Eppure la speranza di una bambina si raccoglieva in quel dialetto affamato che aveva il sapore di un torroncino mai avuto, e che le faceva dire, quasi in un sussurro:
Fórse, che la Sànta la pàse amò staséra?

Anche la nostra speranza si raccoglie nella *vecchia parlata dei nostri padri*, stasera, e poi domani, e poi domani ancora, perché il suo suono è immutabile e il suo significato appagante perché *‘l dialèt al m’ à tegnìt ansèma sémpre....*
E püisé da sémpre e perché è bello *sapere che nella gente, nelle piante, nella terra, c’è qualcosa di tuo, che resta ad aspettarti”*.

Quàn la lüna l’éra da puléntà...

Quàn la lüna l’éra....

Quàn la lüna..... ssss...sss

dormono i nostri antenati..... ssss...sss

Bibliografia storica:

Folclore Cremasco – Mons. Francesco Piantelli

La ücia dal casùl – Don Pierluigi Ferrari e Don Marco Lunghi

Quando i nonni erano bambini – Gruppo Antropologico Cremasco

I caalér da la lüna – Aldo Parati

Bibliografia poetica:

I Cüntastòrie Lina Casalini e Franco Maestri – Federica Pezzotti – Fausta Donati – Lina Panzetti
– Al Vangéle ‘n dialèt cremàsçh – Annibale Carniti – Bernardo Dossena – Piero Erba – Antonio Sbarsi – Maddalena Donarini – Martino Biscotelli – Gabriella Guerini Rocco

Museo

Numerose sono le attività svolte dal Museo Civico di Crema e del Cremasco negli ultimi mesi del 2018 e nel 2019 per la conservazione, lo studio e la valorizzazione delle opere delle proprie collezioni.

Dall'8 settembre 2018 al 6 gennaio 2019 due tele di proprietà della Diocesi di Crema, in deposito presso il Museo, sono state concesse in prestito a una mostra tenutasi nel palazzo Ducale di Mantova¹.

Il 22 settembre 2018 in occasione della Giornate Europee del Patrimonio è stata organizzata un'apertura serale straordinaria con visite guidate gratuite condotte dal personale scientifico del Museo. Oltre che a tutti i cittadini, l'invito a partecipare all'iniziativa è stato rivolto ai sindaci del territorio cremasco.

A dieci anni dall'ultimo progetto SIRBeC (2009), fra ottobre 2018 e gennaio 2019, Alessandro Barbieri, Alessandro Restelli ed Elena Scampa hanno condotto una campagna di catalogazione che ha portato alla realizzazione di 207 nuove schede riguardanti le collezioni di terrecotte rinascimentali, strumenti musicali e opere d'arte del Novecento. Le schede, in attesa di validazione da parte dei competenti uffici di Regione Lombardia, saranno presto rese fruibili a tutti sull'apposito portale web. Inoltre, in occasione di questo lavoro, sono state individuate 605 schede di beni di proprietà del Comune di Crema realizzate nel 2007 e mai rese fruibili al pubblico. È ora in corso la loro revisione al fine della pubblicazione. Una parte di questo lavoro è stata svolta come stage curricolare da Daniel Merico (3 aprile-7 maggio 2019), studente della laurea magistrale in Storia e valorizzazione dei beni culturali dell'Università degli Studi di Pavia, sede di Cremona.

In occasione dell'esposizione *Dai BOZZETTI agli SPOLVERI agli AFFRESCHI* realizzata dalla Fondazione San Domenico², il Museo ha esposto (9 dicembre 2018 - 21 gennaio 2019) nelle sale della pinacoteca una selezione di 35 disegni dell'artista cremasco Angelo Bacchetta (Crema, 1841-1920) normalmente conservati nei depositi e quindi non visibili³.

Il 7 aprile 2019 è stata inaugurata la nuova sezione museale dedicata all'arte egizia e del Vicino Oriente Antico realizzata grazie alla donazione di Carla Maria Burri⁴. L'allestimento è stato curato da Christian Orsenigo in accordo con Nicoletta Cecchini (archeologa della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le Province di Cremona, Lodi e Mantova) con la collaborazione di Alessandro Boni, Elizabeth Dester e Michela Martinenghi.

Il 24 aprile 2019 è stato posizionato il nuovo apparato didattico in Italiano e Inglese che illustra i dipinti murali dell'atrio e del salone Giovan Pietro da Cemmo.

Il 17 maggio 2019 lo stesso professor Christian Orsenigo è stato nominato 'Curatore scientifico' della sezione egizia del Museo⁵.

¹ R. CASARIN, schede 31-32, in *Fato e destino. Tra mito e contemporaneità*, catalogo della mostra (Mantova, 8 settembre - 6 gennaio 2019), a cura di R. Casarin, Cinisello Balsamo 2018, pp. 92-93.

² *Dai bozzetti agli spolveri agli affreschi. Percorsi d'arte del XIX secolo nel Cremasco*, catalogo della mostra (Crema, 9 dicembre 2018 - 20 gennaio 2019), Fondazione San Domenico, Crema 2018.

³ *Inventario Generale di Carico* nn. 241.1, 241.2; 407.3-407.9, 407.26; 410; 879, fogli 1-24; 2034. L'organizzazione dell'esposizione è stata curata da Alessandro Boni e Matteo Facchi, la grafica realizzata da Riccardo Serina, l'allestimento da Attilio Bianchi e Dolores Denti.

⁴ C. ORSENIKO, *Egitto restituito. La collezione Carla Maria Burri*, Associazione Carla Maria Burri, Crema 2019.

⁵ Comune di Crema, Protocollo n. 0021440/19 del 17/05/2019.

Il 18 maggio 2019, per la *Notte Europea dei Musei*, è stata effettuata un'apertura serale straordinaria del Museo con visite guidate gratuite condotte dal personale scientifico del Museo. In questa occasione sono state presentate al pubblico due nuove opere che sono entrate a far parte dell'esposizione permanente del Museo: un grande dolio dell'età del bronzo proveniente da Vidolasco e il calco in gesso della lastra sepolcrale di Ardicino Benzonì⁶.

Nel luglio del 2019, secondo le indicazioni della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le Province di Cremona, Lodi e Mantova è stato ripristinato il funzionamento dell'impianto di climatizzazione della sezione di archeologia fluviale.

Durante l'estate è stata apprestata la nuova aula didattica che accoglierà i laboratori per le scuole a partire dal corrente anno scolastico 2019/20.

Si è anche provveduto al trasferimento dei libri della biblioteca del Museo dalla sala al primo piano, angolo sud est alla sala posta sopra il lato est del chiostro meridionale, negli spazi già occupati dal Fondo Sala.

Sempre nello stesso periodo gli uffici del Settore Cultura del Comune sono stati trasferiti in nuovi ambienti al piano terra del lato est del chiostro sud, così da liberare spazi all'ingresso del Museo per ospitare l'allestimento di nuove sezioni previsto nel corso del 2020.

Nell'autunno del 2019 Michela Martinenghi ha portato a termine il riordino del deposito di archeologia con la riunione in un unico locale di tutti i materiali conservati presso il Museo, in precedenza dispersi fra i vari depositi⁷.

Fra la primavera e l'estate del 2019 sono stati posizionati i nuovi scivoli per abbattere le barriere architettoniche e consentire l'accesso agevole ed indipendente ai chiostri, al salone Giovan Pietro da Cemmo e alla pinacoteca del Museo.

L'intervento di maggior spesa, ma anche di maggior importanza per la conservazione e la sicurezza della struttura museale, è stato il rifacimento delle falde dei tetti posti sopra il salone Giovan Pietro da Cemmo (refettorio) e sopra la Sala Cremonesi (scriptorium). I lavori, dopo l'approvazione della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le Province di Cremona, Lodi e Mantova, sono stati eseguiti dall'Ufficio Tecnico del Comune di Crema, fra il 4 marzo e il 31 maggio 2019.

Dal 20 ottobre 2019 al 6 gennaio 2020 è stata realizzata all'interno del percorso museale la mostra *Il Manierismo a Crema. Un ciclo di affreschi di Aurelio Buso restituito alla città*⁸.

L'esposizione, realizzata in collaborazione con la Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Cremona, Lodi e Mantova e il Complesso Museale Palazzo Ducale di Mantova, presenta al pubblico un ciclo di ventisette dipinti murali, rara testimonianza superstite dell'opera del cremasco Aurelio Buso de Capradossi. Gli affreschi, databili tra il 1560 e il 1580 circa, che raffigurano scene mitologiche, in origine decoravano il piano nobile di Palazzo Alfieri.

Nel 1933 le pitture furono strappate e acquistate da Paolo Stramezzi, il quale nel 1963 donò cinque lacerti al Museo Civico di Crema e del Cremasco da poco istituito. Nel 2018 il Comune di Crema ha potuto acquisire dalla stessa collezione altri ventidue dipinti in modo da riunire il ciclo. Le opere, molto ammalorate per lo strappo non perfettamente riuscito e per le condizioni di conservazione, sono state sottoposte a un primo intervento di restauro che ne ha garantito la conservazione e migliorato la leggibilità. Terminata la mostra, le opere faranno parte della collezione permanente del Museo.

⁶ Si vedano i saggi di Gigliola Gorio e Michela Martinenghi in questo stesso numero di "Insula Fulcheria".

⁷ Si veda il saggio di Michela Martinenghi in questo stesso numero di "Insula Fulcheria".

⁸ *Il Manierismo a Crema. Un ciclo di affreschi di Aurelio Buso restituito alla città*, catalogo della mostra a cura di G. Cavallini - M. Facchi, Scalpendi Editore, Milano 2019.

Dal 25 ottobre 2019 al 6 gennaio 2020 la Pinacoteca del Museo Civico ha ospitato anche la mostra *Salomè o la dimenticanza del male*⁹ curata da Edoardo Fontana. Una selezione di opere grafiche e libri ha accompagnato il visitatore in un raffinato percorso nella grafica d'arte, nell'illustrazione e nella letteratura tra Otto e Novecento. In mostra incisioni, illustrazioni originali, fonti letterarie - a partire dai versetti dei Vangeli - che hanno introdotto e guidato nella storia di Salomè. Come ci indica il curatore, Salomè è presente in numerosissime figurazioni, sia in relazione all'importanza del culto per Giovanni il Battista, primo martire cristiano, sia trovando nuovo humus nel decadentismo letterario e artistico del secondo Ottocento.

⁹ *Salomè o la dimenticanza del male*, catalogo della mostra, a cura di Edoardo Fontana, Crema, Edizioni Museo Civico Crema, 2019

Relazione in merito alla sistemazione del deposito archeologico 2018/2019

Michela Martinenghi

Il lavoro di sistemazione e rinnovamento del deposito archeologico del Museo Civico di Crema e del Cremasco ha interessato il periodo intercorso tra luglio 2018 e luglio 2019. Quasi intoccato sin dall'istituzione del Museo e dall'arrivo del primo flusso di reperti, che sono andati a incrementarsi nel corso degli anni, lo scopo è stato quello di mettere ordine fra i materiali seguendo un ordine logico, facilitarne il recupero e porre le basi per ricerche future.

Gli scaffali sono stati articolati basandosi sulle seguenti "sezioni" cronologiche, qui elencate sulla base della loro collocazione all'interno dei locali del deposito.

- *Età romana;*
- *Età classica e preromana;*
- *Celtica, gallo-romana ed età del Ferro;*
- *Età del Bronzo;*
- *Preistoria;*
- *Medioevo;*
- *Rinascimento;*
- *Fauna e fossili.*

I reperti di ciascuna sezione, collocati sugli scaffali entro cassette appositamente siglate e numerate, sono stati organizzati attenendosi alla numerazione dell'Inventario di Archeologia del Museo e in ordine crescente.

Oltre alle già citate sezioni al fine di distinguere materiali vari, non inventariati, non inventariati di tipo faunistico e fossile, quelli donati dalla contessa Ginevra Terni de Gregory ancora negli anni Sessanta e altri privi di numerazione o periodo di riferimento sono state create anche le seguenti sezioni:

- *Non inventariati;*
- *Fauna/fossili non inventariati;*
- *Fauna fossili non inventariati provenienti da Vidolasco;*
- *Vari;*
- *Doni Terni;*
- *Reperti vari senza numero o periodo definito;*
- *Reperti Duomo non inventariati;*
- *Reperti Snam Sergnano non inventariati.*

Tegoloni romani e altri pertinenti a tombe tardo romane o barbariche sono stati riordinati e raggruppati, mentre quelli prima collocati nella cantina sono stati ricoverati in seno ai locali del deposito archeologico.

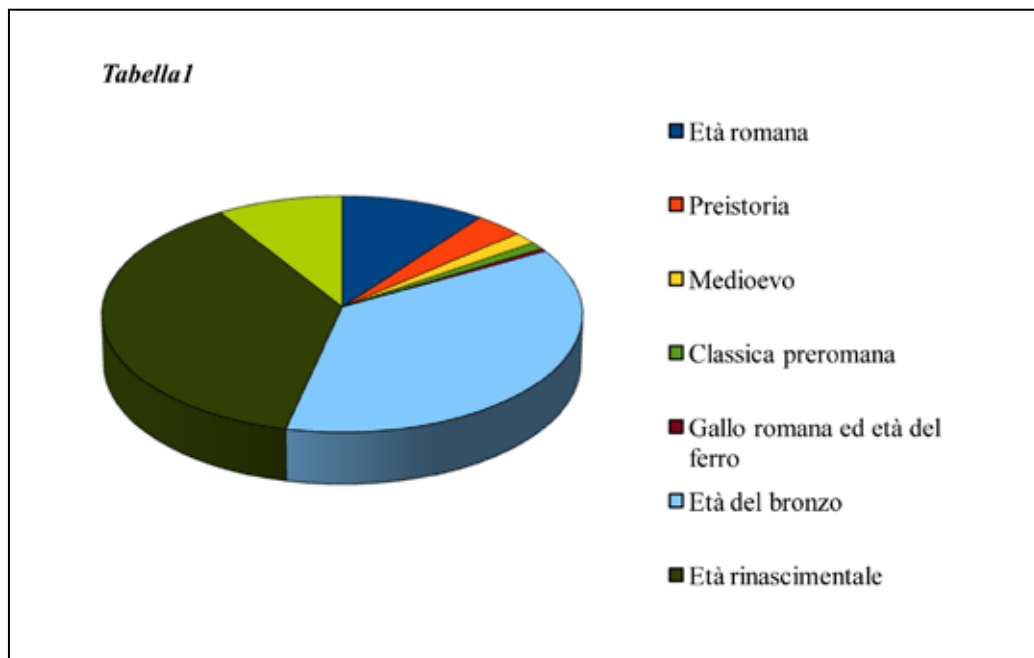
Ogni collocazione è stata debitamente segnalata su un file Excel dedicato, che di fatto rappresenta la guida necessaria e fondamentale per muoversi all'interno del deposito e recuperare agevolmente i reperti in caso di studio ecc.; sebbene l'utilizzo di etichette colorate fornisca già un'idea chiara sul come approcciarsi ai materiali.

Infine, il lavoro svolto ha permesso di condurre un controllo incrociato sull'*Inventario di archeologia*, integrare i dati mancanti e individuare i reperti "dispersi". Purtroppo non è stato possibile

recuperare tutti i pezzi presenti nell'*Inventario* e, dunque, per essi è stato stilato un elenco apposito. Sull'*Inventario* alcune voci sono state evidenziate in giallo per indicare più reperti sotto il medesimo numero ma di cui mancano dei pezzi (es. 1708 a, b, c,.,manca c), mentre altre in rosso a significare che il materiale non è stato trovato.

Dal lavoro svolto sono emersi i seguenti dati.

Dei materiali conservati nel deposito sono stati calcolati fra quelli inventariati e di datazione certa: circa un 10,27% di reperti di età romana; 3,49% di età preistorica; 1,69% di periodo medioevale; 1,03% di età classica-preromana; 0,41% pertinenti al periodo gallico e all'età del ferro; 36,65% dell'età del bronzo; 37,47% pertinenti al periodo rinascimentale e, infine; 8,98% reperti faunistici e fossili.





La “riscoperta” del dolio di Vidolasco
Per un Museo vivo e dinamico
Michela Martinenghi

In occasione della *Notte Europea dei Musei* tenutasi il 18 maggio del 2019, è stata colta l'occasione per reinserire in seno al percorso museale nella sezione archeologica il grande dolio di Vidolasco, già facente parte della vecchia esposizione (vetrina 12)¹ e successivamente per anni ricoverato nel deposito archeologico del Museo. La *Notte Europa dei Musei* ha fornito, dunque, la “scusa perfetta” per mostrarlo nuovamente al pubblico. Il dolio fu rinvenuto a Vidolasco², provincia di Cremona, durante le prime esplorazioni sistematiche del sito condotte negli anni Sessanta dall'allora Soprintendenza Archeologica della Lombardia³.

La quantità di ceramica proveniente da Vidolasco, come ormai noto dai molteplici studi⁴, è notevolissima, mentre più rari sono i bronzi⁵. Per la ceramica si possono distinguere tre tipi: ceramica fine lavorata al tornio, che mostra le maggiori varietà, ceramica media e la meno numerosa ceramica grossolana a cui appartiene il dolio.

Il dolio⁶ fu recuperato a circa un metro di profondità durante lo scavo di una trincea di saggio su uno strato di concotto; frammentato ma completo nel giro, fu dunque ricomposto e integrato nelle sue parti mancanti. Con un diametro di circa 78 cm, esso è decorato esternamente da due cordoni paralleli realizzati a pizzicatura e presenta tre delle quattro prese a linguetta collocate una opposta all'altra lungo i diametri principali. Gli scavi hanno portato alla luce solo la parte superiore del contenitore, è dunque probabile che fosse stato appositamente segato lungo la pancia.

Non vi sono dati certi a indicare l'utilizzo specifico a cui era destinato, tuttavia è riconosciuta per i grandi dolii la funzione di contenitori per la conservazione di derrate alimentari. Esso ci offre l'importante testimonianza materiale dello stile di vita che caratterizzava la stazione protostorica cremasca e, più in generale, della popolazione della tarda età del bronzo.

Non trascurabile è stata la scelta espositiva; collocato in una vetrina a sé stante, il dolio è stato posizionato con l'intento di simulare la sua collocazione nel terreno d'origine e riempito di farro

¹ M. MIRABELLA ROBERTI *et al.*, *Guida del Civico Centro Culturale S. Agostino e del Museo*, estratto da “*Insula Fulcheria*”, V-VI, 1966-67, in particolare si veda p. 17.

² Nel corso del tempo l'area, collocata su un dosso detto Montecchio, prominente sul fiume Serio, in proprietà Vailati, aveva già restituito una grande quantità di cocci venuta alla luce con le arature. Il professore cremasco Pantaleone Lucchetti aveva segnalato il notevole giacimento ceramico nel 1906 al Congresso dei Naturalisti Italiani, nella cui sede affermò trattarsi di una fabbrica ceramica dell'epoca terramaricola. M. MIRABELLA ROBERTI, *Un insediamento protovillannoviano a Vidolasco*, in “*Insula Fulcheria*”, I, 1962, pp. 11-16; in particolare si veda p. 11.

Un esame approfondito dei materiali e delle evidenze archeologiche ha permesso d'indicare il sito quale stazione protostorica pertinente alla cultura protovillannoviana della fase finale dell'Età del bronzo, X sec. a.C. circa. V. FUSCO, *L'insediamento di Vidolasco nel quadro delle stazioni protostoriche coeve*, in “*Insula Fulcheria*”, VIII, 1969, pp. 1-9.

³ A sollecitare l'intervento della Soprintendenza fu la Contessa Ginevra Terni de Gregory. M. MIRABELLA ROBERTI, *Un insediamento protovillannoviano a Vidolasco* cit., p. 11.

⁴ Tra questi si segnalano quelli effettuati dal dott. Vincenzo Fusco. V. FUSCO, *L'abitato protovillannoviano di Vidolasco*, in “*Insula Fulcheria*”, n. XIII, 1983, pp. 17-24.

⁵ M. MIRABELLA ROBERTI, *Un insediamento protovillannoviano a Vidolasco* cit., p. 12.

⁶ M. MIRABELLA ROBERTI, *Un insediamento protovillannoviano a Vidolasco* cit., p. 12; V. FUSCO, *L'abitato protovillannoviano di Vidolasco* cit., pp. 20-21.



trattato esplicitandone così la funzione⁷.

La scelta di riproporlo all'interno della sezione archeologica è stata stimolata sia in virtù delle notevoli qualità del pezzo, che dalla volontà di rendere il Museo sempre più dinamico e "vivo" in un percorso espositivo in continuo divenire.

BIBLIOGRAFIA

M. MIRABELLA ROBERTI, *Un insediamento protovillannoviano a Vidolasco*, in "Insula Fulcheria", I, 1962, pp. 11-16

M. MIRABELLA ROBERTI *et al.*, *Guida del Civico Centro Culturale S. Agostino e del Museo*, estratto da "Insula Fulcheria", V-VI, 1966-67

V. FUSCO, *L'insediamento di Vidolasco nel quadro delle stazioni protostoriche coeve*, in "Insula Fulcheria", VIII, 1969, pp. 1-9

V. FUSCO, *L'abitato protovillannoviano di Vidolasco*, in "Insula Fulcheria", n. XIII, 1983, pp. 17-24

⁷ A tal proposito si ringrazia il dott. Valerio Ferrari per la preziosa consulenza e il trattamento del cereale.

Il sarcofago di Ardicino Benzoni, un frammento di scultura gotica tra Crema e Castelvechio

Gigliola Gorio¹

In occasione della Notte dei Musei, il 18 maggio 2019, è stato esposto presso il Museo Civico di Crema e del Cremasco un calco in gesso realizzato da Gino Bogoni² e tratto da un rilievo trecentesco oggi esposto nel Museo di Castelvechio a Verona³. A proposito del marmo gotico, che ha suscitato l'interesse di diversi storici dell'arte a causa della sua collocazione, lontana dalle sue origini cremasche, si può oggi aggiungere una proposta attributiva.

Il frammento lapideo (*fig.1 - cm.70x128x13*), composto da due riquadri adiacenti inseriti entro cornici prive di ornamenti, apparteneva probabilmente in origine a un frontale di sarcofago ed è rotto su entrambi i lati (*figg.2-3*), cosa che rende arduo stabilire se possedesse altri riquadri laterali. A sinistra è raffigurata una *Commendatio animae*, in cui la Vergine, seduta su un trono che richiama la forma di un capitello con base fogliata, tiene sul ginocchio sinistro il Bambino benedicente, di cui si è perso il viso (*fig.4*). Il committente si inginocchia di fronte a loro, spinto da un santo alle sue spalle, che si può identificare con Giovanni Battista grazie alla presenza della pelliccia di cammello, che è coperta da un mantello ma che si intravede nella parte terminale della figura, sopra i piedi. Sul pannello di destra, invece, sono raffigurati lo stemma, l'elmo e il cimiero della famiglia Benzoni. Le lettere AR ai lati dell'elmo indicano il nome "Ardicino".

Gli studi relativi alla scultura sono pochi e datati, ma fortunatamente si può ricostruire la storia collezionistica del rilievo grazie ad alcuni documenti conservati nel Museo di Castelvechio e nella Biblioteca Civica di Crema. Le carte descrittive dell'opera dell'archivio storico del museo testimoniano che la lastra, riconducibile alla committenza della famiglia Benzoni di Crema, conteneva un tempo le spoglie di un certo "Ardiginus", che morì nel 1345, ed era in origine conservata nella chiesa di San Michele a Crema. Quanto restava del monumento funebre fu in età imprecisata collocato nel convento cittadino delle Ancelle della Carità, dove fu rinvenuto nel 1892, durante i lavori di demolizione del complesso. Venduto all'antiquario Biagi per 250 Lire, il "frammento del sarcofago di marmo di Ardicino Benzoni di Crema morto nel 1345"⁴ fu

¹ Lo studio del rilievo cremasco oggi a Verona è parte della mia tesi di dottorato sulla scultura trecentesca in marmo della Lombardia orientale, che è in corso di elaborazione. Ringrazio la prof. Laura Cavazzini, mia tutor, e la Scuola di Dottorato in *Culture d'Europa. Ambiente, Spazi, Storie, Arti, Idee* dell'Università degli Studi di Trento, per avermi seguito in questo lavoro. Ringrazio inoltre, per i preziosi spunti di riflessione e la disponibilità dimostrata durante le ricerche, i colleghi Matteo Facchi, conservatore del Museo Civico di Crema e del Cremasco, e Valeria Rainoldi, PHD; Stefano Grigolato (Biblioteca Civica Queriniana di Brescia); Cinzia Faienza (Biblioteca Comunale "Clara Gallini" di Crema); Aquilino Rota, responsabile dell'Archivio Parrocchiale della chiesa di San Siro di Rota Imagna; don Ermanno Meni, parroco della stessa chiesa e l'Ufficio Beni Culturali della Curia Diocesana di Bergamo.

Abbreviazioni: ASDB Archivio Storico Diocesano di Bergamo; ASDC Archivio Storico Diocesano di Crema; ASDP Archivio Storico Diocesano di Piacenza; ASMCV Archivio Storico del Museo di Castelvechio, Verona; APSBC Archivio della Parrocchia di San Benedetto, Crema.

² *Inventario Generale di Carico*, n. 963; Inventario di sezione B0551.

³ Inv. 4620; 4B0329.

⁴ G. GEROLA, *Acquisti*, in "Madonna Verona. Bollettino del Museo Civico di Verona", II, 2, aprile-giugno 1908, p. 104.

acquistato da parte del museo civico tramite un certo Riccardo Tedeschi nel 1908, per 300 Lire⁵.

Non si hanno notizie delle vicende conservative dell'opera negli anni 1892-1908, ma si può recuperare qualche dato utile riguardo ai venditori citati. Un Biaggi Signorio risulta tra gli antiquari in attività nel circondario di Cremona all'interno dell'*Annuario d'Italia amministrativo-commerciale del 1889*⁶; tre anni prima dell'acquisto del rilievo Benzone la sua sede era collocata in corso Campi 31 a Cremona. Lo stesso è presente due volte nella *Guida commerciale ed industriale della Lombardia*, edita nel 1906⁷. La sua sede è localizzata la prima volta in via Sofonisba Anguissola e la seconda in corso Campi.

Riccardo Tedeschi, invece, è con ogni probabilità da collegare al più noto Cesare Tedeschi, antiquario veronese ebreo che nel 1914 commissionò all'architetto Ettore Fagioli uno dei più importanti edifici liberty del quartiere di Borgo Trento a Verona⁸. Situata in viale Nino Bixio 1, Villa Tedeschi è caratterizzata da uno stile architettonico e decorativo prevalentemente neorinascimentale⁹, a testimonianza della passione per l'antico dei proprietari. Fu precocemente venduta ai Tosatori (1919). In particolare Tedeschi Riccardo, figlio di Cervetto, antiquario di Verona compare nel *Bollettino per i fallimenti del primo semestre del 1889*¹⁰ edito dal Ministero dell'agricoltura, dell'industria e del commercio nello stesso anno. Alcuni dati circa gli interessi commerciali del padre Cervetto negli anni ottanta dell'Ottocento sono emersi di recente in ambito archeologico¹¹.

La Biblioteca Civica di Crema conserva un fascicolo descrittivo del sarcofago¹², creato dal bibliotecario Luigi Magnani nel 1908, che contiene una fotografia che ritrae il pezzo in condizioni conservative non dissimili da quelle odierne e il carteggio intercorso nello stesso anno tra l'autore e Giuseppe Gerola, direttore del Museo Civico di Verona. Il 2 giugno 1908 Gerola scrisse a Magnani chiedendo informazioni circa il rilievo appena acquistato da un antiquario veronese, di cui si ignorava la provenienza. L'antiquario, che non è direttamente citato ma di cui oggi si conosce il nome (Riccardo Tedeschi), sosteneva di averlo comprato "da una famiglia comitale della città", circostanza a cui il direttore disse di credere "assai poco". Nella seguente descrizione del pezzo, il Direttore ipotizzò che il riquadro contenente la *Madonna con Bambino* fosse la parte centrale di un frontale di sarcofago e chiese al cremasco se avesse indicazioni a riguardo.

In questa occasione notò qualche stranezza nella base su cui poggia il gruppo della *Madonna con Bambino*, che egli interpretò come un capitello corinzio, identificò giustamente il santo che

⁵ La ricevuta relativa all'acquisto, datata 30 maggio 1908, si conserva in ASMCV, come segnalato dal conservatore dott. Ettore Napione (comunicazione scritta del 26 febbraio 2019) tra la documentazione riguardante l'acquisto e la storia conservativa del rilievo (Inv. 4620; 4B0329).

⁶ *Annuario d'Italia amministrativo-commerciale del 1889*, anno IV, Stabilimento Tipo-Litografico dell'Annuario d'Italia, Genova 1889, p. 939.

⁷ *Guida commerciale ed industriale della Lombardia. Milano, Bergamo, Brescia, Como, Cremona, Mantova, Pavia, Sondrio*, Emilio Ravagnati Editore, Milano 1906, pp. 354, 840.

⁸ Il nome di Cesare non compare tra i proprietari di abitazioni situate nel ghetto in fase di demolizione (1924-1926). La difficoltà di recuperare informazioni archivistiche utili alla ricerca sui membri della famiglia ebraica è aggravata dalle successive distruzioni, vendite e requisizioni belliche e dalla dispersione degli archivi. Sul tema si rimanda alle ricerche di Valeria Rainoldi, che ringrazio anche per le indicazioni su villa Tedeschi-Tosatori.

⁹ Su Ettore Fagioli e Villa Tedeschi-Tosatori si veda M. PIACENTINI, *Architetti contemporanei. Ettore Fagioli*, in *Architettura e Arti decorative*, 1, 5, Milano-Roma 1921, pp. 439-462.

¹⁰ *Bollettino per i fallimenti del primo semestre del 1889*, Tipografia Eredi Botta, Roma 1889, n. 399.

¹¹ M. BOLLA, *Nuovi dati sulla bronzistica romana dal Veronese*, in "Quaderni di Archeologia del Veneto", XXV, 2009, pp. 180-187.

¹² Crema, Biblioteca Civica "Clara Gallini", *Sarcofago di Ardicino Benzone (1345) stato acquistato dal Museo Civico di Verona illustrato da Luigi Magnani. 1908*, MSS/366. A questo fanno riferimento anche le successive citazioni.

presenta Ardicino alla Vergine come Giovanni Battista e ipotizzò che il Bambino in origine tenesse in mano un piccolo animale.

La successiva risposta di Magnani fu molto meno dubbiosa: secondo il bibliotecario il frammento apparteneva “senza dubbio” a un sarcofago “esportato dalla chiesa di San Michele in Crema, nella quale solevasi seppellire i Benzoni, che su di essa, fino alla metà del secolo XIV esercitavano il diritto di jus patronato”. Lo proverebbe lo stemma scolpito nella parte destra dell’opera: “tenda d’armellino padigionato di nero, col capo d’oro ornato di un levriero (...) passante, linguato di rosso”¹³. Seguono alcune indicazioni preziose, purtroppo senza l’indicazione delle fonti, che è opportuno riportare e osservare con attenzione: “Giorgio Benzoni, durante la signoria che ebbe su Crema, battè moneta, e segnava nei campi, a canto allo stemma, un semplice G; oppure GE (Georgius)”¹⁴. Codesto Ardicino, come trovo nelle genealogie, era figlio di Sergnano. Morto nel 1345; ebbe in moglie un’Adelina, ignorasi di quale famiglia patrizia milanese, e dal loro connubio nacquero due figli: Azzo e Nicola. Da Azzo discese Cristoforo; da Cristoforo un altro Ardicino, che viveva ancora nel 1453. Il sarcofago non può che appartenere al primo Ardicino (Ardicinus); e ce ne persuade la cronaca¹⁵, la quale si tramanda che egli, insieme ai fratelli Albertino, Benzonino e Tebaldino, donò ai frati minori dell’ordine di San Francesco, in quel tempo stabiliti in Crema, una casa sulla quale questi eressero il loro convento”. In questa occasione la famiglia ottenne il patronato sulla chiesa di San Michele, che fu in seguito incorporata in quella conventuale di San Francesco. Soppresso il convento in età napoleonica (1810), il sarcofago fu spostato in un altro palazzo di proprietà dei Benzoni, che fu in seguito (1852) inglobato nel convento delle Ancelle della Carità. Nel 1892 un lato del convento e la casa attigua fu demolito e, in questa occasione, fu ritrovato il rilievo, che fu venduto a un antiquario. Fu proprio una suora, ancora viva nel 1908 e testimone dei fatti del 1892, a fare il nome dell’antiquario Biaggi di Cremona e a tramandare il prezzo di vendita (250 Lire). Diversi decenni dopo, intorno al 1967, fu eseguito da Gino Bogoni (Verona 1921-1990)¹⁶ il calco in gesso conservato nei depositi del Museo Civico di Crema e del Cremasco.

Alcuni studi di Mario Perolini pubblicati nella seconda metà del secolo scorso¹⁷ hanno contribuito a chiarire quali fossero gli edifici, tuttora esistenti, che i Benzoni possedevano nella città di Crema (Casa Istituto Artigianelli e Palazzo di Giustizia, oggi Biblioteca Civica); è più arduo stabilire con certezza l’estensione della loro abitazione trecentesca, ma si può supporre che essi fossero stanziati nella zona dell’attuale via Civerchi. Nella parallela via Riva Fredda, in corrispondenza dell’odierno ufficio postale, sorgeva un tempo la chiesa di San Michele.

Sulla chiesa si possiedono pochi brevi riferimenti, principalmente tratti dalle notizie estrapolate dalle memorie di Antonio Ronna, autore dello *Zibaldone taccuino cremasco* pubblicato a Crema dal 1787 al 1797. Nel volume edito nel 1788 per il 1789, all’interno del capitolo *Della chiesa di San Michele, e dell’unito monastero di San Francesco*, l’autore tramanda che, quando

¹³ La descrizione di Magnani coincide con lo stemma della famiglia Benzoni, poi Lupi, riportata nell’Enciclopedia delle Famiglie Lombarde e messa in rete dalla Società Storica Lombarda (<https://servizi.ct2.it/ssl/wiki/index.php?title=Benzoni> risorsa consultata in data 29 marzo 2019).

¹⁴ L’osservazione è espressa per giustificare la sua teoria, tuttora accettata, che le lettere “AR” stiano per Ardicino e non, come spesso si trova in araldica, per le iniziali di un nome e un cognome.

¹⁵ L’assenza di ulteriori riferimenti impedisce purtroppo di individuare la cronaca e di risalire all’origine di questa notizia.

¹⁶ Il calco, mostrato a chi scrive da Matteo Facchi, conservatore del museo, ha subito nel 2019 un intervento di manutenzione volto alla pulizia dalla polvere e al miglioramento della sua leggibilità.

¹⁷ M. PEROLINI, *Un sarcofago di Crema del secolo XIV*, in “Insula Fulcheria”, V-VI, 1966/1967, pp. 101-103; Idem, *Vicende storiche degli edifici monumentali e storici di Crema*, Crema 1975.

i frati minori conventuali giunsero in città nel 1349¹⁸, la famiglia Benzoni, che aveva il patronato sull'antichissima chiesa parrocchiale dedicata a San Michele, donò loro diversi beni, che permisero di fabbricare una nuova chiesa, dedicata allo stesso santo, a partire dal 1379. L'affidabilità della notizia della donazione è stata confermata da Perolini¹⁹, che ha trovato una testimonianza a riguardo in un regesto di un documento, purtroppo senza data, contenuto nel *Catastico deli beni di Crema* del 1794 e originariamente parte dell'archivio Benzoni: "Senza data. Istanza della frati minori della provincia di Milano alla santità del sommo pontefice per impetrare una dispensa, e la licenza d'accettare una chiesa loro donata dalli nobilli di casa Benzon di Crema"²⁰. Ulteriori indagini svolte da Maria Laura Bianchessi²¹ hanno aggiunto nuovi dati utili alle ricerche storiche: alla fine degli anni quaranta del Trecento i Benzoni donarono effettivamente una casa ai frati; nel 1369, all'epoca di Papa Urbano V, i frati chiesero di ottenere anche la chiesa parrocchiale²² e nel 1371 i Benzoni cedettero ai frati il giuspatronato.

Dal 1462 al 1498 la chiesa fu poi ampliata e unita al convento di San Francesco. Poco emerge sulle opere conservate all'interno: Ronna cita solamente la temporanea collocazione dal 30 aprile 1776 al 12 settembre 1780 della "prodigiosa effigie del Santissimo Crocefisso (...) custodita sull'altare laterale destro dedicato a San Bonaventura" ma non accenna ad altro. Nel volume dell'anno successivo non è più citata la famiglia Benzoni tra le vicende relative a questo contesto religioso. Nel capitolo *L'altare di Sant'Antonio di Padova in San Francesco*, dedicato a San Girolamo Dottore fino al 1644 e su cui aveva un patronato la famiglia Zurla, si attesta l'esistenza di un sarcofago eretto nel 1432 e, stando a questa fonte, dedicato al capostipite "Magnifico Antonio".

Un'altra testimonianza relativa alla presenza in San Francesco di un monumento funebre si trova nell'Archivio Storico Diocesano di Piacenza, tra le carte relative alla Visita Apostolica del 1579 di Giovan Battista Castelli. Qui è attestata la presenza della "capella in nomini Sancti Antonii de Padua heredium comitis Fortunati Benzoni", brevemente descritta in questo modo: "capella vetus est et undique picta, sed restaurandam et nullam fenestram habet. Altare lateritium est sine petra sacram. Icona vetus est et restauranda (...) in eadem capella super solo adest sepulcrum lateritium et fractum"²³. Stando ai decreti che seguirono questa visita, questo sepolcro e tutti quelli presenti in chiesa avrebbero dovuto essere coperti. Pochi anni dopo tuttavia, nel 1583, Gerolamo Ragazzoni constatò che questo provvedimento non era stato attuato, e ne ribadì l'urgenza²⁴.

Nulla di più si può ricavare dalle fonti fino al 1892, quando il rilievo oggi a Castelvecchio fu

¹⁸ 1345 secondo P. TERNI, *Historia di Crema*, [1557], edizione a cura di M. VERGA - C. VERGA, (*Quaderni di storia e d'arte cremasca raccolti da Corrado Verga*, 3), Crema 1964, in particolare p. 144; M.L. BIANCHESSI, *Monasteri: i Conventuali di San Francesco*, in "Crema produce", IV, 1987, 4, pp. 21-23; 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*, Edizioni Unicopli, Milano 2008, pp. 59-61. Per ulteriore bibliografia storica riguardo alla storia di Crema, B. BETTONI, *Storia di Crema*, [1819], edizione a cura di M. SANGALETTI, Crema 2014.

¹⁹ 1966/1967, pp. 101 e 103, n. 1.

²⁰ Crema, Biblioteca Civica "Clara Gallini", *1794 Catastico deli Beni di Crema. Acquisti, e Carte attinenti alla Beni e Rendite soggette al Territorio di Crema. N. H. Pietro Benzon fù di Vettor come Rapresentante l'Eredità sudetta*, MS 184, c. 199.

²¹ BIANCHESSI, *Monasteri...*, pp. 21-23.

²² A questa richiesta sembra riferibile il documento citato nel catastico.

²³ ASDP, *Visita apostolica di Giovan Battista Castelli*, vol. 3, 1579 settembre 23 - 16 ottobre 1579, ff. 554v-561r, in particolare f. 555.

²⁴ ASDC, *Decreta della visita apostolica di Gerolamo Ragazzoni*, 1583, in particolare f. 96.

ritrovato sottoterra nel lato occidentale dell'ex convento delle Ancelle della Carità (oggi caseggiato che dà su via Cesare Battisti¹²), anch'esso sorto in corrispondenza di un'antica residenza dei Benzoni come provato da Perolini²⁵. Secondo l'autore sarebbe stato Pietro Giovanni Benzoni, proprietario dell'immobile nel 1815, a richiedere intorno a quell'anno il sarcofago di Ardicino per la sua dimora. La provenienza da San Michele prima e San Francesco poi, accettata senza dubbi dallo studioso, secondo questa ricostruzione sarebbe provata anche dalle ultime volontà di Luigi Benzoni, ultimo membro del casato, che morì il 12 febbraio 1795 nel Palazzo di via Civerchi e che volle essere tumulato *in sepulcro proprie domus* nella chiesa di San Francesco²⁶.

Ritengo che, dati alla mano, non ci siano motivi per dubitare della provenienza attestata dalla tradizione, cioè dalla chiesa parrocchiale del quartiere su cui i Benzoni esercitavano un'egemonia non indifferente e in cui possedevano diversi immobili. Sarebbe invece interessante ricostruire l'aspetto dell'edificio antico e fare chiarezza sull'identificazione del sarcofago oggi a Castelvechio con quello, *fractum*, descritto nelle visite apostoliche. Ulteriori ricerche dovrebbero essere volte al chiarimento della data di morte di Ardicino, riportata senza dubbi nei fascicoli museali di inizio Novecento, tanto da far pensare alla sua deduzione da un documento o da un epigrafe oggi scomparsa.

La datazione al quinto decennio del secolo sembra concordare con la presenza dei lunghi manicotti della veste di Ardicino, che si ritrovano in alcune coeve figure scolpite nella *Presentazione di Gesù al tempio* (cm 70 x 98) che è oggi murata a parete nel Battistero di Bergamo, ma che in origine ornava, insieme ad altri sette rilievi con *Episodi della vita di Cristo* (*Annunciazione; Natività; Adorazione dei Magi; Battesimo; Cattura, Giudizio e Flagellazione; Crocifissione; Deposizione dalla Croce*) il perimetro della vasca battesimale. Come già evidenziato a suo tempo da Pietro Toesca²⁷, il rilievo raffigurante la *Presentazione* (fig. 7), insieme a *Annunciazione* (fig. 8) e *Adorazione dei magi* (fig. 9), in cui i magi vestono manicotti lunghi come quelli di Ardicino, rientra tra quelli per cui si può ipotizzare con più decisione l'intervento diretto di Giovanni da Campione, la cui presenza nel cantiere intorno al 1340 è testimoniata dalla piccola lapide marmorea (cm 27 x 47) oggi murata sul lato occidentale del Battistero: *MCCCXL Johanes* (figg. 5-6).

La necessità di ragionare con prudenza nell'attribuzione delle singole sculture bergamasche a Giovanni è dovuta alle travagliate vicende architettoniche del battistero, che dal 1899 è visibile nel lato occidentale di Piazza Duomo ma che è l'esito di diversi interventi, come la sua rimozione dalla campata occidentale della navata maggiore nel 1660, il suo parziale rimontaggio in una cappella della cattedrale nel 1691 e un successivo riallestimento tra il 1856 e il 1898 nel cortile della Canonica.

Sebbene il catalogo dell'artista costituisca tuttora un nodo critico problematico, si possono inserire tra i prodotti della sua bottega anche le *Virtù* poste negli angoli esterni del Battistero.

Le terminazioni curvilinee delle vesti di alcune di queste, in particolare *Carità, Fede e Pazienza* (figg. 10-12) si avvicinano ad alcuni dettagli del pannello dell'abito della *Vergine* del rilievo cremasco (fig. 13), che a sua volta si avvicina, per la forma del viso e del velo, alla *Vergine Annunciata* oggi ricoverata all'interno della basilica di Santa Maria Maggiore a Bergamo (figg. 15-16). Inoltre, l'andamento a pieghe parallele degli abiti cremasco-veronesi e la loro caduta verticale, leggermente vaporosa, visibile nel manto di Ardicino si ritrova, molto simile, nella scultura

²⁵ PEROLINI 1966/1967, p. 103.

²⁶ APSBC, *Liber mortuorum*, in PEROLINI 1966/1967, p. 103.

²⁷ P. TOESCA, *Il Trecento*, Torino 1951, p. 387. Per una breve bibliografia sulle sculture bergamasche si veda anche C. BARONI, *Scultura gotica lombarda*, Milano 1944, pp. 45-47; S. LOMARTIRE, *Magistri campionesi a Bergamo nel Medioevo da Santa Maria Maggiore al Battistero*, in "Arte&Storia", 10, 44, settembre-ottobre 2009, pp. 54-82.

della bottega di Giovanni inserita nella lunetta sopra al piccolo portale d'ingresso alla sagrestia di Santa Maria Maggiore (fig. 14). Credo dunque che l'autore del rilievo di Castelvecchio debba essere cercato nell'ambito di Giovanni, forse tra le maestranze attive a Bergamo durante la prima metà del secolo, come il maestro che scolpì la poco studiata *Madonna con Bambino* (cm 52 x 26) che si conserva nella chiesa dei Santi Siro e Gottardo vescovi a Rota Imagna, in località Rota Fuori (figg. 17-18). Questa condivide con la Vergine Benzone, che ritengo di poco successiva, l'impostazione ieratica, evidente anche nel Bambino, rigidissimo nella sua posizione²⁸. Simili sono anche le mani sinistre delle due Madonne, che reggono saldamente la schiena del bambino, l'attaccatura alla fronte e la caduta del velo della Vergine (figg. 19-20), oltre alle fisionomie spigolose dei personaggi maschili (figg. 21-22). La scultura di Rota Imagna, oggi inglobata entro un altare della chiesa parrocchiale, fu verosimilmente creata per una destinazione simile o, in ogni caso, doveva essere un tempo osservata solo frontalmente, in quanto il lato posteriore non è lavorato. Una breve citazione dell'opera, che costituisce un buon punto di partenza per future ricerche, si trova in una visita pastorale del 1779 in cui è descritto il sesto altare della cosiddetta "chiesa nuova" (settecentesca). Il visitatore ignora la dedicazione di questo altare ma attesta che in esso era venerata "un'antica statua della Vergine di alabastro, che nella vecchia chiesa serviva per l'altare del Rosario". Quasi un secolo dopo, nel 1861, un altro visitatore menziona l'opera all'interno della descrizione degli altari della chiesa: "Gli ultimi due finalmente, quello a destra della Maternità della Beata Vergine e quello a sinistra di San Luigi Gonzaga coi loro quadri rispettivi sono affatto simili agli altri nella materia e nella forma. Solo quello della Maternità ha un piccolo tabernacolo chiuso davanti col vetro che contiene la figura della Vergine col Bambino. Questi due altari terminano i loro ornamenti a triangolo di marmo"²⁹.

²⁸ La scultura è stata schedata dalla Diocesi di Bergamo come "Ambito lombardo, sec. XIV-XV, Madonna con Gesù Bambino", scheda n. IUC0045, compilata da Giovanna Brambilla nel 1997, e revisionata da Nives Gritti nel 2001. L'opera è citata in L. PAGNONI (a cura di), *Chiese parrocchiali bergamasche, (Monumenta Bergomensia, 52)*, Litostampa Istituto Grafico, Gorle (Bg) 1979, p. 308, come "curiosa e piccola scultura in marmo grigio raffigurante sant'Anna e la Vergine". Pagnoni, che datò genericamente la scultura al "'3-400", disse che l'opera fu rinvenuta "negli ultimi scavi".

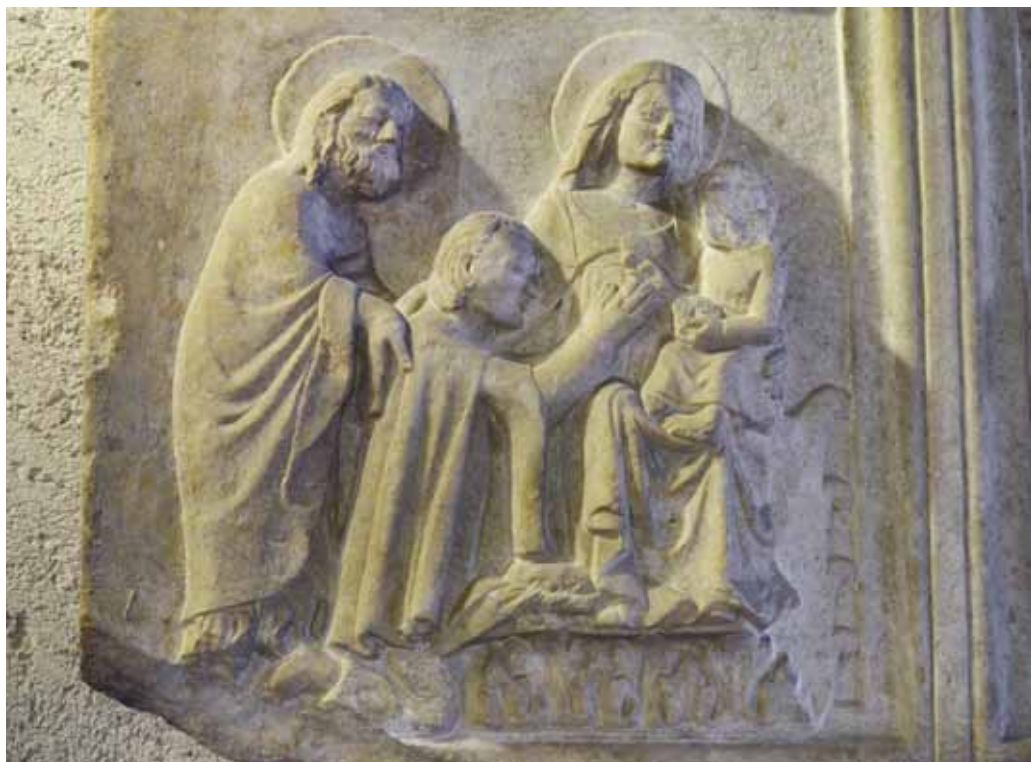
²⁹ Le notizie relative alla visita del 1779, effettuata da Gasparo Mazzoleni e conservata presso ASDB, *Serie Visite Pastorali, Relazione*, c. 98, e a quella del 1861 (parroco Giovanni Dolci, anch'essa in ASDB, *Serie Visite Pastorali*) sono state fornite da Aquilino Rota, responsabile dell'Archivio Parrocchiale della chiesa di Rota Imagna, con il benestare di don Ermanno Meni. Devo agli stessi la realizzazione e il reperimento delle immagini della scultura pubblicate in questo lavoro.



1) *Sarcofago di Ardicino Benzoni*, ca 1345, marmo, Verona, Museo di Castelvecchio



2-3) *Sarcofago di Ardicino Benzoni*, ca 1345, marmo, Verona, Museo di Castelvecchio, rotture laterali.



4) *Sarcofago di Ardicino Benzoni*, ca 1345, marmo, Verona, Museo di Castelvecchio, particolare con *Commendatio animae*.



5) *Epigrafe con firma di Giovanni*, 1340, Bergamo, Battistero, esterno.

6) *Battistero*, Bergamo, allestimento odierno



7) Giovanni da Campione e bottega, *Presentazione di Gesù al tempio*, battistero di Bergamo, interno (da vasca battesimale).



8) Giovanni da Campione e bottega, *Annunciazione*, battistero di Bergamo



9) Giovanni da Campione e bottega, *Adorazione dei magi*, battistero di Bergamo, interno (da vasca battesimale)



10-11-12) Giovanni da Campione e bottega, Bergamo, Battistero, esterno: *Carità, Fede, Pazienza*



13) *Sarcofago di Ardicino Benzoni*, ca 1345, marmo, Verona, Museo di Castelvecchio, particolare del panneggio



14) Ambito di Giovanni da Campione, Bergamo, *Cristo benedicente*, chiesa di Santa Maria Maggiore, sagrestia, lunetta del portale d'ingresso



15) *Sarcofago di Ardicino Benzoni*, ca 1345, marmo, Verona, Museo di Castelvecchio, particolare con volto della Vergine

16) Giovanni da Campione e bottega, *Vergine Annunciata*, Bergamo, chiesa di Santa Maria Maggiore, interno.



17) Giovanni da Campione e bottega, *Madonna con Bambino*, Rota d'Imagna, chiesa dei Santi Siro e Gottardo, particolare con volto della Vergine.



18) Giovanni da Campione e bottega, *Madonna con Bambino*, Rota d'Imagna, chiesa dei Santi Siro e Gottardo.



19) *Sarcofago di Ardicino Benzoni*, ca 1345, marmo, Verona, Museo di Castelvecchio.



20) Giovanni da Campione e bottega, *Madonna con Bambino*, Rota d'Imagna, chiesa dei Santi Siro e Gottardo.



21) *Sarcofago di Ardicino Benzoni*, ca 1345, marmo, Verona, Museo di Castelvecchio, particolare con volto di Ardicino.



22) Giovanni da Campione e bottega, *Madonna con Bambino*, Rota d'Imagna, chiesa dei Santi Siro e Gottardo, part. con volto del Bambino.

L'intervento conservativo sulla tavola raffigurante San Rocco del Museo Civico di Crema e del Cremasco

Matteo Facchi

Il dipinto su tavola raffigura san Rocco seduto su una roccia mentre un cagnolino gli porge una pagnotta (fig. 1)¹. Un angioletto nudo tiene una mano sul dorso dell'animale e con l'altra indica il gesto di pietà. Dall'alto plana in picchiata un altro angelo avvolto da una veste dagli sgargianti cangiantismi giallo-rosati con i capelli tesi per la velocità della discesa. Una parte dello sfondo è occupata da una quinta di rocce, mentre al centro si apre un paesaggio con montagne, uno specchio d'acqua con delle navi, una città murata, una chiesa, delle abitazioni e alberi.

Si intravedono anche delle piccole figure umane nel protiro della chiesa e in una capanna, un uomo inginocchiato in mezzo alla strada che tende le mani a un altro personaggio, un cavaliere che corre lungo la strada. Il santo è caratterizzato dai consueti attributi iconografici della piaga provocata dalla peste sulla coscia, del bastone e del cappello da pellegrino. Su quest'ultimo si scorgono tre distintivi che indicano i luoghi di pellegrinaggio visitati: due chiavi incrociate, un Volto Santo, la Madonna nera. Il primo dovrebbe indicare la città di Roma, sede della cattedra di san Pietro. Il secondo non permette oggi una identificazione precisa perché sono diverse le reliquie del Volto Santo conservate: fra le più famose quella custodita prima in San Pietro a Roma e dal 1608 a Manoppello e quella in San Bartolomeo degli Armeni a Genova. Infine la Madonna nera identifica il santuario di Loreto.

I passaggi di proprietà

Il dipinto è noto a partire dal 1939 quando fu esposto alla mostra leonardesca di Milano². A quell'epoca apparteneva all'avvocato Giovanni Brunelli di Brescia. Purtroppo niente si conosce riguardo alla sua provenienza, infatti la collezione Brunelli manca ancora di studi specifici.

Possiamo ricavare qualche notizia sulla sua composizione solo da sporadici accenni nelle enciclopedie bresciane o nei cataloghi di mostre in cui furono esposte opere facenti parte della raccolta, mentre gli estensori delle guide sei-ottocentesche della città sembrano non aver mai potuto aver accesso alle dimore Brunelli³. Giovanni (Brescia, 1886-1975) apparteneva a una famiglia attestata a Brescia almeno dal XV secolo⁴. Sebbene nel corso dei secoli i Brunelli abbiano più volte mutato palazzo, sembra che la loro residenza sia sempre rimasta all'interno dell'isolato

¹ Ringrazio le persone che in vario modo hanno contribuito alla stesura di questo saggio: Alessandro Barbieri, Stefania Buganza, Carlo Cairati, Federico Cavalieri, Gabriele Cavallini, Roberta D'Adda, Elizabeth Dester, Francesco De Leonerdis, Francesco Frangi, Paolo Mariani, Filippo Piazza, Romeo Seccamani, Federica Siddi, Edoardo Villata.

² *Inventario Generale di Carico* n. 632, *Inventario di sezione* B0216. La tavola senza cornice misura 154 x 92,5 cm, è composta da tre assi verticali unite da giunzioni a coda di rondine.

³ *Mostra di Leonardo da Vinci*, catalogo della mostra (Milano, 9 maggio - 1° ottobre 1939), Milano 1939, p. 195, tav. 116. Oltre che dal catalogo, la presenza della tavola in mostra è attestata da due cartellini incollati sul retro -uno sulle assi verticali, uno sulla cornice- che recano entrambi la medesima iscrizione: «Mostra di/ Leonardo da Vinci/ Palazzo dell'Arte/ Milano/ maggio, ottobre 1939 - XV[II], n. 115». La cifra «115» è scritta anche a matita sia sulla tavola verticale centrale che sulla cornice.

⁴ Ringrazio Anna Maria Brunelli Benussi per avermi gentilmente informato che la famiglia non possiede documentazione relativa alla collezione.

⁴ Voce 'Brunelli, famiglia', in *Enciclopedia bresciana*, vol. 1, a cura di A. FAPPANI, Brescia 1974, p. 300.

delimitato dalle odierne vie Cairoli, della Pace, San Francesco d'Assisi e Giacomo Matteotti, con affaccio su via Cairoli⁵. La strada era nota in precedenza come contrada Sant'Antonio per via dell'Ospedale di Sant'Antonio di Vienne⁶. La famiglia aveva il patronato della cappella della Maddalena nella chiesa di San Francesco dei minori conventuali che sorge poco lontano⁷.

Le prime notizie relative a una collezione si riferiscono ad Antonio Brunelli (Brescia, 1837-1910), padre di Giovanni, definito «raccolgitore d'arte» nell'Enciclopedia bresciana⁸. Qualche notizia sulle opere presenti nella sua collezione ci viene dal catalogo dell'Esposizione bresciana d'arte sacra del 1904: Luca Mombello, *Lo sposalizio di S. Caterina col Bambino Gesù*; Scuola veneta XVI secolo, *Sacra famiglia con Santa Caterina*; Calisto Piazza da Lodi, *Trittico con presepio e due santi apostoli ai lati*; Scuola veneta XVI secolo, *Sacra famiglia con San Giovanni Battista*; Scuola veneta XVI secolo, *Madonna col Bambino, S. Calimero, S. Stefano e divoto*; Romanino, *Santi Pietro, Stefano e Gerolamo*; Annibale Carracci, *Deposizione dalla croce*; secolo XVII, *San Giuseppe col Bambino*; Scuola umbra XVI secolo, *Adorazione dei magi*; Agostino Bertelli, *L'angelo e san Giovanni Battista*; fine del secolo XVII, cornice in argento cesellato con riporti in tartaruga⁹. Fra le opere non compare una tavola raffigurante san Rocco, però è importante notare la presenza del dipinto di Romanino che nel 1939 troviamo nella collezione di Giovanni Brunelli¹⁰. Non siamo in grado di stabilire se solo questo dipinto o l'intera collezione siano passati da Antonio al figlio Giovanni¹¹. Come detto, nello stesso anno, Giovanni Brunelli risulta proprietario della tavola ora a Crema. Non si conoscono documenti che attestino quando avvenne il passaggio di proprietà del *San Rocco* dalla collezione Brunelli a quella di Paolo Stramezzi, ma possiamo ipotizzare che ciò sia avvenuto fra il 1956 quando Wilhem Suida lo dice ancora appartenente alla prima e il 1957 quando Andrea Bombelli lo segnala nella collezione cremasca¹². Un cartellino incollato sul retro della tavola, nella parte inferiore, conserva traccia del transito da Brescia a Crema. Reca infatti la scritta a stampa «P. Campana/ Cornici e oggetti d'arte/ Corso Palestro, 39 - Tel. 15-78/ Brescia». Negli spazi da compilare a mano si legge scritto a matita: «Sott. Paolo/ Stramezzi/ Via Piave/ C[omune] Crema».

Nel 1963 il collezionista donò l'opera al Museo Civico di Crema e del Cremasco dove è tuttora conservata¹³.

⁵ L.F. FÈ D'OSTIANI, *Storia, tradizione ed arte nelle vie di Brescia. IV. Parrocchia di S. Afra*, 1ª edizione Brescia 1896, p. 45; L.F. FÈ D'OSTIANI, *Storia, tradizione ed arte nelle vie di Brescia. X. Parrocchia di S. Agata*, 1ª edizione Brescia 1905, pp. 35-38.

⁶ L.F. FÈ D'OSTIANI, *Storia, tradizione ed arte nelle vie di Brescia*, vol. I, 1ª edizione Brescia 1895, p. 46.

⁷ Voce 'Brunelli, famiglia', in *Enciclopedia bresciana*, vol. I, a cura di A. FAPPANI Brescia 1974, p. 300; voce 'Brunelli, Gaspare', in *Enciclopedia bresciana*, vol. I, a cura di A. FAPPANI, Brescia 1974, p. 301. Per la cappella della Maddalena si vedano P. V. BEGNI REDONA, *Pitture e sculture in San Francesco*, in *La chiesa e il convento di San Francesco d'Assisi in Brescia*, Brescia 1994, pp. 161-164; C. GIBELLINI, *Guida alla chiesa e al convento di San Francesco a Brescia*, in *La chiesa di San Francesco. Una storia di fede e di arte. I nuovi restauri*, a cura di A. SABATUCCI, Brescia 2004, pp. 87-88.

⁸ Voce 'Brunelli Antonio', in *Enciclopedia bresciana*, vol. I, a cura di A. FAPPANI, Brescia 1974, p. 301.

⁹ *Esposizione bresciana 1904. Catalogo Illustrato della Sezione arte sacra nella Rotonda o Duomo Vecchio*, Brescia 1904, p. 23, n. 16; p. 25, n. 22; p. 25, n. 25; p. 28, n. 37; p. 28, n. 39; p. 28, n. 42; p. 30, n. 54; p. 31, n. 56; p. 32, n. 64; p. 38, n. 108; p. 79, n. 22.

¹⁰ Scheda 124, in *La pittura bresciana del Rinascimento*, catalogo della mostra (Brescia, maggio-settembre 1939), a cura di F. LECHI, con la collaborazione di G. PANAZZA, Bergamo 1939, pp. 230-231.

¹¹ Oltre a Giovanni, Antonio ebbe altri figli. Cfr. *Enciclopedia delle famiglie lombarde* (<https://servizi.ct2.it/ssl/webtrees/individual.php?pid=155736&ged=ssl>, consultata il 15/09/2019).

¹² W. SUIDA, *La scuola di Leonardo*, in *Leonardo da Vinci*, Novara 1956, pp. 315-335, in particolare p. 324; A. BOMBELLI, *I pittori cremaschi dal 1400 ad oggi*, Milano 1957, pp. 27, 32 fig. 6.

¹³ *Inventario Generale di Carico* n. 632, 19 aprile 1963.

La vicenda critica

Il dipinto è esposto nel 1939 alla mostra leonardesca di Milano con l'attribuzione a Vincenzo Civerchio¹⁴. Nell'occasione si sottolinea la vicinanza con il San Sebastiano del polittico di San Barnaba a Brescia (fig. 2), ora nella Pinacoteca Tosio Martinengo. In seguito Costantino Baroni ipotizza l'esistenza di un'opera perduta simile al *San Sebastiano* di Marco d'Oggiono alla Gemäldegalerie di Berlino¹⁵ da cui deriverebbero un'incisione dell'Ambrosiana del monogrammista A.G.16 e la nostra tavola¹⁷. L'autore del dipinto cremasco non sarebbe Vincenzo Civerchio, ma un seguace di Marco d'Oggiono. In un momento imprecisato, mentre il dipinto appartiene ancora alla collezione Brunelli, Federico Zeri annota su una fotografia della tavola l'attribuzione a Marco d'Oggiono e una datazione al primo quarto del XVI secolo¹⁸. Nel 1956 Wilhelm Suida pubblica il dipinto come opera di Civerchio¹⁹, seguito nel 1957 da Andrea Bombelli²⁰. Anche Maria Luisa Ferrari ribadisce la paternità della tavola al pittore cremasco, datandola al primo decennio del Cinquecento, durante il soggiorno bresciano dell'artista²¹. Gaetano Panazza accettando l'attribuzione a Civerchio, evidenzia gli aspetti leonardeschi e la vicinanza con la pittura di Boltraffio e Marco d'Oggiono²². Lo studioso colloca l'opera tra il 1498 e il 1504, date delle opere bresciane note di Civerchio, cioè il polittico di San Nicola da Tolentino e la *Deposizione* della chiesa di Sant'Alessandro. I successivi interventi critici non apportano novità riguardo all'attribuzione e alla datazione²³. Nella fondamentale monografia del 1986 dedicata al pittore cremasco²⁴, Mario Marubbi ribadisce l'attribuzione a Civerchio

¹⁴ *Mostra di Leonardo...* 1938, p. 195, tav. 116.

¹⁵ Katalognummer 210A.

¹⁶ F. MALAGUZZI VALERI, *La corte di Ludovico il Moro. Le arti industriali, la letteratura e la musica*, vol. IV, 1ª edizione, Milano 1923, p. 59, fig. 76.

¹⁷ C. BARONI, *Stampe lombarde del Rinascimento*, in "Emporium", XLVIII, 1942, vol. XCVI, fascicolo 576, n. 12, pp. 504-514, in particolare p. 507.

¹⁸ Fondazione Federico Zeri, scheda n. 32754.

¹⁹ SUIDA 1956, pp. 315-335, in particolare p. 324.

²⁰ BOMBELLI 1957, pp. 27, 32 fig. 6.

²¹ M.L. FERRARI, *Lo pseudo Civerchio e Bernardino Zenale*, in "Paragone. Arte", XI, 1960, 127, pp. 34-69, in particolare p. 59. La stessa studiosa cita la tavola cremasca in un successivo articolo (M. L. FERRARI, *Ritorno a Bernardo Zenale*, in "Paragone. Arte", XIV, 1963, 157, pp. 14-29, in particolare p. 19) istituendo un confronto fra il putto della tavola e la pala di Caiolo, scultura lignea allora ritenuta opera di Vincenzo Civerchio, ipotesi poi caduta in seguito alla scoperta dell'esistenza del pittore bresciano Vincenzo Barberis (cfr. V. ZANI, *Pietro Antonio Solari e Giovan Angelo del Maino: due statue rinascimentali in Cattedrale*, in *La Cattedrale di Crema. Le trasformazioni nei secoli: liturgia, devozione e rappresentazione del potere*, atti della giornata di studi (Crema, 7 maggio 2011), a cura di G. CAVALLINI, M. FACCHI, Milano 2011, pp. 251-265, con rimandi alla bibliografia precedente).

²² G. PANAZZA, *La pittura della seconda metà del Quattrocento*, in *Storia di Brescia*, II, Brescia 1963, pp. 949-1010, in particolare p. 980.

²³ *Guida al Museo Civico di Crema e del Cremasco e al Centro Culturale S. Agostino*, Crema 1967, p. 65; F. ROSSI, *Civerchio, Vincenzo*, voce in *Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani*, vol. III, Torino 1972, p. 371; G. LUCCHI, *Vincenzo Civerchio*, in "Il Nuovo Torrazzo", 51, 12 febbraio 1977, 6, p. 7; P. ASTRUA, *Civerchio Vincenzo*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXVI, 1982, pp. 91-94, in particolare p. 91; M. VERGA BANDIRALI, *Nuovi documenti per Vincenzo Civerchio*, in "Insula Fulcheria", XIII, 1983, pp. 67-84 in particolare p. 76; C. PIASTRELLA, *Il restauro della tavola di V. Civerchio*, in "Insula Fulcheria", XIV, 1984, pp. 99-101.

²⁴ Mario MARUBBI, scheda 5, in M. MARUBBI, *Vincenzo Civerchio: contributo alla cultura figurativa cremasca nel primo Cinquecento*, Milano 1986, pp. 91-91. Le stesse conclusioni sono ribadite in Mario MARUBBI, scheda in *Piero Pajardi. Frammenti illustrati da opere d'arte del territorio cremasco*, a cura di M. MARUBBI, Milano 1987, p. 31.

sottolineando l'influenza delle incisioni nordiche -in particolare di Dürer- e di Leonardo, Zenale, Cesare da Sesto, Bernazzano, Boltraffio e Marco d'Oggiono. I confronti più stringenti restano con il polittico di San Nicola da Tolentino, in particolare per quanto riguarda il paesaggio dello sfondo. Questo porta a fissare la datazione al 1496-98, appena dopo il polittico bresciano. Si è visto che l'attribuzione a Civerchio della tavola cremasca si basava principalmente sul confronto con il san Sebastiano del polittico di San Barnaba²⁵. Riguardo a questo però, nel 1929 Wilhelm Suida e nel 1982 Giovanni Romano avevano messo in guardia sul fatto che la figura del santo spettasse ad altra mano, mentre il paesaggio alle sue spalle fosse di Civerchio²⁶. L'autore del san Sebastiano è stato definitivamente accertato grazie alla lettura della firma che permette di identificarlo con Francesco Napoletano²⁷. Questa scoperta porta con sé la caduta dell'attribuzione a Civerchio del dipinto cremasco. Lo afferma per la prima volta Francesco Frangi che rileva come la tavola sia troppo «levigata e leonardesca» per spettare al cremasco²⁸. Nel 1988 Maria Verga Bandirali ipotizza che la tavola possa essere stata realizzata per l'altare dell'oratorio di San Rocco a Crema²⁹. L'ipotesi si basa, oltre che sul soggetto raffigurato, sul fatto che Giacomo Crespi, nell'inventario dei dipinti presenti nelle chiese cremasche redatto nel 1774, rileva la presenza di una pala di Civerchio sull'altar maggiore dell'oratorio. L'idea, molto suggestiva, non può purtroppo trovare conferme.

In seguito Franco Moro sposta decisamente l'attribuzione considerando l'opera cremasca il «capolavoro finale di Bernardo Zenale»³⁰. La proposta viene accolta da Marubbi che istituisce confronti con il polittico di Bernardo Zenale già a Cantù (1502)³¹, la *Deposizione* di Zenale in San Giovanni evangelista a Brescia (1509)³² e la *Madonna e santi* di Denver (1510 circa)³³. Accosta

²⁵ Per il polittico si veda da ultimo Mario MARUBBI, scheda 821-d, in *Pinacoteca Tosio Martinengo. Catalogo delle opere. Secoli XII-XVI*, a cura di M. BONA CASTELLOTTI, E. LUCCHESI RAGNI, R. D'ADDA, Brescia 2014, pp. 137-140.

²⁶ Wilhelm Suida, (*Leonardo und sein Kreis*, München 1929, pp. 83-84), pensava che il santo fosse opera di Leonardo da Vinci, Giovanni Romano (scheda 3, in *Zenale e Leonardo. Tradizione e rinnovamento nella pittura lombarda*, catalogo della mostra (Milano, 1982), Milano 1982, pp. 54-57, in particolare p. 56) si limita solamente a negare la paternità civerchiana.

²⁷ Francesco FRANGI, scheda in *Pittura tra Adda e Serio. Lodi Treviglio Caravaggio Crema*, a cura di M. GREGORI, Milano 1987, p. 297; F. FRANGI, *Vincenzo Civerchio. Un libro e qualche novità in margine*, in "Arte cristiana", nuova serie, 1987, LXXV, 722, pp. 325-330.

²⁸ F. FRANGI, *Pittura a Crema*, in *Pittura tra Adda e Serio. Lodi Treviglio Caravaggio Crema*, a cura di M. GREGORI, Milano 1987, pp. 243-254, in particolare p. 248; FRANGI, *Vincenzo Civerchio...* 1987, pp. 325-330, in particolare p. 330 nota 10. L'idea di attribuire la tavola cremasca a Francesco Napoletano va respinta perché le altre opere note del pittore non presentano analogie altrettanto stringenti con il *San Rocco*.

²⁹ M. VERGA BANDIRALI, *Per la storia della chiesa di S. Rocco in Crema*, in "Insula Fulcheria", XVIII, 1988, pp. 97-112, in particolare p. 111-112. Si veda inoltre M. BELVEDERE, *Crema 1774. Il Libro delli Quadri di Giacomo Crespi*, supplemento a "Insula Fulcheria", XXXIX, 2009, p. 205.

³⁰ F. MORO, *Due fratelli, due differenti percorsi: Martino e Alberto Piazza*, in "Studi di Storia e Arte", 8, 1997, pp. 69-184, in particolare pp. 120-121 nota 119.

³¹ Il polittico dipinto per la confraternita dell'Immacolata Concezione di Cantù è oggi diviso tra il Jean Paul Getty Museum di Los Angeles, il Museo Bagatti Valsecchi e il Museo Poldi Pezzoli di Milano.

³² Per la *Deposizione* si veda S. BUGANZA, *Romanino tra Zenale e Bramantino: l'incontro con la cultura artistica milanese*, in *Romanino. Un pittore in rivolta nel Rinascimento italiano*, catalogo della mostra (Trento, 29 luglio - 29 ottobre 2006), a cura di L. CAMERLENGO, E. CHINI, F. FRANGI, F. DE GRAMATICA, Cinisello Balsamo 2006, pp. 68-85.

³³ Denver Art Museum, ID. 1961.173.

l'angelo in basso a sinistra agli *Angeli musicanti* di Zenale³⁴ già in Santa Maria di Brera e quello che piomba dal cielo all'opera del pittore zenaliano autore della *Sacra famiglia col sogno di san Giuseppe* della Pinacoteca di Brera³⁵. Lo studioso conclude dicendo che sarebbe «doveroso rendere proprio a Zenale la tavola con il san Rocco del Museo di Crema, le cui caratteristiche formali potrebbero agevolmente trovare posto nell'opera del pittore trevigliese a ridosso del trittico di Cantù, e, proporrei, in stretta contiguità con la *Deposizione* bresciana e una data da porre verso il 1503-04»³⁶. L'attribuzione a Zenale non viene accolta da Edoardo Villata che pur ribadendo i confronti con le opere del trevigliese databili tra 1505 e 1510 (*Deposizione* di Brescia, il trittico Lampugnani del Louvre³⁷ e la *Madonna e santi* di Denver) sottolinea come l'autore del dipinto cremasco guardi anche alla solenne classicità di Bramantino nella semplificazione modulare della figura di san Rocco. Formula quindi una proposta di identificazione a favore del 'maestro dei Santi Cosma e Damiano', pittore di cui non conosciamo l'identità anagrafica che trae il nome dagli affreschi dell'omonima chiesa di Como³⁸. Marco Tanzi, infine, accosta la tavola di Crema al pittore zenaliano autore dei dipinti murali della cappella Pallavicino in San Francesco a Cortemaggiore³⁹. Afferma che non si tratta della stessa mano del pittore attivo nella chiesa piacentina perché l'autore della tavola di Crema ha una qualità maggiore, ma ha la stessa aria di famiglia.

Pur essendo giunta a conclusioni contrastanti, la vicenda critica permette d'individuare alcune costanti: il riconoscimento dell'elevata qualità del dipinto; i rimandi leonardeschi nello sfumato del paesaggio; i richiami a Civerchio, in particolare al polittico di San Barnaba per quanto riguarda la tipologia del paesaggio; le somiglianze con il san Sebastiano di Francesco Napoletano sempre del medesimo polittico; i richiami alle opere di Zenale databili nel primo decennio del Cinquecento⁴⁰; la mancanza di un confronto risolutivo con un'altra opera nota. In altre parole abbiamo perfettamente definito la cultura figurativa dell'artista che ha eseguito la tavola, ma non

³⁴ Stefania BUGANZA, scheda V.50, in *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza. Milano al centro dell'Europa*, catalogo della mostra (Milano, 12 marzo - 28 giugno 2015), a cura di M. NATALE, S. ROMANO, Milano 2015, pp. 381-382.

³⁵ Mario MARUBBI, scheda 192, in *Musei e Gallerie di Milano. Pinacoteca di Brera. Scuola lombarda e piemontese 1300-1535*, Milano 1988, pp. 405-406.

³⁶ MARIO MARUBBI, scheda 15, in *San Rocco nell'arte. Un pellegrino sulla via Francigena*, catalogo della mostra (Piacenza, 8 aprile - 25 giugno 2000), a cura di C. BERTELLI, L. FORNARI SCHIANCHI, Milano 2000, p. 183.

³⁷ Musée du Louvre, M.I. 568.

³⁸ E. VILLATA, *Il maestro di San Rocco a Pallaanza: risarcimento di una scheda con una noterella sul maestro dei santi Cosma e Damiano a Como*, in "Fimantiquari", 10, 2002, 28/29, pp. 64-71, in particolare p. 70. Al pittore, ricostruito da Mauro Natale (*Pittore lombardo*, 1515 circa, in *Collezioni civiche di Como. Proposte, scoperte, restauri*, catalogo della mostra (Como, marzo-maggio 1981), Como 1981, pp. 22-25; M. NATALE, *Maestri e botteghe a Como nel Rinascimento: tre frammenti*, in *Le arti nella diocesi di Como durante i vescovi Trivulzio*, atti del convegno (Como, 26-27 settembre 1996), a cura di M.L. CASATI, D. PESCARONA, Como 1998, pp. 57-72, in particolare pp. 68-72), sono riferiti anche gli affreschi in San Donato a Sesto Calende.

³⁹ M. TANZI, *Margini zenaliani. Gli affreschi di Cortemaggiore e il trittico di Assiano*, in "Solchi", VIII, 2005, 3, pp. 11-104, in particolare pp. 26, 37-38 nota 42. Lo studioso afferma che alla stessa mano dell'autore della tavola cremasca potrebbe spettare anche la *Madonna col Bambino* di collezione privata milanese pubblicata da FERRARI 1963, p. 18, tavola 16.

⁴⁰ A proposito di paragoni con opere di Zenale, possiamo aggiungere un confronto fra i capelli dell'angelo planante cremasco e quelli dell'angelo presente nell'*Adorazione dei pastori*, affresco strappato dalla cappella della Vergine di Santa Maria delle Grazie a Milano, oggi nel convento, attribuito a Bernardo Zenale e datato all'inizio del Cinquecento (fig. 3). Cfr. C. CAIRATI, *Per una ricostruzione delle cappelle laterali delle Grazie tra Quattro e Cinquecento*, in *Il convento di Santa Maria delle Grazie a Milano. Una storia dalla fondazione a metà del Cinquecento*, atti del convegno (Milano, 22-24 maggio 2014) a cura di S. BUGANZA, M. RAININI, in "Memorie domenicane", nuova serie, 2016, 47, pp. 395-434, in particolare pp. 407-408, 515, tavola 13.

siamo in grado di identificarlo con nessuno dei pittori oggi noti⁴¹. Per queste ragioni, in attesa che gli studi portino alla scoperta di nuove opere o nuovi documenti, nel cartellino che accompagna l'opera in Museo si è deciso di adottare la definizione 'pittore zenaliano-leonardesco' e la datazione al primo decennio del Cinquecento.

L'intervento conservativo

In occasione del riallestimento della pinacoteca del Museo Civico di Crema e del Cremasco realizzato fra il 2016 e il 2017⁴², è emerso il preoccupante stato conservativo della tavola raffigurante *San Rocco*, allora collocata al primo piano dell'edificio museale, nel corridoio situato a est del chiostro nord. In particolare a destare allarme erano i diffusi sollevamenti della pellicola pittorica in corrispondenza delle giunture tra le tre assi verticali che compongono la tavola.

Altri sollevamenti, meno pronunciati, erano presenti anche nella parte superiore del dipinto in corrispondenza del cielo, e nella parte di paesaggio a destra della figura del santo. Per quanto riguarda l'aspetto estetico, la percezione cromatica del dipinto era condizionata dall'ossidazione della vernice oltre che dalle integrazioni dei restauri precedenti. Preso atto della criticità della situazione, la Direzione del Museo ha avanzato una richiesta di intervento conservativo urgente alla dott.ssa Renata Casarin, funzionario responsabile del territorio cremasco per l'allora Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici di Mantova, Brescia e Cremona.

L'intervento è stato prontamente autorizzato e affidato allo Studio Restauro Beni Culturali s.a.s. di Paolo Mariani & C.⁴³. Dopo aver realizzato una campagna di documentazione fotografica, a luce radente e ultravioletta, i restauratori hanno proceduto alla velinatura con carta giapponese e colla lapin al 6% delle porzioni di pellicola pittorica ammalorata. Il dipinto è stato poi trasferito in un locale del Museo per l'occasione adibito a laboratorio di restauro. Si è scelto di eseguire l'intervento all'interno dell'edificio museale per ridurre le sollecitazioni a cui sottoporre l'opera e per rimanere in un microclima simile a quello in cui il dipinto sarebbe stato ricollocato. Una volta rimossa la cornice, la tavola è stata sottoposta a pulitura meccanica del retro. Preso atto che i sollevamenti più accentuati in corrispondenza delle giunture delle assi erano dovuti all'eccessiva disidratazione del legno causata dall'impropria collocazione museale in prossimità di un calorifero, si è proceduto a una lenta reidratazione delle assi ottenuta creando un apposito microclima a umidità controllata all'interno della stanza adibita a laboratorio di restauro. L'operazione ha richiesto oltre un anno di tempo, ma ha dato i risultati sperati portando a un ripianamento delle tavole. Ovviamente non è stata raggiunta -né perseguita- una completa planarità della superficie, essendo l'imbarcamento delle tavole connaturato al legno, ma si è ripristinata la coesione fra le assi. A questo punto, in accordo con la dott.ssa Casarin, la Direzione del Museo ha valutato come procedere per quanto riguarda gli interventi estetici sull'opera. Visto che le integrazioni dei precedenti restauri erano ormai storicizzate e constatata l'insufficienza delle risorse economiche per un intervento radicale di rimozione e rifacimento delle stuccature, si è deciso di mantenerle.

Si è quindi proceduto al fissaggio dei sollevamenti della pellicola pittorica con iniezioni di colla di storione e con l'ausilio del termocauterio. In seguito è stata rimossa la vernice ossidata e si è

⁴¹ Per una panoramica sui molti nomi di pittori non associabili a opere si veda J. SHELL, *Pittori in bottega. Milano nel Rinascimento*, Torino 1995.

⁴² M. FACCHI, *Il riallestimento della pinacoteca del Museo Civico di Crema e del Cremasco: storia delle collezioni, vincoli dello spazio monumentale, criteri espositivi*, in *L'esperienza dello spazio. Collezioni, mostre, musei*, atti del convegno (Bologna, 14-16 maggio 2018), c.d.s..

⁴³ Le informazioni riguardanti l'intervento conservativo riportate qui di seguito, mi sono state gentilmente messe a disposizione da Paolo Mariani.

proceduto alla stesura di un nuovo film protettivo.

Il 23 settembre 2018 il dipinto è stato restituito alla fruizione dei visitatori del Museo. Per evitare il ripetersi delle variazioni di umidità relativa che avevano causato i movimenti delle assi, la tavola è stata collocata al primo piano del chiostro nord, nel corridoio sud che sembra essere la sezione della pinacoteca che garantisce una maggiore stabilità igrotermica. Durante la stagione invernale sono stati inoltre collocati davanti al dipinto due umidificatori che hanno garantito il mantenimento di un'umidità relativa costante. Al momento in cui questo testo viene licenziato, a oltre un anno dalla collocazione del dipinto nella nuova sede, non si sono riscontrati movimenti delle tavole né nuovi sollevamenti della pellicola pittorica.

Crema, 15 ottobre 2019



Fig.1) Pittore zenaliano-leonardesco, San Rocco, 1500-1510 circa, Crema, Museo Civico di Crema e del Cremasco. (Foto Carlo Bruschi)



Fig.2) Francesco Napoletano, San Sebastiano, particolare del polittico di San Barnaba, 1495 circa, Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo (Archivio fotografico Musei d'Arte e Storia di Brescia - Fotostudio Rapuzzi).



Fig.3) Bernardo Zenale (attribuito), Adorazione dei pastori (particolare), 1500-1510 circa, Milano, Santa Maria delle Grazie.

Attività didattica del Museo Civico di Crema e del Cremasco

Ester Tessadori

Ormai da alcuni anni la Direzione del Museo Civico di Crema e del Cremasco propone una rosa di attività didattiche per le scuole, così è stato anche per l'anno scolastico 2018-2019.

La convinzione che guida la progettazione della didattica museale è che il patrimonio culturale sia un importante strumento di apprendimento che permetta la crescita delle giovani generazioni; attraverso l'avvicinamento all'archeologia, all'arte e alla storia del territorio con le testimonianze del suo passato si sviluppano la capacità di osservazione e nuovi interessi e si stimola la creatività.

La consolidata proposta è sempre strutturata in due macro tipologie, che raccolgono le diverse opzioni e si distinguono in visite interattive, percorsi all'interno del Museo che prevedono un forte coinvolgimento dei bambini, e visite laboratorio, che prevedono oltre alla conoscenza delle collezioni museali un'attività pratica.

Le possibili attività sono rimaste 13 di cui 4 visite interattive e 9 visite laboratorio, che spaziano attraverso tutte le collezioni museali per permettere un'ampia scelta agli insegnanti rispetto alle singole esigenze e alle specifiche delle classi. Molte delle visite vengono proposte per un target ampio che va dalla scuola dell'infanzia alla scuola secondaria, e quindi di volta in volta l'attività viene modulata rispetto all'età dei partecipanti, alcune invece sono più specifiche e quindi dirette a fasce d'età più ristrette. Così come ogni anno a inizio settembre è stato svolto un incontro di conoscenza della proposta didattica rivolto agli insegnanti di ogni ordine scolastico del territorio in modo da fornire le necessarie informazioni. Quindi sono iniziate ad arrivare le numerosissime richieste e di conseguenza le prenotazioni, portando a un rapido esaurimento della disponibilità per tutto l'anno scolastico, dimostrando l'apprezzamento e l'interesse da parte delle scuole per questo tipo di proposta.

Le visite realizzate da settembre 2018 a giugno 2019 sono state nel complesso 109, di cui 91 visite laboratorio e 18 visite interattive, quindi i numeri sono cresciuti rispetto all'anno precedente¹. Le classi coinvolte sono state 109 di cui 10 della scuola dell'infanzia, 84 della scuola primaria, 14 della scuola secondaria di primo grado. I partecipanti totali sono stati 2.075 di cui: 188 dell'infanzia, 1.581 della primaria e 306 della secondaria di primo grado.

Gli Istituti Scolastici differenti che hanno partecipato sono stati 32 di cui 7 scuole dell'infanzia, 21 scuole primarie e 4 scuole secondarie di primo grado, numerose scuole hanno portato tutte le classi delle diverse annate. Unica nota dolente è stata l'impossibilità di soddisfare tutte le richieste arrivate, infatti alcuni insegnanti non hanno potuto prenotare l'attività per la propria classe, in quanto, come si diceva sopra, le disponibilità sono state velocemente esaurite.

La visita più richiesta è "Cartografi d'altri tempi" che ha visto un notevole incremento con 26 classi che l'hanno svolta, al secondo posto invece "Artigiani si diventa" con 22 prenotazioni.

Ogni insegnante è stato invitato a compilare un questionario di gradimento al termine dell'attività e oltre il 78% di essi si è detto molto soddisfatto, il restante 22% invece si è dichiarato soddisfatto, per quanto riguarda invece la partecipazione degli alunni l'85% l'ha definita molto partecipata e attiva, solo il 15% partecipata.

Tutti gli insegnanti hanno ribadito l'intenzione di ripetere l'esperienza durante l'anno scolastico successivo. La maggior parte (82%) parteciperebbe anche se l'attività fosse a pagamento.

¹ Si rinvia all'articolo: *Attività didattica del Museo civico di Crema e del cremasco: nuove proposte e ampia partecipazione*, di E. Tessadori, in "Insula Fulcheria", XLVIII, 2018, pp. 394-396

Inoltre durante il periodo dell'anno scolastico considerato parallelamente sono state svolte anche alcune attività per famiglie in occasione di iniziative del Museo, nello specifico: per le *Giornate europee del patrimonio* è stata promossa l'attività "Tutti i colori della natura", un percorso alla scoperta dei colori usati dagli artisti per dipingere i paesaggi, arricchito dal laboratorio di realizzazione di un paesaggio nei chiostri del museo; durante l'iniziativa *La notte dei musei* è stata realizzata, in collaborazione con Nicola Cazzalini di Teatroalosso, la visita "Caccia al personaggio in museo": i bambini sono stati coinvolti nella ricerca di alcuni personaggi significativi del Museo e in prove di abilità per conseguire il diploma di esploratori del Museo. L'auspicio è che in futuro anche questo tipo di attività per famiglie possa essere implementato.

Infine ci fa piacere sottolineare che molti sono i casi di bambini che tornano nel weekend con le proprie famiglie; sono venuti in occasione della nuova apertura della sezione egizia piuttosto che per il festival del momento perché sono venuti a conoscenza di queste iniziative mentre erano in Museo con la scuola. Ciò non può che farci piacere, ma soprattutto ci conferma l'immensa importanza delle attività didattiche in museo con i bambini sia per la loro sensibilizzazione sia per quella degli adulti che li circondano, i più piccoli hanno una forte capacità di contagio del loro entusiasmo. Quindi non possiamo fare altro che augurarci che questa sensibilità verso i più piccoli e il loro coinvolgimento in Museo non venga mai meno, anzi possa solo aumentare.

Di seguito, si riportano i numeri inerenti le attività a cui si è fatto riferimento nell'articolo:

n° scuole coinvolte	32
n° classi coinvolte	109
n° alunni coinvolti	2.075
n° laboratori svolti	109



Le incisioni di Agostino Arrivabene ed Edoardo Fontana

Silvia Scaravaggi

Le incisioni di Agostino Arrivabene ed Edoardo Fontana sono state esposte a Crema, in una mostra da me curata nella Sala Pietro Da Cemmo del Centro culturale Sant'Agostino nel mese di ottobre 2019, durante la XXIV edizione di *Scripta, Mostra mercato del libro antico e di pregio*¹.

Incisioni di Agostino Arrivabene ed Edoardo Fontana, è nata a seguito di un approfondimento sull'incisione in Italia che ho realizzato nel 2018 per la rivista «Artribune»². Protagonisti sono due degli intervistati: Arrivabene e Fontana – vicini per dato anagrafico, artisti molto differenti, impegnato prevalentemente nella pittura, e di recente anche nella scenografia e costumistica teatrale, il primo; xilografo e storico dell'arte, curatore e autore di testi critici, il secondo – mostrano nell'incisione una comunanza di sentire e risposdenze che meritano un approfondimento critico che sappia anche gettare uno sguardo ampio sul panorama del fare artistico contemporaneo. Le loro opere hanno come punto di riferimento il mito, una non comune capacità tecnica e la cura meticolosa per l'impaginazione.

Nell'esposizione di Crema sono presentati due trittici: la trilogia di acqueforti e acquetinte *I figli di Nyx*, che Agostino Arrivabene incide tra il 1993 e il 1994, e le xilografie – a *camaïeu* – *Il risveglio*, *Il sogno di Iokanaan*, *Il demone*, realizzate da Edoardo Fontana tra il 2018 e il 2019.

Due temi antichi e perpetui: il mito greco delle origini in Arrivabene, un simbolo controverso della tradizione religiosa, della letteratura e delle arti figurative in Fontana.

Partiamo dalla dea greca della notte. *Nyx* (*Notte*) la madre, con due dei suoi figli gemelli *Hypnos* (*Sonno*) e *Thanatos* (*Morte*) generati da lei sola: le stanno ai lati, sospesi, affiancandola e circondandola. La Teogonia di Esiodo (metà dell'VIII secolo a.C.) ci dice che Nyx è generata dal Caos, «vuoto indifferenziato e aperto a ogni possibilità»³.

La rappresentazione di Nyx è rara nell'arte, nel dipinto *La Nuit* (1883) di William-Adolphe Bouguereau è una meravigliosa dea circondata da un sottile velo nero. La *Notte* di Arrivabene è una madre, gravida e germinante, ha il capo alato e un manto di capelli fitto di fiori, papaveri.

Hypnos ha le ali e regge il frutto di un papavero. *Thanatos*, fratello gemello, sospeso trattiene un teschio nella mano destra e altri tre ne fa ruotare attorno al suo capo: è leggera la morte attorno a lui, perché ciclica.

La trilogia contiene alcuni dei temi e degli elementi che si sviluppano e attraversano tutta la creazione di Arrivabene: il mito e l'onirico, la caducità e l'oltre, la conoscenza e il mistero. Le incisioni di Arrivabene sono affiancate da una immagine in consonanza per questa particolare qualità, essere fuori dallo spazio e fuori dal tempo: è Salomè, la figlia di Erodiade, la giovane donna soggetto delle xilografie di Edoardo Fontana. Una figura femminile che, originata nelle scritture dei Vangeli, si trasforma nei secoli nella letteratura, nella poesia e nelle arti visive, con innumerevoli sfumature, riferimenti, interpretazioni che la rendono ambigua, colpevole involontaria e volontaria di un male ineluttabile. Fontana presenta Salomè su tre differenti linee di sintesi e su tre piani distinti: la figura della donna, in un attimo senza contorni definiti – un *Risveglio* che con-

¹ *Incisioni di Agostino Arrivabene ed Edoardo Fontana*, a cura di Silvia Scaravaggi, 25-27 ottobre 2019. Crema, Centro culturale Sant'Agostino, Sala Pietro da Cemmo.

² Silvia Scaravaggi, *Italia incisa. Una mappatura dell'incisione contemporanea. Il Nord*, in «Artribune Magazine», n. 46, a. VIII, novembre-dicembre 2018, pp. 90-95.

³ Dario Del Corno, *Letteratura Greca*, Milano, Principato, 1992, p. 61.

ferisce sospensione e attesa – *Il sogno di Iokanaan*, con l'apparizione del capo del Battista, e l'apice del dramma nel movimento della danza, protagonista della conclusiva immagine, con la presenza di un *Demone*, forse la madre Erodiade, personificazione di una colpa che segna irrimediabilmente il destino della giovane donna.⁴

La presentazione delle opere della mostra *Incisioni di Agostino Arrivabene ed Edoardo Fontana* offre l'occasione di approfondire il significato di questo linguaggio artistico.

Nel 2018 nell'intervista che mi ha rilasciato per il periodico «Artribune» Fontana parla dell'incisione in modo schietto, quasi brutale. Egli afferma che «l'incisione come mezzo espressivo, con il fine che aveva alla sua origine, non esiste più. Chiunque intenda fare incisione oggi ha intenti suicidari, poiché non ha mercato. I giovani ripugnano l'incisione perché lenta; il mondo moderno ha un'altra velocità e gli artisti si adeguano. L'arte contemporanea per me è come l'atto di pattinare sul ghiaccio, non si va mai sotto lo strato che si è creato per ultimo. La decisione stessa dell'incisione è spingersi nel fondo della materia: possiede una verticalità, una penetrazione dell'argomento, possibile forse precedentemente al web. La rete ha creato un atteggiamento orizzontale, favorisce l'esercizio di una curiosità che induce a scegliere di sapere tutto sommariamente, senza volontà di approfondimento.

Anche la xilografia, la più banale tra le tecniche incisorie paragonabile ad un timbro, ha come base uno studio che non consente di acquisire bravura senza applicazione»⁵.

Nella stessa occasione Agostino Arrivabene ha ribadito concetti molto vicini parlando dello stesso argomento. Egli spiega infatti: «oggi l'incisione ha perso il senso della sua funzione originaria, può solo avere possibilità di esistenza e resistenza diventando un nuovo codice di linguaggio, anche scevro dalla funzionalità di opera per stampa editoriale. Ritengo che l'incisione originale raggiunga, attraverso la tecnica del monotipo, la summa della sua possibile futura autonomia. Ho utilizzato il monotipo nelle tecniche calcografiche addirittura in pittura, dipingendo su lamine di metallo o plastiche, poi trasferite su tela per contatto pressorio. Devo all'incisione originale soluzioni tecniche che mi hanno permesso di trovare nuove strade per la pittura».

Indagando le ragioni profonde che legano Edoardo Fontana all'incisione la professoressa Maria Gioia Tavoni in una lunga e rivelatrice intervista per «Insulaeuropea» chiede quando e come egli si sia avvicinato a questa tecnica⁶. Fontana racconta: «sono sempre stato affascinato dai sistemi di riproduzione seriale delle forme. Ho sempre avuto la sensazione che per comunicare il metodo migliore fosse quello di produrre qualcosa di intellegibile a tutti e il più facilmente possibile moltiplicabile. L'incisione e la stampa sono i sistemi più primitivi di riproduzione di un prodotto dell'intelletto.

Attorno ai vent'anni vidi un'immagine di Emilio Mantelli, la xilografia *La bimba*. Il mio interesse per la cultura e l'estetica giapponese mi ha fatto guardare quell'immagine con una impostazione non da storico dell'arte o da incisore, ma per le sue qualità formali. Ho cercato di comprendere come fosse stata realizzata, e sono entrato in contatto con l'incisione. Sono stato in Giappone, in diversi viaggi, durante i quali ho conosciuto la xilografia giapponese, molto differente per uso di inchiostri e carte da quella occidentale».

Nel catalogo *Solo Xilo*, pubblicato nel 2017 per la personale alla Galleria La Scala di Milano, sono stampate dai legni originali alcune importanti xilografie per la carriera d'artista di Fontana: in *Ila e La Ninfa* e *Thanatos*, entrambe del 2016, si hanno due chiari esempi della pulizia formale

⁴ Questo testo è stato pubblicato con alcune varianti in *Incisioni di Agostino Arrivabene ed Edoardo Fontana*, Crema, Edizioni Museo Civico, 2019.

⁵ S. Scaravaggi, *Italia incisa*, op. cit. 2018, pp. 91-93.

⁶ Il testo è stato estratto da Maria Gioia Tavoni, *Fare arte riappropriandosi del passato* in www.insulaeuropea.it, 2018.

dell'incisore e del riferimento alla mitologia greca.

Una xilografia che mi piace citare, perché racconta dell'attenzione dell'artista per la composizione e per lo spazio, è *Dune di sabbia* (2010): un paesaggio riassunto in pochi e decisi tagli di neri e bianchi che sono un inno alla schiettezza xilografica e un omaggio a quei maestri a lui tanto cari, primo tra tutti Emilio Mantelli. Nei taccuini privati, inediti, di Fontana, contrappunto alle opere più compiute o, per meglio dire, realizzate per la pubblicazione o l'esposizione, molte volte egli attraversa con un solo tratto di matita panorami da percorrere con lo sguardo verso un punto di fuga o stretti in salite e discese a perdita d'occhio.

Inoltre, non va dimenticato, citando Agnese Sferrazza⁷, come «l'artista proceda con l'intaglio a sgorbia piuttosto che a bulino, spesso coadiuvato da alcuni strumenti giapponesi: un'altra suggestione, quella della grafica orientale, derivata dai viaggi in Giappone dove Fontana ha potuto approfondire le tecniche di incisione e stampa tradizionali».

In un catalogo del 2001, *Agostino Arrivabene - Incisioni 1988-2001*, Alberto Agazzani compie un excursus tra le opere dell'artista, soffermandosi su la trilogia *I figli di Nyx* che «già vincitrice del Premio Internazionale d'incisione originale intitolato a Leonardo Sciascia nel 2008» egli definisce «meraviglioso esempio di tecnica alla Dürer asservita alla sensibilità acutissima di un giovane del XX secolo»⁸.

«Il mio primo approccio con questa pratica», mi ha raccontato l'artista, «parti proprio dall'exlibris, quelle piccole lastre impiegate per personalizzare i libri di alcuni miei collezionisti bibliofili. L'amico e mentore Gian Franco Grechi, scrittore e raffinato collezionista, bibliofilo e grande studioso di Stendhal, nel lontano 1993, quando lo conobbi, era direttore del fondo stendhaliano Bucci e mi spinse a cimentarmi sin da subito in incisioni di formato ridotto; mi invitò ad osservare le piccole e raffinate incisioni a bulino di Albrecht Dürer: il ciclo della passione di Cristo ancora oggi riesce a commuovermi per la sua perfetta costruzione, dall'impaginazione delle forme umane, tutte espressivamente connotate, fino ai moti dell'anima che si manifestano con una tale verità da disarmare il più spietato degli atei»⁹.

I punti di riferimento di Arrivabene sono i Maestri Dürer, Rembrandt Van Rijn, Giovan Battista Piranesi, Jean-Pierre Velly, e la maggior parte delle sue incisioni sono acqueforti: «Ispirandomi ai segni di quei bulini, ho tradotto in acquaforte le mie immagini; ho sempre preferito un metodo indiretto, ovvero l'uso degli acidi per creare il segno sul rame, perché più controllabile nei tempi di mordenza: sono riuscito a trasmettere alla tecnica dell'acquaforte il camuffamento del bulino.

Ho cercato di modulare le morsure dell'acido in sincrono con i chiaroscuri dei segni e delle forme; in questo modo mi è stato possibile, nel piccolo formato e con la conseguente concentrazione, essere più ossessivo nel micro dettaglio, cifra stilistica che mi contraddistingue. Mi muovevo in una dimensione spaziale estremamente ridotta in cui lo sguardo poteva spostarsi senza far mutare gestualità al polso della mano che agisce con movimenti minimizzati sulla lastra e, utilizzando minutissime punte rubate a siringhe, riuscivo ad ottenere uno sfumato composto da segni impercettibili ad occhio nudo. Oggi con l'acquaforte sto ricercando nuovi metodi d'azione: formati più grandi della matrice metallica, nuove modalità di scavo con traiettorie nevrotiche e più sincopate, morsure meno controllate che creano solchi più ampi, come letti di fiume per accogliere l'inchiostro più nero.

Questo è un esercizio liberatorio della memoria più inconscia, un atto casuale che fluttua sulla cera annerita come un pattinatore in trans narcotica. Il grande formato aiuta ad accelerare e amplificare

⁷ Agnese Sferrazza, *Edoardo Fontana. L'opera Incisa 2005-2016*, in Agnese Sferrazza (a cura di), *Solo Xilo. L'opera incisa di Edoardo Fontana*, Milano, Toogood Society, 2017.

⁸ Alberto Agazzani, *Agostino Arrivabene. Incisioni 1988-2001*. Casalpusterlengo (LO), 2001, p. 9.

⁹ S. Scaravaggi, *Italia incisa*, op. cit. 2018, p. 92.

questo mio nuovo procedere. Oscillando tra i due modi di scrutare il segno inciso (formato grande e formato ridotto), sono giunto a vere vertigini di lettura alterata della scala visiva di un'immagine»¹⁰.

NOTE BIOGRAFICHE

Agostino Arrivabene

Agostino Arrivabene nasce nel 1967, a Rivolta d'Adda, vive e lavora a Gradella di Pandino, viaggiando frequentemente in Italia e all'estero. Si è diplomato all'Accademia di Belle Arti di Milano, ma acquisisce la sua vera formazione attraverso la presa diretta dei dipinti dei grandi maestri del passato, osservando dal vero le loro opere nei principali musei d'Europa e nel mondo. La sua attenzione è rivolta a trovare un filo conduttore tra la poetica del passato e la ricerca della bellezza, nella contraddittoria realtà del presente.

La sua ricerca artistica si sviluppa sotto il segno e la guida degli antichi maestri: in particolare Leonardo da Vinci, Durer, Van Eyck, tutti i primitivi fiamminghi e Rembrandt.

In un personalissimo percorso anti-moderno, negli anni della sua formazione e della sua profonda ricerca scientifica personale, l'artista riscopre molte delle tecniche pittoriche tradizionali e si dedica alla preparazione artigianale dei colori. Le opere di Arrivabene sono caratterizzate da una forte carica visionaria con una predilezione per il linguaggio simbolista e sono realizzate con materiali preziosi, quasi tutti caduti in disuso, preparati artigianalmente. Fra i vari generi che Arrivabene ha esplorato non mancano soggetti bizzarri, soprattutto animali, tratti dal mondo dei *Naturalia, mirabilia et artificialia* (catalogazioni prevalentemente rinascimentali e barocche).

Nei suoi lavori si ritrovano infatti anche manufatti del mondo naturale, con chiaro riferimento alle Wunderkammer.

Nelle Nature Morte (Vanitates), Agostino dà sfogo alla sua più mirabolante e meravigliosamente perversa fantasia e al suo amore verso tutte le manifestazioni rare ed insolite della natura. Rammentando la caducità delle cose umane, in un ciclo che diviene un vero e proprio memento mori, l'artista crea sulla tela le sue moderne e personalissime Wunderkammer.

Nella sua produzione, che spazia dalla figurazione al paesaggio, le tematiche del male, della morte e del dolore sono una costante. Il dolore non viene però ritratto per morbosa attrazione, ma è sempre funzionale ad uno stato di transizione, di passaggio, che permette al soggetto di entrare in contatto con realtà surreali, talvolta materialmente rappresentate da piante o fiori, o semplicemente accennate con colpi di luci e polveri sulla tela. In contrapposizione al male, l'artista ama raffigurare veri e propri paradisi, irradiando la tela con oli e pigmenti ancestrali, creando luci accecanti che esaltano figure in estasi, in attesa di una risposta a quesiti cosmici.

Le sue opere sono presenti in prestigiose collezioni, tra cui la VAF Foundation (Frankfurt am Mein), la Collezione Bertarelli (Castello Sforzesco, Milano), la Collezione Maramotti (Reggio Emilia). Ha esposto in Italia e all'estero; nel 2018 ha ideato scenografie e costumi per l'opera lirica *Samson et Dalila* di Camille Saint-Saëns, diretta da Jean-Louis Grinda all'Opera di Monte-Carlo.

¹⁰ S. Scaravaggi, *Italia incisa*, op. cit. 2018, p. 93.

Edoardo Fontana

Edoardo Fontana è nato nel 1969 a Milano dove ha lo studio nel quartiere più cosmopolita della città. Nelle sue xilografie ruolo privilegiato riveste la presenza femminile. I volti e i corpi incisi sono astratti da un contesto contingente, alla ricerca di una perfezione iconica che attinge al mito e alla forma di matrice simbolista.

Le sue incisioni sono state esposte a Roma, Milano – Libreria Libet, Grossetti Arte (2017) e alla Libreria Menabò (2016, catalogo con testi di Chiara Grandesso e Francesco Parisi) che le accoglie permanentemente – Padova (2016, Libreria Zabarella) e presso la Biblioteca di Ornago (febbraio 2015, catalogo con testi di Francesco Parisi e Mauro Chiabrando). In occasione della mostra *Solo Xilo*, tenutasi alla Galleria La Scala di Milano, è stato stampato, dal tipografo Rodolfo Campi, un catalogo con xilografie originali e testi di Mauro Chiabrando e Agnese Sferrazza. Ha disegnato una tavola (2015) per *Le avventure di Pinocchio* impresso da Tallone ad Alpinzano, illustrazioni e copertine per Il Muro di Tessa (Milano), La vita felice (Milano), Babbomorto Editore (Imola) e per la rivista romagnola «La Piè». Con le edizioni Henry Beyle, oltre ad aver concorso alla realizzazione del progetto “Alfabeti” (presentato alla Biblioteca Salaborsa di Bologna nel settembre 2014), ha inciso alcune xilografie a corredo di volumi pubblicati.

Ha progettato libri per *private presse* (Edizioni Accessorie, Edizioni Buh, Exigua Books) si occupa della grafica per la rivista «ALAI» e ancora per le edizioni de Il muro di Tessa. Ha curato la mostra *Incidere il movimento. Furio de Denaro, opera grafica 1982-2012* (Trieste, Biblioteca Stelio Crise, 22 settembre-27 ottobre 2018) e il catalogo dell'artista, *Furio de Denaro, opera grafica 1982-2012* (Trieste, Battello, 2018). Ha partecipato alla realizzazione di alcune esposizioni e di cataloghi di mostre; le più recenti sono state *Xilografia Italiana, 1903-1950* (Montefiore dell'Aso, Anticoli Corrado, 2016, catalogo Edizioni della Cometa), *Liberty in Italia. Artisti alla ricerca del moderno* (Reggio Emilia, 2016, catalogo Silvana Editoriale), *Le Secessioni Europee. Monaco, Vienna, Praga, Roma* (Rovigo, 2017, catalogo Silvana Editoriale), *Il segno dell'avanguardia. I futuristi e l'incisione* (Lucca, 2018, catalogo Silvana Editoriale), *Italo Zetti xilografo* (Anticoli Corrado, 2018), *Arte e Magia* (Rovigo, 2018, catalogo Silvana Editoriale), *Dicarta, edizioni e fogli preziosi* (Torino, 2018, catalogo Gli Ori), *La voce del silenzio. Percorsi storico-critici per le Contemplazioni di Arturo Martini* (Lugano, febbraio 2019), *Giapponismo. Venti d'Oriente nell'arte europea* (Rovigo, 2019, catalogo Silvana Editoriale).

Ha partecipato al convegno *L'incisione belga e neerlandese nell'Italia del primo Novecento* con un intervento su Charles Doudelet incisore (27 ottobre 2018, Accademia belgica di cultura, Roma).

Scrivendo di storia e tecnica dell'incisione ma anche di tipografia e letteratura per le riviste «BvS. la Biblioteca di Via Senato», «Charta», «InPressioni», «ALAI», dove ha di recente pubblicato il saggio Emilio Mantelli Xilografo (5, 2019, pp.), «La Piè».

La sua attività di xilografo e illustratore è stata recensita su «Grafica d'Arte» (108 – 2016), «Illustration» (Chiara Nicolini, *Deep Cuts. Interview: Edoardo Fontana*, vol. 15, n. 55, 2018, pp. 38-43), «BvS» (Antonella Falco, *L'incubo nel treno e Medioevo*, XI, n. 3, marzo 2019, pp. 24-28) e alcune riviste on-line, tra cui «Artribune». Ha assunto il ruolo di direttore artistico dell'associazione Presenze Incise a Trieste (PRINTS).

BIBLIOGRAFIA (in ordine cronologico)

- Dario Del Corno, *Letteratura Greca*, Milano, Principato, 1992.
- Oscar Wilde, *Salomè*, illustrazioni di Aubrey Beardsley, Milano, Rizzoli, 1997.
- Eleonora Bairati, *Salomè. Immagini di un mito*, Nuoro, Ilisso, 1998.
- Alberto Agazzani, Marco Vallora (a cura di), *Agostino Arrivabene. Dipinti 1988-2001*, cat. mostra, Crema, Museo Civico, Sala Pietro da Cemmo, 15 settembre-14 ottobre 2001, Milano, Bocca Editore, 2001.
- Alberto Agazzani (a cura di), *Agostino Arrivabene. Incisioni 1988-2001*, cat. mostra, Casalpusterlengo (LO), Torre Pusterla, 22 settembre-7 ottobre 2001, Casalpusterlengo (LO), 2001.
- Alberto Agazzani (a cura di), *Agostino Arrivabene. Mirabilia naturae*. Presentazione di Philippe Daverio, cat. mostra, Milano, Antonia Jannone disegni d'architettura, 3 novembre - 20 dicembre 2005, Milano, sd.
- Aristofane, *Commedie*, Milano, Mondadori, 2007.
- Agostino Arrivabene. Isterie plutoniche*, cat. mostra, Milano, Antonia Jannone disegni d'architettura, 21 marzo-30 aprile 2011, Torino, Allemandi, 2011.
- Gerd Lindner, Rosaria Fabrizio (a cura di), *Agostino Arrivabene, Tò páthei máthos*, cat. mostra, Panorama Museum di Bad Frankenhausen, Museum, 29 giugno-20 ottobre 2013, Bad Frankenhausen, 2013.
- Pietro C. Marani (a cura di), *Agostino Arrivabene. Vesperbild*, cat. mostra, Milano, Galleria Giovanni Bonelli, 22 maggio-26 luglio 2014, Milano, Silvana Editoriale, 2014.
- Edoardo Fontana. Xilografie*, cat. mostra, Ornago, Biblioteca Comunale, 7-20 febbraio 2015, Rozzano, Tipografia Campi, 2015.
- Walter Venchiarutti, *Agostino Arrivabene ovvero delle demiurgiche arti trasformatorie*, in «Insula Fulcheria» Crema, n. XLV, 2015, pp. 11-40.
- Xilografie. Edoardo Fontana*, cat. mostra, Milano, Libreria Menabò, 27 maggio-6 giugno 2016. Milano, 2016.
- Agnese Sferrazza (a cura di), *Solo Xilo. L'opera incisa di Edoardo Fontana*, testo di Mauro Chiabrando, cat. mostra, Milano, Auditorium Piero Calamandrei, 22 marzo-28 aprile 2017, Milano, Toogood Society, 2017.
- Emilio de Marchi, *Storie d'ogni colore. Racconti lombardi*, Milano, Il Muro di Tessa, 2017.
- Edoardo Fontana (a cura di), *Furio de Denaro. Opera grafica 1982-2012*, cat. mostra, Trieste, Biblioteca Statale Stelio Crise, 22 settembre-27 ottobre 2018, Trieste, Battello stampatore, 2018.
- Silvia Scaravaggi, *Italia incisa. Una mappatura dell'incisione contemporanea*. Il Nord, in «Artribune Magazine», n. 46, anno VIII, novembre-dicembre 2018, pp. 90-95.
- Maria Gioia Tavoni, *Fare arte riappropriandosi del passato. Maria Gioia Tavoni dialoga con Edoardo Fontana* in «Insulaeuropea.it», 12 dicembre 2018.
- Edoardo Fontana, *Emilio Mantelli Xilografo*, in «ALAI» Rivista di cultura del libro dell'Associazione Librai Antiquari d'Italia, n. 5, 2019, pp. 163-222.



Agostino Arrivabene, *Thanatos*, 1993. Acquaforte su zinco. Dal trittico *I figli di Nyx*.



Agostino Arrivabene, *Nyx*, 1994. Acquaforse su rame. Dal trittico *I figli di Nyx*.



Agostino Arrivabene, *Hypnos*, 1994. Acquaforte su zinco. Dal trittico *I figli di Nyx*.



Agostino Arrivabene, *Il seminatore*, 2010. Acquaforte



Edoardo Fontana, *Il Risveglio*, 2019. Xilografia a due legni. Da *Salomè*



Edoardo Fontana, *Il sogno di Iokanaan*, 2018. Xilografia, stampa della sola matrice chiave.



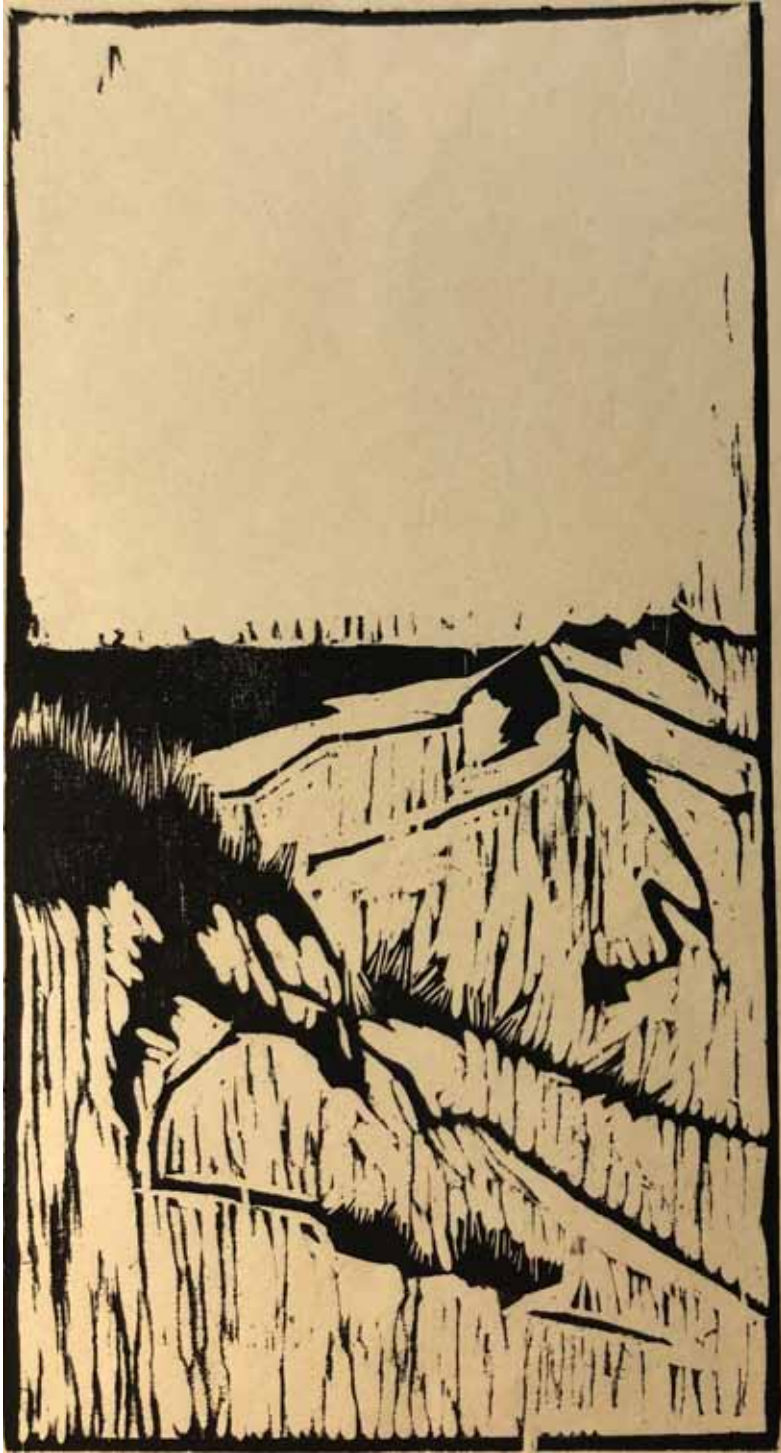
Edoardo Fontana, *Il Demone*, 2019. Xilografia a due legni. Da *Salomè*



Edoardo Fontana, *Thanatos*, 2016. Xilografia



Edoardo Fontana, *Ila e la Ninfa*, 2016. Xilografia



Edoardo Fontana, *Dune di sabbia*, 2010. Xilografia.



Edoardo Fontana, *La bella Clementina*, 2017. Xilografia a due legni.

Appendice

Bibliografia

di autori cremaschi e sul territorio cremasco

(a cura di Alvaro Stella)

Presentiamo ai lettori di *Insula Fulcheria* alcuni libri di autori cremaschi pubblicati nel corso del 2018, segnalatici e in parte reperibili presso la Biblioteca Comunale di Crema.

Invitiamo i lettori a proporci all'indirizzo infulcheria.museo@comune.crema.cr.it eventuali altri testi relativi all'anno in questione per poter completare in futuro il quadro delle pubblicazioni.

PIER LUIGI FERRARI-SEBASTIANO GUERINI [a cura di], *Mons. Francesco Piantelli: il soldato, il sociologo, l'intellettuale, l'antropologo, il parroco, 1891-1968: a cinquant'anni dalla scomparsa*, C.E.C. Centro Editoriale Cremasco.

DELIO BRUNETTI, *Izano: pennellate di storia*, Associazione Gerardo da Iosano.

MATTEO FACCHI [a cura di], *La cappella dei Cazzuli a Capergnanica*, Scalpendi.

MARCO NAVA-NICOLÒ PREMI [a cura di] per Società Storica Cremasca, *Bernardo Nicola Zucchi: diario*, vol. 2, 1741-1752, Sestante.

FABIO CONTI, *Gerundo: il grande lago scomparso*, Meravigli.

STEFANO COTI ZELATI [a cura di] per Gruppo Antropologico Cremasco, *I monumenti ai caduti della 1ª e 2ª guerra mondiale in città e nei paesi del cremasco*, G & G srl Industrie Grafiche.

AA.VV. per Gruppo Antropologico Cremasco, *Dalle consuetudini alle prospettive: l'evoluzione antropologica dell'uomo cremasco*, G & G srl Industrie Grafiche.

AA.VV. per Centro Ricerca Alfredo Galmozzi, *Avrò cura di te: storie e attualità dell'azienda ospedaliera di Crema*, s.n.

ANDREA GALVANI (con il contributo di Aldo Parati), *Fatti e protagonisti del socialismo cremasco*, Comunità Socialista Cremasca.

LIDIA GALLANTI-GRETA MARIANI, *Siamo tutti Pantelù: quarant'anni di solidarietà a Crema*, s.n.

AA.VV. per Fondazione San Domenico, *Dai bozzetti agli spolveri agli affreschi: percorsi d'arte del XIX secolo nel Cremasco*, s.n.

RENATA CASARIN-LUCIA MOLINO [a cura di] con la collaborazione di Michela Zurla, per Fondazione Cariplo, *Fato e destino: tra mito e contemporaneità*, Silvana Ed.

MARIO CASSI-GASTONE CATTANEO, *Crema e il Cremasco durante la Grande Guerra*, A.C.C. L'Araldo.

BEATRICE TERNI [a cura della famiglia Terni de' Gregorj], *Il richiamo del mare*, libro 1, s.n.

VINCENZO CAPPELLI [a cura della famiglia Terni de' Gregorj], *Innamorarsi di Crema*, libro 2, s.n.

PIERGIORGIO CARNITI, *Santa Maria della Croce 1940-45*, volume n. 8, Ed. Quaderni del Santuario.

Si ringrazia la signora Cinzia Faienza della Biblioteca Comunale di Crema per la collaborazione prestata.

Autori

B

Elena Benzi

Ex insegnante, attualmente imprenditrice agricola, ha collaborato con Mons. Nicolini, Vescovo di Cremona, quale corrispondente di alcune testate giornalistiche, tra cui “L'Osservatore Romano”. Ha al suo attivo pubblicazioni quali “In simplicitate cordis” e “Colloquio sul filo”. Oggi fa parte della redazione di *Insula Fulcheria* e, per la stessa rivista, si è dedicata allo studio della Grande Guerra a livello locale. Collabora inoltre con il Gruppo Antropologico Cremasco.

Roberto Bettinelli

Si laurea con lode in Scienze Storiche presso l'Università degli Studi di Milano scrivendo una tesi sul politologo americano Robert A. Dahl. Sempre a Milano consegue la laurea nel corso magistrale di Filosofia e di Lettere Moderne. Giornalista professionista. Studia presso la Facoltà di Scienze Politiche dell'Università degli Studi di Milano dove consegue la laurea triennale in Scienze della Comunicazione e la specialistica in Comunicazione politica e sociale. Ha fondato e diretto le testate online “L'Inviato Quotidiano” e “L'Informatore Quotidiano Liberale”. Laureato con lode all'Università di Bologna nel corso di laurea Dams indirizzo arte. Si è occupato di pubblicazioni inerenti il mondo dell'arte con particolare riferimento al periodo contemporaneo. Ha collaborato con enti e associazioni nell'ambito dell'attività di ufficio stampa e comunicazione politica.

C

Christian Campanella

Architetto (Politecnico di Milano 1986). Professore associato di restauro architettonico presso la scuola di architettura urbanistica e ingegneria delle costruzioni del Politecnico di Milano. Attualmente è docente del laboratorio di conservazione dell'edilizia storica al 3° anno della laurea triennale in architettura delle costruzioni e del 1°

e 2° anno del laboratorio di progettazione per il costruito della laurea magistrale in architettura delle costruzioni. autore di articoli, saggi, monografie, pubblica vari testi dedicati al restauro degli edifici tra i quali (solo per citare gli ultimi): - *Opere di conservazione e restauro* edito da il Sole24ore (3ª edizione nel settembre 2000). - Il progetto di architettura per il costruito, gruppo editoriale l'Espresso, Roma, 2012 - *Due secoli di tutela: dagli stati preunitari alle leggi deroga*, Alinea, Firenze, 2012 - *Il rilievo degli edifici*, Flaccovio editore, Palermo, 2017.

Ferruccio Caramatti

Diplomato nel 1976 alla Scuola di Paleografia, Archivistica e Diplomatica dell'Archivio di Stato di Milano è autore di studi dedicati alle fortificazioni cremasche. Ha redatto progetti e relazioni storiche per gli stemmi comunali di Romanengo, Fiesco, Salvirola, Casaleto di Sopra, Ticengo e Pesico Dosimo. Svolge intensa attività nel riordino generale degli archivi comunali ed ha al suo attivo numerose pubblicazioni monografiche di storia locale.

Lina F. Casalini e Francesco Maestri

Sono stati co-direttori del Gruppo Teatrale “*Insula Fulcheria*” dal 1994 al 2000. Da anni si dedicano al recupero e alla salvaguardia della Poesia dialettale e alla Poesia in lingua, realizzando “letture sceniche in dialetto o in lingua italiana” nelle Scuole, nelle Biblioteche, nei piccoli Teatri del circondario. Testi sacri sono stati realizzati in “letture sceniche” nelle Chiese, nel Duomo di Crema e nel Duomo di Monza. Entrambi scrivono poesie e sono stati riconosciuti ai primi posti in moltissimi Concorsi locali e nazionali; sono stati finalisti al Concorso nazionale “Ada Negri” di Lodi e al Concorso nazionale di Legnano. Dirigono dal 2003 la “Pagina del dialetto” del Nuovo Torrazzo in qualità di “Cüntastòrie”. Sono stati Docenti all'Università UniCrema – antropologia – sezione dialetto cremasco.

Il volontariato culturale e socio-assistenziale assorbe gran parte delle loro giornate.

G

Franco Gallo

(Crema, 1962) è autore di diverse ricerche teoriche e storiche nel campo della storia della filosofia e dell'estetica. Tra i fondatori del Gruppo Antropologico Cremasco, ha collaborato a "Insula Fulcheria", "Servitium", "Il Cannocchiale", "Il Ponte" e numerose altre riviste. All'attivo molte prefazioni e postfazioni a volumi di poesia e interventi di presentazione in reading e happening poetici.

Giovanni Giora

Veneto, ma cremasco di adozione da trent'anni. Ingegnere chimico con la passione per la storia e l'archeologia, partecipa alle attività del Gruppo Antropologico Cremasco ed è attivo nella redazione di "Insula Fulcheria".

Valerio Guazzoni

Storico dell'arte, si è occupato di pittura dal Cinquecento all'Ottocento in area lombarda con particolare riguardo ai territori di Brescia, Cremona e Bergamo. Ha partecipato al comitato di alcune mostre (fra cui: Moretto da Brescia, Brescia, 1987; Il Seicento a Bergamo, Bergamo, 1988; Sofonisba Anguissola e le sue sorelle, Cremona, 1994; Vincenzo Campi: scene del quotidiano, Cremona, 2000; Piccio l'ultimo romantico, Cremona 2007; Genovesino, Cremona 2017 ecc.) e dal 1983 al 2002 ha curato una collana di monografie dedicate alla storia e all'arte del territorio cremonese, di cui sono apparsi sette volumi. Nel 2006 ha redatto il saggio storico-artistico per il volume sull'età degli Asburgo di Spagna nella Storia di Cremona.

M

Fabio Maestri

Laureato in Lettere Classiche con indirizzo Archeologico nel 1999 presso l'Università degli Studi di Milano con una tesi di laurea in Storia medioevale sul Convento domenicano di San Giacomo in Soncino nel XV secolo. Pubblicista per il quotidiano Cronaca Padana (1997) e per il settimanale Il Nuovo Torrazzo (dal 1997 al 2001) attualmente si occupa della gestione della Coop.

Il Borgo di Soncino (dal 1997) operante in particolare nel settore turistico. Ha scritto numerosi saggi e articoli di storia locale e alcune pubblicazioni tra le quali Il Borgo racconta (1997) e Soncino Magica (2011). Fondatore dell'Associazione di speleologia urbana Castrum Soncini (1995) e della Cooperativa di servizi Il Borgo (1997).

Claudio Marinoni

Nato ad Orzinuovi (BS) nel 1983, ha ottenuto il diploma di maturità classica presso il liceo "A. Racchetti" di Crema nell'a.s. 2001-2002. In seguito ha vinto il concorso ordinario presso la scuola normale superiore di Pisa, dove ha frequentato i corsi di filologia classica sotto la guida del prof. Vincenzo Benedetto. Dopo diversi periodi di studio in Gran Bretagna, Germania ed Austria come studente Erasmus, si è diplomato con il prof Guido Paduano con una tesi sui ditirambi di Pindaro e Bacchilide, nell'a.s. 2007-2008. Ha poi frequentato diversi corsi di master presso l'Università di Firenze, la biblioteca Mediceo-Laurenziana, la biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Da diversi anni si occupa, come studioso indipendente, di temi riguardanti la critica testuale, la nascita della stampa e la storia del libro e della tradizione manoscritta dei testi greci, latini, ebraici e volgari in diverse lingue europee (francese, tedesco, inglese, spagnolo, portoghese).

Pietro Martini

È nato a Crema nel 1953. Dopo la maturità classica presso il liceo cittadino, si è laureato in giurisprudenza all'Università Cattolica di Milano. Ha svolto dal 1983 al 2013 l'attività di dirigente industriale come direttore risorse umane in una multinazionale tedesca. Dopo il ritiro dalla vita professionale, ha iniziato a svolgere attività di ricerca storica, in particolare sul Risorgimento italiano. Ha pubblicato un libro sul Governo Provvisorio di Lombardia del 1848 e sta per pubblicare un nuovo contributo di carattere storico. È membro e ha svolto incarichi direttivi in numerose realtà associative culturali, di servizio e sportive a Crema, Lodi e Milano.

Bruno Mori

Laureato in filosofia all'Università degli Studi di Milano nel 1980 con una tesi in Filosofia

Morale, Bruno Mori insegna da molti anni nella scuola secondaria di I grado e da circa 25 anni a Offanengo. Si è interessato in passato di musica popolare e di politica ambientale. Solo in tempi recenti delle esperienze didattiche lo hanno portato a fare ricerche di storia locale. Da un'attività laboratoriale per una terza media è così scaturito uno studio sull'alimentazione contadina nel Cre-masco. Attualmente si sta dedicando, sia a livello didattico insieme a dei colleghi della Secondaria di Offanengo, sia a titolo personale, a tematiche di Demografia Storica (lo studio dei Registri Parrocchiali seicenteschi di Offanengo). Da alcuni anni sperimenta anche l'utilizzo del programma Google Earth nell'insegnamento della geografia in generale ma anche per la raccolta, la visualizzazione e la condivisione di aspetti di geostoria del territorio.

O

Franco Occhio

È tra i fondatori del Gruppo Deca di Soncino che da decenni ripropone con i vecchi ed i nuovi iscritti la lavorazione artistica della terracotta presso la sede di Via IV Novembre. Ha svolto una lunga e intensa attività nel campo del volontariato culturale insieme agli esperti del gruppo che provvedono alla formazione di nuovi allievi e tengono viva questa tradizione non solo a Soncino ma anche in un vasto territorio della pianura padana.

P

Antonio Pavese

Nato a Castelleone, dopo aver frequentato il liceo classico "Racchetti" di Crema, si è laureato in Lettere con una tesi in Storia della letteratura italiana ("Francesco Carcano, 1733-1794, un poeta bernesco milanese") presso l'Università degli Studi di Milano. È stato insegnante di italiano e storia prima nella scuola media "Vailati" di Crema e poi in varie scuole superiori. Appassionato di storia, ha pubblicato nel 1994 la "Guida del Museo Civico di Crema - Le sezioni di Storia e di Archeologia" (Crema, Leva Artigrafiche). Dopo la meritata pensione, è stato chiamato a far parte della redazione della rivista "Insula Fulcheria".

Silvia Pinferetti

Laureata in Lettere e Beni Culturali nel 2014 presso l'Università di Pavia e in Scienze Storiche nel 2017 presso l'Università degli Studi di Milano, nel biennio 2015-2017, ha conseguito il diploma presso la Scuola di Archivistica, Paleografia e Diplomatica dell'Archivio di Stato di Milano. Ha svolto recentemente diverse attività di catalogazione, tra cui una collaborazione presso la Biblioteca Scientifica dell'IRRCS Besta di Milano.

R

Immacolata Russo

Dopo aver conseguito una laurea in Lettere con lode presso l'Università di Messina, ne ha ottenuto una seconda in Lettere e Beni Culturali con lode presso l'Università di Pavia e una terza in Management dei Beni Culturali con lode presso l'Università di Macerata. Ha partecipato alle campagne di scavo archeologico e di rilievo architettonico organizzate dall'Università di Viterbo. Attualmente insegna Lettere presso un Istituto di Istruzione superiore cittadino. Ha sempre manifestato interesse per gli studi storici e per il patrimonio culturale. Collabora con il "Centro di ricerca A. Galmozzi" e ha contribuito alla realizzazione del progetto "Sguardi su Crema" e della mostra "Crema in guerra".

V

Graziella Vailati

Nata a Crema nel 1947. Vive a Bagnolo Cremasco dal 1990. Dal 1992 scrive poesie, utilizzando prevalentemente il dialetto cremasco. Ha ottenuto premi e riconoscimenti a livello locale (Crema, Offanengo, Montodine), provinciale (Cremona, Pizzighettone, Castelleone, San Daniele Po, Lodi), regionale (Castel Nuovo Gera d'Adda, Biassono, Albiate) e nazionale (Perugia, Aosta). Sue composizioni sono state pubblicate sulla stampa locale ed in antologie a diffusione nazionale. È stata chiamata a far parte della giuria per concorsi di poesie dialettali a Montodine e Monte Cremasco.

Cristina Vairani

Nata a Brescia nel 1993. Vive a Romanengo. Nel 2012, ha ottenuto il diploma di maturità scientifica presso il Liceo scientifico “L. Da Vinci” di Crema. Ha conseguito nel 2016 la Laurea triennale in Ingegneria Gestionale presso il Politecnico di Milano. Nel 2018, ha concluso il suo percorso accademico a Dalmine, con la Laurea magistrale in Ingegneria Gestionale, specializzandosi in gestione industriale.

Walter Venchiarutti

Inizia nel 1978 attività di ricerca nel settore dell’antropologia locale partecipando alla fondazione del Gruppo Antropologico Cremasco.

È stato Presidente della Commissione Museo di Crema dal 1991 al 1994 e consulente per l’allestimento della Casa Cremasca. Dal 2007 è Vice-direttore della rivista *Insula Fulcheria* e curatore della collana *Quaderni di Antropologia Sociale*. Collabora con articoli a riviste, blog locali e prende parte all’attività di gruppi culturali. In specifiche pubblicazioni ha trattato storia e tradizioni legate alle vicende del Cremasco e del Cremonese.

Z

Silvia Zaninelli

Docente di Lettere nella Scuola Secondaria, ha studiato presso l’Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, laureandosi in Lettere Moderne nel 2015, con una tesi in Esegesi delle fonti storiche medievali sotto la guida del Prof. Giancarlo Andenna, e in Filologia Moderna nel 2016, discutendo la tesi “Rappresentazione letteraria della femminilità tra le pagine de *Il Giornalino della Domenica*”, presentata al concorso “Donne in tesi” nel 2017.

Un ringraziamento sentito all'Associazione Popolare Crema per il Territorio e al Comune di Crema, che hanno reso possibile la pubblicazione della Rivista.

Avvertenza

Gli articoli di *Insula Fulcheria*, pubblicati dal 1962 al 2018, sono disponibili e scaricabili in formato PDF nel sito del comune di Crema.

Sono inoltre disponibili, sempre come PDF, i quattro quaderni della rivista, i numeri di *Insula* dal 2004 al 2015, la Bibliografia di Crema e del territorio e l'Antica Cartografia Cremasca.

© Copyright, 2019 - Museo Civico di Crema e del Cremasco
Proprietà letteraria e artistica riservata
Autorizzazione Tribunale di Crema 13.09.1999 n. 15

ISSN 0538-2548

Progetto grafico: *Studio Publica* - Crema
Stampa: *Fantigrafica* - Cremona
Finito di stampare nel mese di dicembre 2019

