



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, Edoardo Edallo,
Giovanni Giora, Roberto Knobloch, Antonio Pavesi, Alvaro Stella,
Segreteria Graziella Vailati

Comitato Scientifico
Giuliana Albini, Cesare Alpini, Christian Campanella, Roberta Carpani,
Marilena Casirani, Nicoletta Cecchini, Alessandra Chiapparini, Valerio Ferrari,
Sara Fontana, Pietro Martini, Filippo Piazza, Giovanni Plizzari,
Giovanni Righini, Paola Venturelli

Responsabile del Museo Civico
Francesca Moruzzi

Coordinamento a cura dei Redattori

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

Numeros L - Dicembre 2020

INSULA FULCHERIA

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

Memoria

Un doveroso addio quest'anno a Elia Ruggeri che ha ricoperto tra le sue molteplici attività la carica di Presidente del Centro Culturale S. Agostino e ha partecipato attivamente come autore alla rivista *Insula Fulcheria*.

Uomo di grande cultura, laureato in Pedagogia, grande appassionato di storia e filosofia, fondatore del Circolo “Nuova città”, di cui poi fu a lungo Presidente, ha dato il suo contributo alla crescita culturale della città fin dagli anni Settanta. Pregevole la sua carriera nell’Istituzione scolastica: nella sua lunga vita ha ricoperto molti incarichi sia nella scuola pubblica (da maestro a Ispettore scolastico Provinciale), così come in quella politica (da Sindaco di Castelleone dal 1975 al 1980 a Presidente del Comitato per la difesa della Costituzione e dell’ordine democratico a Crema, che era diventata la sua città). Allievo del Maestro Felisari si è distinto in veste d’apprezzato pittore.

Sommario

- 9 *DON MARCO LUNGHI*
Editoriale
- Anniversari Culturali***
- 17 *WALTER VENCHIARUTTI*
Insula Fulcheria: vecchi percorsi nuovi orizzonti
- 21 *EDOARDO EDALLO*
Il Museo e la sua Rivista: cultura antropologica e cultura letteraria
- Storia e Letteratura***
- 33 *NICOLÒ PREMI*
L'incunabolo V/3 della Biblioteca di Crema
- 41 *CLAUDIO MARINONI, ANTONIO PAVESI*
Un testo raro sulla vita di San Pantaleone
- 65 *BRUNO MORI*
L'elaborazione dei dati dell'Estimo Veneto del 1685 (Offanengo Maggiore e Minore)
- 79 *PIETRO MARTINI*
Controvento
- 105 *MARIO CASSI*
Cenni storici sul Volontarismo cremasco
- Poesia e Antropologia***
- 113 *VITTORIO DORNETTI*
Lo sperimentalismo poetico di Carlo Alberto Sacchi.
I testi in provenzale (e qualche accenno alle poesie in dialetto)
- 127 *FRANCO GALLO*
Poesia e pratica poetica a Crema: addendum II
- 145 *WALTER VENCHIARUTTI*
Il retaggio uomo-animale e il suo riflesso nella poesia dialettale cremasca
- Archeologia***
- 165 *FURIO SACCHI, DAVIDE GORLA, MARILENA CASIRANI*
... Curtem qui dicitur Palatium Apiniani cum plebe. Palazzo Pignano: i risultati delle indagini archeologiche condotte sul sito della villa tardoantica dal 2016 al 2019

Arte e Architettura

- 195 *STEFANIA AGOSTI*
Nuova luce sugli affreschi di Palazzo Zurla De Poli: i restauri conservativi del 2019
- 203 *CHRISTIAN CAMPANELLA*
Palazzo Zurla De Poli: un delicato intervento di conservazione

Museo

- 221 *LA DIREZIONE DEL MUSEO CIVICO DI CREMA E DEL CREMASCO*
Attività del Museo
- 227 *SILVIA SCARAVAGGI*
#ccsacontemporaneo 2018-2020: un triennio di arte dalle nuove generazioni
- 239 *ESTER TESSADORI*
Attività didattica del Museo Civico di Crema e del Cremasco
- 243 *ALESSANDRO BARBIERI*
Il restauro dei sottarchi dell'angolo sud-ovest del chiostro meridionale
dell'ex convento di Sant'Agostino a Crema
- 251 *CHRISTIAN ORSENIGO*
La nuova Sezione Egizia del Museo di Crema e il lascito Lucchi-Campari:
inventario preliminare
- 265 *ELIZABETH DESTER*
Raffaello e Crema. Un omaggio monocromo all'Urbinate
nell'anno del suo cinquecentenario (1520-2020)
- 279 *BERARDI - CAROTTI*
«Alli 26 di zenaro siammo gionti in Venetia sani»:
la grande e la piccola storia nel carteggio personale di due generazioni di Benvenuti
- 303 *EDOARDO FONTANA*
I Genitori di Leonardo Bistolfi, un gesso ritrovato
- 313 *MATTEO FACCHI*
Appunti sugli scambi artistici tra Crema e le città venete nel Quattrocento
e segnalazioni di frammenti di rilievi rinascimentali in terracotta

Appendice

- 324 Bibliografia cremasca 2019/2020
- 327 Curricola degli autori

Editoriale

Il Museo

1. Il museo oggi e la sua nozione

Il museo ha preso forma come biblioteca dell'immagine tra il '700 e '800 con il compito di conservare le memorie storiche e di fornire modelli per l'educazione culturale, sociale e spirituale in grado di adeguarsi allo sviluppo civile sempre più evoluto dei cittadini. In seguito, con la diffusione dell'idea di un museo, supera i suoi tradizionali criteri storicistici e idealistici finché, nei primi decenni del nuovo 3º millennio, come gran parte dei beni culturali, si è trovato sul percorso dei lidi sconosciuti e problematici dell'economia, della tecnica e della scienza.

In Occidente si è parlato, sempre più spesso, di fondazioni museali frutto di sinergie pubblico-privato che può diventare produttore di profitto, autentici "idolatori", come direbbe il filosofo Bacone, dei poteri dominanti il pensiero moderno. In questo modo, anche se il concetto di museo può sembrare destinato ad uscirne stravolto, è evidente che il suo primo dovere è la conservazione del patrimonio che gli antenati ci hanno consegnato, senza dimenticare che i frequentatori dei nostri musei sono donne e uomini che devono ancora nascere, anche se accolti e incoraggiati dalla saggezza tutta museale di Solženicyn che afferma: "La bellezza salverà il mondo o almeno servirà a renderlo meno inquietante".

2. L'evoluzione del museo

Basti pensare al settore della pinacoteca dove l'arte ricorre da sempre al linguaggio con cui comunicare i messaggi di valori universali dalle origini più diverse.

Si constata infatti come oggi i musei rappresentino luoghi di incontro e di dialogo tra culture ed esperienze diverse, a volte chiaramente opposte.

Inoltre, in un mondo caratterizzato da una progressiva trasformazione, l'istituzione museale si sviluppa nelle più diverse aree culturali e geo-politiche partecipando alla globalizzazione di costumi e di risorse tecniche ed economiche. Per di più, in questa realtà, i flussi turistici in sviluppo trovano, nei musei, i luoghi ideali per gli scambi e la reciproca conoscenza dove la cultura rappresenta un veicolo di relazione e di conoscenza tra i popoli. Si pensi come, il noto museo del Louvre, abbia allestito una nuova ala su istanza della presidenza della repubblica.

L'idea è stata che, la reciproca conoscenza socio-politica, servisse, al pari di altre strategie, per disinnescare il conflitto tra le civiltà.

3. La componente spirituale dell'arte

Siamo in realtà sempre più consapevoli che i musei costituiscono i nuovi poli di attrazione intellettuale, una sorta di messaggio spirituale che richiama, in crescendo, nuovi visitatori dei musei.

Interessante il pensiero dello storico polacco Krzysztof Pomian sull'origine religiosa del museo (*Des saintes reliques à l'art moderne*. Ed. Gallimard). Egli afferma che nell'antichità determinati manufatti sono stati protetti ed esposti in luoghi destinati al sacro (templi, tombe, recinti) ma successivamente si è cambiata valutazione perché dall'area sacra si passa allo spazio profano dell'arte e dell'artista.

I moderni musei, che nascono dal dono di un collezionista alla comunità, estranei ormai ad ogni affinità con il sacro, si propongono come confine tra presente e passato e, in particolare, di preservare tali vestigia da trasmettere ad un avvenire infinitamente lontano.

I musei diventano quindi la ricostruzione dei rapporti con i luoghi di provenienza spirituale:

- con l'universo che si rivela negli oggetti,
- con la natura che la cultura esalta.

Si tratta, in sintesi, dei rapporti umani con l'invisibile.

4. Brani d'arte cristiana al Museo

Esiste, nella Pinacoteca del Museo Civico di Crema, una sezione dedicata ai più noti pittori cremonesi dell'età moderna, allestita con i quadri provenienti dal patrimonio storico della cattedrale diocesana. La loro presenza, nelle sale del Museo (già monastero agostiniano rinascimentale), può rappresentare la professione di fede della comunità civile nei confronti di una globalizzazione odierna che riduce tutto a materia e a visione empirica. È a questo punto del percorso museale che il visitatore è chiamato a riflettere a fondo sul significato del museo perché questo è il luogo che, nelle rappresentazioni dei santi, mette l'uomo al centro e al cospetto di Dio.

Si comprende in tal modo cosa significhi diventare partecipi di una istituzione dal profondo significato culturale, etico e antropologico, diventando soggetto della sua più alta essenza creaturale e spirituale.

Certamente nelle opere d'arte gli esseri umani sono presenti in transito attraverso la materia, la forma e la storia, ma la loro prospettiva è orientata verso gli aspetti immateriali della realtà.

Quindi nel museo sono raccolti tutti i segmenti umani della nostra integralità di vita.

5. Il museo a misura del bambino

In particolare il museo deve essere:

- un ambiente educativo per la città
- che dedica un occhio di riguardo ai più giovani frequentatori riservando loro visite articolate,
- e magari concludendole con un laboratorio.

Con tali iniziative ci si pone di trasmettere, alle nuove generazioni, la constatazione che i capolavori dell'arte antica e contemporanea non sono fuori tempo né incomprensibili. Anche a Crema, chi ha l'occasione di trovarsi al museo nelle mattine feriali, ha la percezione che, senza le scolaresche in visita, le sale rimarrebbero deserte. Sebbene l'opera d'arte resti sempre il punto di partenza, non è raro che si utilizzino poesie o brani musicali per meglio introdurre i piccoli nel mondo personale dell'artista e nei segreti del suo lavoro.

È evidente che il contesto museale è uno spazio piacevole non perché sia solo un'evasione che sottraggia l'alunno all'impegno di apprendere, ma perché propone un insegnamento e attività interessanti, facendo leva sulla naturale curiosità e personale intuizione.

6. Il Museo: la casa di tutti

Nel Museo contemporaneo, la città ha trovato il motivo di un'ulteriore evoluzione: "La Contaminazione Tra Arte e Scienza" (vedi esposizione macchine da scrivere Everest e Olivetti). Infatti se l'epoca industriale si è distinta per le sue specializzazioni nel settore delle scienze, oggi nel Museo la tendenza è quella di ritrovare l'unità delle arti. Come alle esposizioni permanenti delle opere contemporanee si affiancano mostre d'arte antica, così il carattere architettonico dell'edificio museale non soffoca lo stile innovatore delle nuove creazioni artistiche.

Di riflesso basta pensare come i giovani studenti siano sempre più determinati a scelte di studio particolarmente settoriali in prospettive professionali. Si coglie la percezione che manchi loro

quella cultura di base della tradizione classica ed umanistica. Tale carenza potrebbe essere colmata con la frequenza a questi luoghi di varia cultura, destinati ad assumere un ruolo magisteriale per il futuro. Antonio Paolucci, già Sovraintendente dei Beni culturali di Firenze, ritiene che, una sorta di “anello d’oro” di piccoli musei, possa essere considerato “gli Uffizi di campagna” a disposizione di tutti.

7. Gli uomini del Museo Antropologico

Entrando al Centro Culturale S. Agostino, per visitare lo spazio destinato al museo multiplo, si avverte il respiro della Storia che obbliga a riportare gli orologi ad avvenimenti documentati, fino a smarrirsi nella notte dei tempi. Al primo incontro il visitatore potrà stabilire un duplice tipo di contatto con il personale addetto:

- Da una parte abbiamo perciò l’ordinatore che organizza l’esposizione del materiale e dall’altra quello dello studioso che si interroga sul materiale disponibile.
- Da una parte abbiamo quindi l’etnografo che lavora nel museo, dall’altra abbiamo l’antropologo che studia e riflette sui materiali scientifici.

Naturalmente questi due tipi di rapporto non possono essere nettamente distinti in quanto, sia il ricercatore sia l’interprete, lavorano sul medesimo oggetto, ma anche in un’opera identica di divulgazione e di comunicazione.

È da questa convergenza che prende l’avvio la visione metodologica antropologico-culturale, caratteristica tipica della Rivista annuale del Museo di Crema: “Insula Fulcheria”.

La Rivista

8. L’etimologia del termine

Il termine “Rivista” deriva dal verbo “Rivedere” e dichiara il suo compito di confrontare, esaminare e giudicare, il che significa non imporre innanzi tutto il compito di svolgere una campagna ideologica, ma di proporre una conoscenza critica e attiva, in grado di delineare prospettive e progetti apendo scenari che ispirano l’azione.

Il contributo che la nostra Rivista offre è scientifico ma non elitario, perché vuole condividere le proprie riflessioni con la maggior parte dei nostri cittadini di Crema e del suo territorio in grado di disporre, per un giudizio personale, documenti da una fonte di informazione affidabile, perché frutto di una esperienza autorevole e secolare.

Così “Insula Fulcheria”, espressione della Direzione del Museo civico, è il prodotto di una redazione di ricercatori volontari che si presenta, nel 50° anniversario della sua pubblicazione, alla comunità civile di Crema e del suo territorio, consapevole che, tra scrittori e lettori, corre ormai una felice comunicazione di pensiero e di stima, il tutto espresso con una mentalità che apre il suo orizzonte ai problemi di attualità sociale, economica e politica di carattere antropologico, perché consapevole che la propria identità sia vissuta in armonia nella famiglia umana della mondialità.

9. I tre compiti del contenuto

Anche la celebrazione anniversaria su indicata ci impegna, oltre a ripercorrere la storia della Rivista, ad interrogarci sul cammino che ci aspetta e che ci proietta nel futuro con la coscienza di tre compiti:

a) La Rivista ha scelto una chiara identità antropologica locale, in relazione ai periodi storici di Crema e, in particolare, dal momento in cui la nostra terra, per la convivenza multietnica e per l’attività mondializzata, è entrata in una nuova epoca.

b) "Insula" non vuole sostituirsi all'opinione personale del lettore nell'accostamento logico ai problemi civici di casa nostra, ma essere da stimolo affinché il giudizio non risulti il frutto del prevalere dell'interesse emozionale e/o del soggettivismo.

c) Nel giudizio degli autori si ricerca sempre l'aspetto che metta in luce i principi etici della promozione umana per cui i testi non risultano asettici, ma sensibili sempre alla saggezza di un popolo che ha sempre fatto della spiritualità una norma di vita.

Ecco perché, quanto è scritto, non risulterà un testo asettico o anche di parte, dal punto di vista etico, pur nella laica e libera interpretazione dei fatti.

10. Il progetto editoriale di "Insula Fulcheria"

Il primo obiettivo di un elaborato cartaceo oppure on-line, è la traccia del suo sviluppo editoriale che richiede un procedimento a più fasi e l'intervento di diverse funzioni. Importante perciò risulta l'ideazione di una testata, premesso che l'opera sia in regola con il bilancio economico e disponga di fonti scientifiche di sicura qualità. Ma ciò che conta è la capacità di creare un collegamento di fiducia tra la redazione e un pubblico di lettori interessati all'argomento.

Da parte loro, gli autori, non definiscono il pensiero in modo generico, ma lo calano nel preciso ambito di una realtà che si sviluppa in un dinamico "work in progress".

È quanto si propone di realizzare «Insula Fulcheria» che si occupa della cultura di Crema e del suo territorio in una prospettiva di ricerca integrale.

Concorrono infatti, in questa ricerca, le più diverse discipline: i dati della Storia, l'interpretazione della Filosofia, i problemi della Sociologia oltre ai contributi delle materie scientifiche.

11. La ricerca antropologica di "Insula Fulcheria"

Lasciamo agli storici la ricerca delle prove di una tradizione che assegna, al generale bizantino FULKAR, l'occupazione dell'isola del lago Gerundo nel corso della guerra contro gli Ostrogoti.

Dalla supposta circostanza sarebbe derivato il toponimo di "Insula Fulcheria" passato anche al titolo della nostra Rivista.

Dalle leggendarie nebbie gerunzie si sarebbe successivamente sviluppata, nel corso dei secoli, la storia di Crema e l'evoluzione del suo territorio, di cui cerchiamo le tracce. Da queste esili tracce della memoria è indispensabile ripensare al crescente contributo della conoscenza pluri-millenaria di viaggiatori, storici, filosofi, commercianti, militari e migranti che hanno mantenuto un rapporto con noi. Storia, antropologia e archeologia sono le grandi modalità della conoscenza, vie che oggi conducono all'inevitabile distacco da sé per avvicinarsi a culture che non sono la nostra e con le quali possiamo interagire riducendo le rispettive distanze nella convinzione del carattere diveniente della cultura.

In tutti i casi si tratta di conquiste una volta per sempre ma intese come problemi continuamente rinnovati che i loro protagonisti devono (e dovranno) poi risolvere.

12. La Redazione e il Comitato Scientifico

È comprensibile che il 50° fascicolo di Insula Fulcheria non può che essere, per i lettori collezionisti e per gli autori che hanno collaborato all'opera editoriale, motivo di un bilancio e di un rilancio della pubblicazione che costituisce ormai un prodotto per cultori ed estimatori.

Il merito deve essere attribuito, in particolare, a quanti, fin dall'inizio, hanno collaborato alla cura dei numeri annuali, a partire da coloro che ci hanno lasciato ma che ci accompagnano spiritualmente, nel lavoro che continua, con il fruscio incoraggiante del loro pensiero e nell'indimenticabile del loro ricordo.

Ricordiamo la loro opera, nel prolungamento di una elaborazione che ha assunto l'attuale fisionomia della Rivista e di cui, gli attuali operatori, si sentono destinatari di eredità.

È per la loro iniziativa che le scienze dell'uomo sono diventate, per la nostra cultura locale, «le sorelle del Sogno», senza dimenticare i protagonisti che hanno alimentato la Rivista con la loro preparazione molteplice e con le testimonianze di storie di vita.

13. Il metodo di ricerca antropologica

Il metodo, con il quale Insula Fulcheria affronta i temi della cultura di Crema e del suo territorio, è quello dell'antropologia culturale che indaga la globalità delle manifestazioni culturali dei popoli. Inoltre l'integralità, riferita allo studio di una località, significa che ogni elemento della sua vita non va mai considerato a sé stante ma come parte di un tutto organico.

Questo aspetto della civiltà, che riesce facile constatare in culture tecnicamente semplici, studiate dalla etnologia, risulta difficile presso i gruppi umani estremamente organizzati e specializzati nel loro sviluppo contemporaneo.

Perciò, in una cultura di più evoluta elaborazione, non è agevole individuare i rapporti che intercorrono tra medicina e storia delle religioni mentre, a livello etnologico, il rapporto può apparire subito evidente.

Ma, come è stato osservato, chi riuscirebbe a dimostrare i nessi profondi tra i sistemi filosofici di Giordano Bruno e di Benedetto Croce, la produzione pittorica del Beato Angelico e di De Pisis oppure la strumentazione delle opere di G. Verdi e di O. Respighi?

Come si vede l'esigenza a tali approfondimenti esige un'equipe di studiosi strutturato al pari del nostro gruppo redazionale.

14. Le componenti della cultura di Crema

Non a caso perciò, in ogni fascicolo di Insula, abbiamo riservato una sezione di approfondimento monografico attraverso ricerche, interviste, note informative di campo, recensioni.

Ma poiché sarebbe impossibile parlare di cultura tout court dandone per scontati i molteplici elementi costitutivi, mi sembra opportuno parlarne secondo quattro grandi dimensioni:

- La sfera economica, in cui rientrano tutte le attività destinate all'utilizzo dell'ambiente naturale.
- La sfera ergologica, che comprende ogni oggetto che potremmo definire il prodotto delle tecniche umane.
- La sfera sociale e politica, che comprende tutti i rapporti di una determinata cultura tra uomini della società.
- La sfera spirituale, che comprende la religione ma anche la produzione artistica e del pensiero.

È evidente come lo studio di una civiltà avanzata richieda l'intervento di tanti specialisti quante sono le molteplici componenti di tale cultura, divenute ormai, scienze particolari.

Questa osservazione giustifica il lavoro del rinnovato Comitato scientifico e rende consigliabile affidare la ricerca antropologica, della nostra Terra e del suo popolo, ad un gruppo di studiosi specializzati, il cui lavoro, debitamente coordinato, può condurre a risultati più vasti e profondi.

È il compito primario dei redattori ed autori ai quali sono enormemente grato.

Il direttore
don Marco Lunghi

MUSEO
CIVICO
CREMASCO

5

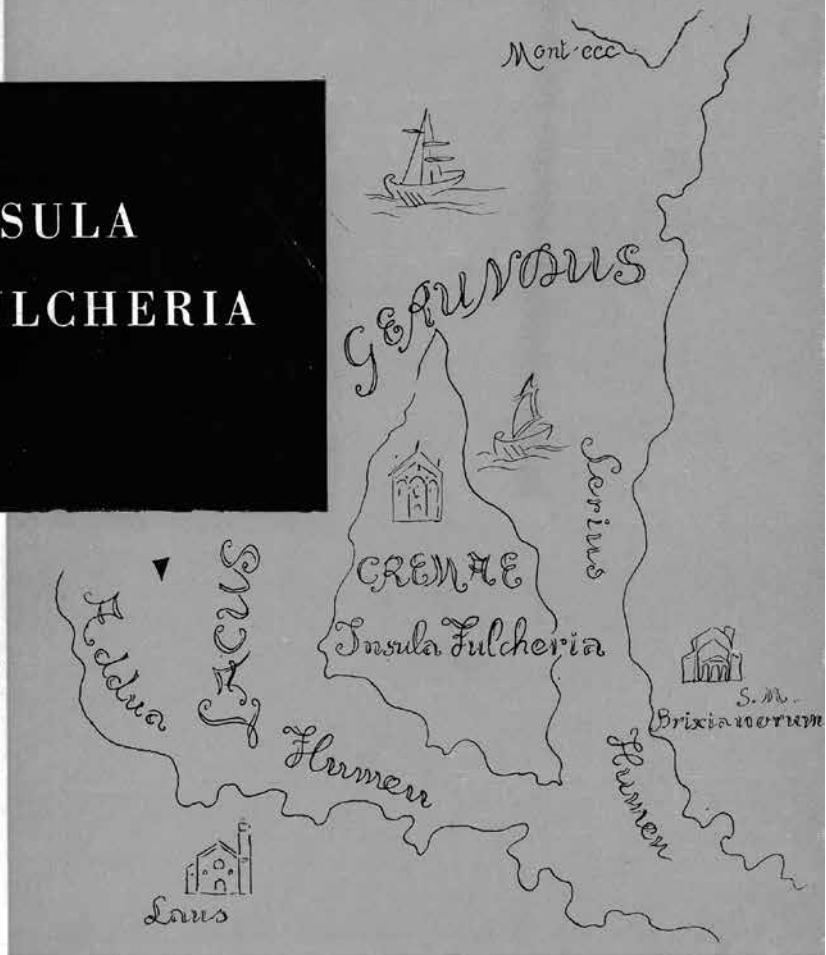


Anniversari

CIVICO MUSEO DI CREMA
E DEL CIRCONDARIO

INSULA FULCHERIA

I^o
VOLUME
1962



RASSEGNA DI STUDI - DOCUMENTAZIONE E
TESTIMONIANZE STORICHE DEL CREMASCO

Il frontespizio del primo numero di INSULA FULCHERIA, anno 1962

INSULA FULCHERIA: Vecchi percorsi nuovi orizzonti

Dietro le pagine di una rivista si nasconde sempre una storia non scritta, pubblicamente sconosciuta. Anche se impropria questa dimensione potrebbe essere definita esoterica. Infatti corrisponde a tutto ciò che anche il fine lettore riesce a stento a percepire sforzandosi, come dice Dante, d'andare oltre il senso letterale. Tale atmosfera non si palesa mai concretamente ma può essere avvertita attraverso l'intuizione. I travagli che occupano una Redazione li troviamo infatti celati dietro le righe dei testi, fanno capolino nella vivacità delle immagini, a volte traspaiono impressi nel significato ammiccante e allusivo dei titoli che anticipano il significato delle tematiche prescelte. Si tratta dunque di un racconto nel racconto fatto di forti sentimenti, amicizie, consolidati rapporti umani, affinità elettive che durano nel tempo, ma che a volte passano, purtroppo travolti dal termine di una breve vita. Forse tutto ciò rimanda ad un racconto che, non di meno di altre narrazioni, meriterebbe d'esser conosciuto. Se a distanza se ne percepiscono flebili echi, in prossimità si possono scoprire le trame e seguire i contrasti. È comunque difficile prestare attenzione, avvertire il silenzio delle lunghe ore trascorse nella lettura dei saggi, spese nel paziente vaglio degli scritti, nell'estenuante messa a punto con gli autori e nella concorde predisposizione degli articoli. È arduo, ma non impossibile, ravvisare tutto questo. Nel pieno del vissuto, facendo debita attenzione, si possono cogliere i risvolti delle pensose attese, esperienze giornaliere trascorse all'insegna dell'impegno, nel dibattito serrato, con la soddisfazione ma anche l'apprensione per i risultati. Sono di casa la meticolosa progettazione di nuovi arditi percorsi, la ponderata ricerca degli orientamenti condivisi, l'individuazione degli autori giusti. Questo intrigante lavoro comporta: un meticoloso intreccio di rapporti umani giocati sulla fiducia rivolta ai nuovi collaboratori e la stima riservata a quelli vecchi, la comprensione diplomatica da riservare agli istituzionali e agli amministratori, la sensibilità nel dialogare con gli artisti, la complessa difficoltà nell'intrecciare il sapere tecnico degli specialisti e seguire il diligente operato di grafici e tipografi. L'esperienza di una Redazione è di sentirsi immersi in una novella; a volte circondati da perfette sintonie, a volte sottoposti a pressanti scadenze, problematici confronti, dove non mancano altruistici slanci ma possono anche scoppiare scintille, prologo di accesi dibattiti. In questo piccolo microcosmo familiare, come in una antica fucina si forgiano differenti categorie umane e culturali. Tutte le personalità, piccole e grandi, lasciano un segno perché, a dispetto delle credenze consolidate, in ogni realtà operativa l'intelligenza e l'inventiva, per potersi realizzare appieno nella pratica, non possono prescindere dall'essere fiancheggiate e andare di pari passo con l'accortezza ordinata, la metodologia programmata, il senso pratico, tutte predisposizioni che spesso non sono prerogativa di un solo spirito geniale e possono sfuggire di mano sia al teorico che all'intellettuale.

In occasione del cinquantesimo numero di uscita della rivista è opportuno abbozzare un breve excursus per stendere, anche se a grandi linee, un consuntivo in merito all'operato che ha contraddistinto il periodico dalla sua origine per giungere alle recenti vicende.

Fin dai primi anni di vita *Insula Fulcheria* ha costituito il punto di riferimento per tutti gli interessati alla promozione culturale del territorio cremasco. Una costante serie di studi si sono succeduti avendo come protagonista il patrimonio archeologico. Queste attenzioni hanno contribuito non poco al sorgere di un ruolo fondamentale di sostegno e sviluppo informativo che ha seguito le numerose campagne di scavo succedute negli anni Sessanta e Ottanta. Si è andata così delineando una ricerca identitaria che, partita dalla tarda romanità con il complesso pievano e la

villa di Palazzo Pignano ha toccato l'alto medioevo, con la scoperta delle necropoli longobarde di Offanengo. Dopo il primo decennio l'indirizzo editoriale si è rivolto soprattutto all'interesse nei confronti della quadreria mobile. Numerosi restauri hanno contribuito a salvaguardare e rendere accessibile lo splendore originario delle tele più antiche oggi esposte al museo. Generazioni di concittadini si sono raccolte intorno all'attività di Direttori e Presidenti: Amos Edallo, Beppe Ermontini, Mario Mirabella Roberti, Carlo Piastrella. L'intensa attività si è gradatamente sviluppata grazie alla collaborazione offerta da numerosi illustri specialisti: Giuliana Albini, Renata Casarin, Franco Giordana, Lynn Pitcher, Luciano Roncari, Juanita Schiavini e tanti altri.

Queste brevi note riguardano gli ultimi diciotto anni. Seguono sbrigativamente e in modo sintetico l'elencazione delle nuove tematiche affrontate nei volumi successivi. La sempre generosa e gratuita partecipazione di tanti autori non è mai venuta meno e tale disponibilità ha permesso alla Redazione di poter preventivare con puntualità un quadro sempre variegato di studi da offrire ai lettori. Sotto la guida del prof. Marco Lunghi, si è andato sviluppando un progressivo processo di rinnovamento. Lo dimostra l'ampia ospitalità data a decine di neolaureati che nelle tesi hanno posto attenzione alle caratteristiche culturali del Cremasco. Si è tenuto conto dell'eredità operativa già esistente. La finalità gestionale è stata quella di aprire nuove prospettive, affrontando alcuni aspetti del territorio che erano rimasti in attesa di doveroso approfondimento. Questa attenzione ai problemi della contemporaneità non ha dimenticato le esperienze maturate dai predecessori e l'intenzione di seguire la volontà dei padri fondatori della rivista è stata sempre presente. Notevole la partecipazione riservata alla pluralità degli indirizzi culturali censiti a Crema, provenienti dalle numerose espressioni dell'associazionismo (Gruppo Antropologico Cremasco, Società Storica, Centro di ricerca A. Galmozzi, Pro Loco, Araldo, ecc.), garantita con la presenza di redattori provenienti da diverso indirizzo, che hanno operato all'insegna della libera espressione. Il proficuo confronto ha costituito una solida base ed ha permesso lo sviluppo di riflessioni critiche costruttive. Gli scambi di vedute possono rallentare l'esecuzione dei lavori tuttavia sono garanti nel limitare i possibili errori dovuti a conduzioni troppo personalizzate. È merito del Direttore aver saputo raccogliere attorno a sé una equipe di assistenti non dediti unicamente alla mansione di correzione bozze o alla ricerca selettiva di promettenti autori, ma soprattutto occupati nel compito di curatori e coordinatori delle rispettive sezioni del sommario che sovente sono intervenuti direttamente nella stesura degli articoli.

Il controllo finale è stato collegiale. Nei casi di dubbio o al sorgere di eventuali problematiche e nella programmazione si è fatto ricorso all'intervento del Comitato Scientifico.

Se in passato l'attenzione aveva dato credito, quasi esclusivamente, alle realtà storico e artistiche, successivamente è stata reintrodotta l'adesione al principio secondo cui il Museo Civico di Crema è nato in veste di Museo del Territorio. In origine le opere esposte erano state acquisite non esclusivamente in virtù del loro valore commerciale, ma soprattutto in qualità di testimonianze rispondenti al panorama circostante che le aveva prodotte.

Nell'acquisizione dei testi è stato seguito questo principio fondamentale. Dare spazio alle questioni del posto non necessariamente è sinonimo di provincialismo quando si seguono serrate comparazioni con altre realtà limitrofe o lontane. Il caso di Carla Maria Burri insegna che si può essere Cremaschi e nel contempo cittadini del mondo. Un Museo di storia locale può essere impreziosito e vantare legittimamente la presenza di un settore dedicato ai reperti egizi.

Non sono state accantonate le tradizionali ricerche di archeologia, di storia e arte antica che hanno continuato ad assolvere il loro compito sempre legato alla tipicità del contesto.

Procedendo per sommi capi dal lontano 2003 è iniziata una analisi degli argomenti riguardanti: - I rapporti tra museo, città, territorio e le realtà istituzionali teatrali (il S. Domenico) e musicali (il Folcioni). Il processo ha riguardato le singole sezioni museali e il loro rapporto con le funzioni conservative, conoscitive e interculturali demandate all'istituzione (XXXIII-2003; XXXIV-2004; XXXV-2005; XXXIX-2009).

- La storia e le tradizioni hanno concorso a definirne le prerogative dell’Uomo Cremasco. L’ac-coglienza delle influenze ricevute dalle passate dominazioni è emersa nella semantica dialettale (longobardismi, gotismi), nella musica, nel teatro, nella pittura (venetismi). Per contro valenti concittadini hanno saputo esportare la cultura locale oltre confine (XXXVI-2006; XXXVII- 2007; XXXIX-2009; XL-2010; XLI-2011).
- Tutela, condizionamento, dignità, isolamento e relazioni ambientali sono gli spunti rilevati nell’aver affrontato l’aspetto naturalistico (XXXIV-2004; XXXVIII-2008; XL-2010).
- L’antropologia, come chiave di lettura, ha offerto nuovi approcci all’alimentazione (XXXIII-2003), alla diaristica, all’iconografia e al culto religioso (XXXV-2005).

Continuando nell’esame degli argomenti trattati dal 2012 ad oggi, il lavoro di ricerca ha seguito due percorsi: la proiezione nel tempo e la dilatazione nello spazio. L’excursus temporale è approdato alle vicende ed ai protagonisti dell’Osservanza Agostiniana della Lombardia che avevano stabilito nel convento S. Agostino di Crema la loro importante casa madre.

Alla fine del medioevo la storia di questa istituzione religiosa ha svolto un ruolo di rilevanza che è andata ben oltre i confini della Lombardia. Recentemente tali avvenimenti hanno calamitato l’attenzione di illustri studiosi tra i quali non sono mancati autori esterni (M. Mattei, N. Ciampelli, M. De Leo, C. Corsetti), circondariali (M. Sangalli, E. Chittò, M. Santagiuliana, F. Moruzzi) e Cremaschi (V. Dornetti, E. Bertozi, E. Ruggeri). Insieme hanno dato vita ad un monografico (XLIII-2013) ricco di spunti, riguardanti le influenze religiose, politiche, economiche e culturali degli Eremitani di Crema.

L’estensione spaziale ha interessato i progetti urbanistici riservati alla città, dal centro storico ai sobborghi (XLVII-2017). La riqualificazione delle aree dismesse, la pianificazione comunale, il rammendo delle periferie e i piani di lavoro della città futura. Di tali questioni hanno dato prova i mirati interventi di architetti, paesaggisti e urbanisti del luogo (E. Edallo, P. Vailati, L. Severgnini, A. Carelli, C. Campanella, M. Ermentini, C. F. Pavesi).

Sono iniziate indagini a tutto campo dedicate alla storiografia moderna, attenta non solo alle vicende dei famosi personaggi e ai grandi fatti, ma che considera degni di attenzione anche la gente comune operante senza clamore nell’anonimato della quotidianità. Protagonisti degli eventi sono diventati il contesto periferico e rurale con i suoi residenti. Anche il ventaglio delle fonti si è ampliato. Il documento ufficiale ha in parte ceduto quel monopolio dogmatico che lo aveva distinto nel passato. Ad esso si sono affiancate le cronache giornalistiche, le scritture private (lettere, elenchi della dote, diari personali, appunti di viaggio), le testimonianze orali, ritenute attendibili e quindi degne d’interesse. Tra i tanti esempi che possono essere forniti ricordiamo i resoconti annuali del primo conflitto mondiale condotti da E. Benzi e P. Carelli, basati su esplicativi richiami alla pubblicistica dell’epoca (XLIV-2014; XLV-2015; XLVI-2016; XLVII-2017; XLVIII-2018; XLIX-2019; L-2020); le indagini sui consumi alimentari tra i contadini (XLVIII-2018), e la pestilenza del 1630 (XLIX-2019) redatte da B. Mori e gli excursus letterari di N. Premi.

Particolare attenzione è stata riservata a forme di artigianato considerate secondarie, ma che hanno contribuito a caratterizzare in modo determinante lo sviluppo economico e sociale delle piccole comunità. Questo recente interesse ha permesso una migliore comprensione degli avvenimenti più significativi. Ciò che in precedenza non veniva preso in considerazione, attraverso l’esame dei particolari, è servito a migliorare la conoscenza del quadro generale. Seguendo questa ottica il monografico dedicato alle arti applicate, curato da P. Venturelli (XLVI-2016), ha messo in risalto una serie non trascurabile di eccellenze territoriali operanti nel campo dell’artigianato artistico, le specificità della pittura del mobile, le vicende dei maestri vetrari, la decorazione fittile, la bravura degli orafi e degli argentieri, la produzione di apparati scenici e la composizione degli arredi religiosi.

Nuovo impulso ha portato l’analisi condotta da un gruppo di qualificati storici e appassionati d’arte moderna (C. Alpini, R. Bettinelli, G. Guarneri, G. Barbarisi, G. Nicolì, S. Fontana, S. Meri-

co, N. Vecchia, C. Cerritelli, E. Petrò, W. Venchiarutti, G. Zucchelli). Con una nutrita serie di saggi gli autori hanno saputo ampliare l'interesse e l'apprezzamento dedicati agli artisti cremaschi.

All'arte contemporanea è stato riservato uno specifico monografico (XLV-2015). Sono passate in rassegna opere di Federico Boriani, Agostino Arrivabene, Aldo Spoldi, Ugo Stringa, Mario Toffetti, Maurizio Zurla. A seguito di questo programmato indirizzo nei volumi successivi sono continue biografie dedicate a pittori, frescanti, scultori, disegnatori, terracottai, grafici e fotografi tra i quali: Adriano Rossoni, Carlo Bruschieri, Rosario Folcini, Chiara Bolzoni, Marialisa Leone, Margherita Martinelli, Libero Donarini, Hervè Barbieri, Alberto Besson, Andrea Mira-goli, Angelo Noce, Roberto Marchesini. Articoli e libri espressamente dedicati alla lavorazione artistica del cotto, a più riprese, sono apparsi nel panorama dell'editoria nostrana, tuttavia mancavano indagini organiche centrate sul passaggio alle fasi meccanica e industriale della produzione riservata ai laterizi. Eppure si è trattato di una attività determinante nei secoli XIX e XX che ha coinvolto tutta la provincia e in particolare la zona cremasca, dove sorgevano diverse fornaci con centinaia di lavoranti. La recente sezione monografica dal titolo "Le fornaci e la lavorazione del cotto nel territorio cremasco" (XLIX- 2019) ha affrontato tali problematiche. Grazie alla raccolta di studi propedeutici è sopraggiunto l'approccio riguardante il processo di lavorazione e produzione dell'archeologia industriale, disciplina che non limita lo studio alle architetture e alla conservazione dei monumenti, ma interviene indicando le modalità per il riutilizzo dei complessi dismessi. Gli autori (F. Maestri, F. Occhio, V. Guazzoni, F. Caramatti, G. Giora, C. Vairani, C. Campanella) provengono da esperienze professionali diverse: docenti, architetti, ingegneri, storici d'arte, archivisti.

Un altro filone culturale, per la prima volta affrontato nell'annuario del museo riguarda le poesie dialettali e quelle in lingua composte da poeti cremaschi. I saggi sono partiti esplorando le radici delle liriche in vernacolo, ne hanno verificato i valori estetici, antropologici, i contenuti delle varie forme espressive derivati dalle correnti poetiche che si sono succedute. A questo non facile compito sono stati chiamati esperti critici, letterati, poeti, dialettologi tra cui ricordiamo F. Gallo, C. A. Sacchi, L. Geroldi, V. Dornetti, G. Vailati.

Sempre negli ultimi periodici non sono mancate le biografie storiche dedicate a tanti personaggi illustri o meno noti: Winifred Terni De Gregorj, Francesco Agello, Arrigo Fadini (XLIV- 2014 rispettivamente di S. Agosti, M. Cassi, E. Coti Zelati); Paolo Braguti (XLV-2015 P. Martini); Fortunato Marazzi, Antonio Premoli (XLVI- 2016 , XLVII- 2017 G. Antonioli); Ferdinando Cazzamalli, Marcello Mazzoni, Antonio Guarinis, i Gerson (XLVIII- 2018 P. Martini, S. Stefanovic, S. Pinferetti, C. Marinoni), Pietro da Cemmo (XLIX A. Pavese). Ogni volume in appendice ha sempre riportato la dettagliata attività istituzionale del museo che in questi ultimi anni è stata vivacizzata con mostre, potenziamento delle vecchie sezioni, creazione di nuovi spazi espositivi, incontri, manifestazioni e conferenze, corsi per la didattica rivolti ai giovanissimi che hanno riscosso un grande partecipazione.

Insula Fulcheria rimane nella sua unicità una testimonianza rilevante, baluardo e centro di testimonianza delle attività culturali svolte durante l'anno e diramate nel comprensorio. Fondata da un architetto-poeta nel corso della sua storia ha visto succedersi alla direzione un archeologo, uno storico e oggi un antropologo. In tanti anni sono apparse indicazioni atte a fornire agli interessati di storia locale un valido strumento per la conoscenza e stimolo ai ricercatori. Ci auguriamo che le odierne difficoltà non scoraggino nel veder continuare la disponibilità dei sostenitori, la tenacia dei volontari, la determinazione degli amministratori e la lungimiranza degli organi istituzionali.

Ma soprattutto speriamo non vengano mai meno le adesioni, soprattutto giovanili, affinché possa continuare e crescere una iniziativa che rende fieri di sentirsi Cremaschi, di appartenere per nascita o per diritto ai membri di piccola ma attiva comunità.

*Ogni comunità dovrebbe avere il suo Museo che desse... un'immagine dell'ambiente reale:
la località, il lavoro, gli abitanti in tutte le loro relazioni ecologiche*
Lewis Mumford¹

Il Museo e la sua rivista, tra cultura antropologica e cultura letteraria.

Premessa

Quest'anno *Insula Fulcheria* porta il numero 50 (L) e si contano 60 anni al Museo, dal 1960². La differenza fra i numeri (60-50) è dovuta al fatto che la rivista tacque 10 anni, dal 1974 al 1983, fondamentalmente perché non aveva più molto da dire. Ma le due cifre tonde meritano di essere festeggiate come si deve, ragionando intorno al Museo e alle sue prospettive, senza lasciarci trasportare da sirene ideologiche.

Le vicende del Museo sono già state raccontate, su *Insula* e altrove, con tagli diversi, a volte propositivi, altre giustificatori, a seconda delle intenzioni degli autori: dalla fisionomia dell'istituto³, alla biografia dei fondatori⁴, alla gestione dell'istituzione⁵; ma soprattutto alle modificazioni culturali della città⁶. Però il rapporto tra l'Ente e la sua rivista non è mai stato affrontato realmente. Non si tratta di fare qui una nuova storia, ma piuttosto di cogliere la variazione del modo di pensare la Cultura da parte del Museo: da una parte la *cultura antropologica*, dall'altra la *cultura letteraria*. La prima, presente nell'impostazione iniziale e nell'attuale indirizzo di *Insula Fulcheria*, proietta sulla città e sul territorio la coscienza storica delle azioni: l'*ethos del trascendentimento secondo valori dell'esserci* di Ernesto De Martino⁷; la seconda, nella parte centrale dei 60 anni del Museo, stuzzica l'erudizione dei colti.

La rivista infatti nacque per comunicare lo sforzo di ricerca sistematica del Museo sulla storia e la cultura della gente cremasca, in tutti i suoi aspetti, raccogliendo oggetti, da esporre collocandoli entro griglie di significato, permettendo ai Cremaschi di confrontare la vita degli avi, più o meno antichi, con quella d'oggi.

Era una ricerca d'identità, da recuperare dopo la tragedia della guerra, iniziata coi restauri del Duomo, riportato alla *forma originaria* sotto il grigiore degli stucchi successivi, ed esplosa dopo la scoperta dei resti del Duomo romanico⁸, contro le letture stilistiche degli storici dell'arte, convinti che il Barbarossa avesse risparmiato presbiterio e abside, distruggendo solo le navate (poi ricostruite in epoca gotica), mentre invece l'aveva raso al suolo totalmente, come mostraroni i

¹ Cfr. L. MUMFORD, *La cultura delle città*, Ed. di Comunità, Milano 1954.

² Cfr. A. EDALLO, *Il Museo, il Centro Culturale S. Agostino: scopi e prospettive*, in «*Insula Fulcheria*» (poi «I.F.»), n. 2-1963, pp. 8-13.

³ Cfr. Ed. EDALLO, *Il senso del museo*, Quaderno n. 1, Suppl. al n. XVI-1986 di «I.F.».

⁴ Cfr. Em. EDALLO, O. EDALLO, Amos Edallo e la formazione del Museo di Crema, in «I.F.» XXXVIII-2008, pp. 11-22; G.A.C., *Amos Edallo e il Museo di Crema*, Leva, Crema 2003.

⁵ Cfr. E. RUGGERI, *Il Centro culturale S. Agostino: storia, origine, attività*, in «I.F.» XXXIV-2004, pp. 13-63.

⁶ Cfr. Ed. EDALLO, *Il ruolo del museo nella cultura cremasca*, in «I.F.» XXXIX-2009, pp. 12-25.

⁷ Cfr. E. DE MARTINO, *La fine del mondo. Analisi delle apocalissi culturali*, (a cura di C. Gallini), Einaudi, Torino 1977.

⁸ Già dopo i primi assaggi dei lavori: cfr. AA. VV., *Il Duomo di Crema alla luce dei nuovi restauri*, Banca Popolare, Crema 1955.

resti murari, per cancellare Crema⁹. Ne nacque la passione per il restauro, inteso come ricerca dell'autenticità d'origine, accolta con entusiasmo dai Cremaschi¹⁰.

Il Museo di Crema fu voluto dall'Amministrazione comunale¹¹, che aveva creato la *Deputazione di Storia patria*, in cui fu coinvolto il meglio dell'*intelligentsia* cremasca¹². L'approccio era tracciato dall'urbanista Amos Edallo, *umanista e ruralista*¹³, e dalla Contessa Ginevra Terni de Gregory, nei suoi interessi artistici e archeologici¹⁴, con l'apporto di Don Francesco Piantelli, iniziatore della *ricerca folclorica* cremasca¹⁵. Così per il nuovo Museo un quadro di autore rinascimentale non era considerato più importante di un particolare aratro antico, trovato nel nostro territorio¹⁶.

Ora vale la pena di tentare un bilancio, aggiornato agli sforzi di adeguamento e promozione dell'Assessore Emanuela Nichetti e della Direttrice Francesca Moruzzi, usando come filo conduttore la rivista. Infatti nei suoi sessant'anni il Museo ha visto differenti fasi, e con lui *Insula Fulcheria*; la loro individuazione serve a capire momenti particolari, nati dalle sensibilità culturali diverse che si muovevano (e si muovono) nella città, a partire dall'impronta iniziale che lo volle organismo unitario per la cultura cremasca:

*"Eravamo tutti d'accordo che il Museo, da sé, avrebbe avuto una vita culturale troppo fiacca e, per renderlo maggiormente vivo, occorreva legarlo alla vita della Biblioteca, alla sala per conferenze, musica, ecc. A tale scopo si auspicava un unico organismo ove, oltre al Museo e alla Biblioteca, fossero riunite tutte le attività culturali della città"*¹⁷.

Infatti l'Assessore Giovanni Bordo era convinto che Museo e Biblioteca diventassero *centri propulsori di attività culturali nell'ambito del costituendo Centro culturale S. Agostino*¹⁸.

⁹ Cfr. A. EDALLO, *Il restauro 1952-1959*, in AA.VV., *Il Duomo di Crema*, Banca Popolare, Crema, 1961, pp. 21-109; A. Edallo, *I diari per i restauri del Duomo di Crema*, L.E.B.S., Crema 2002.

¹⁰ Essi donarono al Museo molti oggetti di famiglia, specie relativi alla storia risorgimentale.

¹¹ Seguirono la vicenda specialmente gli Assessori alla Cultura, Giacomo Cabrini, Archimede Cattaneo, Giovanni Bordo.

¹² *Collaboratori attivi del Museo* (da Archivio Amos Edallo), Cartella Museo: 9 Aprile 1955:
Presidente: Il Sindaco, Vice-Presidente: Assessore alla P.I. Consiglieri: Dott. Achille Gallini, Contessa Terni, Ing. Ettore Marazzi, Don Francesco Piantelli, Don Gabriele Lucchi, Don Augusto Cambiè, Rag. Antonio Crivelli, Arch. Angelo Arrigoni. Comitato Esecutivo: Direttore: Arch. Amos Edallo, Vice Direttore: prof. E. Dotti, membri: Dott. Maria Verga Bandirali, Dott. Clara Gallini, Corrado Verga, Arch. Beppe Ermentini, Prof. Carlo Martini, Comitato d'onore: S. Ecc. il Vescovo, Avv. Guido Verga, Conte Gaddo Sanseverino, Dott. Gerolamo Marazzi, Dott. Ugo Chiappa, Lina Carioni, Natale Gallini.

Altri cari amici di Edallo, come Pino Bianchessi o Iris Torrisi, collaborarono in modo meno formale.

¹³ Cfr. A. EDALLO, *Ruralistica*, Hoepli, Milano 1946; Em. Edallo, *Umanesimo urbanistico*, Unicopli, Milano 1997.

¹⁴ Cfr. G. BONOMI, *Un'inglese italiana*, Crema, 1962. Winifred Terni de Gregory, Ispettrice onoraria della Soprintendenza alle Antichità per il Cremasco, scoprì gli affreschi di Pietro da Cemmo, nel salone trasformato in falegnameria.

¹⁵ Cfr. F. PIANTELLI, *Folclore cremasco*, Vinci, Crema 1951.

¹⁶ Con caratteristiche peculiari: cfr. A. Saltini, *Storia delle scienze agrarie*, Vol 3°, Nuova Terra Antica, Modena 2011.

¹⁷ A. EDALLO, *Il Museo, il Centro culturale S. Agostino: scopi e prospettive*, cit, p.10.

¹⁸ Senza arrivare all'idea di fortezza assediata della *Cittadella della cultura*, coniata più tardi da un Assessore regionale.

Gli inizi

I primi numeri di *Insula Fulcheria* sono il resoconto di quello che stava iniziando a fare il Museo nella città e nel territorio, percorrendo le orme della gente qui presente nel tempo, fin dall'antichità. Era dunque il suo un lavoro di ricerca che, nell'apparente varietà dei temi, riassumeva la sostanza unitaria dell'opera, pensata e diretta dal Museo, espressa negli oggetti, registrati ed esposti al S. Agostino, contestualmente analizzati dalla rivista nella ricostruzione della storia delle diverse culture che avevano plasmato il territorio, nella ricerca di senso di una cultura viva e non effimera in una città civile. L'esposizione dell'auto-definito *Museo Multiplo*¹⁹ era organizzata come percorso continuo delle diverse sezioni; l'occhio di riguardo all'archeologia esprimeva la ricerca dell'autenticità in ciò che è originario²⁰.

Nel CdR della rivista erano presenti, oltre a Edallo e Piantelli, le due giovanissime Carla Burri e Graziella Fiorentini, pronte a partire per luoghi di vaste potenzialità archeologiche, Egitto e Sicilia, dove avrebbero compiuto opere egregie²¹. Segretaria della rivista era Laura Oliva, Direttrice della Biblioteca, a fianco del Museo²². Fu l'unica Redazione effettiva fino all'attuale: *Insula Fulcheria* nei primi 4 numeri, documentò la concreta attenzione a Crema e al Cremasco che il Museo svolse in quei primi anni²³, operando realmente come *Museo del Territorio*²⁴.

Agli inizi la presenza di artisti era d'obbligo: il Museo stesso diventava motore per la promozione degli artisti cremaschi, entro e fuori Crema. Amos Edallo conosceva bene l'apporto di qualità visiva che un pittore può dare (perché quello era il suo mestiere) e favorì con varie mostre gli artisti cremaschi, portandoli a esporre anche a Milano, al prestigioso Circolo della Stampa²⁵.

Iniziarono subito i laboratori: Biondini, con Carlo Fayer, aprì nel 1964 una scuola di ceramica, Fayer venne coinvolto nel 1965 nella preparazione dei disegni per il film sul Cremasco realizzato da Fortunato Marazza²⁶; Rosario Folcini²⁷, allestì la sala dei cimeli garibaldini, che si aggiunsero alla raccolta storica, specialmente orientata all'identità risorgimentale²⁸.

Anche l'Amministrazione comunale offrì uno spunto ai pittori: il concorso per la grande tela (m.9x3) sull'Assedio di Crema del Barbarossa, con l'episodio eroico degli Ostaggi, simbolo della

¹⁹ Cfr. "I.F.", n. 2, 1963, p. 7.

²⁰ E non solo antico, che è materia da rigattieri, a giustificazione di tendenze snobistiche e commerciali.

²¹ Carla Burri come Direttrice dell'Istituto italiano di Cultura del Cairo; Graziella Fiorentini come Direttrice del Museo archeologico di Agrigento e Sovrintendente alle Antichità. La terza promessa cremasca, Clara Gallini, rinunciando all'amata archeologia, era appena salpata per la Sardegna, a occuparsi di antropologia, come assistente di Ernesto De Martino.

²² Coadiuvata dal musicista Giorgio Costi, direttore del Folcioni, che curò la sezione musicale e Giuseppe Maccarinelli, che seguì il Museo per molti anni. La grafica era affidata a Ginetto Biondini, pittore che aveva praticamente spostato la sua attività al Museo, dove restò fin che la salute glielo consentì.

²³ Cfr. "I.F." nn. I-1963, II-1963, III-1964, e IV-1965, uscito dopo la morte di Edallo.

²⁴ Il termine *Museo del territorio* nacque una decina di anni dopo, ma la sostanza di Crema era già la stessa.

²⁵ Alla collettiva (12-26 maggio 1962) esposero Bacchetta, Biondini, Dominoni, Fayer, Folcini, Perolini, Rossi, con presentazione di Mario Monteverdi. Ma già nel 1946 (22-30 giugno) Edallo aveva organizzato a Palazzo Vescovile la Mostra dei pittori cremaschi antichi e moderni; cfr. Quaderni del Centro Studi di Urbanistica, n.1.

²⁶ Archivio Amos Edallo (in seguito AAE), Cart. Museo, Vol.1, Foglio 101.

²⁷ Entrato nel Consiglio nel 1965; ivi, Fasc.1, Corrispondenza, F.142.

²⁸ Don Agostino Dominoni, Parroco-pittore di Pieranica e appassionato di numismatica, convinse il Comm. Borgato di Milano a donare Crema la sua raccolta; AAE, Cart. Museo, Vol. 1, Foglio 64; Ivi, Fasc. 9c, Stampa, F. 53.

città, che tuttora campeggia davanti agli occhi dei consiglieri comunali²⁹. E, nella promozione regionale dell'opera cremasca, oltre al Convegno della Società Storica Lombarda che segna l'inizio concreto dell'impresa³⁰ (*Fig. 1*), va annoverata la tela del Previati sugli Ostaggi, che la Pinacoteca di Brera affidò al nuovo Museo³¹ (*Fig. 2*).

Al Museo e a *Insula Fulcheria* prestavano la loro opera anche vari studiosi, cremaschi e non, che non si limitavano a scrivere il pezzo per la rivista, ma partecipavano e seguivano l'evolversi dei lavori che il Museo metteva in campo, sapendo che il loro contributo rientrava nel contesto complessivo; ed era questo che dava senso a discorsi altrimenti settoriali. Infatti a chi concepiva riduttivamente il Museo come pinacoteca, rimpiangendo la mancanza di un Raffaello, Edallo rispondeva che avrebbe, invece, voluto al Museo almeno un'opera di tutti gli artisti cremaschi, per promuovere:

*“il piccolo museo di carattere locale legato culturalmente alla vita e alla storia di una città e di un complesso territoriale... innestato razionalmente nella vita culturale del luogo... non solo artistico, ma anche artistico, non solo archeologico, ma anche archeologico”*³².

Le trasformazioni degli anni successivi

La morte improvvisa di Amos Edallo, nel 1965, fu traumatica per il Museo. Al suo posto il Comune nominò Beppe Ermentini, che tenne l'incarico per molti anni, concludendo l'allestimento rimasto incompiuto e continuando l'impegno di raccolte, mostre³³, conferenze e gite culturali, secondo la prassi ormai consolidata; anche l'archeologia ebbe impulso con gli scavi di Palazzo Pignano³⁴. Ma, nonostante l'intenzione di continuità³⁵, gradualmente venne meno la tensione ad operare sul territorio da parte del Museo³⁶; di conseguenza, l'impronta alla ricerca di *Insula Fulcheria* si rivolse a temi disparati. La direzione era stata affidata alla figura esterna di Mario Mirabella Roberti, Soprintendente alle Antichità della Lombardia³⁷; ma la rivista era cremasca e, dopo un po', si trovò a corto di argomenti; così si fermò, col n. XI/XII-1974, e tacque per 10 anni, anche se continuò il lavoro della Commissione Museo, con poche varianti³⁸.

Nel 1970 veniva definito il nuovo Statuto del Centro Culturale S. Agostino (CCSA), con la formalizzazione di tre Commissioni di gestione: Museo, Biblioteca e Spettacolo; le prime due con spazi fisici, la terza però priva di sala teatrale; ciascuna eleggeva il proprio Presidente e tutte insieme gestivano il CCSA³⁹. Ogni Commissione curava il proprio lavoro d'istituto; anche il Mu-

²⁹ Segno dell'identità storica cremasca. Nove pittori presentarono il bozzetto: Biondini, Fayer, Folcini, Bacchetta, Boriani, Rossi, Lupo Pasini, Perolini, Sacchi. La giuria assegnò la vittoria a Giuseppe Perolini; cfr. *La Provincia* 5.6.1962, p.9.

³⁰ Il 26/5/1963, con la mostra anticipatrice dei vari settori del Museo, nel salone Pietro da Cemmo.

³¹ Cfr. lettera al Sindaco del Sovrintendente alle Gallerie, G.A. Dell'Acqua, in data 29-5-61, Prot. 4956.

³² Cfr. A. EDALLO, *Il Museo e il Centro culturale S. Agostino: scopi e prospettive*, cit, pp 8-13.

³³ Non solo locali, come la retrospettiva di Martini e Barbaro (1969, allestita dall'Arch. G Guerrini e dal sottoscritto), ma anche di artisti moderni di notorietà internazionale, come Piero Manzoni.

³⁴ Ad opera della Soprintendenza, con la Pieve antica sotto l'attuale e la villa romana poco distante.

³⁵ Come la ricerca sull'architettura urbana; cfr. B. Ermentini, M. Perolini, *Via Frecavalli a Crema: testimonianze storico-architettoniche*, in “I.F.” n. V-VI, 1967, pp. 1-80.

³⁶ All'inizio l'ufficio del Museo era anche sede degli Ispettori onorari delle 3 Soprintendenze: e non solo come simbolo.

³⁷ Proprio in onore all'archeologia; egli l'avrebbe tenuta per molti anni, fino al 1998.

³⁸ Laura Oliva, Bibliotecaria a Vicenza dal 1970, fu sostituita dal nuovo Bibliotecario, Carlo Piastrella.

³⁹ Fino ad allora la presidenza del S. Agostino era riservata al Sindaco.

seo, pur non avendo personale proprio⁴⁰, dato che i commissari erano a titolo volontario.

Lo Statuto prevedeva l'istituzione di un gruppo di sostegno, pensato inizialmente per gratificare chi aveva donato oggetti al Museo con un rappresentante nel Consiglio di gestione. Ma erano già arrivate le tensioni del '68⁴¹ e gli studenti, reduci dalla *contestazione culturale* in Università proprio contro la *cultura elitaria*, ne approfittarono per iscriversi in massa, rivendicando la necessità di *produrre cultura* e provocando un terremoto nelle tranquille acque dell'Amministrazione, che si era sforzata di uscire per un attimo dai normali schemi burocratici del *consumo culturale*, inevitabilmente legato all'idea di *cultura erudita* a cui il Museo era tornato⁴². Furono anche anni di vivaci attività e di accese polemiche, specie sul versante politico-amministrativo⁴³: il CCSA si trovò, senza volerlo, ad essere il centro di mediazione complessiva delle diverse posizioni, che erano in realtà culturali, prima che politiche.

La rinascita della rivista

Data dal n. XIII-1983 la resurrezione di *Insula Fulcheria*, grazie ai buoni uffici di due Presidenti: Luigi Ferrigno del CCSA e Cesare Pasquali della Banca Popolare, che assumeva l'onere finanziario: con essa il Museo ritrovava il proprio organo di comunicazione. La direzione restò a Mirabella Roberti, dato il peso del nome, ma la gestione concreta fu assunta dal Bibliotecario, Carlo Piastrella, come Vicedirettore (1983-90), poi Condirettore (1991-98), infine Direttore (1999-2002)⁴⁴, che realizzò la rivista in completa autonomia, senza che la Commissione Museo (pur indicata sul frontespizio come C.d.R.) fosse coinvolta, riportandola a una funzione di tipo tradizionale, con saggi specialistici vari, benvisti dall'élite culturale cittadina, ma ormai slegati da ogni operatività territoriale del Museo.

La stessa Commissione cambiò poi presidente, prima col pittore Gianfranco Belluti (1984-89), che pensò di aprire la (presunta) chiusura cremasca dando impulso a mostre di noti pittori italiani del '900; poi con Walter Venchiarutti (1990-94), socio fondatore del Gruppo Antropologico Cremonese, che riprese il filone antropologico iniziale del *Folclore cremonese* di Francesco Piantelli.

Si faceva però sentire una situazione di disagio nel CCSA, con ambienti dichiarati inutili e destinati ad usi estranei⁴⁵, finché il Comune riuscì a ottenere finanziamenti per restaurare due edifici importanti.

Il primo ad essere interessato fu il complesso del S. Domenico⁴⁶, trasformato nel teatro di cui la città era orfana dagli Anni '30, che mancava al S. Agostino⁴⁷. Finiti i restauri (1994-2005)⁴⁸, si ebbe la nuova sala per le attività teatrali e musicali, ricavata nell'ex chiesa del Convento; nel resto fu trasferita la Scuola Musicale Folcioni, dove la sezione *Musica* del Museo, allestita fin dagli inizi da Giorgio Costi, trovò una coerente sede.

⁴⁰ Solo la Biblioteca era provvista di un certo numero di addetti.

⁴¹ Con varie espressioni in città, a partire da *Teatro Zero*. Ma l'attenzione più acuta alla contestazione venne dalla FUCI.

⁴² In effetti la cultura corrente considerava gli oggetti quotidiani e popolari, come la *Casa cremonese*, una curiosità.

⁴³ Dato il cambio di Amministrazione di Crema, città da sempre "bianca", che passò alle sinistre.

⁴⁴ Lasciando al predecessore il titolo *ad honorem*. Piastrella era anche Segretario della Comm. Museo.

⁴⁵ Ovvero uffici del Consorzio Intercomunale, dapprima mascherati come servizio bibliotecario intercomunale. Ma anche la trasformazione della sala P. da Cemmo in esposizione con grandi strutture fisse era poco coerente.

⁴⁶ Nel dopoguerra da sala cinematografica fu trasformato in palestra; il resto del convento era scuola.

⁴⁷ Cfr. Ed. EDALLO, *La Città, il Teatro, il Museo*, in I.F., XXXV-2005, pp. 13-29.

⁴⁸ Cfr. G. CICOGNANI, C. TOSSANI, *Il restauro del San Domenico*, ivi, pp. 177-192.

Anche la Biblioteca ormai scopiaiva⁴⁹ e nel 1997 il Comune, con finanziamento regionale⁵⁰, restaurò il Palazzo Benzoni, di grande qualità architettonica e ormai semivuoto⁵¹, dove fu realizzata una biblioteca moderna *a scaffale aperto*, capace di soddisfare le esigenze della città⁵². Il trasferimento della Biblioteca (2002), liberò ampi spazi al S. Agostino⁵³, lasciando però il Museo orfano e segnando la fine inevitabile del CCSA unitario. L'idea di un unico centro pubblico, capace di organizzare la cultura della città, ora veniva meno anche fisicamente.

Il rinnovamento del Museo

Dal 2003, con la nuova legge regionale sui Musei, fu scelto tra il personale del Comune il Direttore, Roberto Martinelli, e fu nominata Conservatrice l'archeologa Thea Ravasi, che iniziò la sezione delle piroghe e propose il tour urbano di *Crema città d'acqua*⁵⁴. La rivista fu affidata a un esterno: don Marco Lunghi, docente di Antropologia Culturale all'Università Cattolica, che si avvalse di un'effettiva Redazione, nonché di un Comitato scientifico di cattedratici cremaschi, introducendo per ogni numero un tema monografico relativo alla città e al territorio, recuperando il taglio proprio dell'intenzione iniziale, non erudito ed elitario, come invece era ritornato dopo i primi numeri. In quegli anni, in cui il Museo fu un po' opaco, ne mantenne e arricchì la sostanza tematica⁵⁵.

Contemporaneamente tutto il S. Agostino fu rivisto in funzione del Museo, ormai solitario, secondo il piano specifico del museologo Massimo Negri⁵⁶. Così nel 2004 *Insula Fulcheria*, n. XXXIV, assunse come tema monografico: *Il Museo civico di Crema e del Cremasco* e nel 2006 iniziava il restauro complessivo di tutta la struttura⁵⁷: fu rivoluzionato l'accesso, realizzando la biglietteria nel cortile d'ingresso, con la nuova scala alle sale, totalmente riviste, del primo piano; inoltre, fondamentale per dare vivacità al luogo, fu introdotto il bar (2009). Nel 2005 c'era stata anche l'acquisizione delle storiche macchine da scrivere Everest⁵⁸, creando una nuova sezione negli spazi della ex-biblioteca.

Quindi l'Amministrazione recuperò il corpo degli ex-magazzini comunali⁵⁹, costituendo lo spazio per le mostre (Sala Agello, 2007), la sezione delle piroghe altomedievali (2010) e poi quella dell'arte organaria⁶⁰ (2015). Con ciò si rompeva dunque la continuità del percorso del Museo, disarticolando l'unità in parti autonome, e la presenza di sezioni staccate imponeva ormai una diversa organizzazione per l'accessibilità, la custodia, la gestione.

⁴⁹ Per il boom di studenti universitari, che amavano studiare in gruppo invece di frequentare l'ateneo.

⁵⁰ In sigla FRISL; Arch. Fernando Fusarpoli, Ing. Alessandro Inzoli, Del. CC 1020, del 9/11/1994.

⁵¹ Il palazzo dal dopoguerra era sede del Tribunale, poi trasferito nella nuova sede presso l'Ospedale; venne quindi dato alla Polizia municipale (in parte), pensando di collocarvi anche il nuovo Liceo Artistico, mantenendo le sale più belle per le ceremonie comunali (matrimoni). Finché si decise (1992) di destinarlo a biblioteca, con progetto e DL del sottoscritto (1996-2002; con Ing. G.P. Sambusiti, P. Carelli, L. Sangiovanni).

⁵² Nonostante le resistenze di Piastrella, che avrebbe voluto mantenerla unita al Museo.

⁵³ La rubrica "Attività del Museo ("I.F." XXXII-2002, p 249) riporta in 10 righe la sostanza delle trasformazioni; poi prosegue per altre 6 pagine di informazioni minute.

⁵⁴ Ora scomparso.

⁵⁵ Anche se la Crema bene non apprezzò; ma il prestigio universitario prevalse.

⁵⁶ Cfr M. NEGRI, *Un museo per la città e il territorio*, in "I.F.", n. XXXIII-2003, pp.199-203.

⁵⁷ Arch. Flavio Cassarino, Marco Ermentini, Magda Franzoni, Ing. B. Vanelli (2006).

⁵⁸ Le Macchinette, espressione dal 1932 del metalmeccanico cremasco, poi acquisita dall'Olivetti.

⁵⁹ Nella parte posteriore del S. Agostino: Ufficio tecnico Comunale, Arch. F. Zorloni.

⁶⁰ Gli organi costituivano una produzione artigianale di nicchia, tipicamente cremasca, con molti famosi laboratori.

Veniva inoltre realizzata l'arena per spettacoli estivi (*CremArena*) sull'area occupata un tempo dalla chiesa degli Agostiniani⁶¹; nel corpo del convento fu avviata la sezione di Arte Moderna, furono informatizzate le sale per conferenze e spostati gli uffici. Coerentemente il tema monografico di *Insula Fulcheria* n. XXXIX-2008 fu: *Museo ieri, oggi, domani*.

Dal 2011 subentrò nella funzione di Conservatrice Germana Perani⁶² e dal 2013 la Direzione del Museo passò a Francesca Moruzzi, già responsabile della Biblioteca, mentre a Simone Riboldi venivano affidati i servizi educativi del Museo⁶³. La realizzazione del metanodotto Cremona-Sergnano consentì alla Soprintendenza per le Antichità di effettuare una serie importante di scavi preliminari (2014), con notevole arricchimento delle conoscenze sul territorio antico, riprendendo uno degli interessi basilari nella formazione del Museo, poi affievolito proprio per la mancanza di scavi nuovi, e questo portò alla riorganizzazione della Sezione archeologica⁶⁴.

Nell'ultimo decennio, il Museo operò una notevole mole di lavori sull'edificio (anche col restauro di vari ambienti affrescati)⁶⁵ e sull'organizzazione delle esposizioni (in particolare fu conclusa la nuova Sezione di arte moderna)⁶⁶. Nel 2016 iniziò il riallestimento della pinacoteca, col Conservatore Matteo Facchi, della Società Storica Cremasca, completato nel 2017 con il supporto di esperti esterni, che vide la revisione, la pulitura degli ambienti e, in particolare, una nuova illuminazione più consona⁶⁷. Veniva anche ampliata la sezione cartografica, a seguito di donazioni⁶⁸, e fu istituita, nel 2019, una nuova sezione, intitolata a Carla Burri, per ospitare gli oggetti egizi da lei lasciati al Museo⁶⁹.

Ma già dal 2012, l'Assessore alla Cultura Paolo Mariani aveva contattato le associazioni culturali cremasche offrendo loro una sede presso il S. Agostino, con la contropartita di svolgere attività a favore del Museo e molte aderirono⁷⁰.

Nel 2014 si decise che queste avrebbero avuto a disposizione la Sala Fra Agostino, suddividendosi l'impegno del *Sabato del Museo*⁷¹, dove le Associazioni presentano criticamente la loro attività e spiegano come si inserisce in quella dell'Istituzione, costituendo così un'iniziativa di rilievo per le conferenze al Museo⁷².

⁶¹ Il tutto era già stata oggetto di tesi di laurea: A. Gorla, P. Monaci, G. Sovardi, *Il museo del territorio a Crema*, Fac. Arch. PoliMi, Rel. Prof. Gianni Ottolini, Corr. Arch. Edoardo Edallo, 2003.

⁶² Che curò le sale di accesso al museo e le nuove didascalie degli oggetti.

⁶³ Cfr per i vari anni *Attività del Museo* in "I.F.".

⁶⁴ Cfr. il capitolo *Archeologia* di I.F. n.XLIV-2014 , pp. 256-381.

⁶⁵ Cfr. "I.F" XLVIII – 2018, pp. 360, sgg; cfr anche F. ROSSETTI, *Al Museo Civico di Crema tante novità*, Il Nuovo Torrazzo, 25/7/2020, p. 37.

⁶⁶ Da rubrica *Attività del Museo*: cfr. S. RIBOLDI, *SAM: Sezione Arte Moderna del Museo Civico di Crema e del Cremasco*, in I.F., XLIV-2014, pp. 424-433.

⁶⁷ Arch. L. ASCHEDAMINI; cfr. Direzione Museo, *Allestimento pinacoteca e sezione cartografica*, "I.F.", XLVII-2017, pp. 419-424; M. FACCHI, *Museo civico cremasco e Società Storica Cremasca: una collaborazione consolidata*, ivi, pp. 424-430.

⁶⁸ Cfr. F. BIANCHESI, *La sezione cartografica e la valorizzazione della donazione Canger*, ivi, pp. 430-433.

⁶⁹ Cfr. C. ORSENIGO, *La collezione Burri di antichità egiziane del Museo civico di Crema e del Cremasco: a work in progress*, I.F. XLVI-2016, pp. 361-368.

⁷⁰ Ass. italiana di Cultura Classica – Società storica cremasca – Araldo – Gruppo ricerche storico ambientali – TCI – Gruppo Antropologico Cremasco – Ex allievi Racchetti – Amici del Museo – FAI.

⁷¹ La formula, nata dal TCI per guidare le visite al Museo, fu allargata a tutti i gruppi.

⁷² Le Associazioni forniscono anche aiuti, come la cura della *Casa Cremasca* e le visite guidate (da parte del TCI), oltre alla collaborazione fra i vari gruppi e, se ormai il numero di associazioni cremasche è esorbitante, molte, oltre alle attuali, possono essere coinvolte a pieno titolo e le iniziative organizzate entro gli spazi del Museo meritano di essere documentate fra le attività dell'Ente con lasciti d'Archivio.

Prospettive

Per i Francesi la città è *ville* (luoghi), ma anche *cité* (associazioni)⁷³. La distinzione vale anche per noi, perché oggi la situazione culturale della città è profondamente cambiata rispetto a mezzo secolo fa⁷⁴. Allora l'Ente pubblico voleva allargare l'offerta di avvenimenti culturali, altrimenti riservati ai pochi membri di Enti eletti (*cité*), attraverso la dotazione di nuovi luoghi attrezzati (*ville*), attraverso il CCSA, appunto. Oggi il numero di Gruppi e Associazioni, pubblici e privati, laici e religiosi, si è moltiplicato: essi non sono, né si dicono, specificamente culturali, ma coprono un ventaglio ampio e diversificato di interessi⁷⁵. La differenza, rispetto a 50 anni fa, è che tutti, per scopo statutario o solo per bisogno di comunicare, *fanno cultura* anche se non lo sanno, esprimendo la loro libera creatività e ampliando i confini della *cité*; perciò invadono la *ville* con una quantità incredibile di eventi, tanto da porre il dubbio se ormai l'interesse della gente non si rivolga principalmente a trovare luoghi dove manifestare⁷⁶. Però è una modificazione che spesso non si risolve tanto in ricerca di senso, quanto di autopromozione, privata, ma anche pubblica: da questo punto di vista tutti gli spazi pubblici, Museo compreso, rischiano di non essere luoghi dove la Comunità si riconosce, ma semplicemente vetrine di consumo⁷⁷.

Serve ricordare che, ancora a metà '900, la Cultura era identificata con l'*erudizione* individuale, di competenza di pochi eletti⁷⁸? Di conseguenza una rivista culturale doveva essere costituita da articoli specialistici settoriali (*scientifici*), per il godimento di costoro: una *miscellanea*, senza necessità di contesto, perché già presente nella mente delle persone *colte* (nel senso di *erudite*). Era l'idea di *cultura letteraria* della generazione dei padri e dei nonni, propria di un contesto sociale dove pochi erano scolarizzati e la scolarizzazione distingueva le classi sociali.

In realtà esisteva da tempo la corretta accezione di Cultura – *etnologica* – nata dalla scoperta dei diversi modi di vita dei popoli extraeuropei⁷⁹, che portò a relativizzare le presunzioni dell'Ocidente e ad aprire la strada ai temi dell'*antropologia culturale*, spostando l'attenzione dalle manifestazioni *alte* dell'attività umana, come la letteratura o l'arte, a quelle della vita quotidiana, nelle sue relazioni fra oggetti materiali d'uso ed elaborazioni spirituali e simboliche⁸⁰: infatti il termine *cultura* ha origine in ambito agrario: coltivare un terreno e renderlo fecondo⁸¹.

E mentre la scienza, sempre più settoriale, perdeva la capacità di spiegare il mondo, è bene ricordare la sottolineatura, nel dibattito filosofico novecentesco, della *complessità*, operata da Ed-

⁷³ Cfr. G. PENNELLÀ *La città come infrastruttura complessa*, in «Le carte e la storia», Fasc. 2, Dic. 2007, pp.32-34.

⁷⁴ Cfr. GAC, *Tradizione e modernità*, Crema, 2015; GAC, *Dalle consuetudini alle prospettive*, Crema 2018. E sicuramente anche il Corona-virus porterà nuovi contributi.

⁷⁵ Cfr. G.A.C., *Tribù metropolitane. I gruppi a Crema*, Crema 2016, come si sta verificando in questa fase incerta.

⁷⁶ Da molti anni gli spazi del CCSA sono luogo privilegiato per incontri dei vari gruppi. Per qualche anno nei chiostri si svolse un Mercato del libro antico, finita per critiche allo scopo *commerciale*, poco adatto alla natura *culturale* del Museo.

⁷⁷ In tal caso è un tipo di Cultura, legata all'effimero, non alla natura del Museo.

⁷⁸ Forse epigoni dell'Accademia dei Sospinti? Cfr. G. BENZONI, *Venezia nell'età della Controriforma*, Mursia, Milano 1973.

⁷⁹ Per definizione *arretrati* e quindi giustamente (!) *colonizzati* e modernizzati da noi, culturalmente *avanzati*!

⁸⁰ Si consenta un ricordo personale: a un dibattito sulla Cultura, al Museo (1966), da studente di III Anno che aveva appena sfiorato il tema al corso di Dino Formaggio (*Metodologia della Visione*), dove si parlava di Lèvi-Strauss e Strutturalismo, scandalizzai l'uditore dicendo che anche un caffè dopo pranzo è un fatto culturale.

⁸¹ È interessante, in quei tempi in cui la rigidità dell'ideologia marxista cominciava a sfaldarsi, l'uso frequente della locuzione: *cultura materiale*.

gar Morin⁸², che riscoprì la necessità di un *contesto complessivo* entro cui collocare i singoli fatti, ribadendo per altra via l'intenzione degli etnologi. Erano le intuizioni dei fondatori del Museo, riproposte dall'ultima impostazione di *Insula Fulcheria*, alla ricerca delle *relazioni* tra i fatti della storia cremasca di oggi e di ieri, lontane dalle curiosità specialistiche auto-compiaciute. Purtroppo si erano perse nel tempo dietro la ricerca di una *scientificità* di facciata⁸³.

Ormai solo i miopi vedono scarsa cultura a Crema; la Cultura cremasca oggi è policentrica e si avvale dell'opera di altri Enti organizzati con impegno istituzionale e consistenza di personale: dalla *Biblioteca*, alla *Fondazione S. Domenico*, dal *Centro Galmozzi* alla *Pro-Loco*, dall'*Unicrema a Crema del pensiero*. C'è la Diocesi in tutte le sue articolazioni, per non dire di un pezzo di *società civile* che restaura sculture urbane⁸⁴; oppure realizza mostre d'arte significative (Boriani-2015, Girbafranti-2019). Ci sono poi associazioni di giovani, come *Rinascimenti* o *Nuova Generazione*, che organizzano conferenze (magari sul dialetto) o mostre di Architettura (magari nei chiostri del Museo)⁸⁵. Si tratta di un volontariato culturalmente *alto* che il Museo e la sua rivista devono riuscire coinvolgere in una visione urbana e territoriale.

Senza dimenticare il volontariato più *popolare* (e con qualche propensione consumistica): dal teatro dei burattini, ai carri mascherati⁸⁶, ai vari mercatini negli spazi urbani, oltre che del Museo (chiostri e *Cremarena*), fino alle strade e alle piazze della città (*ville*).

Anche le iniziative per le scuole sono ricchissime e il suono più bello che si coglie oggi, visitando gli spazi del Museo, sono le voci argentine degli scolari nei chiostri, venuti con le loro pazienti maestre, per partecipare alle visite in ambito di archeologia, arte, storia⁸⁷, oltre che ai laboratori di "artigianato" che il Museo organizza negli spazi dedicati⁸⁸.

Ormai sappiamo che la *cultura* non si esaurisce nell'erudizione del singolo (nell'informazione raffinata ed elitaria); nemmeno nella esultante partecipazione di folle oceaniche (comunicazione globale) che giunge da varie direzioni. Gruppi e Associazioni di ogni tipo *fanno cultura* comunicando alla città la loro *Weltanschauung*, in vari modi, potenziati dalle tecnologie più sofisticate⁸⁹.

Compito del Museo, a questo punto, è integrare queste manifestazioni alla propria attività di ricerca sulla città: *com'era, com'è, come potrà essere*. Solo allora si potrà dire che il Museo è tornato centrale nella vita della città,... perché *sotteso al lavoro c'è un progetto che mira a farne il cuore pulsante della vita culturale cittadina*⁹⁰. Infatti tutto ciò che accade al Museo è attività culturale di una città ormai policentrica. Si tratta di vedere se produce comprensione della realtà, dell'impegno dell'*essere qui e ora*, oppure se resta nell'ambito del *tempo libero* (o del *gossip*), come semplice *evasione* dalla coscienza quotidiana. Peggio ancora se presta il fianco a qualche tipo di sofisticazione commerciale per convincere della bontà del prodotto.

⁸² Cfr. E. MORIN, *Scienza con coscienza*, Angeli, Milano, 1984; *Introduzione al pensiero complesso*, Sperling e Kupfer, Milano 1993.

⁸³ Legata a un ingenuo positivismo ottocentesco, che si basa sulla fiducia acritica nei nudi dati; cfr. P. CIOCCA, G. TONIOLI, *L'insufficienza dei nudi dati*, in «Domenica. Il Sole 24 Ore», 4/1072020, p. VIII.

⁸⁴ Il monumento a Vittorio Emanuele II-2013 (con pannelli che avrebbero potuto arrivare al Museo) e quello ai Caduti di P. Istria e Dalmazia-2015.

⁸⁵ È il tema monografico di "Insula Fulcheria" n. XLVII-2017 fu: *Crema, Prospettive urbane*, pp. 14-137.

⁸⁶ Cfr. AA. Vv., *La passione della Maschera*, C.R.A.G.- G.A.C., Crema 2016.

⁸⁷ Cfr. E. TESSADORI, *Attività didattica del Museo Civico di Crema e del Cremasco*, in "I.F", XLVII-2017, pp. 433-435.

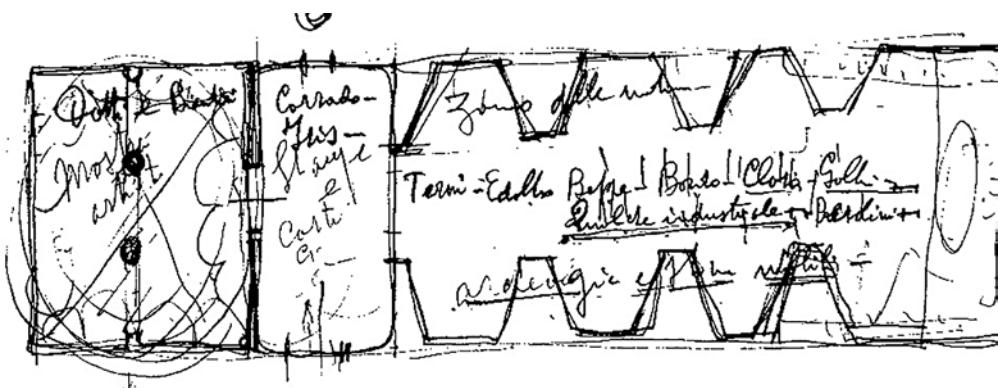
⁸⁸ Cfr. E. TESSADORI, *Attività didattica del Museo Civico di Crema e del Cremasco: nuove proposte e ampie partecipazione*, in "I.F", XLVIII-2018, pp. 394-396; Id., in "I.F", XLVIX-2019, pp. 355-356.

⁸⁹ La pandemia di Covid ha mostrato le potenzialità di questi mezzi, allargandone i modi d'uso a scuola e lavoro.

⁹⁰ Cfr. DIR. MUS. CIV. CREMA E CREMASCO, *Il Museo... si consolida...*, in "I.F", XLVII-2017, pp. 419-424.



(Fig.1)



(Fig.2)

Storia e Letteratura

L'incunabolo V/3 della Biblioteca di Crema

*L'articolo descrive per la prima volta l'incunabolo V/3 della Biblioteca di Crema, prezioso esemplare dell'*Histoire de Charlemagne* di Jehan Bagnyon (altrimenti nota come *Roman de Fierabras*), stampato a Ginevra nel 1478 da Adam Steinschaber. Sulla base dell'*ex libris* tipografico presente sulla coperta è possibile formulare un'ipotesi a proposito dell'acquisizione cremasca del libro.*

Tra gli incunaboli conservati presso la Biblioteca comunale “Clara Gallini” di Crema, il volume segnato INC. V/3 spicca per la sua unicità all’interno del fondo. Si tratta infatti di un incunabolo in francese che reca il testo del *Roman de Fierabras* in prosa. La presenza di un simile (preziosissimo) volume nella Biblioteca di Crema ci interroga sulle vicende del suo ingresso in città. La descrizione dell’incunabolo e la storia della sua acquisizione cremasca sono pertanto l’oggetto del presente contributo.

Fierabras (in italiano Fierabressa) è un leggendario cavaliere saraceno che compare in varie opere dell’epica medievale francese (ciclo carolingio). Il più antico testo che ne racconta le gesta è appunto una *chanson de geste* francese del XII secolo (composta probabilmente verso il 1170)¹.

A partire dal XIV fino al XVI secolo il personaggio di Fierabressa entra a far parte della letteratura cavalleresca di vari paesi europei, al punto che esistono versioni della sua storia in varie lingue: oltre che in francese, in italiano, in provenzale, in inglese, in irlandese, in fiammingo, in tedesco, in castigliano, in portoghese, in latino². Assai precocemente la *chanson de geste* francese del XII secolo venne tradotta in provenzale (tra 1230 e 1240)³ e in seguito, nel XV secolo, ne fu redatta una versione in prosa dallo svizzero Jehan Bagnyon (notaio imperiale, giudice ecclesiastico e *syndic* di Losanna)⁴ che inserisce la storia di Fierabras nella sua *Histoire de Charlemagne* (nota appunto, sin da subito, anche come *Roman de Fierabras*).

L’opera, commissionata al Bagnyon da Henri Bolomier, canonico della cattedrale di Losanna, è divisa in tre libri e tratta delle guerre di Carlo Magno contro i Saraceni: il secondo libro, che costituisce il nucleo e la parte più cospicua del romanzo (circa due terzi del totale), è dedicato proprio a Fierabras in modo tale che «les premier et troisième ‘livres’ ne constituent pour ainsi dire que l’introduction et la conclusion du texte»⁵.

Il *Roman* di Bagnyon ebbe un’enorme fortuna, che superò ampiamente le aspettative del suo autore: se ne conservano due manoscritti⁶, una decina di edizioni in incunabolo e una ventina di edizioni in cinquecentina.

L’incunabolo cremasco è un esemplare dell’edizione più antica dell’*Histoire de Charlemagne* di Bagnyon, pubblicata a Ginevra il 28 novembre 1478 (riprendendo probabilmente il testo di un codice simile al ms. fr. 188, conservato a Ginevra) per i tipi di Adam Steinschaber⁷.

¹ Il testo della *chanson de geste* si può leggere nell’edizione *Fierabras, chanson de geste du XIIe siècle* éditée par M. LE PERSON, Champion, Paris 2003.

² Ricavo queste informazioni da M. ESPOSITO, *Une version latine du roman de Fierabras. Notice du ms. F. 5. 3 de Trinity College à Dublin*, «Romania», 62, 1936, 534.

³ Per la versione occitanica del *Fierabras* si faccia ancora riferimento all’edizione ottocentesca: *Der Roman von Fierabras, Provenzalisch*. Herausgegeben von I. BEKKER, Berlin, Reimer, 1829. Esiste in realtà anche una tesi di laurea più recente che pubblica il testo: A. M. A. KOWALSKA, *Ferabres d’Alichandre: chanson de geste occitane du XIII^e siècle: édition, traduction, commentaire*, Thèse d’État, Université de Limoges, Limoges 1997, 3t.

⁴ Su Jehan Bagnyon si veda JEHAN BAGNYON, *L’histoire de Charlemagne (parfois dite “Roman de Fierabras”)*, publiée par H.-E. KELLER, Genève, Droz 1992, v.

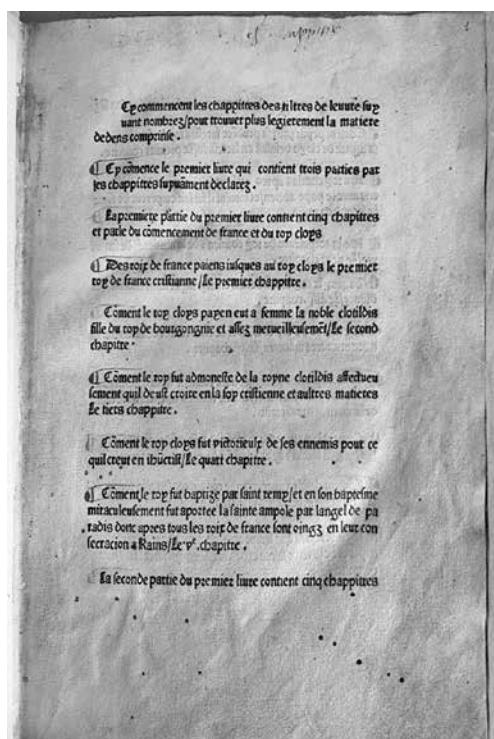
⁵ A. DE MANDACH, *Naissance et développement de la chanson de geste en Europe*, vol. 5: *La “Geste de Fierabras”. Le jeu du réel et de l’invraisemblable*, Droz, Genève 1987,, 148-149.

⁶ Cologny (Genève), Fondation Martin Bodmer, fr. 15 e Genève, Bibliothèque de Genève, fr. 188.

⁷ Su questo stampatore si vedano A. DE MANDACH, *La “Geste de Fierabras”*, cit., 174 e A. LÖKKÖS, *Catalogue des incunables imprimés à Genève, 1478-1500*, Bibliothèque publique et universitaire, Genève 1978, 11

L'edizione è di un'importanza capitale sul piano storico perché l'*Histoire* rappresenta la prima opera firmata di un autore della Svizzera romanda⁸. Secondo l'*ISTC (Incunabula Short Title Catalogue)* della British Library, di questa primissima edizione si conservano oggi soltanto sei esemplari dislocati in varie biblioteche d'Europa: uno a Bruxelles (alla Biblioteca Reale del Belgio), tre in Francia (uno al Musée Condé di Chantilly e due a Parigi, uno alla Bibliothèque de l'Arsenal e un altro alla Bibliothèque Nationale de France), uno a Ginevra (alla Bibliothèque Publique et Universitaire) e, infine, l'esemplare cremasco⁹. In realtà però gli studi di Antal Lökkös e Hans-Erich Keller hanno precisato che gli esemplari dell'Arsenal e di Chantilly, a cui va aggiunto un altro esemplare della British Library¹⁰, sono in realtà ristampe, pubblicate sempre a Ginevra e riprendendo i caratteri di Steinschaber, ma verso il 1479 e per iniziativa di un diverso stampatore: Simon Dujardin. La composizione di questi esemplari è, in effetti, «en général plus serrée»¹¹. Gli esemplari superstiti dell'edizione originale di Steinschaber dunque sono solo quattro, conservati a Bruxelles, alla Nationale di Parigi, a Ginevra e a Crema.

Prima di passare alla descrizione del testimone è utile farsi un'idea della struttura dell'opera del Bagnyon. La sua *Histoire* è divisa, come dicevo, in tre libri: il primo consta di tre parti (le prime due contengono cinque capitoli mentre la terza tre); anche il secondo libro (quello con la storia di Fierabras) consta di tre parti (la prima di sedici capitoli, la seconda di diciassette, la terza di sedici capitoli); il terzo libro invece consta di sole due parti (la prima di quattordici capitoli, la seconda di dieci).



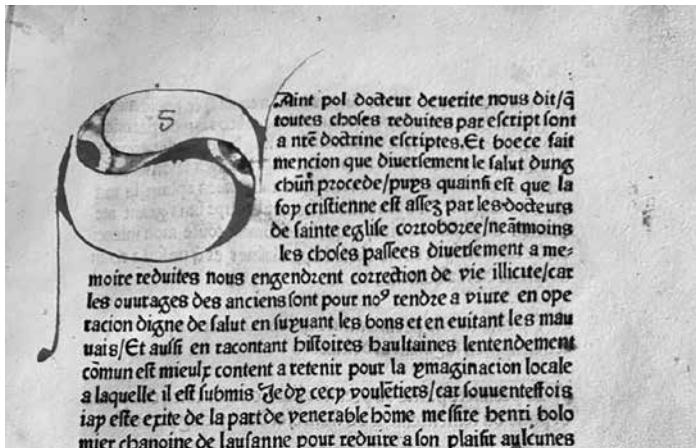
1. Crema, Biblioteca comunale “Clara Gallini”, INC. V/3, f. 1r. Table des matières.

⁸ Il DSS (*Dizionario Storico della Svizzera*) afferma, *sub voce Jean Bagnyon*, che il *Roman de Fierabras* sarebbe il «premier roman français imprimé» (<https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/013117/2002-12-23> [consultato il 5/8/2020]): in realtà lo stampatore Steinschaber aveva pubblicato qualche mese prima, sempre a Ginevra, un incunabolo con la *Histoire de la belle Mélusine* di Jean d'Arras (agosto 1478, cfr. A. LÖKKÖS, *Catalogue des incunables*, cit., 14). Pertanto, sbaglia anche Keller quando sostiene che il *Roman de Fierabras* sia «le premier livre profane publié à Genève en 1478» (JEHAN BAGNYON, *L'histoire de Charlemagne*, cit., Résumé). Il corretto primato dell'*Histoire de Charlemagne* sta nel fatto che si tratta non solo della prima opera firmata di un autore romando a esserci pervenuta, ma anche della prima opera di un romando che sia stata stampata.

⁹ Le segnature degli incunaboli sono: 1) Bruxelles, Bibl. Royale, B 1363; 2) Chantilly, Musée Condé, IV. G. 37 - 3; 3) Paris, Bibl. de l'Arsenal, fol. BL. 932 Rés.; 4) Paris, B. N., inc. Y² 76 ; 5) Genève, Bibl. Publique et Universitaire, Hf 350 Rés.; 6) Crema, Biblioteca comunale “Clara Gallini”, INC. V/3.

¹⁰ London, British Library, IB 38425.

¹¹ JEHAN BAGNYON, *L'histoire de Charlemagne*, cit., p. xxxiv. Cfr. anche A. LÖKKÖS, *Catalogue des incunables*, cit., 34.



2. Crema, Biblioteca comunale “Clara Gallini”, INC. V/3, f. 7r. Incipit del prologo con dettaglio della S capitale eseguita a mano.

Riporto qui una descrizione schematica dell’incunabolo.

Crema, Biblioteca comunale “Clara Gallini”, INC. V/3. Stampa terminata il 28 novembre 1478. Caratteri di Adam Steinschaber. Carta con filigrana rappresentante le lettere BWO con cerchio sottostante (decorato nella parte inferiore con motivo a volute) che inscrive le lettere EW. Nessuna corrispondenza nel repertorio di Briquet.¹² 114 fogli con numerazione moderna a matita in alto a destra e tracce di numerazione originale (forse dovuta al legatore) a partire dal f. 37 fino al f. 68 (numeri da 1 a 33). Si legge una parola di richiamo manoscritta al f. 49 («Du pōnt»), anch’essa probabilmente dovuta al legatore, e una nota manoscritta di *alia manus* nel margine alto del f. 1r («cest cappitre»). Testo su una colonna, scrittura gotica, 31 righe, iniziali eseguite a mano in rosso e in blu (non è stata eseguita, per dimenticanza, la L iniziale al f. 66v). Rilegatura del XIX secolo in marocchino chiaro con impressioni in oro sul dorso dove si legge il titolo «HISTOIRE DE ROY DE FRANCE». Nella seconda di copertina si trova un *ex libris* tipografico (23x58 mm): BIBLIOTECA FAGNANI | G.

L’esemplare di Crema presenta alcuni errori nella fascicolazione e alcune lacune di cui ci si può rendere conto attraverso un confronto con gli esemplari della Bibliothèque Nationale de France o della Biblioteca Reale del Belgio, entrambi completi. L’*ISTC* (*Incunabula Short Title Catalogue*) riporta che il volume cremasco è mancante del f. 116, ossia l’ultimo. In realtà, quella dell’ultimo foglio non è l’unica lacuna. Si inseriscono infatti anche due fogli bianchi dopo il f. 93 (ff. 94 e 95) venendo a mancare così sia la maggior parte del secondo capitolo della prima parte del libro terzo, di cui si legge solo l’inizio (rubrica: «Des citez acquises en espaigne par charles et co(m)ment auclunes par lui furent mauldictes»), sia la maggior parte del capitolo successivo (rubrica: «De la grande ydolle qui estoit en une cite que on ne povoit abatre, et des lignes et condicions delle») che invece risulta acefalo (al f. 96 le pagine riprendono nel corretto ordine). Inoltre, dopo il f. 104, che riporta il capitolo dodicesimo della prima parte del libro terzo, si rileva un turbamento nell’ordine delle carte: l’esemplare colloca infatti quattro fogli (ff. 105-108, contenenti i capitoli V-IX della seconda parte del terzo libro) che dovrebbero però essere inseriti alla fine dopo un ulteriore foglio mancante (da aggiungere dopo il f. 114) che riporta tutto il quarto capitolo della seconda parte

¹² L’esemplare ginevrino ha come filigrana una testa di bue sormontata da una croce (C. M. BRIQUET, *Les filigranes*, edited by A. STEVENSON, 4 vol., The Paper Publications Society, Amsterdam 1968, t. II, n° 14357).

del libro terzo – la cui rubrica si trova appunto nel *verso* del f. 114 – e la rubrica e l'*incipit* del quinto capitolo (rubrica: «Co(m)ment on trouua olivier escorchie, et de la mort des sarrazins, et de la mort de ganellon hideuse»). Manca infine, come visto, il foglio finale del volume (f. 116) con l'*explicit* sul *recto*. L'esemplare cremasco quindi non manca soltanto del f. 116, come registra l'*ISTC*, ma anche di altri tre fogli, da inserire – qualora, ad esempio, i bibliotecari volessero integrare l'esemplare con fotocopie dei fogli degli esemplari di Parigi o Bruxelles – sui ff. 94 e 95 (bianchi) e dopo il f. 114. Anche l'esemplare ginevrino presenta lacune, in particolare manca un foglio tra i ff. 95 e 96 e un altro tra i ff. 101 e 102, ma l'ordine della fascicolazione è corretto¹³. I turbamenti dell'ordine delle carte, in aggiunta alle lacune, fanno dunque dell'esemplare cremasco il più difettoso tra quelli conservati.

Non avendo potuto reperire materiali allegati al volume o ulteriori informazioni nel catalogo degli incunaboli che ci permettano di ricostruire la storia della sua acquisizione cremasca, per cercare di capire come questo oggetto sia giunto nei fondi della Biblioteca di Crema ci si deve affidare a un unico indizio: l'*ex libris* tipografico incollato nella seconda di copertina che dà indicazione della biblioteca privata a cui apparteneva il volume, la Biblioteca Fagnani (*Fig.3*).



3. L'*ex libris* tipografico incollato nella seconda di copertina.

Apprendiamo dunque che l'incunabolo era di proprietà del marchese milanese Federico Fagnani (1775-1840), importante bibliofilo e collezionista di libri, stampe e disegni per un totale di circa 50.000 opere: «raccolse oltre 30.000 volumi (tra cui molte edizioni aldine e cominiane), 4.230 disegni e circa 16.000 incisioni»¹⁴. Alla morte del Fagnani, che era celibe, tutta la sua collezione fu donata principalmente alla Biblioteca Ambrosiana (che gli intitolò la Sala Fagnani) e a vari enti religiosi insieme a una cospicua somma in terreni. La volontà testamentaria filantropica del marchese, per altro, scatenò una lite successoria tra le due eredi naturali, ossia le sorelle Antonietta Fagnani Arese (l'*'amica risanata'* di Ugo Foscolo) e Maria Emily (sorella inglese, riconosciuta dal Fagnani padre ma molto probabilmente figlia del libertino W. Douglas, conte di March e duca di Queensberry).

Un incunabolo del *Roman de Fierabras* rappresentava certamente un ghiotto boccone per un bibliofilo del calibro di Federico Fagnani, tanto più che l'opera, in quegli anni, aveva attirato l'attenzione del romanticismo tedesco e fu ripubblicata ad esempio nel 1809 da Friederich Hainrich von der Hagen. Fu probabilmente questo rinnovato interesse romantico e germanico per l'opera a portare Alfred Delvau a pubblicare in seguito, nel 1860, *Fier-à-Bras* nel volume XXIX della sua

¹³ Su questo incunabolo si veda JEHAN BAGNYON, *L'histoire de Charlemagne*, cit., XXXIII-XXXIV e A. DE MANDACH, *La "Geste de Fierabras"*, cit., 175.

¹⁴ G. FAGIOLI VERCCELLONE, *Fagnani Antonietta*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto dell'Encyclopædia Italiana, Fondazione Treccani, Roma 1994, vol. 44, 182. Curiosa la descrizione che dà Vincenzo Gioberti del marchese ne *Il gesuita moderno*: «il marchese Fagnani, vecchio avaro, ambizioso, astuto, pizzicante dell'incredulo e dell'ateista, epicureo in morale e non stoico in politica» (la citazione di Gioberti è riportata in G. FAGIOLI VERCCELLONE, *Fagnani Antonietta*, cit., 185).

serie «Bibliothèque Bleue. Réimpression des romans de chevalerie des XII^e, XIII^e, XIV^e, XV^e et XVI^e siècle, faite sur le meilleurs textes par une Société de gens de Lettres». Nel 1811 August Wilhelm von Shlegel tradusse in tedesco la *pièce* teatrale di Calderón de la Barca ispirata al *Fierabras* e nel 1823 Schubert ne fece un'opera¹⁵. La fortuna germanica del *Fierabras* – soggetto cavalleresco e medioevale, caro pertanto all'opera ‘nazionale’ tedesca – è interessante da accostare all'ambiente culturale di respiro internazionale in cui si formarono Federico e Antonietta Fagnani, per i quali è lecito ipotizzare una particolare sensibilità alla letteratura e alla lingua tedesca: basti il fatto che Antonietta approntò una traduzione letterale del *Werther* di Goethe per il Foscolo. L'acquisto dell'incunabolo ginevrino da parte del Fagnani sarà dunque da situare, certamente, in questo contesto di bibliofilia del primo Ottocento, ma anche, forse, di affinità di gusto con il romanticismo tedesco.

Visto il destino della biblioteca del marchese Fagnani, dobbiamo supporre che il nostro incunabolo sia stato destinato a qualche istituzione religiosa e che da lì sia poi giunto alla Biblioteca di Crema. Lo stesso è avvenuto per esempio a un esemplare della *Istoria della chiesa e città di Velletri descritta in quattro libri* di Alessandro Borgia, una settecentina (1723) che apparteneva alla Biblioteca Fagnani e che ora si conserva presso la Biblioteca Marciana di Venezia essendovi pervenuta probabilmente per il tramite di qualche istituzione religiosa. La settecentina riporta lo stesso *ex libris* tipografico del volume cremasco con la dicitura: BIBLIOTECA FAGNANI | M. Le lettere G e M indicavano probabilmente le scaffalature della biblioteca del marchese.

L'ipotesi più verisimile per spiegare l'acquisizione cremasca mi sembra chiamare in causa la figura di Giovanni Solera, prefetto del Ginnasio cittadino dal 1845 al 1860 e direttore dello stesso dal 1860 al 1871¹⁶. Il Solera, grande bibliofilo, contribuì in maniera decisiva allo sviluppo della Biblioteca del Ginnasio, i cui fondi confluiranno poi nella Biblioteca comunale¹⁷:

Appassionato di libri, egli aveva raccolto un patrimonio di circa tremilacinquecento volumi di opere importanti, per lo più letterarie. Ora, vedendo la scuola che egli dirigeva del tutto sguarnita di libri, giunse alla decisione di donare la sua raccolta. Il lascito prevedeva due elargizioni, differenziate nel tempo: con la prima, nel 1854, egli donò la quantità più cospicua, di 2581 volumi, munita persino degli appositi scaffali. Dopo due anni egli dispose un'aggiunta di altri 747 volumi, tanto che, complessivamente, egli si trovò elargitore al ginnasio di 3328 opere definite «eccellenti e di pregiate edizioni»¹⁸.

A queste informazioni, ricostruite da Ilaria Lasagni, si aggiunge quanto riferisce l'*Annuario dell'Istruzione pubblica* del 1864-65, la cui parte dodicesima, dedicata a *Biblioteche e Archivi del Regno d'Italia* dedica un paragrafo alla Biblioteca del Ginnasio di Crema che nel 1864 contava «40.000 volumi e parecchi incunaboli»¹⁹. La coincidenza degli anni, il riferimento al possesso di

¹⁵ Per queste informazioni cfr. H.-E. KELLER, *Fierabras en Allemagne*, in *Autour de Roland. Recherches sur la chanson de geste*, Champion-Slatkine, Paris-Genève 1987, 285-295.

¹⁶ Cfr. I. LASAGNI, *Educare la mente e il cuore. Il Liceo classico A. Racchetti di Crema fra storia e memoria*, Marsilio, Venezia 2004, p. 67.

¹⁷ Come è noto, a partire dalla metà del XIX secolo sino al 1941 la Biblioteca comunale fu ospitata nel palazzo Benzoni, dal 1941 nel palazzo del Monte di Pietà, dal 1961 nell'ex convento di Sant'Agostino e dal 2002 ancora nel palazzo Benzoni (Cfr. *Biblioteca comunale di Crema*, in «Annuario delle biblioteche italiane», parte I, Frat. Palombi, Roma 1969, pp. 361-363).

¹⁸ I. LASAGNI, *Educare la mente e il cuore*, cit., 106. Cfr. anche F. MENEGHEZZI, *Cronache cremasche. Di una biblioteca testé aggiunta al Ginnasio comunale di Crema*, in «La Stampa. Giornale di scienze, lettere, arti, teatri e varietà», a. I, n. 14, Milano 22 luglio 1857, 56 dove Meneghezzi riferisce che nell'archivio del Ginnasio si conservavano le minute delle fatture dell'acquisto di libri importanti.

¹⁹ *Annuario della Istruzione pubblica del Regno d'Italia del 1864-1865*, Stamperia reale, Milano 1864, 582.

incunaboli e il fatto che Giovanni Solera, oltre che prefetto e direttore, fu anche un bibliofilo e un ecclesiastico, mi fa supporre che il sacerdote abbia potuto ottenere, attraverso contatti con istituzioni religiose lombarde beneficate dal lascito librario del Fagnani, l'incunabolo del *Fierabras* e che dunque poi quest'ultimo sia finito nel fondo incunaboli della Biblioteca di Crema.

Tale ipotesi, che mi sembra la più plausibile, è destinata però a rimanere tale almeno finché non sarà dedicato uno studio più approfondito sia al marchese Fagnani, figura un po' trascurata dagli storici a vantaggio della sorella Antonietta, sia a Giovanni Solera, personalità di grande interesse non solo per la città di Crema ma anche nel più ampio contesto dell'erudizione lombarda dell'Ottocento.



4. *Fierabras gigante*.
Incisione dall'edizione stampata a Lione nel 1497.

BIBLIOGRAFIA

Annuario della Istruzione pubblica del Regno d'Italia del 1864-1865, Stamperia Reale, Milano 1864.

JEHAN BAGNYON, *L'histoire de Charlemagne (parfois dite "Roman de Fierabras")*, publiée par Hans-Erich Keller, Droz, Genève 1992.

MARIO ESPOSITO, *Une version latine du roman de Fierabras. Notice du ms. F. 5. 3 de Trinity College à Dublin*, «Romania», 62, 1936, 534-541.

Der Roman von Fierabras, Provenzalisch. Herausgegeben von Immanuel Bekker, Reimer, Berlin 1829.

Fierabras, chanson de geste du XII^e siècle éditée par Marc Le Person, Champion, Paris 2003.

HANS-ERICH KELLER, *Fierabras en Allemagne*, in *Autour de Roland. Recherches sur la chanson de geste*, Champion-Slatkine, Paris-Genève 1987.

AGNIESZKA M. A. KOWALSKA, *Ferabres d'Alichandre: chanson de geste occitane du xiii^e siècle: édition, traduction, commentaire*, Thèse d'État, Université de Limoges, Limoges 1997, 3 t.

ILARIA LASAGNI, *Educare la mente e il cuore. Il Liceo classico A. Racchetti di Crema fra storia e memoria*, Marsilio, Venezia 2004.

ANTAL LÖKKÖS, *Catalogue des incunables imprimés à Genève, 1478-1500*, Bibliothèque publique et universitaire, Genève 1978.

ANDRÉ DE MANDACH, *Naissance et développement de la chanson de geste en Europe*, vol. 5:

La "Geste de Fierabras". Le jeu du réel et de l'invisible, Droz, Genève 1987.

FERDINANDO MENEGHEZZI, *Cronache cremasche. Di una biblioteca testè aggiunta al Ginnasio comunale di Crema*, in «La Stampa. Giornale di scienze, lettere, arti, teatri e varietà», a. i, n. 14, Milano 22 luglio 1857, p. 56.

GUIDO FAGIOLI VERCCELLONE, *Fagnani Antonietta*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Fondazione Treccani, Roma 1994, vol. 44, pp. 182-185.

Un testo raro sulla vita di San Pantaleone

*L'articolo presenta un testo finora sconosciuto nell'ambiente cremasco:
una cinquecentina il cui titolo è "Vita de S. Pantelio".
In essa si racconta, in ottava rima, la vita e il martirio di
San Pantaleone, il patrono di Crema.
È stato pubblicato nel 1533, a Brescia,
dal tipografo Ludovico Britannico.*

1 Il testo

Notizie sul testo e sul suo ritrovamento

Consultando alcuni repertori bibliografici¹ abbiamo avuto notizia di un'opera edita dal “libraio” Silvestro Turanese (1485-1537), attivo a Crema nella prima metà del Cinquecento. L'opera in questione è il testo in ottave intitolato *Vita de S. Pantelio*², uscito dai torchi del tipografo bresciano Ludovico Britannico nel 1533 e scritto da Giovan Giacomo Gabbiano.

È una delle prime opere del Gabbiano (e la prima a stampa), pubblicata nel 1533, quando probabilmente risiedeva ancora a Crema.

Di questo libro pare che esista attualmente un solo esemplare, che si trova nel fondo Spencer della New York Public Library, anche se è possibile che altri esemplari siano in possesso di qualche collezionista³.

Grazie alla collaborazione del dott. Luigi Cazzaniga, che si è recato personalmente nei locali della biblioteca newyorkese e ha avuto l'autorizzazione a fotografare tutte le pagine del libro, siamo stati in grado di leggerne il testo e di pubblicarlo in questo articolo.

Così lo descrive Ennio Sandal al n. 128 dei suoi *Annali Tipografici di Brescia* (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. /

Colophon: In Bressa per Ludouico Britannico ad instantia di maestro Saluestre Turanese libraro in Crema adi Primo. de decembrio. M. XXXIII.D. / 8°; ro.; [8] c.; ill.

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 stampò numerose opere. Morì nel 1562⁴.

Struttura narrativa del testo

Si tratta di un poemetto in lingua italiana (a differenza di tutte le altre opere a stampa del Gabbiano, che sono in latino), in ottave di versi endecasillabi con il tradizionale schema rimico ABA-

¹ Vedi M. SANDER al n. 2979 del suo celebre repertorio bibliografico (*Le livre à figures italien depuis 1467 jusqu'à 1530*. Milan, Hoepli, 1942-43), Carlo Enrico Rava al n. 392 del *Supplement a Max Sander, Le livre à figures italien de la Renaissance* (Milan, Hoepli, 1969), Ennio Sandal al n. 392 de *I primordi della stampa a Brescia* (Brescia 1984) e al n. 128 dei suoi *Annali Tipografici di Brescia*, in *La stampa a Brescia nel Cinquecento* (Baden-Baden, Koerner Editore, 1999). Così pure Giuseppe Molini (scheda n. 89 delle sue *Operette bibliografiche*, Firenze 1858) e, naturalmente il catalogo elettronico *Edit 16* (vedi oltre), con l'identificativo CNCE 57730.

² Questo è il titolo che si può ricavare dalla xilografia che costituisce la prima pagina del libro, a mo' di frontespizio (ma non paragonabile esattamente ad un frontespizio moderno). Nella pagina successiva, come “incipit” è però indicato “Del glorioso martir santo Pantaglione legenda di Giovan Iacomo Gabbiano”.

³ La segnatura è la seguente: SASB - Print Collection Rm 308 (*Spencer Coll. Ital. 1533*).

⁴ Su Ludovico Britannico vedi il testo di SANDAL citato nella nota precedente (*Annali Tipografici di Brescia*) per l'elenco completo delle sue edizioni. Per la sua biografia vedi la voce omonima di UGO BARONCELLI nel Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 14 (Roma, 1972) e il DITEI (Dizionario dei tipografi e degli editori italiani - Il Cinquecento, Milano, 1997). Vedi infine un altro testo di SANDAL: *Uomini di lettere, uomini di libri: i Britannico di Palazzolo, 1469-1650*, Firenze, 2012, per le notizie su tutta la famiglia dei Britannico.

BABCC, particolarmente adatto per la narrazione ed utilizzato nei più vari generi letterari, dai poemi cavallereschi alle cronache, ai cantari, ai poemi edificanti, alle storie amorose, spaziando anche dal genere della oratoria sacra, alla apologetica (cui appartiene il nostro componimento) alla narrazione edificante.

Esteso per un totale di 52 ottave (416 versi), il contenuto del testo si può suddividere nelle seguenti sequenze narrative:

1. Invocazione (ottave 1 - 2)

Il poeta chiama in aiuto lo Spirito Santo perché gli possa dare ispirazione e forza sufficiente ad esaltare le virtù e le grazie di S. Pantaleone, patrono e protettore della città di Crema.

2. Narrazione (ottave 3 - 44)

Vengono narrate le imprese della vita di S. Pantaleone. Per comodità possiamo suddividere ulteriormente la sezione in tre parti:

- Virtù (ottave 3 - 16). Pantaleone, giovane di Nicomedia figlio del Senatore Eustorgio e della moglie Eubola, di rara bellezza ed intelligenza, cresce in saggezza e rigore come medico, sotto la guida dell'archiatra Eufrosino, medico personale dell'imperatore, dimostrando carisma e vivace professionalità.
- Conversione ed opere miracolose (ottave 17 - 30). Pantaleone, su suggerimento del presbitero Ermolao, si converte al cristianesimo, dopo aver compiuto opere miracolose di guarigione di malati e diseredati, che lasciano stupefatti molti concittadini i quali in massa (più di mille) si convertono alla religione cattolica. L'imperatore Galerio, venuto a conoscenza tramite i suoi funzionari della vicenda, chiama a corte Pantaleone per appurare la veridicità dei fatti.
- Martirio (ottave 31 - 44). Pantaleone, interrogato da Galerio sulla natura delle sue guarigioni da medico, dimostra che la sua virtù guaritrice, ispirata da Dio, è superiore a quella dei medici di corte. L'imperatore incredulo lo condanna al martirio, dopo molti fatti prodigiosi che rendono vana l'azione di carnefici e persecutori.

3. Conclusione (ottave 44 - 52)

A conclusione del poema, l'autore dichiara che Crema arde di fede per Pantaleone e che la devozione che i Cremaschi hanno dimostrato per il santo è ben più degna delle sue parole per celebrarne la virtù. Se si volessero raccontare tutte le benemerenze del santo (e prima fra tutte il miracolo che portò all'estinzione della peste del 1361), non sarebbe sufficiente un “altissimo volume”.

2 L'autore: Giovan Giacomo Gabbiano

Alcuni dati biografici

Chi era Giovanni Giacomo Gabbiano⁴? Nato a Romanengo, ma lodigiano di adozione, fu un uomo di cultura, che dedicò tutta la sua vita all'insegnamento e allo studio.

⁴ A questo proposito, è bene precisarne l'ortografia: nel testo che presentiamo è scritto, nel frontespizio, Gabbiano, con la “b” doppia. È questa la volgata moderna, usata anche nel catalogo nazionale “Edit 16” e nei repertori bibliografici recenti (vedi quelli di Ennio Sandal, precedentemente citati). In molti altri suoi testi, sia in volgare sia in latino, è scritto Gabiano con la “b” semplice. Come “Gabiano” è indicato pure nella toponomastica della città di Lodi, che gli ha dedicato una delle sue vie. Nelle edizioni a stampa del Cinquecento è indicato come Ioannes Iacobus Gabianus; Gio. Giacomo Gabiano; Ioannes Iacobus Gabianus Cremonensis; Io. Iacopus Gabianus.

Così lo definisce il cremonese Francesco Arisi (1657-1678) nella sua *Cremona Literata*⁶:

Johannes Jacobus Gabianus in latinis literis magna diligentia institutus, summaque industria ad juvenum animos poliendos commendatissimus, cui quidem praecipua eruditio fuit in carminibus componendis; modestia et religione excultus Laudae Pompejae artem oratoriam et poeticam publice docuit ad multos annos, adeo ut patria laudensem plerique eum facile reputent. Non vulgari elegantia edidit tum versu cum soluta oratione.

Giovanni Giacomo Gabbiano fu educato con grande diligenza nelle lettere latine, si dedicò con grande fervore all'istruzione dei giovani, fu dotato di una eccezionale capacità di comporre versi; distintosi per la sua modestia e la sua religiosità, insegnò pubblicamente per molti anni l'arte oratoria e poetica a Lodi, al punto che moltissimi lo hanno ritenuto lodigiano di patria. Pubblicò testi di raffinata eleganza, sia in versi sia in prosa.

Fu amico di Alemanio Fino, che lo chiamò “suo precettore” (Seriana XXVIII, pag. 126, nella ristampa del 1844 curata dal Solera)⁷. Poi nell'opera *Romanengensium Victoria* (1550) gli dedicò alcuni versi e tradusse dal latino in italiano la sua orazione funebre per Ludovico Vistarini (1557).

Su di lui vi sono poche notizie che abbiamo cercato di sintetizzare da frammenti apparsi in varie pubblicazioni⁸.

Egli nacque in Romanengo intorno al 1510. Suo padre fu Zanino, soldato benemerito della sua città per averla sostenuta nella battaglia di Romanengo del 1513 (vedi oltre). Sua madre fu Domenica Premoli, di nobile famiglia cremasca. I due ebbero anche un altro figlio: Gian Angelo. Da Romanengo Gian Giacomo si trasferì presto a Crema, dove compose e pubblicò, nel 1533, il poemetto agiografico sulla vita di San Pantaleone che è oggetto di questo articolo.

Nel 1546 si trasferì a Lodi, ivi chiamato per insegnare nel locale ginnasio. Ce ne dà testimonianza un contratto rogato il 17 agosto di quell'anno per ordine del podestà della città, in cui si dà incarico al “magister” Giangiacomo Gabiano, “gramatices professor”, figlio di Giovannino, cremonese, abitante a Crema in porta Ripalta, parrocchia del duomo, di insegnare grammatica latina e greca nel Ginnasio per quattro anni (1546-1550). Il Gabbiano fu così apprezzato, che tale incarico fu poi prorogato continuamente negli anni successivi, fin quasi alla sua morte. Era un incarico di grande prestigio per quell'epoca. Il magister di greco e latino della città, a fronte di una buona retribuzione (“300 libbre di imperiali” annue e l'esonero da qualsiasi tipo di tassa), aveva numerose incombenze anche a livello pubblico. Si ricava dal documento cui abbiamo accennato che, oltre ai suoi obblighi connessi all'insegnamento (tra cui il condurre i propri allievi alla messa domenicale ed agli altri uffici divini), era tenuto ad una lettura di sacra Scrittura nei giorni di festa e ad una “lettura di qualche autore ignoto” nel giorno dell'elezione dei Decurioni; che era tenuto a pronunciare un'orazione in Cattedrale nei giorni di Natale e di S. Bassiano (patrono di Lodi).

⁵ *Cremona Literata seu in Cremonenses doctrinis et literariis dignita tibus eminentiores chronologiae annotationes*, I, Parmae 1702; II, ibid. 1706; III, Cremonae 1741. La Cremona Literata è l'opera per cui l'Arisi è conosciuto fra gli studiosi di storia della letteratura. In essa l'autore intese pubblicare tutte le notizie biografiche e bibliografiche che era possibile raccogliere intorno ai maggiori personaggi della letteratura di ambiente cremonese. Quest'opera è nata in seguito alla lunga corrispondenza con l'amico e sodale L.A. Muratori, il quale nello stesso periodo stava raccogliendo tutta una serie di testi relativi alla storia letteraria d'Italia.

⁶ *Storia di Crema raccolta per Alemanio Fino dagli Annali di M. Pietro Terni / ristampata con annotazioni di Giuseppe Racchetti ; per cura di Giovanni Solera*, Crema, presso L. Rajnoni librajo, 1844-1845, 2 volumi.

⁷ ALESSANDRO CARETTA, Introduzione a Giangiacomo Gabiano, *La Laudiade*, Lodi, Tipolitografia Sobacchi, 1994 (Quaderni del Centro Bassianeum, 2). ALESSANDRO CARETTA, *Notizie sulla famiglia Gabiano*, in Archivio Storico Lodigiano CXV (2006), pag. 149.

GIAMBATTISTA CASTIGLIONE, *Istoria delle Scuole della Dottrina Cristiana*, Milano 800, parte I.

Inizialmente il nostro andò ad abitare in una casa posta nella vicinia di S. Lorenzo, affittata da Gianpietro Vignati, al cui figlio diede lezioni private. Poi acquistò (al prezzo di 2.100 libbre di imperiali) una propria abitazione nella stessa vicinia da Alessandro Riccardi, come risulta dal contratto rogato dal notaio Luigi Zumali, datato 28 luglio 1550.

Si sa poi che a Lodi sposò una tale Cornelia Verdelli e che ebbe una figlia: Bianca Maria. Suo fratello, Gian Angelo, anch'egli trasferitosi a Lodi, divenne parroco di S. Giorgio in Prato (Corte Palasio).

Nel 1556 scrisse e diede alle stampe il discorso funebre per la morte di Ludovico Vistarini (1491-1556), il celebre capitano di ventura, nato a Lodi ed ivi sepolto nella collegiata di San Lorenzo.

Nell'aprile del 1564 venne inserito nella Congregazione degli Operai della Dottrina Cristiana⁸, un'associazione religiosa milanese che si proponeva di diffondere l'istruzione catechistica di base soprattutto tra i bambini. Venivano impartite periodicamente ai ragazzi lezioni di catechismo (e a volte anche una prima alfabetizzazione) in luoghi e in giorni stabiliti (generalmente nelle chiese, la domenica).

A Lodi se ne fece promotore il vescovo card. Giovanni Antonio Capizucco (1557-1569), con lo scopo di realizzare anche in città quella attività di catechesi rivolta ai giovani che aveva avuto il suo epicentro a Milano in quegli anni. Il Gabbiano offrì subito il suo appoggio entusiastico a questa iniziativa che gli offriva la possibilità di svolgere un'azione di apostolato religioso concreta ed efficace proprio nel suo campo elettivo, quello dell'insegnamento. Le lezioni iniziarono il 3 aprile per i maschi e l'8 maggio per le femmine.

Un altro esempio di partecipazione attiva all'attività del vescovo Capizucco volta a realizzare i dettati della Controriforma cattolica fu il ruolo che ebbe il Gabbiano nell'installazione a Lodi di un convento di Cappuccini. Il vescovo offrì ai Cappuccini di Milano il terreno dell'ex convento di S. Giovanni Battista al Pulignano (oggi piazza XXV Aprile), già occupato dai Francescani Minori Osservanti, poi abbandonato e andato in rovina e affidò ad una propria delegazione (di cui faceva parte il Gabbiano) l'incarico di perorare questa causa presso il Guardiano provinciale dei Cappuccini, padre Anselmo di Antignate. Il 25 marzo 1565 venne posta la prima pietra del nuovo convento, di cui il Gabbiano pronunciò l'orazione celebrativa.

Il Nostro però ebbe stretti rapporti non solo con il suo vescovo, ma anche con l'ambiente religioso milanese ed in particolare con la curia e con l'arcivescovo di Milano, san Carlo Borromeo, che apprezzarono particolarmente i suoi numerosi testi sulla dottrina cristiana (vedi oltre, il paragrafo sulle opere).

Non ci sono giunte altre notizie sulla vita di Gian Giacomo. Sappiamo solo che morì tra l'autunno e l'inverno del 1580.

⁸ Chiamata anche Congregazione della Dottrina Cristiana di San Dalmazio. Le Scuole della Dottrina Cristiana furono fondate nel 1536 da Castellino Castelli e Francesco Tignosi presso la chiesa di San Giacomo in porta Nuova a Milano. Nel 1577 l'arcivescovo Carlo Borromeo accordò loro la chiesa di San Dalmazio, già officiata dagli Umiliati, e qui fu istituita la Congregazione generale degli Operari maggiori della dottrina cristiana, posta sotto il controllo dei padri oblati, cui spettava il regolamento e la vigilanza sulle scuole di dottrina diffuse nel tessuto cittadino. Si è conservata la maggior parte della documentazione della loro attività, ora depositata nel Fondo di religione dell'Archivio di Stato di Milano (b.544). Cenni sui legami del Gabbiano con questa congregazione si trovano in Giambattista Castiglione, *Istoria delle Scuole della Dottrina Cristiana*, cit.

Le opere

Quali sono le opere di Giovan Giacomo Gabbiano? Il catalogo *Edit 16*¹⁰ elenca 26 edizioni a stampa dei suoi testi (si tenga presente che a volte vi sono più edizioni della stessa opera), così come indicato nella tabella nelle pagine successive.

Un altro elenco delle opere del Gabbiano si trova nella *Cremona Literata* di Francesco Arisi¹¹. Questo elenco non è così esauriente come in *Edit 16*, ma in compenso vi sono indicati altri testi (anche manoscritti) che non figurano in quello, perché sono andati perduti o perché non sono stati stampati mentre l'autore era in vita.

Dalla tabella risultano chiaramente quali furono gli interessi culturali del Gabbiano: alcune sono opere scritte (probabilmente su commissione) in occasione di festività, anniversari o ricorrenze private e pubbliche, in sintonia con il ruolo di magister che gli era stato affidato dalle autorità lodigiane (vedi sopra la biografia).

Il numero maggiore delle sue opere è però di argomento religioso, ed in particolare riguardano la dottrina cristiana. Non sono testi di tipo teologico o esegetico, come ci si potrebbe aspettare da un uomo colto come il Nostro, ma esortativi, quasi come delle omelie riguardanti temi legati alla pietà popolare o varie tematiche (come il sacramento dell'eucarestia, il culto dei santi, la passione di Gesù, la figura della Madonna) che erano state affermate dalla propaganda della Controriforma cattolica in antitesi a quella protestante. Sono testi in lingua latina, sia in versi sia in prosa, caratterizzati da un forte empito oratorio, ma un poco tronfi e pedanteschi, certamente di scarso valore letterario ed artistico.

A favore del sacramento dell'Eucarestia, ad esempio, scrisse più di un testo (come il *De Eucharistia, sermunculi, hymni, ode, epigrammata*, Milano, 1555 ed altri negli anni successivi) per controbattere le tesi di molte sette protestanti che avevano negato il concetto di “transustanziazione” ribadito dal Concilio di Trento. Il Gabbiano si sentì in dovere di diffondere tra i fedeli il pensiero della Chiesa cattolica contro tali sette, così come fecero in quel tempo nella stessa Lodi alcuni “collegia” laici, come la “Schola S. Sacramenti”, sorta nel 1548 e i vescovi Simonetta (1537-1556) e Capizucco (1557-1569), parallelamente alla diffusione in Lombardia della devozione eucaristica, proclamata da S. Antonio M. Zaccaria.

Tali opere furono particolarmente apprezzate nell’ambiente milanese di quel periodo. Claudia Di Filippo Bareggi, nel suo articolo *Libri e letture nella Milano di san Carlo Borromeo*¹² afferma che, fra gli autori di testi religiosi più letti a Milano negli anni in cui Carlo Borromeo divenne arcivescovo della città (1565-1584) e nel periodo immediatamente precedente, vi fu il Gabbiano e cita le seguenti sue edizioni: *De lacrimis B. Virginis Mariae* (1563), *Salutationes duae ad Christum, totidemque hymni ad B. Virginem Mariam* (1563), *Oratio* (1565), *Hymni sex et cantica tria de nomine Jesu* (1567), *Meditationes* (1568). I suoi testi erano molto apprezzati anche dalla curia milanese: infatti i titoli successivi (dal 1570 al 1578) furono pubblicati da Pacifico Da Ponte (*Apud Pacificum Pontium*), il tipografo vescovile (vedi tabella). Il Gabbiano inviò anche una raccolta di suoi versi al cardinal Borromeo (non indicata in *Edit 16* in quanto manoscritto) che li

¹⁰ *Edit 16* è la denominazione della banca dati elettronica online risultante dal Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo, gestita dall'Istituto per il Catalogo Unico delle Biblioteche Italiane (ICCU,) con lo scopo di documentare tutti i documenti a stampa del XVI secolo e di censire gli esemplari esistenti. Il Censimento vanta la partecipazione di più di 1.583 fra le maggiori biblioteche italiane e straniere.

¹¹ *Cremona Literata*. cit., pag. 292 dell'ediz. del 1706.

¹² In “Stampa, libri e letture a Milano nell’età di Carlo Borromeo”, a cura di N. Raponi e A. Turchini, Milano, Vita e Pensiero, 1992.

tenne nella sua biblioteca privata¹³.

Oltre ai testi di argomento religioso o encomiastico, vi sono tra le opere del Gabbiano anche testi molto interessanti per chi ama la storia locale, come la *Romanengensium victoria* (*Io. Iacobi Gabiani Romanengensium victoria* - Mediolani: apud Valerium ac fratres de Meda, 1550)¹⁴.

In esso si celebra in versi un episodio bellico di interesse prettamente locale: la battaglia che si svolse al castello di Romanengo nel 1513, fra la gente del luogo (allora appartenente al Ducato di Milano) e l'esercito del contingente militare di stanza a Crema (sotto il dominio della Repubblica di Venezia), capitanato da Lorenzo Anguillara¹⁵.

Aggiungiamo, per ultimo, a proposito delle sue opere che Gabbiano divenne molto noto agli storici locali per un'opera non pubblicata mentre era in vita: la *Laudiade* (così venne tradotto il titolo del manoscritto *Laudias* - mentre l'Arisi lo indica come *Laudiades, seu de Urbe Laudensi carmina*), che è un esempio di quei testi detti *laudes civitatum*, nei quali l'autore tesse l'elogio poetico di una città. Nel nostro caso il Gabbiano elogia e descrive la città di Lodi e il suo circondario in versi ritmici latini, offrendo "il ritratto genuino della città, del suo territorio, degli suoi uomini illustri, delle sue glorie religiose. Egli rappresenta la voce più schietta e completa del secolo XVI lodigiano"¹⁶. Il manoscritto originale è ancora conservato nella Biblioteca Civica di Lodi (Manoscritti, ms. XXI.A.35), ma ne è stato pubblicato recentemente l'intero testo da A. Caretta¹⁷.

Le opere a stampa del Gabbiano secondo Edit 16

(in ordine cronologico, secondo le indicazioni del colophon)

TITOLO	COLOPHON	EDITORE	DATA
<i>S. Panelemo. Vita de s. Pantelio. (Del glorioso martir santo Pantaglione legenda di Giovan Giacomo Gabbiano)</i>	In Bressa: per Ludouico Bri-tannico: ad instantia di maestro Saluestre Turanese libraro in Crema, adi primo de decembrio 1533.	Britannico, Lodovico	1533
<i>Io. Iacobi Gabiani Romanengensium victoria ad Io. Baptistarum Affaitatum comitem Romanengi et Grumelli.</i>	(Mediolani: apud Valerium ac fratres de Meda, 1550).	Meda, Vale- rio & fratelli	1550
<i>Ioannis Iacobi Gabiani De diuis tetrasticha. De moribus disticha. Christianorum ad Deum supplicatio. Ad Virginem Mariam elegia. Denuo ab ipso authore recognita et aucta. MDLII.</i>	Mediolani: apud Innocentium Ciconiarium, 1553. XXX Mensis Martij.	Cicognara, Innocenzo	1553

¹³ Nel catalogo della biblioteca di san Carlo pubblicato dal Saba (A. SABA, *La biblioteca di S. Carlo Borromeo*, Firenze, Olschki, 1936, pag. 51) la raccolta è indicata come "Gabiani Carmina ad Carolum Borromaeum", manoscritto.

¹⁴ Conservato anche presso la Biblioteca Statale di Cremona.

¹⁵ Detto anche Renzo da Ceri.

¹⁶ GIANGIACOMO GABIANO, *La Laudiade*, introduzione, testo, traduzione e note a cura di Alessandro Caretta, Lodi, Tipolitografia Sobacchi, 1994 (Quaderni del Centro Bassianeum, 2). Nell'introduzione il Caretta fa anche una disamina delle principali opere del Gabbiano.

¹⁷ Vedi nota precedente.

<i>Io. Iacobi Gabiani Cremonensis Salutationes duae ad Christum, totidemque hymni ad Virginem Mariam.</i>	Mediolani : apud Valerium ac fratres Metios, 1553 (Mediolani: apud Valerium ac fratres Metios, 1553).	Meda, Vale- rio & fratelli	1553
<i>Io. Iacobi Gabiani Cremonensis Salutationes duae ad Christum, totidemque hymni ad Uirginem Mariam.</i>	Mediolani : apud Valerium ac fratres Metios, 1563 (Mediolani: apud Valerium ac fratres Metios, 1553).	Meda, Vale- rio & fratelli	1553
<i>Ioannis Iacobi Gabiani Cremonensis De lacrymis b. Virginis Mariae liber primus.</i>	Mediolani : apud Valerium et fratres Metios, 1553.	Meda, Vale- rio & fratelli	1553
<i>Ioannis Iacobi Gabiani Cremonensis De lacrymis b. Virginis Mariae liber primus ad r.p.d. Hieronymum Boysium Cartusiae...</i>	Mediolani : apud Valerium ac fratres Metios, 1563 (Mediolani: apud Valerium ac fratres Metios, 1553).	Meda, Vale- rio & fratelli	1553
<i>De Eucharistia, sermunculi, hymni, ode, epigrammata, tum Ioannis Iacobi Gabiani, tum scholasticorum eiusdem.</i>	(Mediolani : apud Antonium Borgium, idibus Quintilis 1555).	Borgo, Giovanni Antonio	1555
<i>Io. Iacobi Gabiani In parentalibus Ludouici Vistarini oratio in laudæ habita.</i>	Mediolani : ex typographia Moscheniana, 1556.	Moscheni, Francesco	1556
<i>Oratione di m. Gio. Giacomo Gabiano, in Lodi recitata nell'esequie dell'ill. s. Ludouico Vistarino, per Alemanio Fino di latina fatta volgare.</i>	In Milano [!] : dalla stampa di Moscheni, 1557.	Moscheni, Francesco	1557
<i>Ioannis Iacobi Gabiani Gallus ad Aloysium Galleanum canonicum templi maximi laudae.</i>	-	-	1557?
<i>Meditationes mysterior pass. D. N. Iesu Christi. Authore Io. Iacobo Gabiano f. Petrus Quintianus inquisitor Papiae licentiam imprimendi concessit.</i>	Papiæ : apud Hieronymum Bartolum, in aedibus S. Petri in Cœlo Aureo, [non prima del 1558].	Bartoli, Girolamo	1558
<i>Ioannis Iacobi Gabiani Peregrinus. F. Augustinus Nicolatius Fauentinus lector, & Vicarius R. inquisitoris Papiae imprimendi licentiam concessit.</i>	Papiæ : apud Hieronymum Bartolum, in aedibus S. Petri in Cœlo Aureo, [non prima del 1558].	Bartoli, Girolamo	1558
<i>Officium præclari confessoris, atque pontificis Laudæ diu Bassiani, & in vigiliis, & in die festo, & per totam octauam, & in festo translationis</i>	Venetiis : apud Cominum de Tridino : ab instantia d. Petriantonij Scrozolani, 1561.	Comin da Trino	1561
<i>Io. Iacobi Gabiani De Eucharistiae laudibus libellus. Scholasticarum eiusdem liber, in quo diuersi hymni odae, et epigrammata. Eiusdem Sermunculus in Domini ascensu ... Eiusdem De lachrimis Virginis</i>	Venetiis : apud Nicolaum Beuilaquam, 1564 (Venetiis: apud Nicolaum Beuilaquam, 1564).	Bevilacqua, Niccolò	1564
<i>Ioannis Iacobi Gabiani Sermunculor. hymnor. odarumque de Eucharistia libri tres.</i>	Venetiis : apud Nicolaum Beuilaquam, 1564 (Venetiis: apud Nicolaum Beuilaquam, 1564).	Bevilacqua, Niccolò	1564

<i>Ioannis Iacobi Gabiani Oratio habita in dedicatione primarij lapidis templi d. Ioannis Baptiste in suburbanis pro r.p. Ord. Min. Capicinis [!] vu. dictis ad Faustinum Rebalium canonicum aedis maxima</i>	Mediolali [!]: apud Valerium et Hieronymum fratres Metios, [1565].	Meda, Vale- rio & Meda, Girolamo	1565
<i>Hymni sex et cantica tria de nomine Iesu. Et nonnulla alia spiritualia authore Ioanne Iacobo Gabiano.</i>	Impressum Papiae : in aedibus S. Petri n [!] coelo aureo, 1567.	Bartoli, Girolamo	1567
<i>Io. Iacobi Gabiani De diuor. inuocatione contra haereticos ad ampliss. card. & epis. Laudae Io. Antonium Capisucc. apologia.</i>	Papiae: apud Hieronymum Bartolum, in aedibus S. Petri in coelo aureo, 1567. (Impressum Papiae : in aedibus S.Petri in Coelo Aureo, 1567).	Bartoli, Girolamo	1567
<i>Meditationes mysteriorum passionis, et sanguinis D.N. Iesu Christi, & litaniae ad Bartholomeum Albonensem. Authore Io.Iac. Gabiano.</i>	Mediolani: apud Michaelem Thignum, 1568.	Tini, Mi- chele	1568
<i>Oratio habita a Io. Iacobo Gabiano in solenni sacro Antonij Scarampi pont. Laudae de die festo omnium sanctorum. Eiusdem Gabiani eucharisticon schedion de eiusdem pont. pontificali ingressu.</i>	Mediolani: apud Pacificum Pontium, Ian. 1570 (Mediolani: apud Pacificum Pontium, 1570 mense Ianuarij).	Da_Ponte, Pacifico	1570
<i>De Eucharistia libri quatuor. Primus ele- giarum de miraculis eiusdem, secundus diuersorum hymnorum, tertius omnigenum odarum, quartus academie epigrammatum. Io. Iac. Gabiano authore.</i>	Mediolani: apud Pacificum Pontium, 1573.	Da_Ponte, Pacifico	1573
<i>Io. Iacobi Gabiani Cremonensis Peregrinus. Horatii Candidi Laudensis ... Carmen quo Peregrinum alloquitur; et eiusdem super praeclaro familiae Ricciorum stemmate disticha.</i>	Mediolani : apud Pacificum Pontium, 1574.	Da_Ponte, Pacifico	1574
<i>Historia aleatoris suspendio damnati Brun- disii impietate sua, contra pietatis Matrem ad altare conceptionis subter scalas in aede maxima Laudae, una cum alaeatorum al- phabeto et consilio...</i>	Mediolani: apud Pacificum Pontium, 1575.	Da_Ponte, Pacifico	1575
<i>Institutiones grammatices christiana nuper in lucem datae ad illustriss. et ampliss. Ca- rolum ... Auctore Io. Iacobo Gabiano.</i>	Mediolani: apud Pacificum Pontium, 1576 (Mediolani: apud Pacificum Pontium, 1576).	Da_Ponte, Pacifico	1576
<i>Planctus beatiss. Virg. Mariae in passione d.n. Iesu Christi. Et plantus peccatoris in eadem pass. versu di metro iambico acatalecto. Ad r.p. Hippolytm Turatum ... auctore Io. Iacobo Gabiano.</i>	Mediolani: apud Paulum Gottardum, et Pacificum Pontios fratres, 1578 (Mediolani: per Paulum Gottardum, & Pacificum Pontium, fratres, 1578).	Da_Ponte Paolo Got- tardo & Da_Ponte, Pacifico	1578

Note alla tabella

- Quando, nella colonna “Colophon” sono indicate due date di stampa, la prima riporta le informazioni che si trovano sul frontespizio, la seconda (fra parentesi) le informazioni che si trovano nel colophon, che a volte sono discordanti.
- Si tenga presente che, nel caso siano state pubblicate più edizioni della stessa opera, Edit 16 le indica come testi indipendenti.
- A volte un’opera è presentata con altre già pubblicate in precedenza.

3 Le fonti

Quali furono le fonti¹⁸ utilizzate dal Gabbiano per il suo testo sulla vita di S. Pantaleone? Senz’altro la prima fonte cui fece ricorso fu la biografia del santo scritta da fra Agostino Cazzuli e pubblicata a Cremona quarant’anni prima (1493)¹⁹, destinata proprio a quell’ambiente culturale e religioso cremasco cui il Nostro appartenne prima di trasferirsi a Lodi.

Agostino Cazzuli (1420-95), cremasco, fu uno dei figli più illustri della sua città. Fu uno dei fondatori del Convento di S. Agostino e dei promotori dell’Osservanza di Lombardia, un ramo dell’Ordine Agostiniano che ebbe la casa madre a Crema, appunto nel Convento omonimo. Fu lui che portò da Genova la reliquia del braccio di S. Pantaleone (attualmente custodita nella Cattedrale) nel 1493. Proprio in quell’anno pubblicò la sua *Historia S. Pantaleonis*, in due edizioni: la prima in latino e la seconda in italiano.

In essa la narrazione delle vicende del santo è pressochè identica a quella del testo del Gabbiano: la vita del santo presso la corte imperiale, la sua attività di medico anargiro, la conversione al cristianesimo, il processo e il martirio.

È un testo essenziale e succinto, come tanti altri scritti in precedenza, che non ci permettono di conoscere esattamente nei dettagli la figura di Pantaleone: non è possibile determinarne neppure la sua data di nascita e solo delle ipotesi si possono fare su quella della morte (subì il martirio nel lasso di tempo in cui Galerio fu Augusto, cioè dal 305 al 311 d.C., ma non si conosce l’anno).

Ma, nonostante la scarsità dei dati biografici, San Pantaleone è uno dei santi più venerati della chiesa cristiana, soprattutto di quella ortodossa di Grecia e di Russia. Qui il santo è considerato uno dei “megalomartiri” cioè fra i maggiori martiri venerati dalla chiesa (dal greco bizantino μεγαλομάρτυς [megalomártus], da μέγας [mégas = grande] e μάρτυς [mártus = martire]. È annoverato in Europa occidentale fra i quattordici santi ausiliatori o guaritori, il cui culto sorse già nel Trecento, quando l’Europa venne flagellata dalla “Peste nera”. È patrono dei medici.

Prima della biografia di Cazzuli, molti altri testi di carattere agiografico sono stati scritti su San Pantaleone. Quelli più antichi risalgono ai primi secoli dell’era cristiana e provengono dalla Grecia. Il più antico in assoluto è probabilmente quello intitolato *Il martirio del santo e glorioso grande martire Pantaleone*, di autore anonimo, in lingua greca, rinvenuto e pubblicato dal lettone Vasily Vasilyevich Latyshev (1855-1921), filologo e storico di grande valore, che si distinse so-

¹⁸ Si veda a questo proposito il bel volume di GIUSEPPE DEGLI AGOSTI, “S. Pantaleone medico e martire” Crema 1983, che ha dedicato anni allo studio della vita del martire e del suo culto a Crema. Per il culto di S. Pantaleone a Crema, si veda il seguente articolo pubblicato su questa rivista: GIUSEPPE DEGLI AGOSTI, “San Pantaleone nella tradizione storico-religiosa di Crema”, in *Insula Fulcheria* XXXV (2005), pag. 7.

¹⁹ Riporto le schede bibliografiche dell’ISTC della British Library di Londra: AUGUSTINUS DE CREMA, *Historia S. Pantaleonis*, Cremona, Bernardinus de Misintis and Caesar Parmensis, 8 Aug. 1493. – 4°. – ISTC ia01368000 (ed. in latino) - AUGUSTINUS DE CREMA, *Historia S. Pantaleonis*, Cremona, Bernardinus de Misintis and Caesar Parmensis, 18 Aug. 1493. – 4°. – ISTC ia01369000 (ed. in italiano, pubblicata 10 giorni dopo).

prattutto in Russia²⁰. Si può collocarne la composizione fra il IV e il VI sec., cioè in un periodo in cui, con la libertà e lo sviluppo del Cristianesimo, anche le figure dei martiri divennero non solo motivo di celebrazioni liturgiche, ma oggetto di numerosi testi che descrivevano il gesto eroico dei primi cristiani.

È una *passio* cioè un testo, risultante sia dalla tradizione orale sia da quella scritta, che riporta i fatti documentati sul martirio. Su questo materiale però interviene la fantasia dello scrittore, generalmente anonimo, che amplia il racconto storico, lo completa dove lo giudica marcante e amplifica i particolari che esaltano la figura del martire. Spesso ne risulta un componimento che ha più il carattere di un testo letterario che di un testo storico e che obbedisce ad uno schema fisso, costituito da elementi narrativi ricorrenti riguardanti i personaggi, le varie fasi del processo con l'interrogatorio e i discorsi, i supplizi a cui si sottopone il martire e i fatti meravigliosi che si verificano al momento in cui viene sottoposto ai supplizi.

Per quanto riguarda i personaggi, il principale, oltre al martire, è l'imperatore, descritto sempre come un uomo empio e malvagio. Vi sono anche personaggi minori come i soldati, esecutori di ordini ingiusti e spesso ammirati dal comportamento del martire.

Dopo una prima seduta davanti al giudice, il martire è inviato in prigione. Il giudice (nel nostro caso l'imperatore) esorta, promette, minaccia e accusa di magia l'imputato, che tuttavia si caratterizza sempre per il suo atteggiamento fiero e sicuro nella fede, sfidando lo stesso giudice.

Anche la descrizione dei supplizi è un elemento dominante di questi racconti: sono tra i più vari, sempre e comunque prolungati e atroci. Tuttavia, nel momento stesso in cui vengono messi in atto, accadono fatti straordinari, che denotano il gusto del narratore per il meraviglioso e il sensazionale. Nel caso della *passio* di San Pantaleone, il ferro delle spade si scioglie, le bestie feroci diventano creature mansuete, il piombo fuso non intacca minimamente il corpo del santo.

Anche il poemetto del Gabbiano si attiene in parte a questo schema, in particolare nelle ottave in cui è descritto il martirio; tuttavia non è possibile in questo articolo soffermarci ulteriormente sulle caratteristiche dei testi agiografici che precedettero quello dell'autore. Ne vennero scritti in buon numero, quasi tutti in ambiente greco-bizantino, ma non hanno aggiunto altre notizie di carattere storico sulla figura di San Pantaleone: sono spesso rifacimenti di questa antica *passio*.

4 La Vita de S. Pantelio

DEL GLORIOSO MARTIR SANTO PANTAGLIONE LEGENDA
DI GIOVAN IACOMO GABBIANO²¹

1 - 2

Le ottave 1 e 2 costituiscono l'invocazione del poemetto. L'autore invoca lo Spirito Santo affinchè lo aiuti a ricordare fedelmente le vicende di San Pantaleone e guidi la sua mente, così come ha assistito Crema, che lo ha invocato a suo difensore e patrono.

²⁰ Μαρτύριον του αγίου και ἐνδοξου μεγαλομάρτυρος Παντελέιμονος , in LATYSEV V.V., *Hagiographica graeca inedita - "Memoires de l'Academie Imperiale des Sciences de Petrograd - Classe des Sciences bistorico-pbilologiques"* Serie VIII, Tome XII (1916), n.2, pp. 40-53.

²¹ Come già detto in precedenza, questo è il titolo dell'incipit. Nella parte inferiore della xilografia che costituisce la prima pagina del libro e che fa da frontespizio (anche se non ha le caratteristiche di un frontespizio moderno), si legge invece "Vita de S. Pantelio".

1. Spirto divin, che nel corporeo velo
Del valoroso martyr Pantaglione
Facesti imprese assai degne del cielo
Ove hor ti godi nella trina unione,
Et infinite gracie con gran zelo
Impetri alle devoti sue persone,
Soccorremmi, che con fedel memoria
Dir possi in verso la sua bella historia

2. Et perché poi la generosa Crema
Lo chiama ogni hor per difensore nume,
La cui sua tanta gratia mai non scema,
Ma per suo bel paese va, qual fiume,
Dunque perché il sì rozzo e basso thema
nostro più suoni, e splenda al suo bel lume,
Tu, della bella Crema eterna luce,
Mia mente alluma e stammi guida, e duce.

3 - 7

Inizia qui il racconto della vita del Santo, che si colloca nel periodo in cui era imperatore Galerio, che governava la parte orientale dell'impero romano (con capitale Nicomedia), e che aveva dato inizio ad una feroce persecuzione nei confronti dei cristiani. Pantaleone (Pantaglion) era figlio di un senatore, il pagano Eustorgio, nato dal matrimonio con la cristiana Eubola. Il padre lo manda dal medico di corte, Eufrosino, ad apprendere l'arte della medicina.

3. Regnava l'empio, e falso Imperatore
In Nicomedia allhor Massimigliano ,
Di quel secol exitio, e disonore,
Malvagio distruttor d'ogni Cristiano;
Era in què tempi un degno senatore
Eustorgio detto: pur di fè pagano,
Pantaglion hebbe dalla moglie bella
Eubola, di Cristo verace ancella.

Doppo la madre al cielo l'alma rese.
Che sprezzando questa breve vita, et frale
Sovente al figlio predicava Christo
Schernendo i falsi divi, e Machon tristo.

4. Né sì begli occhi, né sì chiaro viso
Splender giamai: nulla tal leggiadria
Fu in alcun, come in lui, che ancor poi fiso
Ad imparar virtute era all'altrui via:
Parea disceso dal bel paradiso.
Tal beltà con virtù né fu, né fia,
Che più virtute in bel aspetto astringe,
Èl cor gentile più tall'hor infinge*.

6. Volendo all' hora il padre senatore
Che praticasse Pantaglion a corte
Piena de ingorde voglie, e cieco errore
U' si giva se non per vie distorte,
Ad imparar mandavallo il tenore
Di medicina, ove soggiorna morte,
Sot Eufrosin pagan architheatro
Dil sol Massimigliano, iniquo, e atro.

5. Ei tutta la sua fancillezza spese
Ai bei studi de l'arte liberale,
Et migliorando sempre via più ascese
Sulla via di virtù spiegando l'ale,

7. Onde del giovan il divino aspetto
Cesare vide, e piacque a maraviglia;
Di che era figlio intese, et hebbe detto
Ad Eufrosin: "tu gran cura ne piglia,
Che è degno cortegian di mio conspetto.
Di medici i segreti lo consiglia,
Acciò ch'allevi un dotto successore,
Che a me fia utel; e tutto a te l'onore.

* La prima caratteristica del santo è la mira pulchritudo. L'associazione virtù/ gentilezza presente ai vv. 31-32 ricalca un topos letterario assai diffuso, ovvero quello della "sapientia cordis" di retaggio biblico e patristico. e quello della Kalokagathia del mondo greco arcaico (Kalós kái agathós -letteralmente bello e buono - il termine καλός per i Greci si riferisce non solo a ciò che è bello per il suo aspetto sensibile, ma anche a quella bellezza che è connessa al comportamento morale buono (ἀγθός).

Pantaleone, mentre percorre la strada che lo porta alla reggia, si incontra con il presbitero Ermolao, che opera nascostamente dalle autorità per timore di essere perseguito. Ermolao gli dice che il suo vero maestro non deve essere Eufrosino, ma Cristo e lo inizia alla fede cristiana.

8. Mentre ne giva spesso al precettore,
Don Hermolao per la via il ritiene,
Da poi ch'è intese il padre, e il suo dottore:
"Tal studio - disse - non ti si conviene,
Più dei servir a quel sì gran motore,
Che il tutto certo col ciglio sostiene,
Ch'a indarno studiar sot esso Eufrosino:
Vero maestro è sol Cristo divino.

9. Non Avicenna, o figlio, non Galeno,
Né 'l biondo Apollo inventor de istessa arte
Curar potrann un venuto veleno
Naturalmente: né giovarli in parte,
Ancho invocati, giovaranli meno
Li dei bugiardi Giove, Phebo e Marte,
Se tall'hor fassi bella opra apparente
E frode del demonio in ciò possente

10. Ma quel che volge, acqueta, e ne governa,
Le cui virtù compuoser gl'elementi,
In cui mia mente sempre più se interna,
Farà l'infermi gagliardi, e contenti.
Daralli anch'or salute, e gratia eterna,
Et chi porran in lui tutte lor menti,
Invocando il suo nome benedetto.
Faran quel che non fè mai Machometto'.

11. All'hor soven al giovan, che precetti
Tali propose la madre vivente,
Sì de Hermolao piacquer i bei detti,
Che alla verace fede pone mente.
Tutto in ciò si dispone: e pone affetti
Onde disioso trovallo sovente
Di far acquisto più della divina,
Gli cale hor, ch'a di nostra medicina.

Primo miracolo: Pantaleone incontra un fanciullo riverso a terra moribondo, paralizzato dal morso di un serpente velenoso e prega Cristo perché lo aiuti. Il giovane si rialza immediatamente, mentre il serpente muore. Subito dopo Pantaleone, confortato da questo segno divino, si reca da Ermolao e dimora nella sua casa per sette giorni per essere istruito nella nuova fede, giustificandosi poi con il padre e con Eufrosino per la lunga assenza.

12. Venendo un giorno dalla santa cella
De Hermolao, che stavasi nascoso,
Vide un fanciullo, che senza favella
Giaceva appresso a un serpe velenoso,
Che la persona del meschino bella
Spiatatamente all'hor aveva rosa.
Pantaglion prega Christo con fè sancta:
Quel surge; il serpe da se stesso schianta.

13. Sì è pien per quel miracol d'allegrezza,
Che sempre più il battesmo sacro brama,
Gl'idol, albergo di Belzabub sprezza,
Né più menzogne lor adora, né ama.
Unico e trino Dio crede e apprezza
Et ai piè d'Hermolao corre e chiama
Di l'alma fonte la mirabil gratia,
Che sola i nostri cor adempie, et satia,

14. Et qui vi seco alberga sette giorni
Dello evangelio odendo il bel sermone,
Della beata legge acciò s'adorni;
A casa torna poi con divotione
Cui il padre mesto: "Tempo è che tu torni?
Ove sei stato sì longa staggione?
Da quinci innanzi un di non vissi mai
In tanti affanni per te, et acerbi guai."

15. Egli rispose: "Nel imperial corte
Un prode cavallier egro giacea,
D'ultime strida già vicin a morte
Che, se gran cura tosto non si fea,
Giva infelice alle tartarae porte;
Di che gran scorno poi lasso io n'havea
Con medicina teste, hor questa, hor quella
Ei sano; il padre crede tal novella.

16. L'altro mattino anch'or similmente
Dal suo maestro essendo dimandato
Della sì lunga induggia: "Nuovamente -
Disse - una vigna il padre ha comperato,

Al possesso andai. Perché grandamente
Bella era, tanto poi son indugiato'.
La scusa ne crede Eufrosino fattola,
Ma non già intende sua sancta parabola.

17- 19

Successivamente anche il padre, spinto dall'esempio del figlio, riceve il battesimo, mentre Pantaleone si spoglia di tutti i suoi beni per donarli ai poveri e si dedica alla cura dei bisognosi, senza chiedere nulla in cambio.

17. Da poi col padre della fè contendé
Con argomenti, e con dolci parole
Graziosamente, che diritta attende
La cieca vista al luminoso Sole,
Li suoi esser Sathanassi ostende,
Al Christianesmo si converta vole:
Così nel padre accende a pocco a pocco
Di Giesù dolce l'amoroso fuoco.

18. Et puoco stante da Hermolao sancto
Riceve il salutifero battesmo,
Gli suoi penati dei, che tanto, e tanto
Adoron, spezza e bruscia esso medesmo:

Si copre poi sop il freggiato manto
Della fè santa e santo Christianesmo:
Et tosto scorta che fu fuor de inganni
L'alma volò su a quei felici scanni.

19. Di ben paterni Pantaglion all' hora
Li poverelli pieno di dolcezza
Amanta igniudi, e via più se innamora:
Imitar santi, chi sprezzar ricchezza,
Tutti l'infermi poi, che ne l'aurora
Troppo havrian visto, n'é di sol vaghezza;
Cui giovar altri medici una frulla
Ei sana in virtù di Christo, e transtulla.

20 - 24

Secondo miracolo: Pantaleone ridona la vista a un cieco. I medici pagani allora si rivolgono all'imperatore perché punisca il santo, il cui operato rappresenta un pericolo per la fede negli dei. Il sovrano fa chiamare il cieco e, poichè egli non vuole ammettere che è stato sanato per opera degli dei, lo fa uccidere.

20. S'afflige, e sfaccé un cieco dè bei lumi,
In phisici non pone più speranza,
Né più in lor arti, né lor falsi numi,
Ma va da Pantaglion con gran baldanza;
Benignamente egli li belli lumi
Col segno sol della Croce, che avanza
Di certo ogni altro human unguento, infonde
Insieme colla luce de sacre onde.

21. Dè invidia (che tra felloni sempre erra)
La turba de altri medici pagana
Gli pone assedio intorno, e falli guerra,
perché ogni piaga non sanabel sana.
Dice: "Augustissimo Re della terra,
Che signoreggi ogni natione strana!"
Pantaglion, invocando quello Christo,
Sana ogni infermo, quantunque rio, e tristo.

22. Da nostri dei poi anch'or li disvia
Et sempre più se accende questo fuoco,
Lasciarlo viver è grande folia:
Il mal se estingui, mentre anch'or è puoco
Che in breve tempo egli convertiria
La sciocca gente in tutto questo loco!
Se di ciò ti cale meglio esser certo
Tel dica il cieco sano per suo merto.

23. Subito che fu condotto da lui,
Cesar dimandallo ciò che ha sentito:
"Resemmi il bel lume (né mai altri
Giovarmi unquanco) Pantaglion gradito
Nel nome sancto del signor: in cui
Chi puose speme, non fu mai fallito.
Una poi isplendidissima alma luce
Diemmi, che all'alto cielo mi conduce.

24. "In virtù di miei divi te ha sanato",
Cesare disse: e credel sempliceto,
Esso sorridendo hebbe all'hor parlato.
"Sono anch'or lor ciechi, e vile legnetto

Eternamente ognun di lor dannato
Nelle più folte e scure ombre". A tal detto,
Tutto orgoglioso comanda che ucciso
Sia quello tanto rilucente viso.

25 - 29

L'imperatore poi convoca Pantaleone e lo invita ad abiurare la fede cristiana. Il giovane medico allora gli lancia una sfida: se gli dei pagani riusciranno a guarire un paralitico, egli subirà il martirio, altrimenti dovrà essere l'imperatore quello che abiurerà alla propria fede. Avviene così il terzo miracolo: i medici pagani invocano invano l'intercessione dei loro dei, ma solo Pantaleone riesce a risanare il paralitico. Persuasi da questo ennesimo segno della volontà divina, molti pagani si convertono alla religione cristiana.

25. A chiamar poi manda Panthaglion quel giorno:
Tosto dinanzi al suo cospetto è gionto,
Tutta la turba fassegli al intorno;
Massimiglian di sdegno disse punto
Vituperoso: "Perché da tal scorno
Seguendo il falso Christo sei compunto?"
L'invito campion della fè Christiana
Di gridi introna contra la pagana:

Massimigian di ciò riman contento
Et senza induggia, secondo sua scienza,
Indarno unguenti e liquori ogni phisico
Adopra, per sanar un paralitico.

26. "Peran que vostri dei, chi non crearo
Il mondo: né resurger fanno i morti:
Nè mai la vista salutar donaro
A ciechi, né sanar stroppiati, o torti,
Che i nostri sancti fer nel nome claro
Di Christo; e ha tutti la via scorti
Di gir là su, a quei sì candidi poggi e
Ove felice te, se te gli appoggi.

28. Li sacerdoti anch'or fan la lor prova,
Pregan Saturno, la Giunone e Giove,
Cantando indarno himno, che non li giova.
Dice ei ridendo: "Forsì son altrove,
Onde altamente i canti o clero innova,
O perché dormen". Li crolla, e li move
Pien di maraviglia Massimigliano.
"Sanel tu dunque – disse – a mano a mano!".

27. Che spargo indarno più parole al vento?
Di l'una e l'altra se fan esperienza:
Se la tua è vera, dammi rio tormento;
Se la mia vince, vien a penitenza!"

29. Sanallo nel suave Giesù nome.
De l'idolatre genti la fè strugge.
Gir contro lui non sa più Cesar come,
Ma solamente stride, freme, rugge:
Et hor sostiene più gravose some,
Che molta gente il falso culto fugge.
"Nella virtù di mei possenti Dei
Pien di dispetto - disse - sani i rei".

30 - 31

Galerio ordina allora che Pantaleone venga appeso a degli uncini e ustionato con fiaccole intorno ai fianchi. Ma Cristo appare e fa spegnere le fiaccole.

30. "Adonque niega Christo: chi l'abbraccia,
Come tu vedi, fannosi morire".
Quantunque grande pene gli minaccia
Per Christo ogni martirio vol soffrire,
Nessun spavento già da lui discaccia;
L'amor di Giesù fandollo disdire,
Onde stracciar pien de ira con uncini
Fa' li sospesi suoi membri divini

31. Intorno ai fianchi poi fall'affogare
Lampade assai e pur e più costante
(Così nel fuoco lor s'affina) appare
Christo all'hor Hermolao somigliante:
Le man alla canaglia fa stroppiare,
Et lampi estinguersi; ma cose tante
Cesare far si crede d'arte maga:
El martir sol del proprio error appaga.

32 - 33

Poi l'imperatore ordina che il santo venga immerso in una recipiente pieno di piombo fuso, ma anche stavolta si manifesta la volontà divina, attraverso un angelo che rompe in mille pezzi il recipiente. Convinto che questa sia opera di magia, Galerio fa gettare il giovane in mare dopo avergli appeso al collo un pesante masso. Ma il laccio che avvolge il masso si scioglie, riportandolo in salvo sulla spiaggia.

32. Dileguar piombo fa in una padella
Et salir entro il poverel ignudo
Focosamente quando più arde quella;
L'Angel con lui tosto vi entrò per scudo:
Miraculosamente la padella
Col piombo schianta in mille parti crudo.
Tuttavia, pensa Cesar, l'arte maghe
Sottragglin Pantaglion d'acerbe piaghe.

33. Onde sommerger fallo in l'alto mare
Con un al collo ponderoso Sasso;
Ma Christo anchor a Pantaglion appare,
Che lo conduce al lito a passo a passo,
Che fa lo sasso qual piuma nodare;
Ei di Dio ringratiar non è mai lasso.
Per ciò non vuole dal laccio si scioglia
Ma di crucciarlo più cresce la voglia.

34 - 35

Pantaleone è poi condotto nell'arena, perchè venga sbranato dalle belve feroci, ma le belve si prostrano ai piedi del santo, quasi a chiedergli perdono. A questa vista - dice il nostro autore - ben mille persone si fecero cristiani e si dichiararono pronte al martirio!

34. Horrende fiere face su l'harena
Condur: il popol corre, intorno siede.
In mezzo pone il martir, poscia sfrena
Le fiere il servo, che lingonli il piede;
Ciascuna atterrassi di senno piena,
Come humilmente chiamando mercede:
"Vero è el Dio di Cristiani: et è possente:
Il popol grida et crede fermamente.

35. Ben mille persone si battizzaro,
Et, per confession del magno Dio,
Tutte soffrire anchora cominciaro
Martirio subito angoscioso, e rio.
Perché le bestie poi non divoraro
Li corpi lor, Massimiglian empio
Comanda uccise sian tutte le fiere:
Che di lui assai erano men fiere.

36 - 37

Pantaleone viene poi imprigionato per trenta giorni, al termine dei quali è sottoposto al supplizio della ruota: alla presenza di una grande folla, viene legato mani e piedi ad una grande ruota, che viene fatta rovinare da un'altura ma, pur essendo stati travolti cinquecento pagani che assistevano allo "spettacolo", egli ne rimane illeso.

36. Impregionar lo fa per trenta giorni,
Una fra tanto fer rota de rai
Accuti; e per maggior oltraggi e scorni
Al spectacol più gente vien che mai;
Legar su quella fè sui membri adorni
Con molti e indisciolubili lai,
Poi strabocchevolmente de alto luoco
Fecello scender giù con festa e giuoco

37. Christo possente all'hor per scudo e maglia
Inmantinente alla rota se oppose,
Acciò nuocergli punto la non vaglia.
Pur cinquecento alme ne fur dogliose
Che diroccando sossopra ella taglia.
Non però per stupende tante cose
L'Imperator se piega: anzi più arrabbia,
Che pare d'altro più cura non habbia.

Galerio fa chiamare poi Ermolao e i suoi fratelli, Ermippo ed Ermocrate ("Hermograto" nel testo), e adirato perchè avevano professato con convinzione e senza timore la loro fede, li fa uccidere. La terra, a tale scempio trema e si spezzano i simulacri degli dei pagani.

38. Subito che esser suo maestro intese
Hermolao erudito sacerdote,
Mandò venesse ad lui senza contese;
Egli fu nanzi al Re più tosto puote.
Et animoso confessò l'impresa
Fan le persone di Christo devote;
Uccider Hermolao fè adirato
Con duoi fratelli Hermippo et Hermograto.

39. Al Sol i bei ragi si scoloraro
Ne l'aspra passion di que tre sancti:
L'idoli in mille parti si spezzaro,
Tuonò la terra in diversi sembianti,
Cesar vedendogli nessun riparo
Vincer Deustergio il figlio: par che schianti.
Taglin la testa al vincitor comanda,
Getinlo poi in la fiamma nefanda.

Pantaleone viene allora preso e legato ad una pianta di ulivo per essere decapitato, ma il ferro delle spade dei carnefici si scioglie come molle cera, provocando la meraviglia degli astanti che abbandonano la fede pagana. Pantaleone tuttavia, stanco, ritiene che ormai sia giunto il suo momento e prega i suoi carnefici di dargli la morte. Dal capo reciso del santo esce però non sangue, ma latte. Il corpo senza vita poi viene dato alle fiamme, ma esse non riescono a bruciarlo.

40. Li mascalzoni il martir, per la strada,
Affrappandolli il manto for le mura
Stascinan (sì al furor Cesareo aggrada),
Leganlo ad una verde oliva et pura,
Uno di lor con la tagliente spada
Ne mena al collo con grande sciagura,
Ma il ferro piegassi, qual cera molle!
Spaventasssi ciascun, né uccider volle.

Latte in vece di sangue ne esce fuora,
Fiorisce anch'or l'oliva e tutto il speco,
Tutta la corte Nicodemia e vede
Ei molti confessar la vera fede.

41. Ma del suo fallo ogniu chiede perdono
Col ginocchio chino e con voce aperta:
"La fè pagana – dice – io abbandono,
Seguo quella di Christo vera e certa'.
Lui prega e sentessi dal ciel il suono
De exauditione che la turba merta.
Ma disse lor: "perché indefesso e forte
Guerier soffrir per Christo brama morte,

43. Lo imperator all'hor, con viso amaro,
Che anch'or non ha l'ingorda voglia satia,
Comanda che si svelga l'olivaro,
In cui si bruscia il corpo in sua disgrazia.
Glorioso martir, o nume preclaro,
Stella raggiante! hor dammi luce et gratia
Con fiocco canto; e mio più rozzo pletro
Dir possa perché habbi di Crema il scetro.

42. O datime la morte ad hora ad hora,
O che voi non avrete parte meco!"
Luccifer all'hor senza altra dimora
Da haver disiosi in cielo parte seco:

44. Come in rapaci fiamme il corpo messo
Da olive ardenti lesione non henne,
Ma il fuoco, essendo già in due parti fesso,
In più color e più bellezza crebbe;
Come si può scorgere in parte hor esso
Da tue reliquie che, come si debbe,
Si serban in dorati tabernacoli,
Perché da molti splendeno miracoli.

45 - 46

A conclusione del poema, l'autore dichiara che, come accadde per le fiamme che avvolsero il corpo del santo, anche Crema arde di fede per Pantaleone e che la devozione che i Cremaschi hanno dimostrato per il santo è ben più degna delle sue parole per celebrarne la virtù.

45. Così la bella patria, che ora Crema
Chiammassi, perché la fu già cremata
Non da Chremete author, che erraria il thema,
Nella fè dal incendio fu novata,
In cui sempre arde più, sempre più crema.
E ognihor di bei defici vien novata
Felice terra, ch'el nome mantiene,
Non perché arda, come arse, ma più bene

46. Deh! perché hor non poss'io come vorrei
Con più bel stil e voci più canore
Ch'a il suon di bassi e rozzi accentui mei,
Del sancto dir di Crema difensore!
Che appo Dio ogni gratia impetra per lei,
O vostro (in ver) Muse troppo alto errore!
Pur sempre un cor, divoto ad ogni sancto,
Suol piacer più che ogni ingegnoso canto.

47 - 50

Crema fu assalita da un'orribile pestilenzia che mietè tante vittime e contro la quale non fu efficace nessuna medicina. Poté invece porvi rimedio solo la grazia divina, ottenuta grazie all'intercessione di san Pantaleone.

47. La spaventosa e atra peste assale
(ha già rivolto il ciel da novanta anni)
La miseranda Crema*: e spiega l'ale,
Troncando ovunque vola li ultimi anni,
né medicina pol curar mortale
Le velenose piaghe (o vivi affanni);
Crudeleggiò già l'empia morte meno,
Ch'a quivi, a Canne, a Threbbia, a Thrasimeno.

49. Non Esculapio author di medicina
Ritrovarebbe a tai piaghe riparo,
Ma solamente la gratia divina
Ch'ogni addolcir assentio puol amaro;
Onde Crema alla maestate trina
Ricorre: che gli dia un nume preclaro
Ch'appresso quella per lei intercedi
Sanar l'infermi da tai atre cedi.

48. Inavedutamente atterri e smaglihi,
Ahi! impetuosa morte, i più leggiadri
(O voglie interditte): che i figli vaghi
Veder non puon le gramezzose madri.
Ahi morte! sì repente ognium appaghi
Di lordi aspetti, scoloriti e adri;
Tal plange a mane altrui, che è pianto a sera;
De Dio adirato nosco o guerra fiera!

50. Pietà infinita lo Signor accese:
Di tutta l'arte Sole lampeggiate
Pantaglion santo dona a tai imprese,
Che da quel di ne ha fatto gracie tante,
(sua mercé) essendo a noi sempre cortese;
Colle sue mani valorose e sante
L'horrenda peste di Crema discaccia,
Che hor sana guodessi nelle sue braccia.

* Si riferisce alla peste che si diffuse a Crema nel 1361, probabilmente portata dalle truppe svizzere e francesi durante le guerre d'Italia. Fu una recrudescenza della cosiddetta "Morte Nera", la terribile pandemia che prese piede in Italia e nel resto d'Europa nel 1348 (e che fu descritta dal Boccaccio nel suo "Decameron"), imperversando ciclicamente fino al Seicento e oltre.

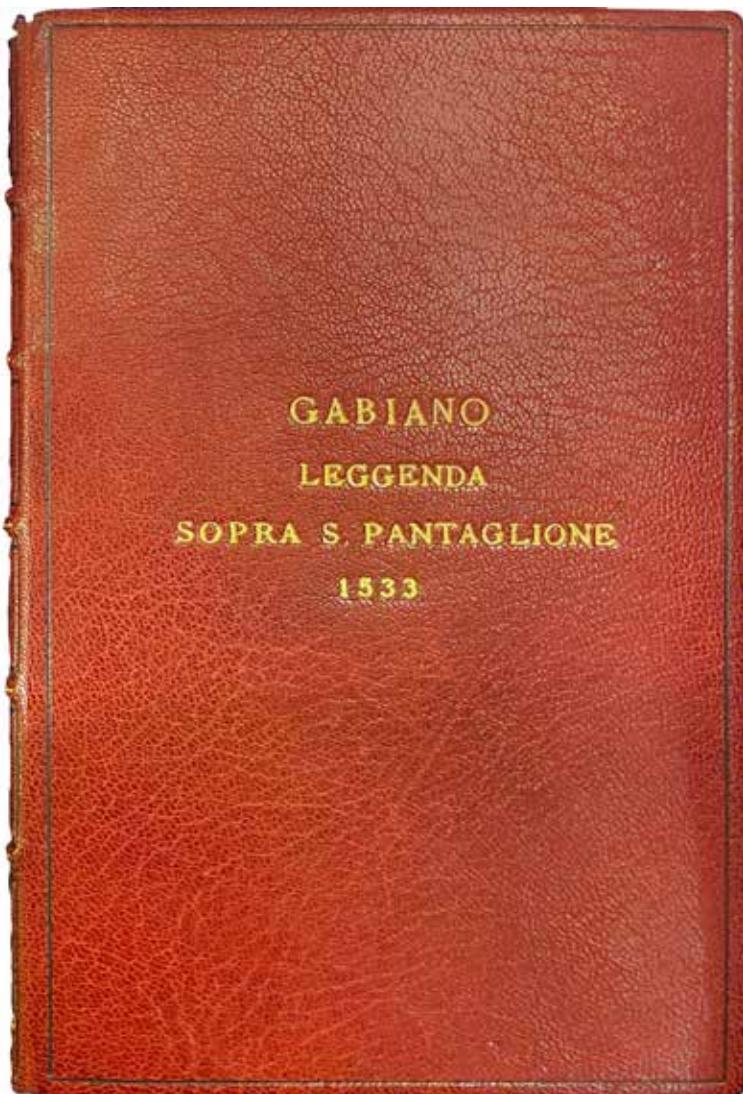
Se si volessero raccontare tutte le benemerenze del santo, non sarebbe sufficiente un "altissimo volume". Grazie al suo patrocinio, Crema potrà prosperare nella concordia e nella moralità dei costumi e il governo della classe dirigente (i "Veneti signor" del testo) sarà fruttuoso ed eterno, con effetti positivi per tutte le classi sociali.

51. Se le tue gracie, che doppo ce hai fatto,
 Et tai, tutt' hora, santissimo nume,
 Raccontar io volesse a questo tratto,
 Senza ber acque da Helicona fiumme,
 Ma col tuo sol agiuto più preggianto,
 Farei di quelle altissimo volume.
 Tu non si spezza in alto mar impetri
 Questa nostra nave di frali vietri:

52. Onde il diletto tuo popol Cremense,
 Con quello più pole core sincero,
 Humile ogni hor ti rende gracie immense;
 Ti prega il tragghi d'ogni empio pensiero,
 Da cieche vie e terrene voglie intense,
 Lo scorgi del ciel al dritto sentiero,
 Per tua caggion si guoda sol l'eterno
 Di Veneti signor giusto governo.

FINIS

In Bressa per Lodovico Britannico ad in - / stantia di maestro Salvestre Tura - / nese libraro in Crema adi / Primo.de decembrio. / MXXXIII.D.



I. La copertina moderna



2. La xilografia della prima pagina, che funge da frontespizio

**DEL GLORIOSO
MARTIR SANTO PAN-**
taglione legenda di Gio-
van, Iacomo, Gab-
biano.

Spinto d'uius, che nel corporeo velo
Del valoroso martyr Pantaglione.
Fecesti imprese assai degne del cielo,
Que hor ti godi nella trina unione,
Et infinite gracie con gran zelo
Imperii alle deuoti sue persone,
Soccorremmi, che con fedel memoria
Dir possi in verso la sua bella historia
Et perche poi la generosa Crema
Lo chiama ognior per difensore nre,
La cui sua tanta gratia mai non scema,
Ma per suo bel paese va, qual fiume.
Dicq perche il si rozzo & basso thema,
Nostro piu suoni: & splèda al suo bel lue
Tu della bella Cretaa eterna luce
Mia mente alluma: e stâmi guida, & duce
Regnaua lempio, & falso Imperatore
In Nicomedia allhor Massimiliano,
Di quel secol exitio, & dishonore,
Maluaggio distruttor d'ogni Christiano:
Era in que tempi vn degno senatore
Eustorgio detto: pur vi se pagano,



4. C. Urbino, Il martirio di S. Pantaleone, Crema, Duomo, seconda metà del XVI sec.

Da sinistra in senso orario: S. Pantaleone guarisce un paralitico, alla presenza dell'imperatore; viene immerso in una caldaia piena di piombo fuso, ma ne esce illeso; viene collocato in un recinto perché venga sbranato dalle belve feroci, ma le belve si prostrano ai piedi del santo; è gettato in mare con un pesante masso appeso al collo, ma il laccio che avvolge il masso si scioglie, riportandolo in salvo sulla spiaggia.

Al centro, in primo piano: al santo viene tagliata la testa, ma ne esce latte anziché sangue.

L'elaborazione dei dati dell'Estimo Veneto del 1685 (Offanengo Maggiore e Minore)

L'articolo illustra un lavoro preliminare sull'Estimo del 1685 dei due comuni censuari di Offanengo Maggiore e Offanengo Minore.

La prima parte è consistita nella tabulazione con Excel, col criterio di riportare nel file in forma organizzata tutti i dati significativi.

La seconda in un'ipotesi di mappatura dei terreni, compresi i sedimi degli edifici, con GoogleEarthPro. Nel seguito si traccia un programma di studi che se ne avvalgano, riferendo di un saggio inedito dell'autore sulle proprietà e inoltre della possibilità di approfondimenti orientati verso la toponomastica e la storia del paesaggio. Un passaggio intermedio consiste nella realizzazione di mappe interattive tematiche. Prima di concludere sull'importanza di utilizzare fonti seriali, sono riportati alcuni risultati fin qui emersi su questioni storiografiche generali e specifiche riguardanti Offanengo.

L'Estimo del 1685¹

Del periodo in cui il Cremasco era una provincia della Serenissima, l'Estimo del 1685 è l'ultima e l'unica pervenutaci completa² di una serie di minuziose descrizioni e stime delle proprietà immobiliari (terre, case e mulini) e della rispettiva rendita, in base alla quale era fissato l'obbligo contributivo dei proprietari riguardo a una certa tipologia di tassa (le *gravezze*, imposta diretta sulle proprietà immobiliari). L'Estimo non stabiliva quanto un proprietario dovesse pagare, ma la sua quota rispetto a una cifra che veniva stabilita mediante un procedimento a cascata che partiva da una richiesta della Dominante allo Stato di Terraferma che veniva ripartita nelle province tra cui Crema e da queste nei Corpi (Città, Chiese, Territorio). A sua volta il Territorio (cremasco) ripartiva la parte assegnata nei 54 comuni rurali che lo componevano. Nell'ambito del corpo d'appartenenza, l'Estimo stabiliva la quota spettante a ciascuno. Questo sistema era chiamato dei *carati*, cioè delle quote³.

Prima del rinnovo del 1685, un Estimo (di cui ci resta copia per i possessi delle chiese) era stato fatto nel 1609, ma i Podestà, nelle loro relazioni antecedenti quest'ultimo, fanno spesso riferimento a un precedente Estimo che risaliva a un periodo intorno al 1540, e certamente questo non era stato il primo⁴.

L'Estimo del 1685 di un comune rurale consiste in un registro, più o meno corposo a seconda del numero delle particelle immobiliari, definite in genere *pezzi*. Inizia con i proprietari cittadini

¹ Gli Estimi, oltre all'ovvia funzione di fornire materiali per la storia economica e sociale, riguardo al periodo antecedente la redazione dei primi catasti particellari (per il Cremasco 1814-1815) forniscono anche elementi utili allo studio geostorico.

Per tutto il lavoro di cui qui si riferisce devo ringraziare in particolar modo gli amici Valerio Ferrari e Valeriano Manenti. Valerio mi ha introdotto alla conoscenza dell'Estimo e dei catasti pre-unitari, mettendo tra l'altro a mia disposizione le foto da lui realizzate dell'Estimo di Offanengo Minore e Maggiore e dei Sommarioni del Catasto Napoleonico-Lombardo Veneto dei comuni censuari di Offanengo, Tirone e Cascine Ronchi (suddivisioni censuarie del comune amministrativo di Offanengo). Valeriano ha svolto con me delle ricerche d'archivio e mi ha fornito materiali provenienti da ricerche d'archivio effettuate in passato, ha collaborato alla tabulazione dell'Estimo e ha tabulato i Sommarioni dei comuni succitati. Entrambi hanno messo a mia disposizione la loro approfondita conoscenza storica e ambientale del territorio e hanno seguito, commentato e consigliato il mio lavoro. Ringraziamenti vanno anche a Romano Dasti che ha dato il via a un progetto didattico di grande portata che è stato di stimolo a questa ricerca, e a Stefano Domenighini, che ha condiviso con me della documentazione sui confini orientali del comune di Offanengo. Devo nuovamente ringraziare l'Arciprete emerito don Bruno Ginelli per la possibilità di consultare l'Archivio Parrocchiale.

² Sui registri conservati all'Archivio Storico Statale di Cremona vi è scritto che si tratta di copie. Poiché poi su ciascuno c'è scritto che nel 1812 (o anno vicino) la Cancelleria Censuaria del rispettivo Cantone ha apposto la numerazione al duplicato dell'Estimo del 1685, fornito dalla Direzione Generale del Genio, si ha come prima impressione che la copia sia stata eseguita appositamente e quindi lo stesso anno. Invece è probabile che la copia sia all'incirca coeva alla redazione, in quanto riporta appunti e variazioni che sembrano denotare un lungo uso e grafie diverse, che come quella principale non sembrano ottocentesche. Inoltre quanto meno nella penultima facciata del Registro di Offanengo Maggiore c'è una dichiarazione di copia conforme della Cancelleria di Crema datata 1686.

³ Molto rilevante per il Cremasco era anche l'obbligo che gravava sui proprietari terrieri di introdurre frumento e grani minuti in città in proporzione all'estimo, per essere venduti a prezzo di fatto calmierato. Il complesso e divisivo argomento ricorre continuamente nelle relazioni dei Podestà e conobbe nel tempo soluzioni diverse. Su questo e altri argomenti riguardanti il Cremasco seicentesco sottomesso a Venezia si può vedere, per un primo orientamento, di Carlo Piastrella, *Crema nel XVII secolo*, in Aa.Vv., *L'estro e la realtà: la pittura a Crema nel Seicento*, Leonardo Arte, Milano, 1997, pp. 27-37.

⁴ In una certificazione della Cancelleria di Crema del 1690, si dice che l'Estimo del 1685 è il Nono: Archivio Diocesano di Crema, Parrocchie, Offanengo, 213.

(residenti in città), poi ci sono i contadini (residenti nel contado, in genere nel comune stesso) e le chiese. Ciascuna categoria aveva obblighi fiscali (e non solo) diversi. Come detto il registro inizia in un ordine che pur con qualche tentativo di ordinamento alfabetico risulta in realtà piuttosto casuale, con i proprietari cittadini, di ciascuno dei quali elenca i pezzi, iniziando con i terreni agricoli e terminando di solito con *sedumi* e case. Al termine dell'elenco dei pezzi di un proprietario c'è un riepilogo. Dopo i cittadini vengono i contadini e infine le chiese. In alcuni registri, ma non sistematicamente, vi possono essere anche indici e riepiloghi generali e per categorie. Gli elenchi venivano compilati utilizzando solo le pagine pari (a intestazione delle quali veniva ripetuta la categoria fiscale), mentre le pagine dispari a fronte erano riservate all'annotazione di eventuali variazioni avvenute⁵.

Fig. n. 1: Parte di una pagina dell'Estimo di Offanengo Maggiore

[Archivio di Stato di Cremona, Copia dell'Estimo del 1685, Offanengo Maggiore].

In alto c'è l'intestazione di pagina [Contadini d'Offanengo Maggiore]. Segue l'identificazione del proprietario [Alessandro Capello q. Francesco]. Subito di seguito il primo pezzo [Pezzo uno aratorio avidato il Campo Longo], con le coerenze [à mattina Bochello, à mezzodi Corlazolo, à sera Gio Giacomo Vancino, et à monte Salvadore et Disciplina d'Offanengo], la superficie [Pertiche sei tavole dieciotto], la rendita per pertica [Lire due Soldi quatordeci è Denari 9]. A destra è ripetuta la superficie e compare la rendita complessiva del pezzo [Lire 18 Soldi 10]. Nel margine sinistro compare il numero di particella [578] apposto nel 1812.

Seguono altri pezzi, in questo caso un *sedume*, che in meno ha il nome, e un edificio [case sopra detto sedume estimate Lire ventisette], riportante solo la rendita stimata.

In fondo ci sono i riepiloghi: superficie e rendita totali dei terreni; estimo dei terreni in Soldi e Denari [approssimativamente la rendita diviso 1440, 1 Soldo ogni 72 Lire]; rendita totale ed estimo delle case.

⁵ Per quello che segue si veda come esemplificazione la Fig. n.1 con la relativa didascalia.

Precede il primo pezzo di un proprietario il suo titolo (se c'è), il nome, il cognome e la paternità o la denominazione per esteso se un ente o una chiesa e se si tratta di un beneficio ecclesiastico colui che ne gode *pro tempore*. Di ciascun pezzo sono riportate in forma testuale le caratteristiche (per esempio *aratorio adacquatorio*), il nome del terreno (a volte più di uno se conosciuto con due nomi alternativi oppure mutati nel tempo, mentre non hanno nome i *sedumi* e anche argini e altri terreni marginali), le coerenze, cioè terreni dei proprietari con cui confina oppure se con strade o corsi d'acqua, girando da mattina, a mezzodì, a sera e a monte, la superficie in pertiche e tavole, la rendita stimata per pertica in Lire, Soldi e Denari. Al termine della descrizione del pezzo, a formare più a destra verso il margine una quasi tabella, viene riportata di nuovo la superficie e di seguito la rendita totale del pezzo (calcolo non sempre esatto).

Gli edifici, detti genericamente *case* senza distinzione tra parti abitative e parti di servizio, seguono in genere il sedime su cui sono costruite e non riportano altro che la rendita stimata. Se si tratta di un mulino è riportato quale roggia lo muove, la tipologia se da olio o pesta da riso, oppure niente, e sarà da cereali, il numero di ruote possedute dal tal proprietario (frequente anche il caso di *meza roda*), infine la rendita stimata.

Al termine dei pezzi di un proprietario c'è un riepilogo, con il totale del perticato, la relativa rendita e l'estimo, ottenuto dividendo la rendita per 1440 (ogni 72 Lire di rendita 1 soldo d'estimo)⁶.

La riga successiva riporta la rendita totale delle case e l'estimo che ne risulta, eventualmente vi è una riga con lo stesso per i mulini.

Questa struttura si ripete invariata per ogni proprietario. Variazioni si hanno: nei terreni la cui proprietà sia divisa e nel caso che siano posseduti in permuto o concessi a livello⁷. Non sempre questi dati sono riportati: per esempio capita che un proprietario possieda metà di un pezzo, ma l'altra metà sia trattata come se fosse un pezzo intero; o che non si riesca a verificare il reciproco di un terreno permuto. Ci sono indizi che le concessioni livellarie non siano riportate sistematicamente, mentre non sono riportati contratti a tempo di nessun tipo.

Nel margine di sinistra vi è una numerazione progressiva, non sempre impeccabile, che come già accennato (vedi nota 2) fu aggiunta, nei registri finora esaminati, nel 1812.

Il territorio di Offanengo era da tempi remoti diviso in due comuni, denominati Offanengo Maggiore e Offanengo Minore. L'analisi conseguente alla tabulazione e soprattutto la mappatura dei due registri consentono di precisare l'estensione e la presenza di centri demici nei due comuni, tema che sarà affrontato più avanti. L'Estimo di Offanengo Maggiore enumera 1373 pezzi, quello di Offanengo Minore continua la numerazione fino a 1534, quindi ne enumera 161. Poiché i problemi di pezzi suddivisi in modo incoerente e la difficoltà nell'identificare la parte mancante di una parte esplicitamente segnalata come tale, insieme a qualche svista forse inevitabile, ne inficiano la precisione, questo numero è da prendere come un'approssimazione. Non ho tentato un riconteggio con ricomposizione di pezzi suddivisi, dove avrei avuto all'incirca gli stessi problemi. Contare i pezzi interi e anche quelli che tali non sono definiti mi è stato invece piuttosto facile, grazie all'informatica: sono 1426 per Offanengo Maggiore e 169 per Offanengo Minore, per un totale di 1595 pezzi. La precisione del dato non è comunque rilevante, è solo per stabilire un ordine di grandezza.

⁶ FRANCESCO SFORZA BENVENUTI, *Storia di Crema*, coi tipi di Giuseppe Bernardoni di Gio., Milano 1859, vol.II, pp. 129-130. Poiché il valore d'estimo rappresenta non una somma ma una quota di ripartizione, il fatto che fosse calcolato come un soldo d'estimo per ogni 72 Lire di rendita (di fatto 1/1440, visto che la Lira si componeva di 20 Soldi) rappresenta una decisione arbitraria: qualunque altro rapporto sarebbe andato bene, se applicato con coerenza. Si trattava di convertire una stima in un coefficiente.

⁷ Il livello è un affitto a tempo indeterminato: in sostanza il livellario era tenuto a pagare una somma fissa all'anno, pagata la quale deteneva ogni diritto sul terreno. Col tempo il livellario si trasformava nell'effettivo proprietario di un terreno gravato di un tributo, tenue perché, essendo fisso, non aveva seguito le contingenze degli affitti effettivi.

Tabulazione

Tabulare con un foglio elettronico significa creare un database che consente di effettuare elaborazioni dei dati tabulati. Un foglio elettronico da questo punto di vista non ha la potenza operativa di un vero database relazionale, ma non ne ha neanche la complessità di impostazione e di utilizzo. Ho constatato che spesso ricercatori anche accademici, se non agiscono di concerto con staff di programmatore che gestiscono progetti complessi, si accontentano di usare le funzionalità di database che anche Excel o Google Sheets possiedono. Il trasferimento dei dati a un database relazionale è sempre possibile farlo in un secondo tempo quando i mezzi e le competenze necessarie fossero disponibili. Tra Excel, altri fogli elettronici a pagamento, Google Sheets e altri software e servizi online gratuiti, come Calc di Libre Office o Ethercalc, si può scegliere quello con cui ci si trova a miglior agio, sapendo che in genere la trasferibilità dei fogli prodotti è elevata se non completa. Pur simpatizzando per i programmi free, ho tuttavia lavorato in Excel perché comunque l'avevo disponibile e perché è l'applicazione più utilizzata. Se ci si sta lavorando collaborativamente da remoto è comodo Google Sheets.

Mentre il numero delle righe (*i record*) è sostanzialmente pari al numero dei *pezzi* da inserire, stabilire quante e quali colonne (che corrispondono ai cosiddetti *campi del database*) non è facile, così come decidere se adottare delle normalizzazioni e abbreviazioni. Nel corso del lavoro mi è capitato di aggiungere colonne, di aggiungere fogli dove raccogliere le varianti dei nomi e le abbreviazioni da me eventualmente utilizzate, ma non sono arrivato a una soluzione della quale fossi soddisfatto fino in fondo. Questo vale anche per la decisione se elencare nella stessa cella tutte le coerenze nella stessa direzione, che possono a volte essere non poche, o riservare una colonna per ogni coerenza riportata. Ci sono vantaggi e svantaggi in ognuna delle due scelte, che si rivelano soprattutto al momento di effettuare le elaborazioni, ma la differenza non è di grande rilievo. Nessuna scelta è irreversibile, le celle possono essere divise o unite con delle funzioni che si applicano con un solo comando a tutta una colonna o a più colonne. Ho invece constatato che portare avanti contemporaneamente due o più varianti della stessa tabella non conviene, in quanto le modifiche e correzioni fatte su una andrebbero poi applicate anche alle altre e dopo un po' non ci si ricorda se lo si è fatto o no. Inoltre il rischio di non accorgersi di star lavorando su varianti non aggiornate del file è elevato. Quindi, occorre avere una sola tabella aggiornata e utilizzare sempre la stessa. Se si vogliono avere dei backup a scanso di ripensamenti, si può ridatare il file al termine di ogni sessione di lavoro.

Quello che segue è l'elenco delle colonne (*i campi*) della mia tabulazione di Offanengo Maggiore:

- nr. record;
- nr. pag. (riferito all'originale, serve per ritrovarvi rapidamente il record);
- categoria fiscale (Cittadini, ecc.);
- cognome del proprietario (o nome completo dell'ente), titolo, nome, paternità (in genere preceduta da una q per *quondam*) [gli ultimi tre campi sono vuoti se si tratta di un ente];
- nr. lotto (numerazione del 1812), parte di (un pezzo intero campo vuoto, altrimenti metà, terza parte o se quota differente una x con un commento esplicativo);
- tipo di terreno, sedume (x se lo è, altrimenti vuoto), casa (x se lo è, specificato se è un mulino, vuoto altrimenti);
- agronimo primo, ovvero agronimo secondo, con nota esplicativa qualora invece di ovvero vi sia una diversa congiunzione⁸;

⁸ Vi sono molte varianti che a volte comportano che nell'originale un nome desueto preceda quello in uso, nella tabulazione in tali casi ho sempre inserito come primo agronimo quello in uso; per poter meglio gestire un ordinamento alfabetico, in entrambe le colonne l'articolo è tra parentesi dopo il nome.

- coerenze a mattina, a mezzodì, a sera, a monte;
- superficie in pertiche, e tavole, superficie in pertiche decimali [escamotage per facilitare i calcoli], superficie in metri quadrati;
- rendita per pertica in lire, soldi e denari, rendita totale assegnata in lire e soldi, rendita delle case in lire, rendita per pertica in lire decimali [altro escamotage per facilitare i calcoli], rendita totale delle terre in lire decimali ricalcolata, rendita totale assegnata delle terre convertita in lire decimali.

Seguono colonne che riguardano i riepiloghi per proprietari e che quindi sono compilate solo nella riga finale di ciascun proprietario:

- ripetizione sintetica delle generalità del proprietario;
- totale superficie annotata (in pertiche e tavole ma in una sola cella);
- totale perticato decimale calcolato;
- totale rendita terre annotato, totale rendita case annotato, totale rendita terre calcolato;
- estimo terre soldi, estimo terre denari, estimo case soldi, estimo case denari.

Come si sarà notato le unità di misura (sia di superficie che monetarie) costituiscono una complicazione, e lo sarà stato ben di più per chi i calcoli li faceva a mano. Se voglio mantenere il dato come valore numerico, ho la scelta tra riservare una colonna agli interi, e una ciascuna ai sottomultipli, oppure trasformare i sottomultipli in decimali. Se scrivo in una sola cella pertiche e tavole, oppure lire, soldi e denari, l'applicazione non la considera una cella numerica ma di testo.

Le pertiche decimali (convertite in un apposito *campo* anche in mq) e le lire decimali sono lo strumento più comodo per gestire il problema.

Per agevolare specifiche elaborazioni e soprattutto la mappatura, sono state inserite in un secondo tempo colonne supplementari, le più importanti delle quali hanno riguardato gli idronimi, la Strada Maestra e il Confine.

I fogli elettronici consentono di aggiungere a singole celle delle note e/o dei commenti. Sarà di fatto inevitabile aggiungere qua e là un'annotazione, ma queste note possono presentare qualche problema al momento di aprire il file con un software diverso da quello con cui è stato realizzato e nelle elaborazioni non sono così facilmente utilizzabili quanto il contenuto visibile delle celle.

La funzione di ricerca consente di cercare anche nelle note, ma il contenuto delle note non può essere (agevolmente) utilizzato per operare dei filtri, che sono tra gli strumenti principali per l'elaborazione dei dati. Il file di Excel della tabulazione dei due estimi è scaricabile al seguente link: <https://drive.google.com/file/d/1wx7iM2J3-85LxZ3C1dgBSIjKoYLfLbqh/view?usp=sharing>

Mappatura

L'Estimo non fa riferimento a mappe, è di natura puramente descrittiva. Ma mappare i terreni e le case che descrive presenta svariati motivi di interesse. Non è un'operazione facile e presenta margini di aleatorietà. Le indicazioni presenti in (quasi) tutti i terreni e utili alla mappatura sono principalmente le coerenze e la superficie, anche l'agronimo può aiutare. Possono però esserci errori o anche semplicemente difficoltà interpretative: per esempio se a due confinanti a mattina segue l'espressione *mediante bocchello*, si è sempre in dubbio se quest'ultima valga solo per il precedente o per entrambi. A volte i confinanti sono nominati in modo diverso rispetto al cognome ufficiale, per esempio per soprannome personale o di famiglia, e capita che invece del proprietario sia indicato il tutore, la famiglia materna, il predecessore o il livellario. In genere il procedere delle localizzazioni fa crescere la confidenza in quelle fatte in precedenza, anche se a volte costringe a delle rettifiche, ma qualche punto critico rimane anche a lavoro terminato.

I punti di partenza della mappatura sono stati due: le coerenze *assolute* e l'individuazione di proprietà che nel primo catasto dotato di mappa (cosiddetto Catasto Napoleonico, con mappe del 1814 e Sommarione, cioè elenco delle particelle con i dati relativi, del 1815) si riconoscono come

poco variate. Le principali coerenze *absolute* sono riferite ad alcune rogge e alla Strada Maestra, la strada di antica origine che da Crema arriva a Offanengo attraversando il paese per continuare in direzione di Romanengo, fino al confine di stato, segnato dalla roggia che nell'Estimo è detta appunto dei Confini, essi stessi coerenza *assoluta*. Non sarebbe difficile se tutte le coerenze fossero segnate in modo corretto e utilizzando criteri invarianti. Questo a volte non succede e così non si riesce ad avere di primo acchito, partendo dal confine est o da quello ovest, la doppia striscia dei terreni che bordano a nord e a sud la Strada Maestra. Il motivo è che in diversi casi invece di Strada Maestra c'è un generico *strada*. Il secondo punto di partenza all'inizio si è rivelato più fruttuoso. Se il confronto con mappa e Sommarione del 1814-1815 ci suggerisce una proprietà sostanzialmente invariata, sia che il proprietario sia manifestamente lo stesso nel caso di un ente o un discendente se persona, sia che comunque indizi portino a ritenere che una proprietà passata di mano per vicissitudini ereditarie o per compravendita non sia mutata, confrontando agronimi, coerenze e superfici si può operare con un certo agio. Si sono quindi mappate alcune proprietà private compatte o anche non compatte nel caso di possessi ecclesiastici sopravvissuti alle vicissitudini dell'epoca napoleonica.

Bisogna a questo punto dire che questa ipotesi di continuità è stata applicata anche alla geometria e quindi alla superficie dei campi. Si trattava di un'ipotesi di lavoro, fondata da un lato sulla necessità di essa [salvo rinunciarvi non appena ci si rendesse conto che nello specifico non funzionava], dall'altro sulla consapevolezza che in epoca preindustriale la continuità prevaleva sulla rottura e che i mutamenti erano lenti. Certo le piccole proprietà dei contadini e specialmente i loro sedimi e case erano assai suscettibili a vicissitudini successorie, e in alcune grandi proprietà di cittadini ma non solo si sono riscontrate evidenti modifiche nel disegno dei campi, conseguenza soprattutto dell'introduzione dell'irrigazione in zone che prima erano asciutte. Ma questa ipotesi di continuità ha funzionato nella maggior parte dei casi.

Un aiuto lo hanno dato anche estimi e inventari indipendentemente pervenuti: quelli di più agevole accesso riguardano i beni delle chiese e sono presenti nell'Archivio Parrocchiale e nell'Archivio Diocesano, dove, come già detto, è presente tra l'altro l'Estimo Ecclesiastico del 1609, interessante perché consente il confronto sistematico con le proprietà ecclesiastiche dell'Estimo del 1685: oltre a mostrare la continuità nella proprietà, mostra in genere una generalizzata diminuzione della rendita (certo collegata al calo demografico di gran parte del Nord Italia e documentato anche per Offanengo), e a volte le coerenze possono essere meglio specificate. Un paio di casi significativi sono esposti più avanti (paragrafo Offanengo Maggiore e Minore). Nel faldone della parrocchia di Offanengo presso l'Archivio Diocesano vi è anche un'eccellente perizia redatta nel 1582 dal pubblico agrimensore di Crema Gasparro Beniamo, *Misura di afitto dell'infrascritte terre situate nella corte di offanengo rason del terzo canonico di S.ta Maria di offanengo, unite al Seminario Gregoriano*⁹, commissionata dai procuratori della chiesa di S.Marco (Venezia) e dal podestà di Crema Pietro Cappello. Si tratta di un documento preziosissimo, l'unico antecedente il 1814 conservato in un archivio aperto al pubblico che contenga mappe dettagliate di campi offanenghesi, le quali disegnano e misurano 10 campi con coerenze, rogge e fossi, strade e regressi, e tutti gli alberi classificati per specie, governo e sviluppo. Il Seminario Gregoriano di Venezia, amministrato dai Reggitori della Basilica di San Marco perché destinato a istruire i chierici della Basilica stessa, fu istituito nel 1577 e nel 1579 papa Gregorio XIII concesse a istanza del senato che vi fossero unite «le rendite dei benefici ecclesiastici semplici che fossero per vacare nello stato veneto»¹⁰. Anche queste mappe hanno dato un aiuto.

⁹ Archivio Diocesano di Crema, Parrocchie, Offanengo, fasc. 213, doc. 60.

¹⁰ FLAMINIO CORNER, *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia, e di Torcello tratte dalle chiese veneziane e torcellane*, Stamperia del Seminario, Padova 1763.

Importanti elementi di verifica hanno fornito le mappe collegate alla questione dei confini tra Cremasco e Stato di Milano realizzate negli anni che seguirono il Trattato di Mantova del 1756, e i relativi verbali, conservate nell'Archivio Storico Comunale di Crema, studiate da Stefano Domenighini e Marinella Garzini (*I termini del confine austro-veneto nel Cremasco*, in “*Insula Fulcheria*”, LVII, Crema, 2017), insieme a un documento a mio parere mutilo proprio tra Offanengo e il Portico pubblicato da Carlo Piastrella in appendice al suo articolo *Il confine del territorio cremasco nel XVII secolo*, in “*Insula Fulcheria*”, XXIV, Crema, 1994, pp. 53-102.

Con tutti gli aiuti a cui poter ricorrere, la mappatura è stata un gioco di pazienza e azzardo, un po’ come comporre un puzzle con pezzi senza forma. In alcuni casi i terreni sono stati localizzati con certezza, ma il loro disegno è stato tracciato arbitrariamente. Due casi esemplificano il massimo delle difficoltà: una parte della zona dei campi chiamati Il Cagna e di quelli vicini chiamati Gli Ospedali di Offanengo Minore presenta problemi insolubili di incoerenze nei confini e di impossibilità nelle superfici: si è scelto in parte di mappare in modo sommario e ipotetico, in parte di non mappare. L’altro caso è la proprietà Zurla nella parte orientale della zona dei Ronchi: i confini esterni della proprietà sono pressoché certi, ma disegnare e anche semplicemente localizzare i singoli pezzi è reso aleatorio dal fatto che tutta la proprietà ha subito un ridisegno successivo all’Estimo ma anteriore al Catasto Napoleonicò per introdurre l’irrigazione e inoltre alcuni campi confinano solo con campi dello stesso proprietario oppure vi confinano in 3 direzioni. Quindi per quanto riguarda il podere Zurla ai Ronchi la localizzazione dei campi si basa su elementi fragili e il loro disegno è in molta parte arbitrario anche se rispetta la metratura degli stessi.

Questi sono comunque casi-limite e la maggior parte della mappatura ha un buon grado di affidabilità.

Se è probabile che delle parti di superficie siano state ‘levate’ anche dai terreni agricoli (qualche regresso sottoposto a servitù, qualche altra ‘tara’), riguardo ai cosiddetti sedumi a un dato momento mi è venuto il fondato sospetto che ne fosse misurata solo la parte non edificata, sospetto che mi è venuto dalla constatazione che nella Villa, cioè in paese, la superficie era sistematicamente inferiore a quanto era necessario alla mappatura e a volte anche per trovare una spiegazione a certe differenze di rendita altrimenti ingiustificate. Quindi ho aumentato approssimativamente ma sistematicamente la superficie dei sedumi sulla base del rapporto tra la rendita e l’area riportata e la cosa ha funzionato.

A mappatura conclusa e prima di farne oggetto di uno studio tematico approfondito, sono emerse alcune evidenze riguardo ai confini esterni e reciproci dei due comuni. I confini esterni mostrano differenze lievi rispetto agli stessi del 1814, se si eccettua il fatto che una parte consistente dell’abitato del Portico nel 1685 faceva parte del comune di Offanengo Maggiore (e della parrocchia come risulta dagli Stati delle Anime), mentre nel 1814 tutto il Portico era compreso in Bottaiano¹¹.

Il confine tra Offanengo Minore e Maggiore si è delineato con precisione già dalla mappatura di Offanengo Minore e ha evidenziato differenze rispetto all’opinione tradizionale. Riprenderò più avanti l’argomento.

¹¹ Si tenga però presente che se il territorio attuale del comune di Offanengo nel 1685 era ripartito tra i comuni di Offanengo Maggiore e Minore, nel 1814-15 era ripartito tra Offanengo, Tirone e Cascine de Ronchi, al momento sezioni (insieme ad altre) del comune denominativo di Offanengo ma con l’arrivo degli austriaci singoli comuni censuari. La non corrispondenza tra le suddivisioni rende difficoltosa la comparazione tra la situazione seicentesca e quella della prima metà dell’800.

Tabulazione e mappatura come strumenti di studio

La tabulazione è una precondizione per poter intraprendere la mappatura. Se anche la tabulazione da sola può essere proficuamente studiata, soprattutto per questioni economico-sociali, la mappatura, unita se necessario alla tabulazione, fornisce ulteriori possibilità. Studiando la proprietà, mi sono reso conto che per tre quarti mi avvalevo esclusivamente della tabulazione, ma la mappatura aggiungeva elementi importanti. Degli sviluppi che lo studio della tabulazione e della mappatura consentono, solo su alcuni mi sono esercitato a fondo. Altri li ho sondati superficialmente, di altri ancora mi limito a intravedere la possibilità.

Due argomenti possono essere studiati anche solo per mezzo della tabulazione. Si tratta della ripartizione della proprietà e delle caratteristiche agrarie, che si possono studiare anche in modo incrociato. In un mio saggio per ora inedito ho elaborato questi dati in una tabella che aggrega i dati dell'Estimo in quantità e percentuali della rendita e della superficie agraria possedute dai cittadini, dai contadini e dalle chiese a Offanengo Maggiore, a Offanengo Minore e nel totale dei due comuni; in due tabelle che illustrano le quantità e le percentuali di possesso delle diverse tipologie di terreni agricoli (aritorio asciutto, aritorio asciutto vitato, aritorio irriguo, ecc.) da parte delle categorie di proprietari; una tabella che elenca in ordine decrescente i 20 maggiori proprietari con le misure e l'estimo dei relativi possessi; una tabella che illustra la distribuzione per classi di superficie agraria posseduta dei proprietari contadini (individui e famiglie) dalla quale emerge chiaramente che la stragrande maggioranza delle famiglie contadine non era in grado di sopravvivere del suo; una tabella che riporta i nomi e le proprietà dei maggiori proprietari contadini; infine una tabella che riporta aggregati per proprietari i beni ecclesiastici. Nello stesso saggio ho analizzato avvalendomi anche della mappatura oltre che di fonti supplementari le singole grandi e medie proprietà, in particolare i grandi poderi compatti, facenti o meno capo a una frazione o a una cascina ai margini dell'abitato e infine alcuni sedumi edificati presenti nell'abitato, in particolare quelli a cui corrispondono alcuni palazzi e palazzetti ancora esistenti.

In stretto collegamento con l'ultimissimo punto citato, si possono studiare la topografia e l'urbanistica del paese. Dalla mappatura si rilevano con estrema chiarezza i limiti del paese, che mostrano come l'abitato in direzione sud est si fosse spinto oltre il limite che si riscontra nel 1814. Anche sulla situazione delle frazioni, pur se i sedumi non hanno nome, si possono trovare conferme a quanto si sapeva da altre fonti. Molto interessante risulta il confronto tra gli elementi topografici della mappatura e i dati demografici forniti dagli Stati delle Anime.

Lo studio delle proprietà ha richiesto la preparazione di una mappa tematica, realizzata riorganizzando in modo specifico la mappa-base realizzata con Google Earth Pro. Di questa mappa tematica ho realizzato con Umap anche una mappa accessibile online (<http://u.osmfr.org/m/473317>). Questa versione della mappa tematica che sto ancora completando è di consultazione assai più semplice rispetto a quella di Google Earth Pro, anche se la mappa base originale le è superiore come strumento di lavoro (almeno per me che l'ho realizzata).

Ho poi realizzato anche mappe tematiche a carattere toponomastico, una delle quali pure accessibile in rete (<http://u.osmfr.org/m/508284>).

Anche se non strettamente inherente, nelle Umap ho inserito anche una ricostruzione ancora provvisoria e incompleta della rete irrigua, ottenuta mappando tutte le coerenze in cui si citava uno specifico corso d'acqua e quelle in cui la citazione era generica e istituendo dei collegamenti, avvalendomi anche di mappe più recenti ma verificandole sulla mappatura dell'Estimo. Questo ha consentito di evidenziare continuità e discontinuità nella rete irrigua più o meno artificiale del territorio offanenghese.

La realizzazione di una mappa degli usi del suolo insieme alla ricostruzione della rete irrigua (<http://u.osmfr.org/m/509935>) può aiutare qualche studioso più competente del sottoscritto a studiare l'agricoltura offanenghese dell'epoca, in particolare confrontando la situazione del 1685

con il poco che si sa di quella antecedente e con il molto che invece si sa di quella successiva grazie al Catasto Napoleonic e al Sommarione, che l'amico Valeriano Manenti ha già tabulato ma la cui mappatura risulterà meno problematica ma forse più laboriosa di quella dell'Estimo. Magari lo stesso ipotetico studioso potrà studiare la toponomastica storica grazie all'altra mappa tematica, appunto la mappa dei toponimi.

Un ulteriore passo potrebbe essere la ricostruzione del paesaggio offanenghese dell'epoca. I due paragrafi che seguono li ho ripresi dal mio saggio inedito sulla proprietà, di cui costituivano una introduzione, che intitolerei *Risultati preliminari dello studio della tabulazione e della mappatura dell'Estimo*.

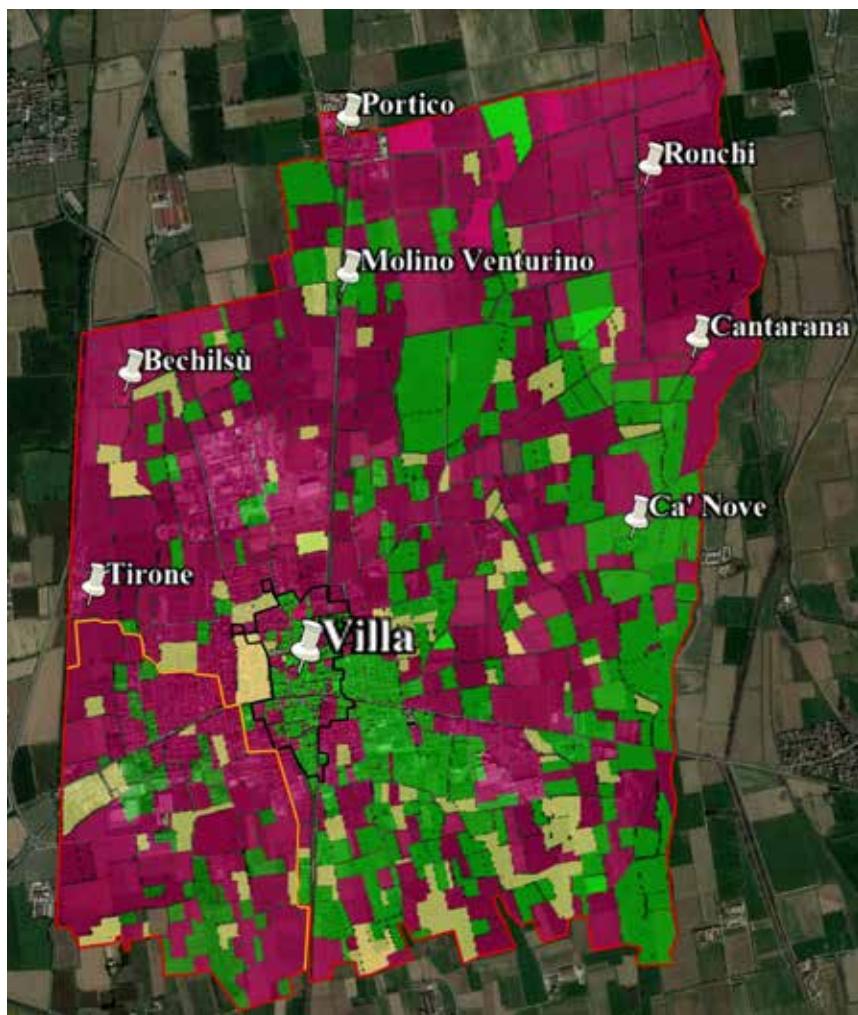


Fig. n. 2. Offanengo Maggiore e Minore secondo l'Estimo del 1685. La linea arancione segna il confine tra i comuni di Offanengo Minore (a sudovest) e Offanengo Maggiore. Sono evidenziati in nero i limiti della Villa, mentre le frazioni sono localizzate da segnaposti. In colori diversi sono rappresentate le proprietà dei cittadini (porpora), dei contadini (verde) e delle chiese (giallo).

Offanengo Maggiore e Minore nel 1685¹²

Ereditando una lunga tradizione che si stava tuttavia svuotando di significato, il territorio di Offanengo era diviso in due comuni, Offanengo Maggiore e Offanengo Minore. Offanengo Minore in passato si estendeva molto più a ovest e arrivava al ponte del Serio di Crema¹³. Il territorio di Offanengo Minore così come vien fuori dall'Estimo aveva una superficie di 164 ettari circa sommando le superfici dei campi, circa 170 ettari (1,7 kmq) misurandolo sulla carta. Pochi in confronto ai 1081 ettari di Offanengo Maggiore (1011 ettari sommando le proprietà). La superficie complessiva è quindi di 1251 ettari misurati sulla carta (1175 h come somma dei terreni), quasi uguale a quella attuale (1258 h), anche se il confine con i comuni limitrofi è stato modificato in diverse zone: per esempio l'abitato del Portico (che pure costituiva comune d'Estimo) era in larga parte compreso nel comune di Offanengo Maggiore mentre in seguito è passato con Bottaiano e quindi con Ricengo. Verso Izano viceversa i confini di Offanengo Maggiore in alcuni tratti non raggiungono né quelli del Catasto Napoleonico né quelli attuali. Invariato il confine verso San Bernardino o Porta di Serio che dir si voglia, così come il confine verso Ricengo e Bottaiano (escluso l'abitato del Portico). Il confine verso Romanengo, che non mi sembra aver subito spostamenti significativi, costituisce un problema a sé stante, considerato che era confine di stato e quindi sottoposto a trattati internazionali¹⁴.

Quindi Offanengo Minore occupava meno di 1/7 del territorio dei due comuni, lasciando al Maggiore oltre 6/7, e occupava la porzione di sudovest del territorio. Il confine tra i due comuni aveva questo andamento: partiva dal Serio Morto 600 m a nord della Strada Maestra e inizialmente aveva un tracciato bizzarro, allontanandosi dal Serio Morto verso est di una cinquantina di metri soltanto e volgendo verso nord, lasciando stranamente a Offanengo Maggiore il terreno detto la Fornasetta (poiché ms Scipione Caravaggi aveva tutti i suoi altri possessi compatti subito a nord nella zona del Tirone di Offanengo Maggiore, suppongo che il confine tra i due comuni avrà usato questo riguardo a un suo predecessore). Di fronte alla Cascina Tirone il confine svolava decisamente verso Est seguendo la strada privata del Tirone fino alla roggia Pinzana (oggi Tironcello) e poi la strada consorziale dei San Giovanni¹⁵ verso sud est e quasi a sud fino alla

¹² Per quanto segue, si veda anche la fig. n.2.

¹³ Viceversa sembra che si estendesse meno che nel 1685 verso est. In attesa della pubblicazione di un saggio di Valerio Ferrari sulla toponomastica medievale di Offanengo che farà parte di un atteso volume miscellaneo, la lettura dei principali documenti medievali e alcuni scambi di idee con Valerio mi hanno fatto passare dalla quasi convinzione che Offanengo Minore nel medioevo fosse tutta a ovest del Fossato Vetro (Serio Morto) ad ammettere che una piccola parte di Offanengo Minore lo superasse verso est, ma limitatamente alla zona a sud della Strada Maestra. Resta il fatto che l'Offanengo Minore medievale era sostanzialmente quello che divenne in data incerta ma certamente anteriore al 1609 il comune di Porta di Serio o San Bernardino (la parrocchia di San Bernardino fu istituita nel 1594, Aa.Vv., *Le istituzioni storiche del territorio lombardo, Le istituzioni ecclesiastiche XIII-XX secolo, diocesi di Crema*, Progetto Civita, Regione Lombardia e Università degli Studi di Pavia, 2005, p. 72, <http://www.lombardiabeniculturali.it/docs/istituzioni/Crema-diocesi.pdf>, verificato 13-06-2020). Di conseguenza scarsa è la continuità territoriale tra esso e l'Offanengo Minore puramente campestre (senza abitanti, salvo forse un mugnaio e l'eremita di San Lorenzo) del 1685 (ma già del 1609, per quanto si può ricavare dall'*Estimo Ecclesiastico*). Per le vicende di Offanengo Minore, si veda MARIA VERGA BANDIRALI, *Appunti per uno studio della toponomastica di Offanengo*, in *Offanengo dai Longobardi* (a cura di C. Verga), Offanengo 1974, pp. 66-70.

¹⁴ La questione del confine tra il Cremasco e lo Stato di Milano trovò una soluzione “definitiva” nel 1756. Questa soluzione definitiva durò solo un quarantennio, travolta dalle guerre conseguenti alla Rivoluzione Francese. L'argomento è studiato approfonditamente da STEFANO DOMENIGHINI e MARINELLA GARZINI, *I termini del confine austro-veneto* cit.

¹⁵ Il nome e la tipologia stradale sono quelli dei catasti Napoleonico e Lombardo Veneto, ma la strada esisteva già nel 1685.

Strada Maestra. Giunto alla Strada Maestra il confine la seguiva per un breve tratto verso est, per poi volgere a sud-sudest correndo a poca distanza dal margine sudoccidentale dell'abitato. Al termine meridionale dell'abitato correva in direzione sud parallelo alla roggia Pallavicina a un campo di distanza. Finalmente a non molta distanza dal confine con Izano raggiungeva la roggia Pallavicina e la seguiva fino al detto confine¹⁶.

La mappatura realizzata consente anche delle precisazioni o correzioni riguardo a 5 luoghi importanti per la tradizione e la storiografia offanenghese:

- Il Campo della Torre confina a monte con la Strada Maestra e a sera con il Serio Morto. Il riferimento deve essere alla torre che si trovava secondo Mario Perolini a sera del Serio Morto, e quindi in territorio che nel 1685 era di San Bernardino¹⁷.
- Subito a mattina rispetto al precedente, 150 m a sud della Strada Maestra, si è mappato un piccolo terreno chiamato San Pietro, che nell'Estimo Ecclesiastico del 1609 è specificato essere «il luogo dov'era la chiesa». Si tratterebbe della chiesa di san Pietro in Ciel d'Oro, di cui hanno scritto monsignor Cesare Caravaggi, Maria Verga Bandirali e Marilena Casirani¹⁸.
- Nell'Estimo di Offanengo Minore vi sono due campi in successione, il primo e maggiore dei quali è detto il Cerudone o Dosso Castellano, mentre il secondo, non denominato e che sembra semplicemente essere una parte del primo misurata a sé perché la rendita per unità di superficie è stimata la metà, coincide con il piccolo dosso chiaramente segnato nella mappa del Catasto Napoleonico e chiamato Dossello nel relativo Sommarione. È lo stesso piccolo dosso di cui Amos Edallo documentò in emergenza lo sbancamento nel secondo numero di Insula Fulcheria e che all'epoca era chiamato Dosso del Castello¹⁹. Ipotizzo che il nome Cerudone andasse riferito al campo più grande che quasi circondava il piccolo dosso, a cui sarà stato propriamente riferito il toponimo Doso Castellano.
- Il Dossello di San Giovanni, dove sorge la cappella dei Morti del Dossello e dove sono stati scoperti i resti di una chiesa tardoantica, un cimitero tardoantico e almeno una tomba longo-

¹⁶ Mi sono soffermato sulla descrizione di questo confine perché l'argomento è controverso e questa ricostruzione corregge opinioni autorevolmente espresse in passato che in genere lo facevano passare un po' più a est. In base alla mappatura dell'Estimo appartenevano interamente a Offanengo Minore a nord della Strada Maestra le zone Masnadora (parte nord), Bodino, Inferno, Lendena, San Lorenzo (di sopra) e Cerudone; a sud della Strada Maestra, oltre alle parti meridionali della zona Masnadora e della zona San Lorenzo, le zone Albarotto, Campi, Piroli, Chiaviroli, Cagna, Ospedali, Boccalero. Tre macrozone toponimiche risultano tagliate dal confine (i Tironi, la Villa Piccola, il Ponte de' Galli).

¹⁷ MARIO PEROLINI, *Crema e il suo territorio*, Crema 1982, p. 45, che sembra basarsi sulla ben nota carta *Desegnio de Crema et del Cremascho*, pubblicata da Corrado Verga in: *Crema città murata*, Istituto italiano dei castelli, Roma, 1966, pp. 14-16. Vedi anche in AA. Vv., *Crema nel trecento*, Biblioteca Comunale di Crema, Leva Artigrafiche, Crema 2005, a p. 226 (alle righe 352-353 e 370 della *Comparticio ecc.* ivi pubblicata da Giuliana Albini) e a p. 82-83 (nell'intervento di Valerio Ferrari *Per strade, acque e ponti*). Nell'Estimo del 1685 il confine ovest è un generico argine e quello a nord una altrettanto generica strada, mentre in quello ecclesiastico del 1609 si specificano *Serio Morto* e *Strada Maestra*, rendendo l'identificazione certa.

¹⁸ CESARE CARAVAGGI, *Offanengo e la chiesa nuova*, Cazzamalli, Crema, 1893. [ristampato in S. Maria Purificata di Offanengo, a cura di E. Edallo, A. Pandini, M. Verga Bandirali, S. Verga Della Torre, La Buona Stampa, Crema, 1998], p. 69; MARIA VERGA BANDIRALI, *Beni in Offanengo dei monasteri pavesi di S. Salvatore e di S. Pietro in Ciel d'Oro nei secoli X-XII*, estratto dal *Bollettino della società pavese di storia patria*, New Press, Como 1991, p 20; MARILENA CASIRANI, *Insediamenti e beni fiscali nell'alto medioevo nell'Insula Fulcheria, in Fonti archeologiche e iconografiche per la storia e la cultura degli insediamenti nell'alto medioevo*, a cura di Silvia Lusuardi Siena, Vita e Pensiero, Milano 2003, pp 282, 284.

¹⁹ AMOS EDALLO, *Ritrovamenti e segnalazioni*, "Insula Fulcheria", II, Crema 1963, p. 76 sgg. MARIA VERGA BANDIRALI, *Appunti cit.*, p. 70 e *passim*.

barda (vedi Verga Bandirali - Pandini *L'area cimiteriale al Dossello di Offanengo*)²⁰, nel 1685 è parte di un campo detto S.to Giovanni, di proprietà dell'Ospitale degli Espositi di Crema, che si trova in comune di Offanengo Maggiore, diversamente da quanto ritenuto in precedenza.

- Un Campo longo di proprietà del Comune è citato dai confinanti come cimitero o cimiterio de morti: è stato localizzato come parte del cimitero attuale e certamente è quello che nel Registro dei Morti degli anni 1630-1631 era chiamato Cimitero forense o di campagna, luogo di seppellimento delle vittime dell'epidemia di peste cosiddetta manzoniana. La mappatura conferma la localizzazione di tale cimitero (e della cappella che vi venne in seguito edificata), fatta da Verga e Pandini nell'articolo citato.

La Villa e le frazioni

L'Estimo non ci informa sul numero degli abitanti, ma ci aiuta a meglio contestualizzare quello che ci dicono gli Stati delle Anime. Prossimi al 1685 se ne sono conservati due, quello del 1681 e quello del 1689. Il primo non comprende le frazioni, per cui ricorro al secondo. Gli abitanti erano in tutto 1281 secondo il conto dell'estensore, 429 uomini, 453 donne, 207 bambini e ragazzi, 192 bambine e ragazzine²¹.

Le frazioni erano:

- i Ronchi (22 abitanti in 3 famiglie);
- il Portico (56 abitanti in 10 famiglie);
- il Molino Venturino (1 famiglia di 6 persone);
- le Case Nove (12 abitanti in 2 famiglie);
- il Tirone (1 famiglia di 12 persone);
- il Bechilsù (1 famiglia di 14 persone).

Solo il Portico ospita diversi proprietari di case (cascine e cascinetti). Le altre frazioni sono costituite da sedimi e case di un solo proprietario: i Ronchi costituiscono un'eccezione solo apparente, trattandosi di due cascine di due proprietari che invece di trovarsi al centro dei rispettivi grandi poderi se ne trovano al margine, una di fronte all'altra. Tranne le Case Nove (l'attuale Ca' Nova) che dovevano essere recenti²², sono tutti insediamenti che già comparivano negli Stati delle Anime più antichi, fin da quello del 1598. Non c'è la Cantarana, che compariva negli Stati delle Anime fino al 1635 ma non nei successivi e che comunque compare nell'Estimo, di proprietà di

²⁰ MARIA VERGA BANDIRALI e ANTONIO PANDINI, *L'area cimiteriale al Dossello di Offanengo*, "Insula Fulcheria", XV, Crema 1985, pp.17-20 per la narrazione generale, sgg. per l'identificazione del luogo del Cimitero Forense. Ho ripreso l'argomento in *La Peste del 1630 in una terra del Cremasco (Offanengo)*, "Insula Fulcheria", XLIX, Crema, 2019, in particolare pp. 227-228.

²¹ Le diciture sono Homini e Donne di Communione, figli e figlie. Possiamo porre il limite approssimativamente tra i 12 e i 14 anni, e a giudicare dai numeri sembrerebbe che le ragazze iniziassero prima a fare la comunione.

Non è questo il luogo per un'analisi demografica, ma si deve segnalare che la cifra di 1281 abitanti è molto bassa e trova riscontro solo nel numero di 1290 abitanti del 1634, a sua volta assai basso rispetto ai 1363 del 1635, ai 1341 del 1631 (subito dopo la peste), ai 1564 del 1620 e, se vogliamo andare più indietro, ai 1373 del 1598. Questo andamento rispetta solo parzialmente quello demografico generale del territorio cremasco, anche se la seconda metà del seicento è da questo punto di vista pochissimo documentata.

²² Nel mio articolo citato ho ipotizzato, sulla base di un'indicazione di provenienza del Registro dei Matrimoni, che le Case Nove dovevano esistere già ai tempi della peste (per la precisione l'atto è del 15 febbraio 1627). Negli Stati delle Anime seicenteschi le Case Nove non comparivano. Dato che la persona che nel 1627 era detta abitante alle Case Nove in altre registrazioni era censita ai Ronchi, avevo formulato l'ipotesi di un'esistenza in qualche modo non ufficializzata dell'insediamento. C'è però un'altra possibilità, che questo Agostino Ferraro provenisse dalla Ca' Nova di Bottaiano.

un'opera pia di Crema. Può essere che dal 1637 in avanti non ci vivesse stabilmente nessuno. Nel '700 tornò a essere abitata e i suoi abitanti censiti (vedi Maria Verga Bandirali, *Appunti* cit. p. 71). Gli abitanti dell'insediamento principale, nei documenti dell'epoca la Villa, sono quindi 1157 (in 288 famiglie), contro i 122 (in 18 famiglie) delle frazioni. La media dei componenti è 6,78 per le frazioni, 4,02 per la Villa, in media 4,18. Nelle frazioni si tratta soprattutto di famiglie, a volte polinucleari, di massari, che *dovevano* essere numerose. Se 4,02 componenti per famiglia possono sembrare pochi, in realtà sono più dei 3,8 che ho calcolato per la Villa nel 1634. Come risulta evidente dagli studi di demografia storica, le famiglie allargate e multiple nell'Europa moderna erano l'eccezione e non la regola, che era costituita dalle famiglie nucleari. Se la natalità era elevata, altrettanto era la mortalità e, visto che la popolazione era sostanzialmente stazionaria, voleva dire che la media dei figli di una donna che sopravvivevano fino ad averne a loro volta doveva essere intorno ai due. La durata media della vita era breve ed era raro che un giovane si sposasse essendo ancora in vita suo padre²³. Ad abbassare la media erano anche le non poche persone sole, il più delle volte delle vedove. Le famiglie dei massari dei grandi proprietari dovevano essere numerose per affrontare i loro compiti, e per questo sovente erano famiglie multiple. Ma i piccoli e piccolissimi proprietari, nonché i proprietari soltanto della loro modesta abitazione e i non possidenti, che complessivamente costituivano la grande maggioranza della popolazione di Offanengo, che possibilità avevano di restare assieme in famiglie numerose? Che possibilità avevano i figli dei capifamiglia in queste condizioni di sposarsi e mettere su casa se non dopo la morte dei loro padri?

Storia quantitativa e microstoria

Cerco infine di rispondere a un'osservazione che forse neppure mi verrà fatta, cioè che Offanengo è solo una piccola parte del Cremasco, per non dire del mondo. Ma come scriveva Pavese, il mondo è fatto di tanti (piccoli) paesi. Io che offanenghese non sono ma che a Offanengo ho insegnato per 25 anni, ho trovato a Offanengo le motivazioni (in primis didattiche) e i documenti per fare delle ricerche. Le ricerche specifiche e locali, condotte specialmente su documenti seriali come i Registri Parrocchiali o gli Estimi e i Catasti, ci possono fornire una chiave di accesso a una piccola storia che altrimenti ci sfuggirebbe. E del resto la storia grande è fatta di tante piccole storie.

Una storia comparativa si fa comparando dati, che però prima devono essere trovati e organizzati in una forma in cui una comparazione sia possibile. Quindi è importante lavorare sulle fonti seriali, poco utilizzate. E questo a maggior ragione in un territorio come il Cremasco, afflitto dalla scarsità della documentazione, che due incendi probabilmente dolosi hanno decimato, nonché, per il lungo periodo veneto, dalla estrema perifericità rispetto alla Dominante e alle sue magistrature unita alle dimensioni molto ridotte che ne riducevano l'interesse. A questi ultimi aspetti si unisce il fatto che prima e dopo il Cremasco ha avuto altri centri di gravità. In che proporzione stanno gli storici cremaschi che hanno studiato ed eventualmente operato a Ca' Foscari rispetto a coloro che hanno studiato e operato nelle università milanesi? Inoltre gli storici cremaschi sono in buona parte degli appassionati che ricercano negli archivi locali, spingendosi occasionalmente fino a Milano o a Cremona: quanti di loro hanno avuto la possibilità di fare ricerche a Venezia?

Si deve comunque rifuggire dal fare storia partendo dal generale e adattandovi il particolare, oppure partendo dal particolare di altrove adattandovi il particolare di qua. Quindi di nuovo le fonti, specie quelle quantitative e seriali, che mentono e inventano meno delle fonti storiche secondarie di tipo narrativo.

Del resto, Offanengo non è un paese piccolo, anzi è bello grosso. E lo era anche nel 1685.

²³ Vedi il mio articolo sulla peste, cit., pp. 215, 228-229.

Controvento

*Mezzo secolo fa «soffiava il vento a Crema»,
il vento della contestazione studentesca.
L'articolo tenta una breve sintesi di quelle vicende,
richiamando molti dei testi che hanno trattato
l'argomento del Sessantotto cremasco
e della contestazione giovanile locale.*

*Verso la fine dell'articolo si fa anche cenno
a quei pochi adolescenti che allora decisero
di non seguire quel vento ma di opporsi
al suo «soffio» e ai suoi «soffiatori».*

*Questo articolo è dedicato
ai ragazzi che, cinquant'anni fa,
scelsero di andare «controvento».*

Quale Sessantotto

Nell'ultimo mezzo secolo è stata prodotta sul Sessantotto una letteratura sconfinata¹. Succede così che con il termine Sessantotto si intendano ormai cose diverse e, d'altro canto, accade che le medesime cose riferite al Sessantotto assumano nomi e valenze differenti a seconda del luogo e del momento. Anche a causa di questo disordinato accumulo semantico, le lingue e le voci che parlano del Sessantotto sono destinate a comprendersi poco e a confliggere parecchio. Questo effetto babelico viene amplificato dal fatto che, qualunque cosa sia stata il Sessantotto, si è trattato sin dall'inizio di un argomento molto divisivo, di un tema conflittuale, di un nervo scoperto sempre in grado di provocare polemiche anche asperreme. Sia all'estero che in Italia, anche a livello locale cremasco, chiunque oggi tenti di avventurarsi su questo terreno sa bene quante baionette ideologiche, politiche e culturali lo attendano.

In Italia il Sessantotto, come periodo durato circa dal 1968 al 1973, è stato qualcosa di importante nelle fabbriche, nelle lotte operaie, nei rinnovi contrattuali collettivi, nella conquista di diritti e tutele sindacali, nei grandi miglioramenti economici e normativi a favore dei lavoratori. Con l'autunno caldo del 1969 e fino alla stipula dei principali CCNL intorno al 1974, il Sessantotto è stato, per la maggioranza degli italiani, soprattutto per la classe operaia, un momento storico di crescita, affermazione e maggiore giustizia sociale. Dallo Statuto dei lavoratori alle grandi battaglie per i diritti civili, l'Italia è cambiata. Uno Stato più sociale, una Nazione più solidale, un Popolo più protagonista sono emersi da quegli anni così cruciali, nonostante le tragedie del terrorismo, delle stragi, dei segreti mai svelati. Prima che la partitocrazia e i suoi clientelismi riprendessero il sopravvento, pareva che quell'epoca di riforme potesse fare dell'Italia un grande Paese democratico. Poi, per smantellare quanto costruito in quegli anni, sono stati necessari alcuni decenni, dall'inizio del *riflusso* sino alla crisi finanziaria della prima decade di questo secolo.

Infine, negli ultimi dieci anni, tra populismi e pandemie, stiamo ancora cercando di capire che cosa stia succedendo e che cosa potrà succedere nel prossimo futuro.

Nel Sessantotto, però, c'è stata anche la cosiddetta *contestazione*, in particolare la *contestazione studentesca*. Nonostante i volonterosi tentativi degli zelanti narratori di un'ipotetica saldatura politica tra le lotte operaie e la contestazione degli studenti (tra i tanti, si veda CAPANNA, op. cit.), quest'ultima è stata qualcosa di ben distinto e poco collegabile, nei fatti, a quelle lotte. Soprattutto, ha influito ben poco sui reali assetti economici e sociali del tempo. Se in Italia il Sessantotto delle fabbriche, delle lotte operaie e dei rinnovi contrattuali collettivi è stato qualcosa di molto incisivo, è difficile dire altrettanto del Sessantotto della contestazione studentesca. Per smantellare il Sessantotto operaio ci sono voluti decenni da parte di forze davvero notevoli e determinate. Il Sessantotto studentesco si è invece smantellato da solo, in pochissimi anni, giusto il tempo di trovare occupazione lavorativa agli studenti contestatori e di tacitare le esigenze corporative degli insegnanti che facevano loro da sponda. Il tutto con un ripristino totale e ancor più cogente dell'ordine costituito e degli assetti gerarchici precedenti. Prima della contestazione studentesca ci furono l'introduzione della media unica, le proposte di liberalizzazione degli accessi universitari, lo sviluppo dell'edilizia scolastica. Dopo ci furono i consigli d'istituto e le relative lottizzazioni partitiche, le burocrazie amministrative e l'aziendalizzazione economica delle scuole, gli accorpamenti degli istituti e il costante degrado degli edifici destinati all'istruzione pubblica. Chi

¹ Sul Sessantotto studentesco italiano, ad esempio, esiste una letteratura tanto vasta quanto divisa, che passa dalla glorificazione all'esecrazione, attraverso discussioni e polemiche molto accese. Basti qui citare, tra i moltissimi, i seguenti due opposti esempi editoriali: MARIO CAPANNA, *Formidabili quegli Anni*, Milano, Rizzoli, 1988; MARCELLO VENEZIANI, *Rovesciare il '68. Pensieri contromano su quarant'anni di conformismo di massa*, Milano, Mondadori, 2008.

allora urlava «borghesi ancora pochi mesi» fu subito messo nella condizione di scegliere tra la fede e la realtà a quegli slogan e la realtà di una vita *borghesissima*. Scelsero quasi tutti la seconda opzione.

Per cui, malgrado gli amarcord e i reducismi, pare proprio che di tanti entusiasmi oggi resti davvero ben poco. Certo, gli afflati e i sentimenti, le illusioni e le speranze, le idealità e i sogni sono un patrimonio importante delle persone, specie quando si è adolescenti. Ciò che conta, però, è non confonderli con la realtà delle cose e dei fatti, con l'effettività degli avvenimenti, con i concreti risultati dei processi storici. Ne resta dunque, più che altro, un lontano senso di sfogo, un ricordo di passioni, un *aver creduto*, un aver lottato per qualcosa di non realizzato o comunque subito disfatto. Come un carnevale, della vita e della storia, in cui per un breve periodo il mondo è stato capovolto e le cose sono andate in direzione opposta al solito. Un carnevale unico, concesso soltanto a quella generazione, come un privilegio speciale. Un *semel in anno licet insanire*, presto inghiottito dalla successiva quaresima dell'età adulta. La rivoluzione ricordata, a distanza di tempo, come una goliardata².

Ciò che, alla fine, colpisce è il fatto che il Sessantotto studentesco, sia a livello nazionale che locale, sia stato uno dei rarissimi casi nella storia dell'umanità in cui la ricostruzione storiografica dei fatti, dei personaggi e delle dinamiche si sia svolta, così spesso, così tanto, a celebrazione memoriale non dei vincitori ma degli sconfitti.

Il Sessantotto a Crema

Il Sessantotto cremasco è il risultato di un'importazione territoriale in due passaggi, con un ulteriore adattamento riduttivo per ordine di studi. La contestazione studentesca non nasce in Italia ma arriva dagli Stati Uniti, dall'Europa e comunque dall'estero, soprattutto dal maggio francese e da analoghe esperienze europee, oltre che dai campus d'oltre oceano. In Italia è dunque in gran parte un fenomeno d'importazione. Il primo passaggio di *import* è quindi dal resto del mondo all'Italia, soprattutto a Milano. E già, nel passaggio dalla Berkeley di Marcuse e dalle barricate di Nanterre agli eskimo del Verziere e di Città Studi, da Daniel Cohn-Bendit e Rudi Dutschke ai contestatori nostrani, la differenza si avverte tutta.

È in Cattolica e in Statale che avvengono le maggiori lotte e occupazioni. Sono due atenei vicini alla realtà cremasca. Infatti è da lì, in particolare dalla Statale, che la contestazione arriva a Crema, col secondo passaggio di *import*. La riduzione alla nostra dimensione provinciale ne comporta ulteriori banalizzazioni. A Crema la contestazione deve passare dal livello universitario a quello delle medie superiori, con inevitabili depotenziamenti dovuti all'età e quindi ai livelli cognitivi e alle capacità operative dei soggetti coinvolti: dagli epici scontri tra celerini e katanga in via Larga, si passa ai battibecchi tra «marmirolisti» e «donbonomisti» in via Giardini.

Sono numerosi i contributi dedicati al Sessantotto cremasco e alla contestazione giovanile studentesca locale. Si tratta a volte di testi riguardanti vicende particolari di quel periodo. Altre volte,

² Si veda l'interessante parallelo fatto da Piero Zerbi tra i ribelli del Sessantotto e i goliardi delle università europee del XII secolo, in polemica anche *ludica* con le autorità di allora, in ROBERTO BERETTA, *Il lungo autunno. Controstoria del Sessantotto cattolico*, Milano, Rizzoli, 1998, p. 34. Il richiamo è anche in VITTORIO DORNETTI, *Un paese nella nazione. Storia di Vaiano Cremasco dal 1945 ai giorni nostri*, Bagnolo Cremasco, Grafiche IMP, 1999, pp. 190-191. In questo senso, a livello nazionale non si può non citare Dario Fo, che «seguendo la tradizione dei giullari medievali, dileggia il potere restituendo la dignità agli oppressi», come dice la motivazione del Nobel per la letteratura da lui vinto nel 1997. A livello locale, non si può non citare Teatro Zero, che dalla lezione di Dario Fo ricava diversi spunti teatrali e riesce a esprimere i propri contenuti politici più impegnativi, talvolta anche molto duri, non con le grevi semantiche e le involute sintassi del marxismo-leninismo nostrano ma con il più efficace spirito ironico e canzonatore degli écolier e dei goliardi medievali.

si tratta di opere miscellanee in cui le trattazioni dei singoli autori sviluppano aspetti specifici tendenti al senso comune dell'opera. Altre volte ancora, si tratta di saggi intesi a svolgere il tema nel suo insieme, però con i necessari limiti derivanti dall'impostazione sintetica di quei lavori.

Inoltre, non si contano gli innumerevoli articoli di giornale, le pubblicazioni in rete, gli interventi a convegni e seminari. Non si è ancora tentato un vero e proprio regesto delle pubblicazioni sulla contestazione giovanile cremasca. Intanto, a ogni ricorrenza decennale del Sessantotto, in molti ritengono opportuno commemorare quegli avvenimenti e ricordare i loro protagonisti, anche con interviste, testimonianze, rievocazioni personali. Tutto questo materiale sta andando a costituire, con il passare dei decenni, un insieme sempre più cospicuo di informazioni e di rimembranze. Tuttavia, la gran mole di questa documentazione appare, nel suo complesso, piuttosto eterogenea e di non facile ordinamento. Si potrebbe anche dire che diversi testi abbiano un taglio alquanto giornalistico e che poco si prestino a una sistematizzazione di tipo storico.

A ben vedere, sembra che manchi una vera e propria storia del Sessantotto cremasco, cronologicamente ben ordinata, puntualmente documentata, completa ed esauriente, strutturata in modo organico e ragionato. A Crema manca un «libro del Sessantotto». Non è detto che qualcuno lo scriva. Nelle piccole grandi città come Crema, scrivere su certi argomenti significa farsi pochi amici e tanti nemici. Se qualcuno scriverà questo «libro del Sessantotto», dovrà avere l'onestà e soprattutto la grande prudenza di ammettere, sin dalla prima pagina, che non si tratta di un libro equilibrato, oggettivo, equanime. Sul Sessantotto, lo sappiamo, sarebbe chiedere troppo.

Gli inizi della contestazione studentesca

Il milanese Franco Fergnani³ insegna storia e filosofia al Racchetti e nel 1968/69⁴ è una figura molto importante per i suoi alunni, soprattutto per gli studenti della classe III liceo⁵: il pensiero di

³ Franco Fergnani (1927-2009) insegna filosofia morale presso la Statale di Milano dal 1971 fino al pensionamento, nel 2000. Docente e studioso di grande valore, amato dagli studenti, è citato in vari paragrafi in ILARIA LASAGNI, *Educare la mente e il cuore. Il Liceo Classico A. Racchetti di Crema tra storia e memoria*, Venezia, Marsilio Editori, 2004, pp. 321-431, in particolare pp. 343-345, 352-354, 389, 401. Su di lui esiste una bibliografia ampia e accessibile a cui si fa riferimento senza necessità di specifici richiami, se non per FRANCO FERGNANI, *Utopie. Marx, Lukàcs, Bloch, Sartre, Althusser*, Milano, Farina, 2020, a cura di Patrizia de Capua, allieva di Fergnani nella III liceo 1968/69 e autrice del saggio introduttivo (pp. 7-61).

⁴ Annuario Liceo-Ginnasio Statale «A. Racchetti», Crema, Leva Artigrafiche, 1987, p. 51, da ora Annuario Racchetti. Il titolo è Annuario 1987 ma le informazioni hanno inizio dal 1653, data dalla quale inizia la storia di questa antica scuola di Crema, sviluppatasi nei secoli attraverso varie modifiche istituzionali.

⁵ È la classe che sostiene la maturità (si diploma in 24, più 6 privatisti). È a sezione unica, come le classi dei maturi dal 1964/65, primo anno di compimento quinquennale del liceo cremasco. Si vedano LASAGNI, cit., pp. 321-431, passim; Annuario Racchetti, cit., p. 54. Per chi non conosce l'ordine delle classi di allora, la IV e la V ginnasio erano le prime due classi e seguivano poi la I, II e III liceo. Da subito, prima di fare i nomi degli studenti coinvolti in quelle esperienze, è doverosa una precisazione. In questo testo si sono riportati esplicitamente solo i nomi dei «contestatori» già comparsi in altre pubblicazioni sul tema del Sessantotto cremasco, in quanto soggetti già pubblicamente citati da altri (o autocitatisi). Molti di loro compaiono inoltre in varie sequenze fotografiche con pose inequivocabili riguardo a quel loro impegno politico. In ogni altro caso, si è omessa la menzione del nome, per discrezione. Con pochissime eccezioni, questa è stata la regola. La stessa regola si è applicata anche a chi allora ha fatto scelte opposte a quelle dei «contestatori». Trattandosi però, in questo caso, di persone i cui nomi sono stati dimenticati e mai pubblicati in precedenza, l'applicazione della medesima regola ha sempre comportato, coerentemente, la puntuale omissione del loro nome nel testo. Va pure detto che su di loro nessuno ha mai fatto servizi fotografici di propaganda. Non compaiono mai, quindi, in immagini del tempo, anche per loro scelta. In ogni caso, il racconto delle cose e dei fatti può essere spesso più importante dei particolari dati personali di chi li ha posti in essere. Del resto, a Crema non sono necessarie particolari indagini per dare un nome e a quegli adolescenti di allora.

Sartre, Heidegger e altri filosofi contemporanei, il nuovo marxismo occidentale, la contestazione giovanile nel mondo e in Italia, tutto è spiegato con ottime capacità didattiche e forte carisma personale. Gli studenti di quella classe e alcuni altri delle classi successive ricevono motivazioni decisive per i propri orientamenti culturali. Quando Franco Fergnani diventa docente all'Università Statale di Milano, diversi studenti del Racchetti lo seguono nel proprio percorso universitario. Il ruolo svolto in tal senso da Franco Fergnani rappresenta quindi il primo ed essenziale collegamento tra la realtà studentesca cremasca e la contestazione giovanile attiva in quei momenti a Milano. Franco Fergnani è il «primo anello» tra Crema e Milano.

Il secondo collegamento fondamentale è quello dei «fratelli maggiori», nel frattempo coinvolti nella contestazione universitaria a Milano. Così come nel caso dell'influenza esercitata da Franco Fergnani, anche questo è un collegamento sicuramente marxista, se non pure leninista, visto il clima ideologico del tempo nelle università milanesi. I «fratelli maggiori» possono anche essere parenti meno stretti, però sempre nell'entourage. Conta molto l'ambiente familiare. Certi ambiti familiari sono il «secondo anello» tra Crema e Milano. E può pure accadere che entrambi questi collegamenti, quello di essere allievo di Franco Fergnani e quello di avere un fratello maggiore che fa il contestatore a Milano, finiscano col riguardare, in quel periodo, una medesima persona⁶.

Il 9 e il 16 ottobre 1968 si svolgono le prime due assemblee studentesche cremasche, rispettivamente del Da Vinci e del Racchetti, presso la sede comune dei due licei, in un clima pacifico, rispettoso e lodato apertamente dai due presidi, Ugo Palmieri (1915-1984) del liceo classico e don Giovanni Bonomi (1907-1981) del liceo scientifico. Queste due assemblee rappresentano molto probabilmente l'inizio ufficiale della contestazione studentesca a Crema. Sembra difficile rinvenire una diversa «primogenitura sessantottesca» a livello locale. Sono queste due assemblee del Da Vinci e del Racchetti a costituire il primo, vero, effettivo «atto reale» del Sessantotto cremasco. Il che non esclude pregresse e diverse situazioni di tipo preparatorio, prodromico o potenziale, magari in ambiti differenti da quello dei due licei cittadini.

In termini quantitativi, la partecipazione a queste prime assemblee della contestazione cremasca è molto maggiore da parte degli studenti del liceo scientifico rispetto a quella degli studenti del liceo classico. Questa differenza deriva da diversi motivi. Innanzitutto, al Da Vinci il numero di classi e di alunni è di molto superiore. Ci sono sempre almeno due sezioni e ne è stata aggiunta una terza per la prima classe. Al Racchetti, tre classi sono a due sezioni mentre la III liceo e la IV ginnasio sono a sezione unica. I ginnasiali sono in gran parte allocati in via Goldaniga, per carenza di spazi presso la sede principale, e questo crea un certo loro isolamento, anche informativo e operativo. Infatti, quasi nessuno dei ginnasiali partecipa alle prime assemblee. Inoltre, parecchie famiglie con i figli al classico decidono di tenerli a casa, previa informativa al preside. Questo avviene soprattutto se si tratta di ragazze. Infine, non si può escludere che anche la gestione dei flussi informativi all'interno dei due licei abbia avuto andamenti diversi, più o meno casualmente.

⁶ Si veda BARBARA VIVIANI, MAURO GIROLETTI, *Una storia di lotte e di passioni. Il PCI nel territorio cremasco*, Crema, Centro Ricerca Alfredo Galmozzi, 2015, p. 150: «Al Liceo Classico Racchetti il movimento venne animato prima da Giuseppe Strada, che divenuto studente al Politecnico di Milano costituì l'elemento di legame con gli studenti milanesi, e successivamente dal fratello Renato Strada». Giuseppe e Paola Strada si diplomano nel 1965 al liceo scientifico Da Vinci. Quando il fratello Renato si diploma al Racchetti nel 1969, dopo essere stato allievo di Franco Fergnani, sono ormai entrambi da quattro anni studenti universitari. Per cui, Giuseppe Strada «animò» il Racchetti (e probabilmente il Da Vinci) *indirettamente*, da altre sedi. Come poi, del resto, fece il fratello Renato, universitario sin dall'autunno 1969. Si veda l'*Annuario Liceo Scientifico «L. Da Vinci»*, Crema, Arti Grafiche Cremasche, 1994, p. 58, da ora Annuario Da Vinci. Renato Strada appare nei testi sul Sessantotto cremasco come il principale leader della contestazione studentesca locale. In effetti, se si fosse costretti a fare un nome solo, quel nome sarebbe il suo. Diviene quasi subito esponente del PCI cremasco e assume poi per questo partito importanti incarichi istituzionali.

Intanto, cominciano a emergere i primi ruoli guida della contestazione studentesca locale⁷.

Seguono un'assemblea congiunta il 23 novembre e un corteo per le vie del centro cittadino il giorno 26. C'è un tentativo di coinvolgimento degli studenti delle magistrali, dove il corteo intenzionalmente va a terminare, che tuttavia resta senza esito. Si è discusso se l'assemblea congiunta del 23 novembre fosse quella autorizzata dal Provveditore il 6 novembre al Sant'Agostino, dopo la richiesta comune fatta dai due presidi il 22 ottobre. Rispetto alla lettera autorizzativa, ci sono alcune differenze: la giornata del sabato, la partecipazione di qualche studente estraneo ai due licei, la presenza di alcuni genitori. Comunque, in tale assemblea si decide lo «statuto» di una «assemblea generale» permanente. Si discute anche sull'elezione di un «comitato rappresentativo» stabile. Ma i nuovi referenti di fatto, che hanno già preso in mano la situazione, si oppongono alla creazione di un organo elettivo e lo definiscono «contro lo spirito dello statuto». In pratica, dichiarano di esserci già loro a rappresentare tutti gli studenti. La questione del «comitato elettivo» ritirerà nell'anno scolastico 1971/72 ma anche allora il «Collettivo» si opporrà alla costituzione di questo meccanismo rappresentativo. Resterà una polemica ricorrente e irrisolta⁸.

I fatti successivi sono noti e vengono riportati in diverse pubblicazioni⁹. Durante alcune riunioni tra il dicembre e il gennaio si delineano meglio i ruoli direttivi della contestazione nei due licei e vengono assunte posizioni rivendicative meno confuse. Tra le varie istanze generiche di tipo sociale, culturale e pacifista, se ne avanza una concreta: la richiesta di una commissione giudicatrice interna per gli esami di maturità, con il presidente esterno. Nell'assemblea del 12 febbraio 1969 al Cinema Teatro Nuovo, gli studenti dello scientifico e del classico formalizzano questa richiesta¹⁰. Si minaccia uno sciopero scolastico e si propongono delle «giornate di studio» da realizzare all'interno dei licei su temi di attualità scelti dai rappresentanti degli studenti d'intesa coi presidi.

Affermazione e diffusione della contestazione

Nella prima metà del 1969, si consolida nei due licei il diritto a svolgere assemblee studentesche. Per la loro attuazione, si concordano modalità condivise di esecuzione tra gli studenti e i due presidi. Si svolgono assemblee nell'orario scolastico e fuori orario; interne alla sede comune e fuori sede; congiunte tra i due licei o disgiunte. L'utilizzo di questo nuovo diritto degli studenti è ordinato e moderato, sotto l'occhio discreto ma attento del preside Palmieri e dei docenti del classico, di provata esperienza e senso del ruolo. Allo scientifico il preside don Bonomi delega la docente Margherita Marmiroli a vigilare in proposito. Esiste un certo collegamento tra le due

⁷ Al Racchetti spicca la leadership di Renato Strada, sul cui ruolo guida il consenso è esplicito in molte classi (non tra le classi ginnasiali, soprattutto non nelle due quinte, in particolar modo non nella V B). Una certa influenza è esercitata anche da alcuni altri alunni di terza, a lui vicini. Al Da Vinci, una decina di studenti delle quinte classi si pone, di fatto, in ruoli decisionali. Tra loro, ci sono Roberto Biancardi, Paola Cadregari ed Enzo Perfetti nella V A; Angelo Dossena, Stefano Erfini e Gregorio Sangiovanni nella V B.

⁸ Per la corrispondenza tra i due presidi e il Provveditorato, si veda l'Archivio del Liceo Classico A. Racchetti, da ora Archivio Racchetti. Per i documenti di produzione studentesca, si vedano LASAGNI, cit., pp. 391, 400, 429; l'Archivio del Liceo Scientifico L. Da Vinci, da ora Archivio Da Vinci.

⁹ Si citano solo le pubblicazioni più note e localmente accreditate da pubblico consenso, posto che, come si è detto in precedenza, i testi sul Sessantotto cremasco e quindi anche su questi suoi primi momenti di sviluppo e diffusione sono innumerevoli. Si vedano quindi LASAGNI, cit., pp. 321-431, passim; RENATO SOLMI, *Il trasferimento di Margherita Marmiroli e le lotte degli studenti a Crema*, in «Chi insegna a chi?», AA.VV., Torino, Einaudi, 1972; PIERO CARELLI, *Appunti di viaggio*, Crema, Centro Ricerca Alfredo Galmozzi, 2009; PIERO CARELLI, *Soffiava il vento a Crema* (con altri), Crema, Centro Ricerca Alfredo Galmozzi, 2001; PIERO CARELLI, *Il Sessantotto a Crema*, in «Il Nuovo Torrazzo», 23 maggio 1998, riproposto poi sul numero del 13 luglio 2018; VITTORIO DORNETTI, cit., pp. 175-246, soprattutto pp. 206-216.

¹⁰ Si vedano LASAGNI, cit., p. 370; SOLMI, cit., p.150; Archivio Racchetti; Archivio Da Vinci.

realità scolastiche, favorito dalla vicinanza delle strutture (si è allocati in un unico edificio in via Giardini, oggi via Palmieri¹¹). I momenti di incontro tra gli studenti non mancano, all'ingresso e all'uscita da scuola e durante l'intervallo di metà mattina. Tuttavia, nel complesso le differenze ci sono e si notano: più che tra gli studenti, tra i presidi e tra i Collegi Docenti.

La rivendicazione di una commissione interna per la maturità, non a caso sostenuta dai «capi» studenteschi delle classi d'esame ma palesemente molto velleitaria¹², viene accantonata. Dalle assemblee si conferma la richiesta di svolgere, nell'orario di scuola, delle sessioni di studio sui tipici temi cari alla contestazione giovanile, sempre nell'ambito dell'organizzazione scolastica vigente¹³. Con l'autorizzazione del Provveditore, i due presidi e alcuni docenti da loro delegati si assicurano che lo svolgimento di tali «giornate di studio» avvenga in modo tranquillo e senza incidenti. Le previste quattro giornate sono poi aumentate, fissando riunioni separate e «gruppi di studio» diversi tra il classico e lo scientifico.

Il preside Palmieri è sempre tollerante e disponibile ma anche molto vigile e perspicace. Il corpo docente del classico, pur differenziato per vari motivi al suo interno, resta coeso e molto unito al proprio preside, una figura che spicca anche in queste circostanze per retto intendimento del ruolo, capacità relazionale, credibilità umana e professionale, acuta preveggenza¹⁴.

Esaurita l'esperienza delle «giornate di studio»¹⁵ e avvicinandosi la fine dell'anno scolastico, le

¹¹ Al contrario di oggi, l'accesso al classico era dall'ingresso posto verso la via Stazione, mentre l'accesso allo scientifico era quello posto verso i giardini pubblici. All'epoca esisteva ancora la palestra eretta in epoca littoria, che verrà poi demolita per consentire gli ampliamenti edilizi verso il fronte di via Stazione.

¹² La legge 5 aprile 1969 n. 119, voluta dal ministro Sullo, conferma infatti la commissione esterna con un solo membro interno, così come previsto dalla precedente legge 25 luglio 1952 n. 1059, varata al tempo del ministro Gonella. Solo la legge 28 dicembre 2001 n. 448, con il ministro Moratti e la riforma del 2003 vareranno la commissione interna.

¹³ Sono i temi cari al marxismo-leninismo e al maoismo, dalla «scuola di classe» alla «stampa di regime», con forti connotati di anticlericalismo. Si vedano DORNETTI, cit., p. 208; LASAGNI, cit., pp. 389-390, soprattutto p. 401: «Il professor Fergnani ha reagito con un grandissimo entusiasmo, perché finalmente è successo quello che lui auspicava come marxista». «Abbiamo fatto dei gruppi di studio e, mentre al liceo scientifico chiamavano il professor Gargioni, noi chiamavamo il nostro professor Fergnani a tenerci lezione sull'alienazione, su Feuerbach e Marx». Giuseppe Gargioni si trasferisce poi dal Da Vinci al Racchetti nell'anno 1969/70, dopo il passaggio di Franco Fergnani all'università, rimanendo al classico fino al 1971/72. Diventerà assessore provinciale alla cultura per il PCI a partire dal 1975, dopo il successo dei socialcomunisti in quelle elezioni amministrative, un successo che riguarda sia la città di Crema, sia la provincia di Cremona. In questo ruolo di assessore, Giuseppe Gargioni diventerà decisivo per il lancio di «Recitarcantando» e di altre iniziative culturali che porteranno alla ribalta, nel quinquennio di amministrazione socialcomunista, le figure e le istanze ideologiche di molti contestatori, da lui conosciuti durante la docenza presso i due licei cittadini.

¹⁴ Su come il preside Palmieri abbia condotto al meglio il liceo anche in quel periodo, si veda LASAGNI, cit., pp. 321-431, passim. Ma l'intera città di Crema può ancor oggi essere chiamata a darne compiuta testimonianza, soprattutto gli studenti, i docenti e i genitori allora coinvolti al classico in quel difficile periodo.

¹⁵ Il preside e i docenti del classico lasciano libero sfogo alle velleità ideologiche di tali «giornate», fino al loro esaurimento, mantenendone il controllo *a distanza*. Su docenti come Mario Vitali, Piero Valenti e altri, che fanno squadra col preside (e prima Salvatore Rizzo), si veda LASAGNI, cit., pp. 337-354. Sul meccanismo virtuoso degli alunni che tornano al Racchetti come docenti dopo gli anni dell'università e sulla loro piena adesione al *Geist* del Racchetti, si veda LASAGNI, cit., pp. 355-372. Nelle «giornate di studio» spicca il ruolo di Paola Milani Cazzaniga, referente per i ginnasiali in via Goldaniga. Già docente al Parini nel 1966, l'anno del caso Zanzara, sa come gestire certe situazioni. Va sottolineato come al classico non ci siano, in quel momento, figure di docenti particolarmente «a favore» o «contro» la contestazione studentesca (un paio di eccezioni «a favore» ci sono, però una dura poco e l'altra ispira pure simpatia). In realtà, prevale negli insegnanti del Racchetti il senso di appartenenza al liceo e di dedizione alla propria missione professionale. Questo è ben colto in LASAGNI, op. cit., e resta molto vivido nel ricordo di chi allora era studente.

assemblee si diradano e tutto si smorza. I «capi» della contestazione si preparano alla maturità, appartenendo quasi tutti alla classe terza del liceo classico oppure alle due classi quinte del liceo scientifico¹⁶. Il nuovo anno di scuola inizia poi, nei due licei, con una certa tranquillità, che dura fino al gennaio 1970. Intanto però qualcosa si muove.

Il PCI locale si sta riorganizzando. In un quadro nazionale segnato da direttive di maggiore attenzione alla contestazione giovanile, anche via Bacchetta si adeguia. Tra le varie «campagne di sensibilizzazione», da quella pacifista sul Vietnam a quella sul «disarmo della polizia», se ne realizza una sulla scuola e sulla contestazione¹⁷. Nel 1967 la CGIL costituisce il sindacato dei lavoratori della scuola, con comitati locali di promozione e tesseramento. Anche a Crema, in poco tempo, vari docenti vengono tesserati dalla CGIL Scuola. A volte hanno già la tessera del PCI. Pure la SISM-CISL inizia a tesserare diversi insegnanti cremaschi. Il ruolo, nelle scuole di Crema, di determinati docenti sindacalizzati e in genere molto politicizzati, che agiscono a stretto contatto con gli studenti, non è certo da sottovalutare¹⁸.

La contestazione approda anche alle magistrali. Tutto nasce, all'inizio dell'anno scolastico, da un discorso del preside, don Giuseppe Fasoli, giudicato «autoritario» da taluni studenti. Pare inoltre che il preside neghi agli studenti il diritto di riunirsi in assemblea¹⁹. Gli studenti chiedono addirittura la cacciata del preside. Ne nasce uno sciopero di quattro giorni. Alcuni genitori e docenti invocano l'intervento del Provveditore. Poi le polemiche progressivamente si attutiscono e l'agitazione in poco tempo finisce col placarsi.

Un aspetto particolare di questa vicenda è quello per cui, prima ancora dell'appello al Provveditore, viene richiesta dai contestatori l'intercessione del vescovo, mons. Carlo Manziana, per cercare di ricondurre il preside, che è un sacerdote, a più miti consigli. Appare abbastanza significativo questo incrocio tra poteri statali e poteri ecclesiastici, soprattutto in una scuola pubblica. In ogni caso, anche volendo aderire a questo modello comportamentale, colpisce che siano i contestatori a invocare l'intervento del presule e non invece il preside, che dovrebbe poter contare su

Probabilmente si tratta di uno degli effetti positivi della leadership del preside Palmieri. Anche nei periodi di maggior conflitto e turbolenza, tutti sanno che il preside Palmieri è sempre «un gradino più in alto».

¹⁶ Al classico, oltre a Renato Strada e Giorgio Ferrari, lasciano il liceo e vanno in Statale i pochi altri studenti contestatori della classe III. Allo scientifico, va all'università la decina di studenti che aveva preso di fatto i ruoli di guida. Nei due licei si crea quindi spazio per l'avvento di nuovi «capi» contestatori.

¹⁷ Si veda VIVIANI, cit., pp. 147-167, in particolare p. 157: «La scuola, attraverso la promozione di incontri tra studenti e giovani operai e l'organizzazione di una conferenza a Crema e di un dibattito a Soncino, risultò centrale per l'azione politica». Si dà quindi forte impulso ai proselitismi tra gli studenti e anche tra i docenti. Presto gli insegnanti diventano la vera *testa di ponte* del PCI nelle scuole di Crema.

¹⁸ Soprattutto al liceo scientifico, anche in rapporto alla posizione assunta da certi insegnanti nel «caso Marmiroli». Per quanto invece riguarda il Racchetti, al momento sono comunisti il docente di filosofia, Giuseppe Gargioni, e la supplente di matematica, la quale però nel 1971/72 passa al Da Vinci. Si vedano Annuario Racchetti, pp. 51-52; Annuario Da Vinci, pp. 53-57, 62-66. Ovviamente, negli Annuari le tessere di partito dei professori non risultano. Ma una scorsa ai nomi e agli anni scolastici corrispondenti induce a svolgere qualche riflessione in proposito. Il tema dell'influenza esercitata dai docenti più politicizzati e a volte sindacalizzati nei confronti degli studenti meriterebbe qualche approfondimento maggiore. La polarizzazione di tutte le attenzioni mediatiche sulla figura di Margherita Marmiroli, assurta poi al ruolo, più o meno giustificato, di *pasionaria* e di punta avanzata della contestazione locale, potrebbe aver lasciato in ombra fatti e situazioni non proprio riconducibili, sempre e comunque, a questa docente, che non era certo isolata nella sua azione. Sulla posizione politica di determinati insegnanti, si vedano anche le Note 39 e 61.

¹⁹ Si veda CARELLI, 2009, cit., pp. 50-51. Secondo questo autore, Gianni Risari, Primo Lazzari e Paolo Dusi sono, in quel momento, a capo della contestazione studentesca in tale istituto. L'attacco al preside sarebbe anche causato (così si narra) dai suoi rimbotti alle ragazze con minigonne pubiche, una *mise* ormai diffusa in varie scuole di Crema. Dalle magistrali emerge poi un altro studente contestatore, molto presente durante il Sessantotto cremasco: Francesco Fagioli.

maggiori entrate diocesane rispetto a quei contestatori, per lo meno a ragion di logica.

Solmi (cit., pp. 144-145) spiega questo fatto con la «secolare egemonia delle forze clericali e conservatrici» nella città di Crema, il cui territorio «rappresenta una delle zone più “bianche” della pianura lombarda». Infatti, «oltre al controllo politico, le forze clericali detengono quindi, da tempo immemorabile, anche il monopolio dell’educazione e della cultura in città». Per questo autore, una riprova di tale anomalia è proprio l’esistenza di due sacerdoti, don Giovanni Bonomi e don Giuseppe Fasoli, nel ruolo di presidi del liceo scientifico e delle magistrali, due scuole cittadine che, insieme al liceo classico, sono allora considerate quelle di maggior rilievo culturale nel sistema scolastico di Crema.

La contestazione dei cattolici

Appellandosi ad alcune specifiche interpretazioni ideologiche del post-conciliarismo, anche i cattolici contestano, talvolta riuniti in gruppi di fedeli²⁰. Non poche di queste interpretazioni sono ridimensionate o del tutto condannate dalle strutture ecclesiastiche negli anni successivi.

Ma riscuotono allora un certo consenso, nel generale clima di contestazione verso ogni ordine costituito. Il «dissenso cattolico» si manifesta anche a Crema, tanto che la contestazione locale è stata addirittura definita, da più parti e in diverse occasioni, come frutto di «radici cattoliche»²¹.

Il movimento Mani Tese²², animato a Crema da don Giovanni Venturelli, si ispira ai testi di don Primo Mazzolari, di don Lorenzo Milani e degli autori che professano la «teologia della liberazione». Raccoglie carta, ferro, stracci e altri materiali per ricavarne aiuti a favore del terzo mondo. Dà vita al Centro Raccolta Terzo Mondo, che aggrega altri «gruppi del dissenso». Organizza a Crema una marcia per la pace e perora l’obiezione di coscienza, promuovendo una lega antimilitarista di obiettori.

Il Gruppo di Vaiano²³ nasce in questa località da alcuni giovani dell’Azione Cattolica. Si riunisce sui temi della messa e del significato comunitario del messaggio evangelico. Organizza con Giovanna Marmiroli Rebucci, sorella di Margherita e preside della scuola media di Bagnolo, una scuola serale per chi è privo di licenza media. Promuove diverse iniziative sociali, tra cui una cooperativa locale per case popolari e una «assemblea popolare» che realizza alcune inchieste su temi sociali e religiosi.

²⁰ Alcuni di questi gruppi locali nascono in realtà prima degli anni Settanta, attivandosi sul territorio cremasco con varie iniziative di solidarietà sociale. È però dall’inizio di questa decade che manifestano, in modo molto aperto e spesso con durezza, una posizione dichiaratamente politica, formulando non di rado critiche e censure nei confronti delle gerarchie religiose e della società in generale. Al «sistema capitalistico» e alla «società borghese» vengono in genere contrapposti i valori di un riscoperto «evangelismo sociale».

²¹ L’importanza di questa componente del «dissenso cattolico» va senz’altro riconosciuta. Non va però enfatizzata troppo, visto anche il noto anticlericalismo di parecchi protagonisti della contestazione studentesca cremasca. Si pensi all’azione politica svolta dal «Collettivo», basata su un dichiarato marxismo-leninismo e quindi su presupposti culturali e ideologici del tutto atei o quanto meno agnostici. Si pensi a Teatro Zero e a certe sue rappresentazioni così satiriche e beffarde nei confronti delle autorità ecclesiastiche. Il «Collettivo» e Teatro Zero sono i due *attivatori* più importanti del Sessantotto cremasco. Per cui, anche riguardo a questo aspetto, le loro prese di posizione non possono essere sottovalutate, ignorate o rimosse. Sul «dissenso cattolico» a Crema si vedano l’intero numero speciale de «Il Nuovo Torrazzo», 13 luglio 2018, già cit. in Nota 9; DORNETTI, cit., pp. 195-204, 214-216; SOLMI, cit., pp. 144-146; PIERO CARELLI, *Il dissenso cattolico a Crema*, in «Polis», VIII, ottobre 1998; CARELLI, 2009, cit., pp. 48-50, 303-307.

²² Mani Tese è l’unica realtà, tra quelle qui indicate, di livello non solo locale. È anche l’unica ancora attiva. Sui fatti locali di allora si vedano DORNETTI, cit., p. 214; CARELLI (e altri), 2001, cit., p. 15.

²³ Si vedano DORNETTI, cit., pp. 218-229, 241-246; CARELLI, 2009, cit., p. 128; MARIA TERESA AIOLFI, 1969 *Un Gruppo di base nel Cremasco*, Crema, 2014.

Il Gruppo di Castelnuovo²⁴ è costituito da giovani dell'oratorio di questa frazione, assistiti dal curato don Bruno Ginoli e dediti ad attività di solidarietà sociale. Un suo esponente, Luciano Benelli (ex seminarista), frequenta la sede di Mani Tese a Milano e scopre la vocazione antimilitarista. Questo orientamento prevale poi nel Gruppo, che si avvicina ai «proletari in divisa», emanazione di Lotta Continua. L'esito politico finale è poi di aderire a Lotta Continua e all'ideologia del marxismo-leninismo.

Inoltre, si manifestano esperienze di «dissenso cattolico» nella FUCI (don Agostino Cantoni); nei «Cristiani per il socialismo» (Andrea Ladina, espulso dal Seminario); nel gruppo «Adesso» (Gianni Risari); negli Scout (Piergiuseppe Bettenzoli); oltre che in altri gruppi locali.

I fremiti del dissenso agitano anche non poche tonache del Seminario.

Il pasticciaccio brutto dello scientifico

Mentre si affacciano alla ribalta dei due licei nuove figure che si pongono alla guida della protesta studentesca²⁵, il periodo di stasi della contestazione giovanile viene interrotto al Da Vinci da un fatto di cui si è parlato molto ma su cui si è indagato poco. Abbondano infatti le dissertazioni sugli effetti di tale fatto ma scarseggiano le informazioni sulle sue cause reali. Il 14 gennaio 1970²⁶ un alunno della II B del liceo scientifico, Angelo Arpini, al termine di un compito in classe di latino, consegna il foglio in bianco in modo plateale davanti all'intera classe, adducendo argomentazioni di tipo politico²⁷. Da quanto è dato sapere, non risultano da parte del Collegio Docenti reazioni contrarie a tale fatto. Una volta informato, il preside del liceo inizia a inanellare una serie di errori che meriterebbero di essere riportati in un *case study* di formazione manageriale²⁸.

Spiace, in tale sede, di non potersi limitare al meritato plauso verso questo personaggio, così significativo per la storia cremasca recente²⁹. Anche perché don Giovanni Bonomi ebbe, tra le sue

²⁴ Si vedano DORNETTI, cit., pp. 231-239; CARELLI (e altri), 2001, cit., pp. 23, 28.

²⁵ I precedenti «capi» sono già inseriti nelle loro realtà universitarie e hanno ormai vent'anni. Allo scientifico, soprattutto nelle quinte e quarte classi, a due sezioni, la contestazione trova una ventina di attivisti e alcuni nuovi «capi», tra cui Celestino Cremonesi in IV A e Fausto Sorini in IV B. Fausto è stato sempre, nei suoi anni alle medie Vailati, uno dei due alunni con il miglior profitto. Si diploma un anno in anticipo nel 1971. Sarà sempre coerente con queste sue scelte politiche. Insieme a Beppe Bettenzoli e a pochissimi altri, Fausto rappresenta ancora oggi un esempio di coerenza politica e di fedeltà ideologica, scevro dai successivi imborghesimenti di quasi tutti i contestatori di allora e senza i profittevoli cedimenti di molti di loro a una certa politica, intesa come carriera di comodo, prebenda reddituale e privilegio pensionistico. Al liceo classico, intanto, emerge una dozzina di alunni impegnati nella contestazione, nelle due terze e nelle due seconde classi, in entrambe le sezioni A e B. Spiccano Gian Carlo Corada e Vittorio Dornetti in III A, più alcuni altri. Si forma intanto una forte maggioranza di studenti moderati, in tutte le classi e sezioni del Racchetti. Ci sono anche alcuni soggetti di destra ma sono ancora piuttosto isolati.

²⁶ Per LASAGNI, la data è il 14 gennaio. Per DORNETTI e per CARELLI è invece il 13 gennaio.

²⁷ Sui motivi addotti dal quindicenne nell'illustrare la sua *lectio magistralis* sulla scuola, no comment.

²⁸ In realtà, il preside qualche errore l'aveva già commesso: l'aver favorito l'arrivo e poi pure il ritorno di Margherita Marmiroli al Da Vinci; l'averla addirittura delegata, per di più con un imprudente eccesso di delega, a gestire le «giornate di studio»; il non aver colto gli esplicativi segnali di allarme giunti, a proposito di questa docente, sia da alcuni genitori, insegnanti e supplenti, sia dalla stessa Marmiroli, che il 20 febbraio 1969, in aula magna, aveva ostentato dichiarazioni incompatibili con il proprio incarico di pubblico ufficiale dello Stato italiano, davanti al corpo docente, agli studenti e allo stesso preside; l'aver tralasciato le debite censure ufficiali a tale insegnante circa la mancata assegnazione dei voti, l'omessa tenuta dei registri e altre irregolarità nello svolgimento dei propri doveri professionali.

²⁹ Sono innumerevoli i contributi e le testimonianze che gli rendono dovuta giustizia. Tra i tanti, si veda PIETRO SAVOIA, *Giovanni Bonomi. Sacerdote - Maestro - Scrittore*, Crema, Arti Grafiche Cremasche, 1985. Nel merito specifico del tema qui trattato, si vedano le pp. 177-186, 255-256.

molte e preclare virtù, anche quella di educatore aperto e innovatore, specie in raffronto alla situazione italiana di allora. Per non parlare dei suoi meriti pregressi, maturati in diversi altri campi del sapere umano. Ma quando si hanno incarichi direttivi e responsabilità di guida, oltre ai tanti «saperi» occorrono anche certe doti manageriali³⁰.

Sulla vicenda dello studente perseguitato, del preside persecutore e della docente scesa in campo, novella Jeanne d'Arc, per combattere armi in pugno contro la scuola borghese, padronale e meritocratica, si sono redatte varie narrazioni, cesellate in dettagli aneddotici tesi ad accrescerne il *pathos* agiografico. Si dà quindi per scontato che l'oleografia editoriale locale abbia già fornito al lettore ogni rassicurazione informativa sui contenuti di quell'epica pagina di storia della scuola italiana. Ci si limita dunque, in questa sede, a pochi cenni fattuali.

Il preside, imbuafalito, fa una piazzata e sospende subito lo studente dal liceo. Però non consulta prima il Collegio Docenti. Sbaglia. La maggioranza degli insegnanti non è ancora troppo sindacalizzata e il Collegio avrebbe avallato la sospensione. Certo, il *boccone sindacale* dei due licei, soprattutto del Da Vinci, dove la politicizzazione di alcuni docenti consente maggiori appetiti sindacali, sta già facendo venire l'acquolina in bocca alla CGIL Scuola, collegata alla Camera del Lavoro di Crema e al PCI locale, e alla SISM-CISL. Tuttavia allora, nel gennaio 1970, il Collegio avrebbe approvato il provvedimento. Poi il preside, invece di chiamare *in camera caritatis* la Marmiroli, come è spesso accaduto³¹, per indagare il suo vero ruolo nella vicenda e trovare una soluzione che lasci a tutti una via d'uscita onorevole, si rinchiude in presidenza, sempre più furi-bondo. Forse è solo allora che realizza di non essere più il *dominus* del suo territorio scolastico.

A questo punto, è difficile dire se il tapino sia finito vittima di una trappola o di un semplice pasticcio. Forse è solo un *pasticciaccio brutto*, per dirla con Gadda. Però il dubbio rimane³². Subito, nel pomeriggio del 14, alcuni studenti convocano un'assemblea, in cui è la Marmiroli a condurre il gioco. Ne esce un volantino condiviso tra i partecipanti e la docente, in cui si difende l'alunno

³⁰ Ad esempio, la dote essenziale di sapersi scegliere i collaboratori (o almeno, per un preside, quella di un uso accorto della discrezionalità per favorirne o meno la permanenza). Occorre poi saper prevedere e prevenire, evitando di farsi scoppiare in faccia i problemi. La *leadership* si guadagna con autorevolezza e senza autoritarismi, esercitando il potere di posizione ma anche quello di relazione. La credibilità si mantiene viva con l'esempio di ogni giorno e non contando sugli allori, veri o presunti, del passato. Nei casi più critici, giova la mano di ferro nel guanto di velluto, non la mano di velluto nel guanto di ferro. Non bisogna mai perdere la calma, il controllo e il contegno, cedendo all'impulso del momento. Si *rovescino* queste doti e si avranno gli errori commessi da don Bonomi in queste circostanze. È evidente come, in tutto ciò, giochi a sfavore del preside dello scientifico il confronto con quello del classico. Il quale fu una persona eccezionale. E, forse, più fortunata.

³¹ Sul tormentato rapporto tra questi due ben diversi interpreti del cattolicesimo, sulle dinamiche *a pendolo* del loro attrarsi e respingersi in termini didattici ma anche etici e religiosi, forse nessuno potrà mai esprimere giudizi con sufficiente cognizione di causa. Anche dopo questo fatto della consegna del compito in classe in bianco da parte dello studente, i comportamenti reciproci continuano a essere tutt'altro che lineari e coerenti, con frantimenti, equivoci e ambiguità che durano sino al trasferimento dell'insegnante.

³² Un autore che si avvicina alla verità è DORNETTI, cit., pp. 207-211, in particolare p. 210: «Sia Monsignor Bonomi che Margherita Marmiroli hanno avuto in sorte il poco invidiabile destino di divenire personaggi-simbolo, portabandiera l'uno della reazione, l'altra della contestazione». Inoltre, «... la loro azione si caricò di molte sfumature e molte perplessità, e forse anche dell'amarezza di essere stati costretti a recitare una parte che andava molto al di là di quanto avrebbero voluto». Si sarebbero dunque *fatti prendere la mano*? Da chi? Dornetti, galantuomo storiografico, è anche gentiluomo politico. Fa solo cenno (cit., p. 209) «al coinvolgimento dei sindacati CGIL e CISL Scuola (non senza qualche sospetto di manipolazione)». Va oltre SAVOIA, cit., p. 177, sul «modo di agire, più che da parte dei giovani ... da parte di quegli adulti» che «nell'illusione di utilizzare la contestazione in favore della propria fazione», «si son gettati su una spiacevole vicenda, tramutandola in una situazione invenenita ed esasperata». La destabilizzazione del Da Vinci pone una domanda essenziale: *cui prodest?*

e si attacca il preside. Scatta all’istante, con indicativo tempismo, la presa di posizione della rappresentanza sindacale interna dei docenti CGIL e CISL. Poi intervengono i rispettivi sindacati territoriali, con la locale Camera del Lavoro in testa, che attaccano don Bonomi.

Si tratta di un attacco ben orchestrato e davvero durissimo. È subito chiaro a molti, nell’opinione pubblica cremasca, che è un attacco mirato a colpire non il ruolo ma la persona, non la funzione ma l’uomo. «Don Bonomi e Olivetti, reazionari perfetti» è il grido che s’innalza in tutta Crema più volte al giorno. I muri della città si riempiono di scritte molto volgari su don Bonomi. Il clima allo scientifico si fa incandescente. Il caso mediatico si gonfia, con proteste e assemblee, cortei e manifestazioni, articoli di stampa e pubblici dibattiti. I sindacati, sia di categoria che territoriali, sono mobilitati e «mostrano i muscoli». Riescono così ad affermare il proprio ruolo *politico*, ponendosi in prima fila in questa prova di forza davanti alla società cremasca. E dimostrano in modo forte e chiaro la loro capacità di tutela corporativa verso la categoria degli insegnanti, ergendosi a portabandiera del «caso Marmiroli». Il clamore resta elevato per alcuni mesi. Poi sembra scemare, almeno nelle piazze cittadine e sulla stampa locale. Riprenderà vigore nell’ottobre del 1971.

Marmirolismo e donmilanismo

Dal Collegio Docenti del 16 gennaio 1970, quando il «caso Marmiroli» diventa ufficiale, causando la decisione del Provveditore di inviare un primo ispettore (ne segue poi un secondo), fino all’accettazione del trasferimento a Bologna da parte dell’insegnante il 31 agosto 1971, la città è coinvolta nelle polemiche tra i due schieramenti dei glorificatori e degli esecratori della docente (e viceversa del preside). Sono note le tappe salienti di questa querelle scolastica e mediatica, dalle assemblee e dalle manifestazioni pubbliche a favore della Marmiroli, fino ai risultati delle ispezioni statali, che attestano la «pericolosità» di Margherita Marmiroli nel contesto educativo locale e il «grave disagio» da lei creato a Crema³³.

Nasce così il *marmirolismo* cremasco. Insieme al «Collettivo» e a Teatro Zero, il *marmirolismo* costituisce uno dei tre principali fattori di successo del Sessantotto a Crema. I primi due ne sono i maggiori «fattori agenti», mentre il terzo ne è il maggiore «fattore motivazionale». Il *marmiro-*

³³ Si vedano SOLMI, cit., pp. 141-191, *passim*; CARELLI, 2009, cit., pp. 128-130; CARELLI (e altri), 2001, cit., pp. 13, 55-58, 61-64; CARELLI, *Il Sessantotto a Crema*, in «Il Nuovo Torrazzo», 23 maggio 1998, ripreso sul numero speciale del 13 luglio 2018, più volte cit., per la parte specifica; PIERO CARELLI, Blog CremAscolta, commento del 3 luglio 2019 al post «Il '68 in ventisei righe» di Marino Pasini, in cui ricorda d’aver accompagnato a Torino la Marmiroli per farla intervistare da SOLMI, che poi ne ricava il testo qui più volte citato; GREGORIO SANGIOVANNI, *Esperienza pratica e formazione morale-intellettuale di un movimento di giovani a Crema*, Tesi di laurea, A.A. 1974-75, Università degli Studi di Milano. Questi sono tutti contributi favorevoli alla «Meg», come veniva chiamata da amici e studenti. Per Celestino Cremonesi, «forse tutta l’esperienza del '68, senza di lei, non ci sarebbe stata e forse neanche ci sarebbe stata quell’altra grandissima realtà di quegli anni, l’unica dal punto di vista culturale: l’esperienza del Teatro Zero», in «Ipotesi 80», febbraio 1981. È un giudizio significativo, anche per le diverse possibilità di lettura che offre. Dire che, senza Margherita Marmiroli, forse non ci sarebbe stata neppure la realtà di Teatro Zero e magari neppure l’esperienza del Sessantotto cremasco, fa pensare. E induce a riflettere su che cosa sarebbe (o non sarebbe) successo se non ci fosse stato un «caso Marmiroli» su cui fare leva per agitare le scuole e le piazze. Sono più equidistanti DORNETTI, cit., pp. 206-213; LASAGNI, cit. pp. 388, 391-392. Molti sono poi i testi in favore di don Bonomi, a partire da SAVOIA, cit., pp. 177-186, 255-256. Alcuni gli sono pure dedicati, come in GIANNI BIANCHESI, *L’altra faccia del personaggio*, Crema, Arti Grafiche Cremasche, 1983, con articolo su don Bonomi alle pp. 119-122 e dedica a p. 5: «A Monsignor Giovanni Bonomi, maestro di sapienza e bontà». Si veda anche «Il Nuovo Torrazzo» del 7 novembre 1981, col testo di Ugo Palmieri in morte di don Giovanni Bonomi, che contiene la nota frase sui «tristi anni in cui la scuola sembrò sfasciarsi e distruggersi nella stupidità e nell’anarchia». Pur distinguendosi da lui in molte scelte, Palmieri appoggiò sempre don Bonomi.

lismo riesce a superare il proprio originario provincialismo grazie alla saldatura con il *donmilanismo*, che si sta propagando a livello nazionale. Da alcuni anni, l'opera di don Milani è infatti oggetto di accessi dibattiti nell'ambito educativo italiano. Anche a Crema, molte valide «professoressesse» hanno la sua «lettera» tra i propri libri. Ma ben poche ne condividono il contenuto. Invece, entrambe le sorelle Marmiroli sostengono questo modello educativo. Va detto che lo fanno con intransigenza diversa. Ad esempio, Giovanna Marmiroli non viene mai meno al proprio giuramento alle istituzioni dello Stato italiano, giuramento successivamente abolito ma che allora doveva essere reso dai docenti in nome di principi dichiarati ufficialmente condivisi in termini etici, sociali e giuridici all'inizio della professione. Margherita Marmiroli ha invece molto in comune con don Milani, dall'accesa religiosità al senso quasi rivoluzionario della giustizia sociale. Oltre alla condivisione dei metodi educativi, entrambi sono animati da sotero spirito di missione e da travolgenti afflitti mistici³⁴. Margherita Marmiroli ha però anche ulteriori forme di religiosità: «estasi davanti al crocefisso»; «voci» che le suggeriscono comportamenti talvolta stravaganti; altre «voci» di tipo predittivo «che trovavano poi una corrispondenza puntuale nei fatti»³⁵.

A Crema, il *marmirolismo* e il *donmilanismo* si fusero in quegli anni in modo esemplare. Qualcosa di avvincente, in quei trasporti educativi quasi messianici, ma anche di tragico, nell'esito sfortunato di quelle esistenze, unì infatti i destini di questi due «apostoli del dissenso», in lotta con il vigente sistema scolastico, le autorità civili e le gerarchie ecclesiastiche³⁶. Personalità complessa e tormentata, Margherita Marmiroli condusse una vita senza pace, migrando per anni in molte scuole, senza riuscire a realizzare in alcuna di esse il genere di didattica da lei voluto³⁷.

La sua sfortunata esperienza al liceo scientifico di Crema fu solo l'ultima di una lunga serie di esperienze poco fortunate. Al contrario, don Milani riuscì a realizzare, almeno in parte e per qualche tempo, il suo progetto di scuola a Barbiana, consentendoci così di valutarne gli effettivi risultati³⁸.

³⁴ Di diverso, tra i due rivoluzionari, ci fu lo stipendio fisso statale, che a don Milani non arrivava.

³⁵ Si veda CARELLI (e altri), 2001, cit., p. 55, testimonianza della sorella Giovanna Marmiroli, anche per le «voci che diventarono sempre più esigenti e che non ammettevano nessun compromesso».

³⁶ Don Lorenzo Milani muore nel 1967, a 44 anni, tra dolori tremendi, affetto dal morbo di Hodgkin, passando dal linfogranuloma alla leucemia mieloide, dopo innumerevoli irradiazioni al cobalto. Margherita Marmiroli muore nel 1974, a 45 anni, colpita da embolia polmonare. Due mesi prima aveva ingerito dell'acido. Viene ricoverata in una clinica neurologica a Losanna. Sta molto male e ha un blocco al piloro. Sceglie di farsi operare a Correggio. L'embolia la sorprende mentre sta tornando a Crema, dopo essere stata dimessa da quell'ospedale.

³⁷ Si veda LASAGNI, cit., p. 392: «La professoressa Margherita Marmiroli, nata a Campagnola di Reggio Emilia il 29 gennaio 1929, aveva conseguito la laurea in Lettere classiche presso l'Università Cattolica di Milano nel 1950. Negli anni 1952-1956 era stata incaricata nella provincia di Reggio Emilia, presso il Liceo classico Rinaldo Corso di Correggio e presso il Liceo scientifico Spallanzani di Guastalla, e aveva ottenuto il ruolo nel 1956-1957, insegnando fino al 1965-1966 al Liceo ginnasio Giannone di Benevento, ai Licei scientifici Avogadro, Orazio, Plinio di Roma, e all'Istituto magistrale Canossa di Reggio Emilia. Era approdata a Crema nel 1966-1967, insegnando per un anno presso il Liceo scientifico statale, ritornando al Liceo classico di Correggio nel 1967-1968, e poi di nuovo allo scientifico di Crema dal 1968 al 1971». L'interruzione di Correggio è una concessione di don Bonomi per consentirle di assistere il padre anziano. In soli diciotto anni di docenza, Margherita Marmiroli insegna in ben nove scuole superiori, tra Campania, Lazio, Emilia e Lombardia, di cui sette nei quattordici anni in cui è di ruolo. Dopo di che, la sorella Giovanna, preside delle medie di Bagnolo, nel 1966 riesce a far sì che la sorella possa venire a Crema, per insegnare al liceo scientifico. Don Giovanni Bonomi, probabilmente non estraneo a questa operazione di trasferimento, la accoglie con grande entusiasmo e soddisfazione, anche alla luce dei significativi trascorsi della docente in ambito cattolico. Sui numerosi cambi d'istituto di Margherita Marmiroli, SAVOIA (cit., p. 178), si limita eufemisticamente a dire che «ebbe una vita scolastica alquanto movimentata».

³⁸ I testi più noti di DON LORENZO MILANI sono *L'obbedienza non è più una virtù*, Firenze, Libreria

Grandi manovre

La conflittualità pubblica sul «caso Marmiroli» resta alta per i primi mesi del 1970. Poi diminuisce di molto e la polemica resta a covare sotto la cenere per più di un anno, fino alle vacanze estive del 1971. Si riacutizza improvvisamente nell'ottobre del 1971, dopo la notizia dell'avvenuto trasferimento a Bologna della docente. Tornando alla fase iniziale della vicenda, il 25 gennaio 1970 si tiene al Sant'Agostino un'assemblea con il preside, diversi insegnanti, molti genitori e parecchi alunni dello scientifico. Gli interventi evidenziano posizioni contrastanti e forti polemiche.

Molti genitori e docenti sono dalla parte del preside. L'epicentro della contestazione resta il liceo scientifico, dove ci sono diversi docenti «democratici», cioè politicizzati e a volte sindacalizzati con CGIL Scuola o SISM-CISL. Dopo l'assemblea del 25 gennaio, nascono da loro due delle principali iniziative prese quell'anno a sostegno della Marmiroli.

La prima di queste iniziative è la delegazione di insegnanti «democratici» che il 12 febbraio va dal Provveditore per chiedergli conto della prima ispezione alla Marmiroli. L'incontro è preceduto da una lettera, sempre dei docenti «democratici», al Provveditore del 24 gennaio. Si vedano Archivio Da Vinci; LASAGNI, cit., pp. 393, 428. La seconda iniziativa è la successiva assemblea del 15 febbraio 1970, con un corteo di studenti per le vie della città, che viene indetta dai sindacati confederali a favore della Marmiroli. Si vedano LASAGNI, cit., p. 393, che dà la data non del 15 ma del 5 febbraio; SOLMI, cit., pp. 162-164. In questo modo, anche i livelli sindacali confederali, dopo quelli territoriali e quelli di categoria, sanciscono pubblicamente la loro «presa» politica sulla vicenda. Il ruolo dei sindacati, a una lettura attenta dei documenti e dei fatti, appare davvero molto incisivo e decisivo, sin dall'inizio del «caso Marmiroli». Ma non ci sono solo i sindacati.

La Camera del Lavoro e il PCI di Crema agiscono in modo coordinato e si pongono da ora come interlocutori principali dei contestatori. Sul superamento dell'iniziale «diffidenza» della Camera del Lavoro e del PCI e sulle loro successive «attenzioni» alla contestazione, si veda VIVIANI, cit., p. 150: «Maggiori furono l'apertura ed i contatti del movimento studentesco cittadino, nella sua prima fase di attività, con il mondo sindacale e soprattutto grazie a Francesco Taverna, segretario

Editrice Fiorentina, 1965, e *Lettera a una professoressa*, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, 1967, riedito nel 2017 in Oscar Mondadori con uno scritto di Pietro Citati e postfazione di Alberto Melloni. Entrambi sono in DON LORENZO MILANI, *Tutte le opere*, Milano, Mondadori, 2017 (due tomi dei *Meridiani*). Don Milani non fu, come si usa dire ingiustamente, *l'affossatore* della scuola italiana. Fu solo *uno degli affossatori*, insieme a molti altri, della nostra scuola. Si vedano ERNESTO GALLI DELLA LOGGIA, *L'aula vuota. Come l'Italia ha distrutto la sua scuola*, Venezia, Marsilio Editori, 2019, pp. 197-231; PAOLO CREPET, *Il coraggio*, Milano, Mondadori, 2017, pp. 27-31; LUCA RICOLFI, *La società signorile di massa*, Milano, La nave di Teseo, 2019, pp. 56-71. Si veda anche MARCELLO VENEZIANI, cit., pp. 41-43: «Don Lorenzo Milani fu il mistico affondatore della scuola italiana». «Voleva cambiare radicalmente e generosamente la scuola ma contribui a distruggerla». «Pie intenzioni e disastrosi effetti». «La selezione è un peccato contro Dio e contro gli uomini» scrisse don Milani; una bestialità che ha distrutto la scuola». «La selezione non era classista ma al contrario faceva saltare le classi sociali perché faceva risaltare le capacità personali». Sul non bocciare mai (che dà il titolo alla prima parte della *Lettera*), sul non dare voti, sul non dare valore al merito scolastico, sul docente «dialogante» ma senza autorità e sulle altre basi del *donmilanismo*, si sono date le definizioni di «demagogia educativa» e «populismo didattico». Su come, quindi, sia ridotta la scuola italiana, si veda GIOVANNI FLORIS, *Ultimo banco*, Milano, RCS, 2018. A ben vedere, il giudizio negativo che don Milani e la sua immagine di educatore hanno patito negli ultimi decenni, deriva da due fonti diverse. La prima, ovviamente, è quella dei testi che lui ha scritto e che offrono quindi prova indiscussa dei contenuti educativi propugnati dal loro autore. La seconda, invece, è quella dei tanti malaccorti imitatori ed emulatori di don Milani, disseminati in giro per l'Italia, che così spesso hanno riproposto il suo messaggio in modo poco fedele, a volte alterandolo con volonterosa ma maldestra buona fede, altre volte distorcendolo per mere finalità ideologiche e politiche.

della locale Camera del Lavoro». In via Bacchetta, è Alfredo Galmozzi a insistere per l'aggancio con i contestatori. Lui stesso si muove tra i gruppi di studenti. Lo si vede in alcune foto tra molti ragazzi, mentre parla al Capannone, durante una rappresentazione di Teatro Zero, con Giancarlo Corada, poi cooptato negli apparati del PCI, seduto di fianco a lui. Sul ruolo di Francesco Taverna e di Alfredo Galmozzi in quest'opera di collegamento della Camera del Lavoro e del PCI locale con gli studenti contestatori, si vedano ancora le considerazioni di Viviani, cit., pp. 154-155, per la quale, alla fine «si trovò un possibile punto di incontro fra le forze politiche cremasche [di sinistra, Nda] e il movimento studentesco, tanto che alcuni dei suoi protagonisti passarono negli anni successivi alla militanza attiva nei partiti della sinistra, tra le fila comunista (sic) in primo luogo». Si tratta di un «punto d'incontro» davvero cruciale per il Sessantotto cremasco. Il caso più noto e significativo di passaggio dalla contestazione studentesca al ruolo di componente interno alle strutture partitiche del PCI è quello di Renato Strada, generalmente riconosciuto come il più valido e il più influente tra tutti i contestatori del Sessantotto locale. Ma altri contestatori vengono poi inseriti in quelle stesse strutture. Si vedano i casi di Giancarlo Corada e di Fiorenzo Gnesi. Per Viviani il PCI diventa così, in poco tempo, «il referente principale per queste forze»³⁹.

Dal mese di aprile, allo scientifico la bagarre mediatica innescata dalla vicenda Marmiroli si smorza. Nonostante il perdurante clima di bisticci e pasticci tra don Bonomi e la Marmiroli a livello di istituto, la parte rilevante della *querelle* si dipana ormai, in sordina, tra la presidenza del Da Vinci, il Provveditorato e le varie burocrazie scolastiche. È una fase poco manifesta e poco intelligibile della vicenda, che termina con il suo disvelamento finale nell'ottobre del 1971. Allo scientifico, intanto, il ricambio degli attivisti e dei «capi» (vedi Nota 25) porta un numero sempre maggiore di studenti a impegnarsi attivamente nella contestazione⁴⁰.

Il gruppo direttivo degli attivisti politici del Da Vinci ha assunto intanto il nome di «Collettivo» («Collettivo studentesco», «Collettivo degli studenti»)⁴¹. Vi svolge però un ruolo fondamentale Renato Strada, diplomatosi al Racchetti un anno e mezzo prima e ormai studente universitario.

All'inizio del 1971, si tratta di una realtà politica di notevole impatto operativo e mediatico⁴². In aprile esce il primo numero del giornale «il Collettivo», con tiratura di 700 copie (arriverà a un massimo di 2000 copie). L'immagine di Gramsci sulla testata del giornale e i contenuti marxisti-leninisti dei testi ascrivono chiaramente questa formazione politica all'area del comunismo marxista. Il «Collettivo» cerca subito aderenti anche in altre scuole di Crema. Ma i tentativi di «ordinamento» hanno scarso successo, nonostante le dichiarazioni ufficiali dei suoi leader politici.

La mappa delle scuole cittadine comprende allora le magistrali, con una popolazione scolastica molto numerosa e prevalentemente femminile; l'istituto per i geometri e, poco dopo, quello per i ragionieri, oggi confluiti nel Pacioli; l'ITIS, oggi confluito nel Galilei, che è ancora agli inizi, con

³⁹ Va aggiunto che Alfredo Galmozzi agisce in quegli anni anche come rappresentante dell'ANPI di Crema. È quasi sicuramente lui a gestire poi il tesseramento di studenti e docenti di area PCI per «Nuova Resistenza» (1973-1974). Queste tessere offrono oggi dati molto interessanti. Si veda anche la Nota 61.

⁴⁰ Verso la fine di quell'anno scolastico, si possono stimare in una trentina gli attivisti e in una quarantina i simpatizzanti, soprattutto nelle quinte, quarte e terze classi (queste sei classi hanno circa centocinquanta alunni), con una mezza dozzina di «capi» e con Fausto Sorini in un ruolo di rilevo. Emerge, tra i «capi» più giovani, Massimo Teoldi della III A.

⁴¹ Si veda, tra i vari autori, CARELLI (e altri), 2001, cit., pp. 67-68, 70, 72-73, 79, 85, 88-97.

⁴² All'assemblea dello scientifico del 19 dicembre 1970, il «Collettivo» riesce a farvi bocciare la proposta del ministro Misasi sul Comitato Scuola-Famiglia. Il 22 gennaio 1971 organizza una assemblea popolare al Sant'Agostino. Diffonde poi volantini contro il preside; contro i rigurgiti fascisti; contro il MSI e le bande fasciste. Si vedano Archivio Da Vinci; LASAGNI, cit., pp. 394-395, 428; VIVIANI, cit., pp. 150-151. Sul corteo antifascista di cui il «Collettivo» è uno dei principali promotori, si veda ROMANO DE POLI, *Taccuino di provincia. 1970-1971*, Crema, Tipografia Leva, 1971, 2^a ediz., pp. 31-34.

solo un biennio distaccato dal Torriani (per il triennio si va a Cremona, però molti preferiscono fare tutti e cinque gli anni all'ITIS di Lodi); le professionali Marazzi e il biennio di avviamento commerciale, oggi confluiti nello Sraffa; l'istituto agrario e, a Pandino, la casearia, che ha appena aggiunto la terza classe, oggi confluiti nello Stanga; qualche corso professionale specifico, alcune scuole serali e poco altro. La «presa» dei contestatori su queste realtà resterà minima. La cabina di regia dello scientifico e quella che sta diventando la sua *dépendance* del classico si definiscono, di volta in volta, «comitato coordinatore delle scuole di Crema», «assemblea organizzativa dei comitati studenteschi degli istituti di Crema» e in altri modi tipici del sessantottismo più enfatico, potendo però contare, nelle altre scuole cittadine, solo su un numero molto limitato di sodali⁴³.

La contiguità fisica tra i due licei facilita invece i contatti del «Collettivo» con gli studenti del Racchetti e consente un maggior reclutamento rispetto a quello svolto altrove. Nel corso del 1971, una ventina di alunni del classico entra nel «Collettivo»⁴⁴. Alcuni di loro inneggiano a questa militanza, insieme a studenti di altre scuole, in una serie di fotografie divenuta un *cult* di sinistra sul «collettivismo» al Racchetti, coi pugni chiusi alzati, con l'esposizione del giornale «il Collettivo» e con la dotta esibizione del testo «Marxismo e Anarchismo» di Marx e Engels, nell'edizione 1971 di Editori Riuniti, forse letto per davvero.

Massimo sviluppo della contestazione

Nel frattempo, anche a seguito di questa azione di reclutamento da parte del «Collettivo», alcuni studenti del Racchetti decidono di opporsi a questa «invasione comunista» del loro liceo. Prima della fine dell'anno scolastico, due studenti di II B e uno di II A decidono di formare un *nucleo anticomunista* al classico. Uno di loro contatta le realtà della destra giovanile cremasca.

L'esito è sconfacente, tranne che in un caso. Sino ad allora, queste realtà locali hanno condotto il contrasto alla contestazione marxista in modo disastroso. Ora la Giovane Italia sta confluendo, a livello nazionale, insieme al RGSL, nella nuova formazione del Fronte della Gioventù. Aderire al Fronte non implica legami col MSI, come avveniva con la tessera della Giovane Italia. Anche sul MSI locale i risultati della verifica sono rattristanti. Sul FUAN (e sul sedicente «FUAN d'azione»), come su altri fantomatici gruppi («Lenfas», «Corporazione studentesca»), si evita qui ogni commento. Alcuni di loro hanno inviato ridicole lettere intimidatorie ad alcuni docenti e giornalisti, diffuso volantini aberranti e tracciato frasi puerili sui muri. L'unico risultato è stato quello di trasformare i destinatari delle minacce in vittime della «violenza fascista», dando loro ancora più audience⁴⁵. Alla fine della ricognizione, i tre adolescenti capiscono di avere alle spalle, nella migliore delle ipotesi, soltanto il vuoto. Il fatto di trovarsi così da soli e così in pochi sembra, a un certo momento, farli recedere da ogni ipotesi di intervento contro gli «invasori comunisti» del loro liceo. Invece, al loro rientro a scuola nell'ottobre 1971, decidono di prendere posizione.

⁴³ Per una sintetica fotografia delle scuole cittadine poco prima del Sessantotto, comunque sostanzialmente valida anche per gli anni qui presi in considerazione, si veda SILVANO ALLASIA, *Governare la trasformazione. La città, la scuola e la cultura*, in «Il grande cambiamento», AA.VV., Crema, Centro Ricerca Alfredo Galmozzi, 2008, pp. 219-231, in particolare pp. 223-225.

⁴⁴ Poco più di una mezza dozzina di loro è nella classe I a sezione unica, la più contestatrice in tutta la storia del liceo classico. Tra questi ci sono Giorgio Bettinelli, Carlo De Blaw, Fiorenzo Gnesi e Rosanna Tedesco. Altri sono nelle due III e nelle due II, a sezione doppia. In II B ci sono tre ragazze molto attive politicamente, una in modo particolare. In quel periodo, per carenza d'aule, gran parte dei ginnasiali è allocata in via Mazzini. Questi ginnasiali sono in maggioranza moderati. Ma ci sono anche diversi contestatori, come Maria Grazia Dell'Acqua ed Hervé Tagliabue in V B o come Elena Crispatico in IV B.

⁴⁵ Certa editoria locale mette poi alla gogna storiografica queste sciocchezze giovanili, senza però citare molti altri volantini e scritti altrettanto penosi, pieni di insensatezze staliniste, marxiste-leniniste e maoiste.

Nell’ottobre del 1971 riesplode il «caso Marmiroli», alla notizia del trasferimento della docente. Al liceo scientifico, il «Collettivo» ha il controllo delle operazioni di mobilitazione studentesca. Dai professori «democratici» del Da Vinci, che trovano adesso la solidarietà di diversi altri insegnanti nelle scuole cittadine (la vicenda Marmiroli fa da utile passepartout emotivo ai fini politici), nasce il «Comitato autodifesa insegnanti di Crema». Si pubblica «Scuola perché», che esprime le opinioni dei docenti e dei genitori «democratici». Molti studenti, insegnanti e genitori vanno così a comporre uno spiegamento di forze ideologicamente molto caratterizzato e vicino, non a caso, alle posizioni politiche dei partiti di sinistra, soprattutto del PCI. I sindacati territoriali e le due sigle sindacali di categoria, con la ripresa delle ostilità, riprendono il loro ruolo attivo in questo spiegamento di forze. Il «Caso Marmiroli» diventa l’esibita bandiera sotto cui si muove questo schieramento delle sinistre locali. Tornano a dare man forte anche vari *revenant*⁴⁶.

Lo stato di esacerbata conflittualità che ne deriva, quando la docente ha già accettato il trasferimento e non esiste più alcuna possibilità concreta di ritornare sul provvedimento, diventa funzionale allo sviluppo di un clima di scontri e di turbolenze molto utile alle strategie dei partiti di opposizione. Da sempre, mantenere alta la tensione sociale è un buon modo per facilitare la conflittualità pubblica e favorire i cambiamenti istituzionali. Sono le prove generali in vista dello spostamento degli equilibri politici locali attesi dalle successive elezioni municipali. Si va verso i riassetti amministrativi che nel 1975 gratificheranno la sinistra e, con lei, molti contestatori.

Il pressing mediatico posto in essere facendo leva sul «caso Marmiroli» riesce perfettamente. Le tappe principali di questa azione commotiva dell’opinione pubblica cremasca sono note e ci si limita quindi, in tale sede, ai fatti più rilevanti. Il 5 ottobre si svolge l’assemblea del «Comitato autodifesa insegnanti di Crema» al Sant’Agostino, per promuovere e coordinare le iniziative di lotta. Segue una raccolta di firme a favore della Marmiroli (circa 4000) da parte del «Comitato» e anche del «Collettivo», che è sempre attivo e in prima linea in questa operazione. Il 14 e il 15 ottobre don Bonomi rilascia alcune incaute dichiarazioni su due numeri della «Provincia». Immediatamente, il 15 ottobre il «Comitato» si riunisce in un’altra assemblea e ne esce una querela della Marmiroli contro don Bonomi, a causa delle predette esternazioni giornalistiche. Il 22 e 23 ottobre c’è uno sciopero indetto dai sindacati degli insegnanti, in occasione del quale si svolgono due «giornate di controcultura» al cinema Cremonesi. Il programma prevede la proiezione del film «La battaglia di Algeri» di Pontecorvo; la rappresentazione di «Mistero buffo» con Dario Fo; un dibattito con operai e sindacalisti; la messa in scena di «Il potere ce l’ho io … e ci faccio quello che mi pare» di Teatro Zero. Da questo momento, quasi tutti capiscono che le due colonne portanti della contestazione studentesca a Crema sono il «Collettivo» e Teatro Zero. Queste due realtà hanno intelligentemente stretto tra di loro un patto duraturo, efficace e politicamente molto proficuo. In novembre, sul numero 1 di «Scuola perché», esce l’articolo *Il Cristo del Torrazzo*. Vengono denunciati per vilipendio alla religione di Stato i redattori Felice Lopopolo, Anna Maria Zambelli, Gregorio Sangiovanni e Carlo Rivolta (VIVIANI, cit., p. 152). Dal numero 2, il direttore

⁴⁶ Da anni all’università, i *revenant* sono i contestatori che, in questa operazione di battage mediatico e gestione del consenso, tornano a Crema per valersi delle grandi manovre in corso. Diversi *revenant* sono di Teatro Zero. Per i liceali sono dei *vecchi*, ben oltre la ventina. Dal 1975, con la nuova giunta, iniziano le loro *carriere artistiche*. La logica premiale è la stessa che ripaga molti attivisti, sempre dal 1975, con incarichi pubblici e ruoli di *apparatchiki* nel partito. Però, ci sono anche *revenant* meno interessati (e più simpatici). Sul contestatore in Porsche, si veda DE POLI, cit., p. 21. Sui contestatori che danno lustro al Tennis Club, istituzione sportiva storica locale, di certo allora non molto proletaria, si veda il testo di GIAN MARIO E GIAN BATTISTA VALVASSORI, *100 anni di tennis a Crema*, Crema, Grafin, 2008, pp. 152-210, passim, anche per la rassegna stampa, da p. 389 in avanti, e per i nomi dei dirigenti e dei soci di questo Club (forse allora il circolo sportivo più elitaro di Crema dopo l’Associazione Cremasca Equitazione), frequentato dai membri dell’establishment sociale ed economico, a quel tempo ancora formato, a Crema, da alta borghesia e nobiltà.

responsabile è Piero Carelli. Il 30 novembre si svolge uno sciopero generale unitario molto partecipato, con un comizio e con un corteo per le vie di Crema a cui si uniscono, insieme a molte rappresentanze operaie delle aziende locali, anche parecchi studenti. Tra il dicembre 1971 e il febbraio 1972 divampano al Da Vinci le polemiche sul «comitato elettivo», che buona parte degli studenti vorrebbe costituire ma che il «Collettivo» avversa per ovvie ragioni. Tra il gennaio e il febbraio 1972 ci sono al liceo scientifico forti scontri tra il «Collettivo» e il preside per l'affissione dei manifesti di propaganda politica all'interno della scuola. Anche il Collegio Docenti, questa volta, prende posizione e appoggia la condotta del preside. Il «Collettivo» decide allora la linea dura, con azioni e intimidazioni che risultano pregiudizievoli per il corretto andamento del servizio pubblico scolastico al Da Vinci. Di conseguenza, il 26 febbraio la polizia, chiamata dal preside, entra fisicamente allo scientifico per fare cessare le insubordinazioni più gravi e ri-stabilire l'ordine (tornerà poi a fare una seconda irruzione nel mese successivo). Al liceo classico invece non ci sono disordini o turbative di rilievo, se non qualche intemperanza isolata e subito ricondotta nei giusti limiti. I rapporti tra le rappresentanze studentesche, da un lato, e il preside e gli insegnanti, dall'altro, restano corretti e ordinati (sui motivi, si veda anche il paragrafo successivo). Il 4 marzo, in risposta alla prima irruzione della forza pubblica, il «Collettivo» organizza, con l'appoggio dei docenti più politicizzati e sindacalizzati del liceo scientifico, uno sciopero studentesco e un corteo cittadino, con relativo comizio. Nel mese di aprile continuano al Da Vinci le turbolenze e le agitazioni. Al Racchetti la situazione resta invece sostanzialmente sotto controllo, con un ordinato svolgersi dei programmi scolastici (si veda sempre, per i motivi, il paragrafo successivo). Il 2 maggio vengono notificati a 14 alunni dello scientifico i provvedimenti a loro carico per le gravi infrazioni commesse nelle circostanze indicate in precedenza. Il 24 maggio arriva a questi 14 studenti anche la quantificazione delle sanzioni irrogate. In totale, vengono comminati 10 anni, 1 mese e 18 giorni di sospensione. Il 27 maggio, poco prima della chiusura delle scuole, viene attuato uno sciopero congiunto tra il «Collettivo», che si pone come rappresentante di tutti gli studenti cittadini, e diversi docenti appartenenti all'area politica vicina al PCI. Anche questo sciopero viene fatto coincidere con un corteo per le vie della città e un comizio⁴⁷.

La battaglia del classico

Nell'anno scolastico 1971/72, mentre in città prosegue la «crociata» a favore della Marmiroli, la vita corrente nei due licei segue le proprie dinamiche interne, basate sugli studenti che ci studiano e non sugli altri soggetti universitari (*i revenant*, ultraventenni) ormai avulsi dalle vicende delle due scuole. Si è arrivati a un punto nodale. Il «Collettivo» stenta a entrare nelle altre realtà scolastiche locali. Inequivocabili autocritiche successive lo confermano («Mentre badavamo al figlio ricco e ben vestito, ci dimenticavamo dei casi, pur tristi, dei figli poveri. [...] Alla agraria, alle serali e, in realtà, alle segreterie di azienda non abbiamo quasi neppure pensato», dai verbali del «Collettivo», CARELLI (e altri), 2001, cit., p. 97). Tuttavia, i ruoli responsabili del «Collettivo» vogliono poter dire che la contestazione riguardi, in modo significativo, anche altre scuole di Crema. Insomma, che sia *cremasca*. Al Racchetti esiste già una appendice del Collettivo, che potrebbe essere incrementata. Il classico sembra una realtà a portata di mano, anche fisicamente. Occorre evitare che la contestazione venga identificata, in buona sostanza, con il solo liceo scientifico. Per cui, adesso il «Collettivo» deve *prendersi* il Racchetti⁴⁸. Certo, anche al classico

⁴⁷ Con la ripresa delle lezioni scolastiche, dall'ottobre 1972, diminuiscono e poi cessano le manifestazioni di piazza riguardanti il «caso Marmiroli». La docente è ormai trasferita da tempo e la contestazione locale esce dalla sua fase di massimo sviluppo. Inizia il progressivo diradarsi delle iniziative di lotta studentesca.

⁴⁸ Non ci riuscirà, nonostante metta in campo forze notevoli. All'inizio del 1972, al suo massimo sviluppo

sono «ricchi e ben vestiti». Anzi, lo sono più che allo scientifico. Però è sempre meglio di niente.

In quel periodo, il *nucleo anticomunista* del classico si è rinforzato e organizzato. Dalla metà di ottobre inizia ad affiggere manifesti sul muro antistante l'ingresso⁴⁹. Prende il nome di «Gruppo XXI Ottobre», dalla data della sua ufficializzazione in presidenza⁵⁰. Con una propaganda serrata, il Gruppo concorre a compattare la maggioranza moderata del classico, insofferente verso il «Collettivo». Nasce così il «Gruppo Classico», definito come «liberaldemocratico» e subito presente in tutte le classi. A fine anno, conta una settantina tra attivisti e simpatizzanti⁵¹. Il suo primo referente è Antonio Caccini della III A⁵². I due Gruppi hanno funzioni diverse: il «Gruppo Classico» aggrega e coordina la maggioranza; il «XXI Ottobre» contrasta, sul campo, il «Collettivo».

Dal mese di novembre iniziano gli scontri, non solo verbali, all'ingresso del classico, intorno all'edificio, persino nei corridoi e ai servizi, con i militanti del «Collettivo» che vengono a fare propaganda al Racchetti. L'affissione di manifesti sul muro antistante e gli opposti volantinaggi creano baruffe continue. Intanto, un componente del «XXI Ottobre» ha ripreso i rapporti con l'unico interlocutore valido della destra giovanile cremasca, divenuto nel frattempo, a 17 anni, referente locale del Fronte della Gioventù. Prende la tessera del Fronte e concorda una linea d'azione condivisa. Così, la sede del Fronte di via Civerchi diventa la base operativa comune. In questo primo periodo della sua esistenza, il Fronte di Crema ha totale autonomia rispetto ai propri riferimenti provinciali e regionali. È quindi possibile agire in completa libertà.

Il Fronte recluta al classico una quindicina di militanti. Nel corso del 1972 diventano una trentina. La forza d'urto si fa notevole, con manifesti e volantinaggi quasi giornalieri. Si crea l'abitudine, prima di entrare al liceo, di leggere i manifesti e i volantini che mostrano le malefatte dei rossi o irridono le figuracce dei *compagni*, con immagini grafiche molto esplicite (al Fronte c'è un bravo disegnatore). Tre manifesti ritenuti troppo satirici, anche perché riferiti a persone specifiche, sono fatti ritirare dal preside. Gli obiettivi di questa *lotta ai comunisti* sono espressi nel volantino del 10 novembre⁵³. In questo volantino si indicano tre obiettivi di carattere generale: bloccare al classico i reclutamenti del «Collettivo»; ridurre il più possibile la partecipazione dei racchettiani a scioperi, cortei e manifestazioni dei comunisti; impedire che il liceo appaia coinvolto ufficialmente, nel suo insieme e in quanto tale, nelle iniziative pubbliche di contestazione, come invece ormai accade per il liceo scientifico. Questi obiettivi, considerati strategici, vengono perseguiti lungo tre direttive tattiche d'azione concreta: il presidio fisico del territorio; il controllo delle maggioranze in assemblea; l'impatto mediatico con volantini, manifesti e altri mezzi⁵⁴.

di organico, il «Collettivo» ha al Da Vinci una quarantina di attivisti e una sessantina di simpatizzanti. Viene bloccato sulla trentina di attivisti e simpatizzanti al classico. In tutte le altre scuole ha un numero limitato di attivisti e simpatizzanti. Il Da Vinci ha 480 alunni e 18 classi. La V ha 2 sezioni, 3 la IV, 4 la III, 4 la II, 5 la I. Si veda Annuario Da Vinci, pp. 67-71. Il «Collettivo» controlla allo scientifico quasi il 20% degli alunni.

⁴⁹ Il primo manifesto, affisso il 12 ottobre, dice: «Siamo anticomunisti e conservatori. Non siamo fascisti ma siamo alleati di chiunque combatta il marxismo-leninismo e il maoismo». «Comunisti, giù le mani dal liceo classico». «I figli di papà del Collettivo han due libretti: quello rosso di Mao e quello di famiglia in banca». Segue una frase in rima sulla mano del PCI, qui non riproducibile, che diventa uno slogan ricorrente.

⁵⁰ Un referente si reca dal preside Palmieri, presentando il programma politico e culturale del Gruppo.

⁵¹ Il liceo ha 250 alunni e 9 classi (classe unica in II). Si veda Annuario Racchetti, pp. 55-57.

⁵² Nel 1974 il Gruppo esiste ancora. Si veda BEPPE SEVERGNINI, *Italiani si diventa*, Milano, RCS, 1998, p. 127: «Io facevo parte del "Gruppo Classico", di ispirazione liberaldemocratica». «Litigavamo con la sinistra che ci irritava perché era intollerante, petulante e attirava le ragazze più carine. Diffidavamo della destra, che ciclostilava *Il Ghibellino* e riuniva alcuni tipi fin troppo sportivi». Si vedano anche le pp. 129, 130-131, 135. Chi scrive concorda con Beppe Severgnini sul fatto che a sinistra ci fossero molte ragazze «carine». Ma dissentiva da lui in merito a quel «più». C'erano parecchie ragazze altrettanto «carine» anche a destra.

⁵³ Per tutti i volantini, i manifesti e gli altri documenti citati in questo paragrafo, si veda la Nota 61.

⁵⁴ Oltre ai volantini, ai manifesti e agli altri testi e documenti *di battaglia*, ne vengono redatti, affissi e

Alcuni studenti del liceo scientifico incontrano i referenti del «Gruppo Classico», per valutare insieme la possibilità di costituire una formazione moderata anche al Da Vinci. Un loro volantino precede di poco l'incontro⁵⁵. Dopo qualche tempo, nasce il «Gruppo democratico del Liceo scientifico». Questo Gruppo si scontra quasi subito con il «Collettivo» sulla questione del «comitato elettorale» e sul tema dell'affissione dei manifesti all'interno del liceo scientifico⁵⁶. Al Racchetti, il problema di evitare certe intemperanze assembleari è già risolto: da gennaio, nelle assemblee, il «Collettivo» è messo numericamente in minoranza dal «Gruppo Classico» e, al primo accenno di prepotenze, dentro o fuori il liceo, è subito regimato dai militanti del Fronte. Il 4 marzo un gruppo di studenti della sezione distaccata del Torriani diffonde un volantino durissimo contro il «Collettivo»⁵⁷. La pretesa del cosiddetto «coordinamento» ne esce di nuovo molto malconcia.

Un'altra questione che, come per il «comitato elettorale», al classico non si pone è quella dell'affissione di manifesti dentro la scuola. Già i muri esterni ne sono tappezzati, con confini precisi e ben vigilati dai rispettivi militanti⁵⁸. Dal febbraio 1972, il preside autorizza l'affissione interna dei manifesti, a precise condizioni e dopo l'accordo col Collegio Docenti⁵⁹.

distribuiti pure altri più «impegnati». Con tutti i limiti dovuti all'età (17-18 anni), si citano gli autori e i temi principali a cui il «XXI Ottobre» e il Fronte si ispirano, da Nietzsche a Mishima, da Stirner al *Bushido*. Si insiste su tre messaggi mediatici: la scuola non funziona ma i comunisti la faranno funzionare ancora peggio; con tanti scioperi e cortei, molti studenti vogliono solo evitare lo studio e fare *vacanzismo*; quasi tutti i «capi» del «Collettivo» sono borghesi che giocano alla rivoluzione, senza nessuna coerenza e credibilità. Sono forti gli attacchi al PCI locale, accusato dal «XXI Ottobre» e dal Fronte di essere il vero *burattinaio*.

⁵⁵ «Sentiamo la necessità di associarci agli allievi del Liceo classico nel costituire un gruppo di studenti composto da persone che non condividono la politica, i metodi e le iniziative del Collettivo studentesco di Crema». Si vogliono rappresentare «tutti coloro che, a prescindere da ogni sfumatura partitica, non intendono sottostare alla preponderante influenza decisionale e organizzativa di una minoranza». Si vedano Archivio Scientifico; LASAGNI, cit., p. 397.

⁵⁶ Quella del «comitato elettorale» è una spina nel fianco del «Collettivo», che rischia la minoranza numerica pure al Da Vinci e vuole evitare le votazioni. Si veda anche SOLMI, cit., pp. 185-186. Sui volantini del «Gruppo democratico» e su quelli del Fronte, riguardo al «comitato elettorale», si vedano Archivio Scientifico; LASAGNI, cit., pp. 397-399, 428-429. In particolare, si vedano quelli dei «democratici», del 21 dicembre 1971 e del 29 gennaio 1972, e quello del Fronte del 6 febbraio: «Non si è forse la maggioranza? E allora che cosa si aspetta a metterli in minoranza?». «Non è forse giunta l'ora di porre fine a questa mafia partitica che fa capo al *democraticissimo* PCI?». «Anche noi desideriamo una scuola diversa, troppe cose non vanno; ma non vogliamo che sia al servizio di questi figli di papà che contestano tutto tranne loro stessi». «È necessario far prevalere, sul loro fanatismo di parte, il buon senso».

⁵⁷ «Perché, quando la maggioranza vuole studiare, lavorare, produrre, in una scuola diversa, questi studenti ce lo impediscono con assemblee insensate e scioperi banali?». «La lotta per una scuola migliore non può essere portata avanti creando ancora più confusione». «Cerchiamo di costruire e non di distruggere. Non è giunta l'ora di ribellarsi a questo gioco partitico?». «Essi vogliono arrivare al potere, strumentalizzandoci come fantocci». La frase sul *potere* e su certe future carriere politiche è profetica. Basterà attendere le elezioni amministrative del 1975 per rendersene conto. Si vedano Archivio Scientifico; LASAGNI, cit., p. 429.

⁵⁸ Più volte gli attivisti del «Collettivo» tentano di strappare i manifesti, di mettere banchetti per vendere il loro materiale propagandistico davanti al classico, di fare picchetti per bloccare l'ingresso al Racchetti durante gli scioperi. Da dicembre, i militanti del Fronte fanno presidio. I manifesti sono difesi; i banchetti rovesciati e il materiale buttato fuori dalla passerella; i picchetti sono sopraffatti e malmenati. Figure inquietanti come Sniffo Snaffo e Pierino Siringa sono tenute alla larga. Si tratta, più che altro, di semplici tafferugli e scazzottate tra adolescenti, che allora si risolvono solo con qualche livido o al massimo con un paio di punti e che sono quindi da prendere per ciò che sono: ragazzate. Da gennaio, cessano le intimidazioni del «Collettivo». Anche grazie a tali *regolamenti di confini*, gli accordi sulle affissioni interne sono più agevoli.

⁵⁹ I referenti dei vari gruppi politici si impegnano col preside su specifiche regole condivise, riguardanti i contenuti, le modalità di esposizione e la suddivisione degli spazi riservati. La vigilanza è assegnata al bidello Francesco Valcarenghi, che gode della stima e della fiducia di tutti i gruppi. Non è certo l'unica occasione

La sede del Fronte è attrezzata con un ciclostile, una macchina da scrivere, i tavoli per la composizione di manifesti e striscioni, una piccola biblioteca, un punto ristoro, vari attrezzi di palestra⁶⁰. Si crea un database di tutti i tesserati, compresi quelli dei due licei. L'età media è di 17 anni. Con l'aiuto dei militanti presenti nelle varie classi, le schede informative sono estese ai membri di tutti gli altri gruppi politici, anche del «Collettivo», oltre che a diversi docenti⁶¹.

Tutte queste attività di lotta politica vanno ricordate, a distanza di cinquant'anni, con il debito distacco e con la dovuta ironia, come conflitti d'adolescenti e non come gesta politiche di particolare memorabilità. E questo vale per l'una e per l'altra parte della barricata. Ammattando di significati eccessivi quelle battaglie giovanili, si rischia di scambiare per ideologica forza intellettuale quella che allora era soprattutto, nella maggior parte dei casi, una fisiologica forza ormonale.

All'inizio del 1973, la «battaglia del classico» può dirsi conclusa molto positivamente per il «Gruppo Classico» e per il Fronte⁶². Il Racchetti esce dagli anni della contestazione giovanile come un liceo che, magari, avrà pure espresso qualche noto contestatore. Ma, anche e soprattutto, come una scuola che, nel suo insieme, non ha mai ceduto alle forze allora in auge del «Collettivo», delle sue realtà fiancheggiatrici e, in ultima analisi, del PCI. Per questo, uno strano silenzio sul liceo classico accompagna diversi passaggi di certe narrazioni sul Sessantotto locale. Segno che, in proposito, resta ancora molto da scoprire, da capire e da scrivere.

Teatro Zero

Teatro Zero è, con il «Collettivo» e con il *marmirolismo*, uno dei tre fenomeni *clou* del Sessantotto cremonese. Il suo stretto rapporto con il «Collettivo» è l'asse portante della contestazione locale. È il *fatto culturale* più citato di quegli anni. Una valida sintesi delle opere prodotte da Teatro Zero e delle sue vicende più significative è stata fornita da uno dei suoi principali protagonisti, Celestino Cremonesi⁶³. Non sono però mancate, a Crema, anche numerose voci critiche⁶⁴.

L'ideologia politica di Teatro Zero è sostanzialmente riconducibile all'area del comunismo

in cui il «grande Francesco» calmiera i bollenti spiriti delle opposte fazioni. Vista la riuscita di questo sistema di gestione condiviso, il preside consente che, in specifiche occasioni, si esponga del materiale anche sulla scala del liceo. Francesco è mancato il 1º aprile 2020, a 84 anni, vittima del Covid. Resta indimenticato.

⁶⁰ C'è anche un *makiwara*, perché diversi militanti frequentano la palestra di karate shotokan a Treviglio, associata FeSIKa (JKA), con il M° Gianni Sudati. Nel 1973 viene a Crema il M° Emilio Stucchi, con lezioni nella palestra di Borgo San Pietro. Alcuni dei militanti arrivano alla cintura nera e diventano allievi di Hiroshi Shirai a Milano. Qualcuno (anche una ragazza) aprirà poi delle palestre proprie.

⁶¹ Gran parte dell'archivio, con molte bozze di manifesti e volantini, è prelevata dalla sede del Fronte all'inizio del 1973. L'esattezza di quei dati risulta poi confermata in più occasioni. Conferme sono pure giunte dall'esame incrociato con le tessere ANPI di «Nuova Resistenza» (vedi Nota 39), emesse a nome di studenti allora attivi per quella parte politica dalla quale l'ANPI aveva rilevato, nel 1973-1974, molti dati e disponibilità. Queste tessere riguardano varie categorie di aderenti e, cosa interessante, anche molti docenti. Sono raggruppate per sedi PCI. Si trovano all'Archivio di Stato di Cremona, nel Fondo ANPI, dentro la Busta 13. Per altri documenti di «Nuova Resistenza», si veda la Busta 8, Fascicolo 1. Più in generale, molte delle quantificazioni numeriche riferite ai soggetti appartenenti alle varie formazioni studentesche citate in questo articolo derivano, in buona parte, da questa fonte, così come la distinzione tra attivisti e simpatizzanti. È comunque ipotizzabile una possibilità di scostamento, dovuta a errori, di circa il 10%.

⁶² Il «Gruppo XXI Ottobre» si era già sciolto nel luglio del 1972, con il passaggio all'università di quasi tutti i suoi componenti. Ma già dal mese di marzo i suoi membri erano, di fatto, confluiti in altre realtà.

⁶³ Si veda CARELLI (e altri), 2001, cit., pp. 29-33. Si veda anche alle pp. 39-42. Si fa rinvio a questa sintesi per la produzione teatrale di Teatro Zero in quegli anni e per gli avvenimenti principali che lo riguardano.

⁶⁴ Tra queste, si veda SAVOIA, cit., p. 181. Tra le voci più critiche, si veda DE POLI, cit., p. 11: «“Teatro Zero” mantiene scrupolosamente ciò che promette».

marxista e non si discosta troppo da quella del «Collettivo», con il quale condivide in quel periodo numerose iniziative, prese di posizione e lotte politiche. Tant'è che a volte ricorre la sua denominazione di «Collettivo Teatro Zero». Sulla posizione politica di Teatro Zero basti qui richiamare, tra le tante, una citazione basata sul ricordo di uno dei suoi aderenti, oggi scomparso, GIORGIO BETTINELLI, ripresa dal suo blog *La Cina è vicina*, datata 31 agosto 2006: «Tutti noi del Teatro Zero ci si schierava sul palcoscenico col pugno sinistro alzato e si gridava all'unisono, con intenzione e gran voce "Viva Marx, viva Lenin, viva Mao Tse Tung (vecchio spelling, ora si scrive Mao Zedong), viva il compagno Giuseppe Stalin, viva il compagno Antonio Gramsci"».

Seguono poi alcuni commenti di Giorgio Bettinelli, intesi a significare il proprio parziale *ripensamento* riguardo a quelle esternazioni ideologiche, rese in pubblico dal palcoscenico di Teatro Zero. Alla sua nascita, Teatro Zero ha due anime: una marxista-leninista e brechtiana, un'altra libertaria, anarco-individualista e, per certi aspetti, rivolta all'Oriente e alle sue tradizioni spirituali e culturali⁶⁵. Successivamente, alcune divergenze interne portano all'uscita dei suoi membri più libertari e alla prevalenza ideologica di quelli comunisti e marxisti⁶⁶. Tranne che in un caso, quello di Graziella Della Giovanna, nessuno dei componenti di Teatro Zero ha una preparazione teatrale veramente specifica e basata su consolidate esperienze pregresse⁶⁷. Dopo la fine delle attività di Teatro Zero (la sua ultima rappresentazione è del settembre 1973) e il suo scioglimento, alcuni dei suoi membri intraprendono carriere professionali di successo in ambito teatrale e artistico⁶⁸.

Un momento fondamentale nella storia di Teatro Zero è quello dell'arrivo di Carlo Rivolta e di Nuvola de Capua. È un fatto decisivo, che segna un notevole *cambio di passo* nelle attività svolte e consente un'evoluzione importante negli spettacoli e negli eventi prodotti⁶⁹. Il salto di qualità negli aspetti scenici (testi, regia, allestimenti⁷⁰) è evidente, fermo restando il ruolo essenziale di Graziella Della Giovanna, Celestino Cremonesi e Angelo Dossena, che con Carlo Rivolta e Nu-

⁶⁵ Più in generale, sul Sessantotto cremasco influenzato dall'Oriente, si vedano CARELLI, 2009, cit., pp. 36-37; Cinzia Pieruccini (con Elio Pavesi) in *Gli amici dell'India*, in CARELLI (e altri), 2001, cit., pp. 105-106, sugli «ideali che non sono stati cancellati». In effetti, hanno retto meglio alla prova del tempo gli ideali qui indicati da Cinzia Pieruccini, riferiti a certe tradizioni e spiritualità orientali, rispetto agli altri ideali più in auge negli anni della contestazione giovanile, come quelli del marxismo-leninismo e del maoismo. Oggi Cinzia Pieruccini è Professore Ordinario di Indologia e di Storia dell'Arte dell'India e dell'Asia Centrale all'Università Statale di Milano. Sul punto si veda anche PIERO CARELLI, *Cultura underground e love generation*, in «Il grande cambiamento», AA.VV., Crema, Centro Ricerca Alfredo Galmozzi, 2008, pp. 319-338.

⁶⁶ L'uscita di Stefano Erfini, Bruno Braguti, Elio Decima e altri causa una situazione interna di crisi.

⁶⁷ Graziella Della Giovanna viene dal *Club Amici del Teatro* e dalla sua Scuola di Dizione e Recitazione. Si è poi diplomata alla Scuola di Recitazione del «Piccolo Teatro» di Milano. Si vedano CARELLI, 2009, cit., pp. 229-230; CARELLI (e altri), 2001, cit., p. 39. Sugli *Amici del Teatro*, si veda FRANCESCO EDALLO, *Il Club Amatori del Teatro*, in «Insula Fulcheria», n° XXXV, Vol. A, Crema, Leva Artigrafiche, 2005, pp. 163-176. Crema ama il teatro, sempre, anche quando è senza teatri. Da secoli i cremaschi, oltre che melomani, sono *teatromani*. In alcune scuole di Crema, tempo addietro, avere una preparazione teatrale diretta era parte del processo educativo. Si pensi alle opere messe in scena alle medie Vailati negli anni Sessanta, con la preside Angela Giampietro. Imparare, ad esempio, la parte di un personaggio di Pirandello e metterla in scena durante una rappresentazione ufficiale costituiva per dei dodici/tredicenni un'importante esperienza formativa.

⁶⁸ Su queste carriere si veda, tra i più benevoli, CARELLI, 2009, cit., pp. 307, 382. Senza entrare, in questa sede, nel merito di tali carriere teatrali e artistiche, ci si limita a rilevare come, tra i membri di Teatro Zero, abbia avuto una meritevole carriera professionale Celestino Cremonesi, divenuto dirigente scolastico del Racchetti.

⁶⁹ Sicuramente, il regista e *primattore* resta sempre Carlo Rivolta, sul cui valore e sui cui meriti non ci dovrebbero essere dubbi. Ma molti testi sono scritti dalla moglie e, con un profilo molto discreto, è lei a fornire idee e proposte spesso decisive per la riuscita degli spettacoli e per il successo di Teatro Zero.

⁷⁰ Quanto alle coreografie e alle abilità coreutiche, tutti gli studenti, di *sinistra*, di *centro* o di *destra*, ammirano quelli che allora sono definiti, con unanime lode, «i quattro migliori femori di Teatro Zero».

vola de Capua costituiscono il gruppo centrale e basilare di tutte le esperienze svolte da Teatro Zero in quegli anni. Il successo di pubblico ottenuto da questo gruppo è davvero considerevole.

Un aspetto che contribuisce a spiegare questo notevole successo di Teatro Zero è quello della forte sintonia esistente tra le opere teatrali realizzate, proposte con indovinate modalità di presentazione, e lo spirito libero e anticonvenzionale di un pubblico in gran parte giovane, disinibito e partecipe, disponibile quindi a farsi coinvolgere in eventi di forte carica emozionale. In pratica, è il pubblico dei giovani contestatori di allora. Risulta quindi valida e appropriata, in quel momento, la formula teatrale prescelta, nella quale ai vari contenuti ideologici, magari impegnativi, è spesso unito il *divertimento*, con il coinvolgimento motivazionale degli spettatori e a volte degli attori⁷¹.

Declino e fine della contestazione a Crema

Nell'autunno del 1972 e nel corso dell'anno 1973, in modo progressivo e piuttosto repentino, la contestazione studentesca a Crema si svigorisce fin quasi a esaurirsi, anche se qualche barlume di lotta resta ancora acceso nel biennio successivo. Nel settembre del 1972 il «Collettivo», che da qualche mese ha perso parte della sua spinta propulsiva, diventa una formazione *organica* al Movimento Studentesco di Milano, cambiando nome e linea politica. Il «caso Marmiroli» si chiude nel marzo del 1973, con la remissione della querela contro don Bonomi, che lascia l'incarico di preside del Da Vinci a ottobre. Oltre a ciò, le principali manifestazioni del 1973 sono il corteo studentesco di protesta per le vie cittadine del 12 gennaio; i tavoli imbanditi dai contestatori in piazza Duomo per chiedere la mensa scolastica; la Festa delle fabbriche alla Colonia Seriana; le affissioni irregolari di maggio allo scientifico, con una ripresa delle polemiche dell'anno precedente; il corteo di settembre contro il golpe in Cile; la partecipazione di alcuni studenti a qualche assemblea di fabbrica nel territorio cremasco. Sono numerosi i testi che danno conto di questo graduale indebolirsi e quasi estinguersi del Sessantotto studentesco locale entro la fine del 1973⁷².

Colpisce il confronto tra l'anno scolastico 1971/1972, che rappresenta il culmine della contestazione studentesca a Crema, e il successivo anno 1972/1973, che ne segna un così rapido declino.

Va detto che è ormai scomparso del tutto l'effetto leva del «caso Marmiroli», con il quale si erano agitate le scuole e le piazze fino alla metà del 1972. E va pure detto che la perdita di impulso e di slancio del «Collettivo» si era già intravista ancora prima del suo assorbimento da parte del Movimento Studentesco di Milano e che anzi, probabilmente, proprio questo suo indebolimento aveva reso possibile tale operazione. Fatto sta che, nel settembre 1973, anche l'unica realtà superstite, avente un qualche peso e appartenente al precedente «periodo di battaglia», cioè Teatro Zero, presenta la sua ultima rappresentazione e poi chiude i battenti.

⁷¹ Ad esempio, riguardo al coinvolgimento motivazionale degli attori, Teatro Zero realizza una sorta di *geografia artistica variabile*, lasciando esibire a volte dei giovani di non eccelsa recitazione, offrendo anche a loro il piacere goliardico di calcare le scene, nella satira irriverente e liberatoria contro le autorità costituite, civili o religiose che siano. In merito a questa scelta e a queste modalità di proporre contenuti politici importanti attraverso soluzioni teatrali munite di una forte componente ludica, si veda anche la Nota 2.

⁷² Si vedano CARELLI, 2009, cit., pp. 382-383; CARELLI (e altri), 2001, cit., pp. 85, 87, anche per l'iniziativa della libreria «L'Albero del Riccio»; VIVIANI, cit., pp. 154-155. Per gli anni dal 1973 al 1975 al liceo classico, si veda LASAGNI, cit., pp. 406-414, passim. Per le affissioni irregolari dei manifesti allo scientifico nel maggio del 1973 e per le insubordinazioni degli studenti in quelle circostanze, si veda CARELLI, *Il Sessantotto a Crema*, in «Il Nuovo Torrazzo», 23 maggio 1998, ripreso sul numero del 13 luglio 2018, più volte cit., nella parte finale. Per le vicende locali di Avanguardia Operaia nel periodo 1973/75, si veda CARELLI, 2009, cit., 55-56. Su Comunione e Liberazione, che nel 1973 arriva a Crema, si veda CARELLI (e altri), 2001, cit., p. 115. Sul «Cortile della Lega» nel periodo 1974/75, si veda CARELLI (e altri), 2001, cit., pp. 109-111.

Nel febbraio del 1974 avviene la rottura definitiva tra il Movimento Studentesco di Milano e quel poco che resta a Crema della sua propaggine locale, l'ex «Collettivo». A questa frattura segue, in pochi mesi, la definitiva scomparsa degli ultimi avanzi di questa formazione politica. A giugno chiude il giornale «il Collettivo». Il tesseramento ANPI per «Nuova Resistenza» potrebbe anche essere visto, ovviamente solo in parte, posta la valenza più generale dell'iniziativa, come un tentativo di raccogliere anche un po' di cocci dell'ex «Collettivo»: infatti quasi tutte le tessere sono del 1974. Complessivamente, nel corso del 1974 si contano ben poche iniziative a partecipazione studentesca, tra le quali il corteo cittadino del 25 aprile e la manifestazione dopo la strage di Brescia. Fatti salvi alcuni strascichi finali nel 1975⁷³ (sui quali si veda anche la precedente Nota 72), il Sessantotto cremasco e la contestazione studentesca locale sono ormai finiti del tutto.

Conclusioni

Il Sessantotto cremasco appare come qualcosa di eterogeneo, variegato e probabilmente non ancora del tutto esplorato. La contestazione giovanile locale, dai picchetti presso i licei ai «gruppi di preghiera», si presenta come una realtà davvero molto composita. L'impressione che si ricava dall'esame di quanto detto e scritto in proposito negli ultimi cinquant'anni è che ancora esistano, mezzo secolo dopo quegli avvenimenti, molte opportunità di ricerca, di scoperta e di riflessione.

Quando il Sessantotto a Crema è ormai finito, i partiti della sinistra si preparano alle vittoriose elezioni amministrative del 1975. Il rodaggio mediatico posto in essere durante il periodo della contestazione giovanile risulta molto proficuo a quei fini elettorali. Da quella vittoria del PCI e dei suoi alleati avranno inizio cinque anni di egemonia politica e culturale da parte di quei partiti.

Dopo gli anni della semina, arriveranno gli anni della raccolta, per quelle forze politiche e anche per molti contestatori, premiati con incarichi istituzionali, partitici, teatrali e artistici.

Certamente un fenomeno così complesso e differenziato come il Sessantotto cremasco non può essere ridotto a una sorta di macchinazione o di complotto da parte del PCI locale. Sarebbe una visione semplicistica e superficiale delle cose e dei fatti. Tuttavia, non si può neppure ignorare che, soprattutto da un certo momento in avanti, si realizzzi a Crema un'abile e progressiva *appropriazione* degli sviluppi e degli esiti della contestazione giovanile studentesca da parte del PCI.

Questa appropriazione politica e poi elettorale, a breve termine, fu compiuta dal PCI e più in generale dalle forze della sinistra, in totale e clamorosa assenza dei partiti avversari. Invece, a lungo termine, è tuttora in corso l'appropriazione *storiografica* cattolica del Sessantotto cremasco.

A ogni ricorrenza decennale, cresce infatti la rilevanza delle sue «radici cattoliche». Una simile ricerca di paternità (o di filiazione, dipende dal punto di osservazione) riguardo al Sessantotto e

⁷³ Nel 1975 avviene allo scientifico un fatto che ricalca lo schema dello studente che nel 1970 aveva consegnato il compito in classe in bianco. Il canovaccio è lo stesso: comportamento irregolare dello studente; discesa in campo difensiva del docente politicizzato; soqquadro scolastico; subbuglio mediatico cittadino. Si veda GUIDO ANTONIOLI, *Lo scandalo dei manifesti allo scientifico*, Crema, pubblicato in proprio, 2019, con in appendice *Il Sessantotto a Crema* di CARELLI, più volte cit., pp. 61-78. Il preside è Carlo Sabbioni, prima che arrivi il preside Roberto Basso Ricci. Il docente ha le tessere del PCI, della CGIL e di Nuova Resistenza. Il clamore è minimo rispetto a quello di cinque anni prima. Però il gioco politico sotteso alla vicenda è lo stesso. Forse non è un caso. Ma i tempi ormai sono cambiati. Il Sessantotto è finito. Va detto che l'intento di questa pubblicazione è comunque un altro. L'autore intende infatti esporre un insieme di dinamiche mediatiche, allora soprattutto giornalistiche, derivate dalla situazione creatasi presso il Da Vinci nel 1975, in occasione dell'affissione di quei manifesti. Il testo contiene pure una riflessione di Secondo Giacobbi che potrebbe fare da suggerito a molte delle esperienze del Sessantotto, anche cremasco: allora si cambiarono molte cose che sarebbe stato meglio non cambiare, soprattutto in senso spirituale ed etico; ma non si cambiarono molte cose che sarebbe stato meglio cambiare, soprattutto in senso sociale ed economico.

alla contestazione giovanile è molto interessante. Potrebbe in effetti portare a esiti interpretativi inaspettati. Oppure potrebbe essere solo un esempio di «quando la Storia diventa storie».

Infine, prescindendo dalle appropriazioni vecchie o nuove, debite o indebite, resta il dato storico, il fatto provato, l'evidenza palese di qualcosa che, dopo cinquant'anni, è sotto gli occhi di tutti. Così come avvenuto a livello nazionale, anche a livello cremasco la contestazione studentesca non scalfì neppure minimamente gli assetti sociali ed economici esistenti. L'establishment, il «sistema», i «poteri» effettivi vigenti a Crema non furono nemmeno lontanamente toccati dal Sessantotto e dalle sue intemperanze giovanili. Nessun danno, intralcio, disturbo venne mai portato dai contestatori ai sistemi di gestione dell'economia locale e alle strutture sociali cremasche di ceto e di censo. Del resto, la maggior parte dei contestatori veniva da ambienti borghesi e rientrò ben presto, tranne rare eccezioni, nei salotti di casa e tra le rassicurazioni economiche di famiglia. Quelli di origine proletaria, appena poterono farlo, si imborghesirono. Non ci fu un'istituzione economica, un'impresa, una categoria, uno studio professionale, un esercizio commerciale, un negozio, un'attività aziendale, una qualsiasi realtà operativa della borghesia cremasca che patisse anche il minimo danno a causa del Sessantotto studentesco. L'economia cremasca lasciò che i suoi giovani giocassero e poi finissero di giocare. Fu solo una finta rivoluzione terminata in una vera carnevalata. Il Sessantotto fu la rivoluzione dei giovani vinta dagli adulti.

Nella vera realtà dei fatti, il potere degli adulti che, anche a Crema, come in tutta Italia, aveva tremato parecchio per il Sessantotto delle fabbriche, delle lotte operaie e degli scioperi a oltranza dei lavoratori, rimase del tutto indifferente, impassibile e imperturbabile, anche a Crema, come in tutta Italia, davanti al Sessantotto della contestazione giovanile, delle agitazioni studentesche, dei megafoni, dei dibattiti, degli slogan e dei pugni chiusi agitati al vento.

Se Marx fosse stato un po' meno citato negli slogan è un po' più letto nei libri, non sarebbe stato difficile capire, sin da subito, quanto la contestazione studentesca giovanile, anche a Crema, come in tutta Italia, fosse destinata a rimanere confinata nella parte intellettuale e ideologica della *sovrastruttura culturale*, senza incidere minimamente nella parte economica e produttiva della *struttura sociale*. Se si fosse fatto lo stesso con Lenin, si sarebbe compreso, dal primo momento, quanto al centro *strutturale* del potere rimanessero la fabbrica, lo stabilimento, l'officina, la manifattura (e oggi, al loro posto, l'ufficio, lo studio, l'agenzia, i servizi), e quanto invece le scuole, le università, i teatri, l'associazionismo culturale e gli altri luoghi tutt'intorno fossero il corollario *sovrastrutturale* a quel potere. Anche per questo, la chiusura di una fabbrica come l'Olivetti incise nel tessuto connettivo economico cremasco più dell'intero Sessantotto studentesco.

Fu una partita persa da tutti, in quella generazione, sia per chi seguiva il vento della contestazione, muovendosi al lasco o al traverso, sia per chi andava controvento, di bolina stretta o addirittura strettissima. Ma almeno, la fine delle illusioni diede ai contestatori di allora una maggior consapevolezza della realtà, consentendo loro di recuperare il senso del mondo attuale. I più illusi restarono invece i ragazzi controvento, sin da allora alla ricerca di una Via e forti di una Disciplina. Idealisti cocciuti, irriducibili testardi. Per il mondo di oggi, irrecuperabili.

RINGRAZIAMENTI

Si ringraziano innanzitutto le persone, circa una quindicina, che tra il mese di giugno e il mese di agosto del 2020 hanno più volte aiutato l'autore di questo articolo con i loro preziosi esercizi di memoria e con le loro pazienti integrazioni agli esercizi di memoria dell'autore.

Si ringraziano inoltre tutti coloro che sul Sessantotto cremasco hanno sinora pubblicato i loro contributi. Al debito che la città di Crema ha nei loro confronti si somma ora il debito personale dell'autore di questo articolo, che non avrebbe potuto essere scritto senza i loro testi precedenti.

Si ringraziano infine tutti coloro che vorranno esprimere su questo articolo le loro osservazioni, integrazioni, modifiche e correzioni. Gli errori sono fatti per essere corretti e la verità non è una meta facile ma un cammino molto lungo, soprattutto su un tema controverso e divisivo come il Sessantotto.

Cenni storici sul Volontarismo armato cremasco

L'autore abbozza una sintetica storia del volontarismo militare in ambiente cremasco. Il Volontarismo militare, ovvero l'arruolamento volontario e spontaneo di coloro che, per ragioni di età o per altri motivi, non erano tenuti a presentarsi alla leva, è un fenomeno che ha profonde radici nella storia del popolo cremasco.

*Non gloria, non onori; ma per tenda il cielo,
per letto la terra, per testimone Iddio*
(Giuseppe Garibaldi)

Volontarismo

In queste parole dell'Eroe dei due mondi è sintetizzato lo spirito che ha animato ed anima i volontari di guerra, che, per la molteplicità degli elementi che lo costituiscono, non ha età né colore politico o ideologico. Volontari furono monarchici, repubblicani, nazionalisti, socialisti, rivoluzionari, operai, nobili, contadini, borghesi, giovanissimi ed anziani. Il Volontarismo è sempre romantico e patriottico.

Dalla Campagna napoleonica ai giorni nostri, il Volontarismo consiste nell'arruolarsi spontaneo di coloro che, o per ragioni di età, o per altri motivi, non erano tenuti a presentarsi alla leva. Il gesto generoso di coloro che accorrono alle armi per combattere lo straniero è un fenomeno che ha profonde radici nella storia anche del popolo cremasco. Gli Italiani hanno ben conosciuto, attraverso la lunga epopea del Risorgimento, il fenomeno del Volontarismo armato. I nostri Militi Volontari ne hanno conservato lo spirito tradizionale di dedizione spontanea, spinta fino al sacrificio della vita, per il trionfo delle idee italiane e per quelle sempre più alte affermazioni cui la nostra Patria è predestinata per diritto storico. Non solo: anche per i benefici antichi e recenti che da essa derivarono al civile progresso, nonché per la fattiva operosità del popolo italiano. Da un secolo e mezzo questo sacro fuoco italico ha armato il braccio dei nostri uomini più audaci, sollevatisi contro l'oppressione straniera ed ha validamente generato gli altri fattori che tendevano al rinnovamento politico dell'Italia, all'indipendenza, ai liberi ordinamenti interni, all'unità di fatto della Nazione.

Il volontarismo nel territorio cremasco: le prime manifestazioni

Appare evidente uno dei pregi della nostra Città e del circondario e cioè il fatto di avere concretamente contribuito con i cittadini volontari alla riscossa della Patria. Il Volontarismo appare conosciuto nelle famiglie nobili che educavano alle armi i loro figli, alcuni per lavoro ed altri accorrendo a proprie spese in difesa del Leone di San Marco, pagando, per esempio nelle guerre contro i Turchi, un grosso tributo di sangue e di denaro. Si possono vedere i ritratti dei personaggi con armature e gradi delle milizie nelle sale dei conti Benzoni, Tadini, Vimercati, Benvenuti, Terzi, Griffoni, Marazzi e dei marchesi Zurla. La voglia di armarsi si manifestò maggiormente nei secoli XVIII-XIX e molti cittadini cremaschi partirono volontari a combattere nelle Campagne napoleoniche.

A tale proposito ricordiamo il Colonnello Vincenzo Cotti, volontario nella Legione Lombarda nell'anno 1797, il quale partecipò, negli anni 1804-1805, alla breve guerra fra i Generali Brune e Bellegarde al Mincio, distinguendosi valorosamente nell'assedio di Colberga. Nel dicembre del 1807 venne decorato dell'Ordine della Corona di Ferro, prese parte alle campagne sulle coste dell'Oceano e a quella della Pomerania; partì per la campagna di Spagna ed in seguito ad una ferita gli venne amputata una gamba. Morì il giorno 26 giugno 1810, compianto anche da Napoleone Bonaparte. Alla madre venne riconosciuta una pensione annuale.

Altri volontari furono il Generale Livio Galimberti, al quale è dedicata una via di San Bernardino di Crema ed il Colonnello Gaetano Soldati, nato a Crema nel 1778. Questi all'età di 18 anni, partì volontario nell'esercito di Napoleone dove partecipò alle campagne del 1797 diventando capitano dopo due anni.

Altro esempio di partecipazione alle Campagne napoleoniche viene dall'architetto Giovanni Massari che, in data 21 gennaio 1878, scriveva una lettera di supplica all'onorevole Giunta Municipale in Crema, con lo scopo di potere presenziare “*al solenne pubblico ufficio nella nostra*

chiesa cattedrale per dimostrare i sentimenti di affetto e devozione verso il compianto nostro RE Galantuomo Vittorio Emanuele II, che si celebrava il giorno dopo. Giovanni Massari, vantandosi della militanza nei Veterani della Grande Armata di Napoleone I nonché del fatto di essere stato insignito della medaglia di Sant'Elena (con brevetto n. 6241 della cancelleria della Legion d'Onore di Parigi) chiedeva un posto tra le autorità civili e militari, allo scopo di non essere confuso tra la folla. La lettera reca stampato in alto, ai due lati, il disegno della medaglia suddetta, di cui giustamente il Massari fu molto orgoglioso. Questa medaglia francese (postuma) concessa con decreto 12 agosto 1857 ai veterani napoleonici dal nipote Luigi Napoleone III, si dice sia stata coniata nel *bronzo dei cannoni nemici*, pratica usata dal Bonaparte in segno di supremazia nei confronti dei vinti nelle tante battaglie. La decorazione fu istituita per i Militari superstiti francesi e di ogni altro Paese che avevano combattuto agli ordini di Bonaparte dal 1792 al 1815. I militari italiani che avevano ricevuto la medaglia furono autorizzati a fregiarsene. Al nostro Massari è intitolata una via della Città entro le mura.

Le guerre per l'indipendenza dell'Italia

Dal 1848 al 1870 partirono come volontari ben 278 cremaschi, fra i quali vi furono tre caduti. Tra i volontari, i seguenti si distinsero: i fratelli Nob. Giuseppe, Antonio e Pietro De Capitani D'Arzago per la campagna del 1866: i giovani vennero incorporati nel reggimento al comando del colonnello Espinasse, meritando gli elogi di Giuseppe Garibaldi. Antonio, non ancora ventenne, morì durante la campagna di Mentana. Cadde anche il volontario di guerra Capitano Giovanni Gervasoni (1816-1849) in data 8 luglio 1849; *un eroe del Risorgimento* al quale è dedicata una via di Crema e una di Ancona, ove è sepolto nel Duomo cittadino; non venne decorato, ma contribuì a fornire alla città di Ancona la medaglia d'Oro al Valore Militare.

Il volontario Paolo Loveriti (1839-1920) in data 4 aprile 1859 partecipò alla battaglia di Palestro con il grado di Sergente del 15° Reggimento Fanteria della Brigata Savona e morì a Crema in data 30 maggio 1920.

Ricordiamo Antonio Riboli da San Bernardino di Crema (1834-1913) Capitano di Cavalleria del Reggimento Piemonte Reale, già ufficiale garibaldino.

Il Conte Fortunato Marazzi (1851-1921) all'età di 19 anni fuggì dal collegio di Genova per arruolarsi volontario nei reparti garibaldini dislocati in Francia, nei Vosgi, contro i Prussiani nel 1870-71. Si arruolò anche nella Legione Straniera combattendo in Algeria e Tunisia, e la sua divisa, donata dalla famiglia, si può vedere esposta in una nicchia della sala del nostro Museo Civico.

Nell'agosto del 1916, alla testa della 12^a divisione, fu il primo ad entrare in Gorizia, e per questo fatto fu decorato con l'insegna da Cavaliere Ufficiale dell'Ordine Militare di Savoia.

Il volontario cremasco Giulio Severgnini, deceduto nell'anno 1895, fu Colonnello dell'Artiglieria dell'esercito sabaudo, decorato di MAVM (Medaglia d'Argento al Valore Militare) e Cavaliere dell'Ordine della Corona d'Italia.

Ricordiamo Enrico Martini (*Fig.1*), uomo politico, nato a San Bernardino fuori le mura, nel 1818, dal conte Francesco e dalla contessa Virginia Giovio Della Torre. Allievo a quattordici anni del Collegio imperiale marittimo di Venezia, vi rimase per un lustro e ricoprì per poco tempo il grado di guardiamarina nella Marina austriaca. Era cognato di Luciano Manara, di cui aveva sposato una sorella. Riuscito a penetrare in Milano prima delle Cinque Giornate, fu incaricato dal governo provvisorio della Lombardia di recarsi da Carlo Alberto a chiederne l'intervento. Morì il 26 aprile 1869.

In città, nel 1919, viene fondato il primo embrione della sezione dell'ANVG (Associazione Nazionale Volontari di Guerra), poi costituitasi come sezione locale il 17 gennaio 1924 e riconosciuta come Ente Morale con R.D. del 19 maggio 1934. Con questa importante iniziativa, si comincia a riconoscere e ricordare il sacrificio dei volontari di tutte le guerre.

Il periodo 1919-1936

Nel primo dopoguerra (1919-1922), nasce il Volontarismo Fascista, che conserva i pregi, l'entusiasmo e la dedizione propria del Volontarismo del Risorgimento, ma evitandone i difetti. Ha avuto sempre, anche con il periodo dello *squadristo*, il senso di unità ideale e fattiva. Questa sua fondamentale qualità si è sempre più consolidata in disposizioni gerarchiche e in precise norme di servizio e di addestramento, trasformandosi da Volontarismo squadrista in una Milizia Volontaria, i cui obiettivi erano più in sintonia con quelli delle forze armate dello Stato: Esercito, Marina e Aeronautica. La milizia fascista entrò con numerosi suoi battaglioni a far parte delle grandi unità dell'Esercito mobilitato. In data 12 gennaio 1923 venne ufficialmente costituita dal Re e dal Consiglio dei ministri la MVSN (Milizia Volontaria per la Sicurezza Nazionale); essa oltre ad arruolare volontari di età tra i 18 e i 50 anni (senza compenso) incorporava ufficiali superiori, istruttori e specialisti che, invece, venivano stipendiati; gli ufficiali si dovevano acquistare la divisa. A Crema venne costituita la 18^{ma} Legione Costantissima che operò dal 1923 al 1943 prima di essere assorbita dalla GNR (Guardia Nazionale Repubblicana) durante il periodo della RSI (Repubblica Sociale Italiana).

Le specializzazioni della Milizia Volontaria per la Sicurezza Nazionale erano: Milizia Coloniale, Confinaria, Milizia Contraerea e Artiglieria Marittima, Milizia Universitaria, Portuaria, Milizia Ferroviaria, Posttelegrafonica, Forestale, Stradale (poi Milizia della strada) ed infine la Milizia Albanese. Nelle varie specializzazioni militarono ben 222 Cremaschi e molti partirono volontari per l'Africa nel 1935-36 e per le operazioni militari in Spagna nel 1936-38. Ricordiamo la scuola elementare di Madignano intitolata al Cappellano Volontario Reginaldo Giuliani (*Fig.2*) decorato di Medaglia d'Oro al Valore Militare nel 1936 per la Campagna d'Africa.

La seconda guerra mondiale

L'esercito della Repubblica Sociale Italiana giunse a contare quasi ottocentomila uomini, in gran parte volontari, che dopo l'8 settembre 1943 accorsero sotto le bandiere della RSI, spinti esclusivamente dalla ferma volontà di tornare al combattimento, al fine di riscattare, agli occhi del mondo e dell'alleato germanico, l'onore del soldato italiano. Di questi ottocentomila uomini, circa centomila pagarono con la vita quel gesto di dignità e coraggio. Si trattò quindi un fenomeno di massa, che non può essere ignorato o sottovalutato.

Circa 15000 italiani, attraverso i vari centri di arruolamento, tra i quali Cremona, chiesero di far parte della Waffen SS di natura schiaramente militare che raccoglieva volontari; dopo l'addestramento di Munzingen, Debica, Praga, vennero impegnati al fronte. In questo reparto caddero tre volontari cremaschi.

Si costituì anche a Crema, nel 1944, il CVL (Corpo Volontari della Libertà) guidato dal partigiano *Sandro*, comandante della I Brigata Garibaldi, che è la prima struttura, riconosciuta dagli Alleati e dal Governo italiano, di coordinamento delle forze partigiane, poi sciolta il 15 giugno 1945. Il 27 aprile 1945 cadde, durante uno scontro con i Tedeschi, il volontario *Follo* nella zona del Pergoletto come ricordato da una lapide.

Ci sarebbe molto altro da ricordare riguardo al fenomeno patriottico del Volontarismo: in questo articolo ho voluto solo farne un cenno, anticipando i risultati delle mie ricerche, che spero possano essere oggetto di una prossima pubblicazione, più approfondita.

BIBLIOGRAFIA

- ERMANNO CAZZANIGA, *L'opera del comitato cremasco di mobilitazione civile*, Crema 1917.
- La Battaglia di Vittorio Veneto nei bollettini ufficiali ed austriaci, 24 Ottobre -5 Novembre 1918.
- ENRICO MERCATALI, *La guerra europea, cronistoria illustrata degli avvenimenti*, Casa Editrice Sonzogno, Milano 1919, Voll.1,2,3,4,5,6,7,8,9.
- TEN.GEN.CO. FORTUNATO MARAZZI, *Splendori e ombre della nostra guerra*, Milano 1920.
- CAPITANO GIUSEPPE GRASSELLI, *Frammenti di giornalismo militare e di letteratura da caserma*, Tipografia Cazzamalli di Plausi e Cattaneo, Crema 1925.
- CARLO DELCROIX, *Un uomo e un popolo*, Vallecchi Editore, Firenze 1928.
- Guerra Italo-Austriaca MCMXV-MCMXVIII, Ministero della Guerra, Comando Corpo di Stato Maggiore -Ufficio Storico *Le medaglie d'oro*, Roma 1929- Voll. 1,2,3,4. Anno VII.
- G. MANZONI, *Eopea di Savoia, ciclo rapsodico, iconografia sabauda, dalle origini ai nostri giorni*, Libreria del Littorio, Roma 1930.
- Cremona Nuova, Cremona, Anno 1931, IX E.F.
- Regolamento sull'uniforme e istruzione sulla divisa della m.v.s.n, Roma Istituto Poligrafico dello Stato, Libreria 1931, Anno IX.
- VITTORIO VERNE M.V.S.N, *Storia-Organizzazione-Compiti-Impiego*, 2 edizione, Tipografia Zaccaria, Napoli 1932 –XI.
- Militari caduti nella guerra nazionale 1915-1918, albo d'oro, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, Libreria 1932 - anno X.
- Albo dei professionisti mutilati ed invalidi di guerra in Lombardia*, Associazione Nazionale Mutilati ed Invalidi di Guerra Delegazione Regionale, Anno 1932-X.
- GENERALE ALBERTO BALDINI, *Elementi di cultura militare per il cittadino italiano*, edito dalla Rivista "Nazione Militare", Roma A.XIII.
- VITO SEVERGNINI, *Quattro novembre*, S.A. Libreria Editrice Buona Stampa in Crema, 25 giugno 1938 –XVI, Tipografia Editrice La Moderna, Crema 1939-XVII.
- ROBERTO FARINACCI, Storia del fascismo, Stam. Tipografico Soc. Editoriale "Cremona Nuova", Cremona 1940 –XVIII.
- La rivista illustrata del popolo d'Italia*, Milano 1923-1941.
- FRANCESCO PIANTELLI, *Folclore Cremasco*, Crema 1951.
- ANDREA BOMBELLI, *Crema Vecchia e Nuova*, Crema 1951.
- ATTILIO TAMARO, *Venti Anni di Storia*, 1922-1943, Editrice Tiber Roma, 1953.
- ALBERTO AGAZZI, *Storia del Volontarismo bergamasco*, Bergamo 1960
- MARIO PEROLINI, *Origine dei nomi delle strade di Crema*, Crema 1964.
- ANTONIO CASSI RAMELLI, *Dalle caverne ai rifugi blindati, trenta secoli di architettura militare*, Milano 1964.
- PIETRO CAPORILLI, *Trent'anni di vita italiana*, Michele Nastasi Editore, Roma 1967.
- La Grande Guerra*, Arnoldo Mondadori Editore, Verona 1968.
- BENITO CASSI, Risorgimento italiano, dal Congresso di Vienna all'Unità d'Italia 1814-1861, studio dattiloscritto, Crema 1977.
- MARIO PEROLINI, *Vicende degli edifici monumentali e storici di Crema*, Nuova edizione riveduta dall'autore, Leva artigrafiche di Crema 1995.
- EMILIA BONZI-CATERINA SOFFICI, *Leonardo Bonzi: l'uomo che partiva sempre, storia di un Italiano non qualunque*, Mursia Editore Milano, gennaio 1999.
- ERNESTO LAZZARI, *SS Italiane, Il nostro Onore si chiama fedeltà*, Tipolitografia Giuseppini, Pinerolo 2001.
- Gruppo Culturale Cremasco Ricerche Storico Ambientali, *Trentasei anni di storia cremasca 1909-1945*, L'Araldo, Grafica GM, Crema 2002.

MIMMO FRANZINELLI, *Squadristi, protagonisti e tecniche della violenza fascista, 1919-1922*, Mondadori, Milano 2003.

PIETRO FERRARI, *Vita di guerra: dall'Isonzo al Carso*, diario 1915-1918, Mursia 2004.

GIUSEPPE ROCCO, ROBERTO FARINACCI, *Un uomo da Battaglia*, estratto dal n129 di "Nuovo Fronte". Gruppo Culturale Cremasco Ricerche Storico Ambientali, *Medagliere cremasco, 1828-1992*, l'Araldo, Grafin, Crema 2004.

MARIO CASSI E GASTONE CATTANEO, *Risorgimento cremasco: dalla repubblica cremasca all'unità d'Italia 1796-161*, Grafin 2011.

MARIO MARAZZI, *I decorati al valore militare di Crema e territori limitrofi*, Grafin, Crema 2013.

MARIO CASSI, GASTONE CATTANEO, *Crema 1914-2014 la IV guerra d'indipendenza e l'80° del record di Agello*, VI calendario Storico 2014, Grafin Azienda grafica, Crema 2013.

MARIO CASSI E GASTONE CATTANEO, *Crema dall'830° della riedificazione al 1° centenario della grande guerra, i fatti e i ricordi nella nostra città, dai monumenti ai caduti e all'arte, alle vie in memoria*. VII calendario storico 2015, Grafin Azienda grafica, Crema 2014.

MARIO CASSI E GASTONE CATTANEO, *Mirabilia Cremae, il centro storico e le attività*, Grafin, Crema 2015.

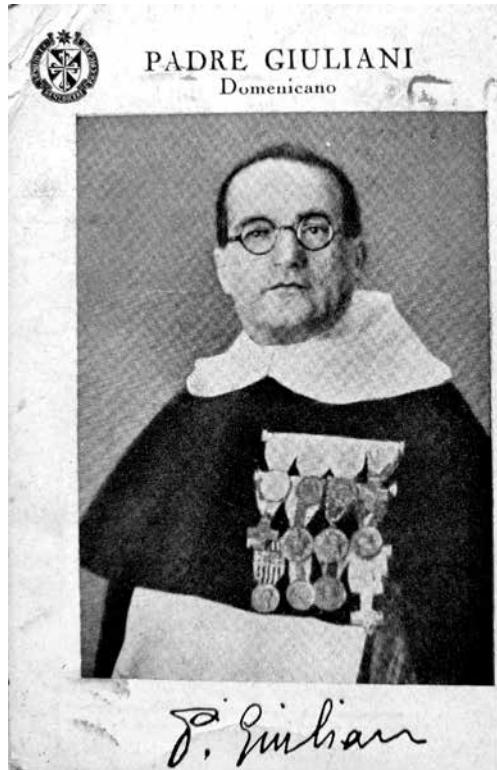
MARIO CASSI E GASTONE CATTANEO, *Crema e la grande guerra 1914-1918 e i dipinti di Bice Benvenuti*, X Calendario Duemila18, Azienda grafica Grafinart, Crema 2017.

MARIO CASSI, *Crema e il Cremasco durante la grande guerra*, Crema 2018.

GIANATTILIO PUERARI E STEFANO RIZZETTI, *Crema 1848*, Crema 2019.



1. Il volontario Enrico Martini



2. Il volontario Padre Reginaldo Giuliani

Poesia e Antropologia



carlo alberto sacchi

chant - plor



disegno di Chiara Bolzoni

ori di Luigi Mariani



Lo sperimentalismo poetico di Carlo Alberto Sacchi I testi in provenzale (e qualche accenno alle poesie in dialetto)

Il saggio intende dimostrare il valore culturale e poetico di Carlo Alberto Sacchi, un intellettuale di alto profilo che ha saputo spingere la sua ricerca in diverse direzioni, sia nell'ambito dell'attualità culturale sia nell'ambito della ricerca poetica. Nel caso specifico si è cercato di analizzare l'isolato esperimento poetico compiuto da Sacchi nel riprendere e nel rielaborare alcuni testi della lirica provenzale, offrendone una reinvenzione originale. Come poeta in dialetto poi, Sacchi ha ripreso da un lato la tradizione autoctona, dall'altro, e con risultati brillanti, l'ha posto in relazione con gli esempi più illustri della lirica italiana del Novecento.

Introduzione

La letteratura (ogni realtà artistica in generale) traccia i confini di un territorio accidentato e complesso, di difficile esplorazione; si vorrebbe anche dire ambiguo, con l'avvertenza che l'ambiguità non deriva da una volontà maligna di ingannare e di confondere, ma che costituisce il fondamento stesso della comunicazione artistica. L'incertezza investe infatti i fondamenti di quest'ultima, il concetto di autore, di opera, di prodotto artistico in senso stretto, non fosse altro perché, come afferma Michelle De Kretser, “l'arte produce interpretazione e resiste alle spiegazioni”. La soggettività, in altri termini, provoca il relativismo; e il relativismo consente, anzi richiede, una pluralità di risposte.

Alla medesima costellazione di significati appartengono anche la figura e il ruolo dell'intellettuale, sia nel significato di chi non svolge un lavoro manuale sia identificabile con chi eserciti l'intelletto facendone una ragione di vita e di identità¹. In nome di questo relativismo, si può allora indicare come tratto distintivo dell'intellettuale, la sua capacità di avventurarsi in settori diversi, sempre in maniera profonda ed originale, l'instabilità e la mancanza di certezze, uno sguardo penetrante, e quella curiosità che si traduce in una ricerca continua. Se si accetta questa definizione di intellettuale, nel complesso delle possibilità, allora Carlo Alberto Sacchi è stato uno dei non tanto frequenti intellettuali di Crema, il poeta e lo studioso che ha saputo esplorare in diverse direzioni, pur rimanendo sempre tenacemente legato alle sue radici.

Nella sua volontà di scoprire rimanendo saldamente ancorato al suo luogo d'origine, Sacchi non costituisce certo un'eccezione nel panorama culturale italiano; anzi, si inserisce in una categoria di scrittori – intellettuali che nella penisola è ben rappresentata. Si prescinda pure da Pasolini (che pure fu un autore centrale per comprendere il poeta cremasco, che di lui fu anche studioso): il legame di Pier Paolo con il mondo friulano delle sue prime poesie e dei primi romanzi è assai più letterario che biografico. Il suo Friuli è più che mai un mito, un “paese dell'anima” ben più sognato che veramente vissuto. Appare più calzante semmai il paragone con Beppe Fenoglio, scrittore (e intellettuale) di cultura raffinata, che rimase sempre legato alla sua Alba, e ai tipici passatempi provinciali, alternando le serate al circolo della cultura con il tirar tardi e le partite a biliardo al bar Savona². Ma non meno pertinente è il confronto con Luigi Meneghelli, scrittore che ha avviato nel dopoguerra una brillante carriera universitaria a Reading, in Inghilterra, ma che è rimasto sempre legato, letterariamente ed emotivamente, al suo paese d'origine, Malo, nel vicentino, di cui ha saputo ricreare come nessuno l'anima³, i rituali di socialità e le infinite sfumature della lingua. Ma forse la relazione più pertinente, almeno da un punto di vista esteriore, è quella con Fernando Bandini, di Vicenza, a sua volta legato visceralmente ad una città da cui non ha mai voluto (o saputo) allontanarsi: “Tutta la vita di Bandini è trascorsa a Vicenza. I lavori che Bandini ha svolto in altre città, in Italia e all'estero, non hanno mai comportato trasferimenti. E Vicenza è stata un nucleo vivo della sua poesia, nucleo che si è esteso nelle due direzioni dell'odio verso l'ambiente provinciale e retrivo e in quello dell'amore e quasi dell'identificazione con la sua città”⁴. La differenza più vistosa con Carlo Alberto Sacchi sta nell’ “odio” verso l'am-

¹ Su questo complesso problema si veda almeno la nota sintetica, ma assai ricca, contenuta in BOBBIO – MATTEUCCI – PASQUINI, *Il Dizionario di Politica*, UTET, Torino 2004, pp. 475 – 480

² Su questo aspetto insiste molto, e offre gustose informazioni, la biografia scritta da PIERO NEGLI SCAGLIONE, *Questioni private. Vita incompiuta di Beppe Fenoglio*, Einaudi, Torino 2006.

³ Di regola il rinvio a *Libera nos a malo*, uno dei capolavori della letteratura italiana del secondo Novecento. Lo si può leggere nel Meridiano di Mondadori (Milano, 2006), utile anche per la fittissima biografia che documenta assai bene sia le relazioni con la terra natale, sia i rapporti con la seconda patria inglese.

⁴ L. RENZI, *Vita di Fernando Bandini*, in F. BANDINI, *Tutte le poesie*, Oscar Mondadori, Milano, p. XXXI.

biente provinciale, che il poeta di Crema non ha mai condiviso, almeno esteriormente, immediatamente al contrario nel suo aspetto più quotidiano ed umile, con addirittura atteggiamenti da *flaneur* (starebbe a testimoniarlo anche il titolo, molto espressivo, di una sua raccolta poetica in dialetto, *Cò le mà 'n secòcia* del 2009). E tuttavia bisogna tener conto che Sacchi, proprio come Bandini, ha diretto la sua ricerca espressiva in tre direzioni diverse: il secondo di essi ha scritto con la stessa passione liriche in lingua, in dialetto e in latino, mentre il primo, oltre a scrivere in italiano e in cremasco, ha riesumato addirittura il provenzale classico in una *plaquette* di grande eleganza: un ambito di ricerca originale, quando non addirittura stravagante. Come intellettuale, dunque, Sacchi non ha rifiutato il confronto con la realtà culturale e politica nazionale; e stanno a testimoniarlo i molti interventi su giornali e riviste, e le numerose conferenze pubbliche. Come poeta ha cercato di rinnovare la sua ricerca espressiva, misurandosi con una pluralità di stili e di linguaggi. La scelta del provenzale, al di là della sua originalità, non aveva bisogno di particolari giustificazioni, dato anche il suo prestigio storico e letterario. Lo stesso non si poteva dire però del dialetto, così facilmente deteriorabile ed avvilito in composizioni corrievano e banalizzanti, o nel grigiore dell'uso quotidiano. Non è probabilmente un caso che proprio su queste ultime, Sacchi intervenga, specificando che le sue sono "poesie nel dialetto di Crema", come se dicesse nella *lingua* della città. Il punto è stato colto perfettamente da Luciano Geroldi nella prefazione, tanto lucida quanto concentrata, al primo libro di poesie di Carlo Alberto *Pasutade*: "Sganciandosi dall'identità tra linguaggio e mondo rappresentato, Carlo Alberto Sacchi non è poeta dialettale: è poeta in dialetto, che è tutt'altra cosa"⁵. Anche per il poeta, infatti, preservare l'espressività della lingua risulta il modo migliore per conservarne la vita: " 'n dal möc da robe / che ma zbedana 'l cor / gh'è apò 'l dialèt: / al me dialèt/ - pore bagai - / che l'è lé ch'el mor"⁶.

Chant–Plor

Nel gennaio del 1996, Carlo Alberto Sacchi accettò la proposta di scrivere versi per una collana quanto meno singolare, *Pulcinolelefante*, di Alberto Casiraghi; una collezione che univa insieme l'idea di un prodotto d'*élite*, con tratti di singolarità e di aperto spregio nei confronti del mercato librario tradizionale, con l'iniziativa di aprire, democraticamente, la porta a tutti, offrendo anche ai dilettanti appassionati di poesia, la possibilità di far sentire la propria voce. In minuscoli libretti, di tiratura in genere assai limitata (di norma una ventina di copie), e sempre corredati da disegni e incisioni, veniva presentato al pubblico un piccolo manipolo di poesie, una sorta di breviario tascabile da consultare e rileggere.

Il volumetto di Sacchi, arricchito dai disegni di Chiara Bolzoni, è il numero 1287, e contiene solo tre liriche, brevissime, quasi a sottolineare il carattere prezioso, e in qualche modo unico, della pubblicazione (fu stampato in 19 copie, e questo giustifica la sua scarsa fama e la difficoltà stessa nel rintracciarlo)⁷. Le composizioni sono una rielaborazione, con tocchi originali, di alcune strofe di tre poeti provenzali (Lanfranco Cigala, Sordello da Goito, Rampert – o Ramperto – Buvallelli). Con una mossa che si può interpretare come un omaggio a questi classici e la confessione di un debito, Sacchi dedica a ciascuno di questi trovatori la lirica che deriva direttamente dal loro canzoniere. La circostanza che tutti e tre i poeti siano di origine italiana (e spesso anche in relazione fra di loro), pur esprimendosi tutti in provenzale, può dipendere dal caso, o dal gusto personale

⁵ L. GEROLDI, Prefazione a *Pasutade*, Edizioni Selecta, Pavia 2003, p. 6.

⁶ Ivi, p. 71 "Fra le molte cose che mi lacerano l'anima c'è anche il dialetto: il mio dialetto, povero ragazzo!, sta morendo". (Traduzione dell'autore).

⁷ La ricerca del volume, in vero assai faticosa, è stata possibile solo grazie all'interessamento e all'impegno di Simone Bandirali, che ringrazio.

del nuovo autore. Ma la scelta, indubbiamente originale, di questa lingua impone una riflessione. In mancanza di testimonianze specifiche da parte di Sacchi, non è facile comprendere cosa può averlo spinto verso una lingua poetica illustre, morta nella sua versione trobadorica che qui il poeta cremasco riprende, ma ben viva nella tradizione del *felibrismo*. Si allude alla scuola poetica inaugurata da Federico Mistral e da un gruppo di suoi sodali, che vollero, nella seconda metà dell'Ottocento, ridare diffusione e dignità espressiva ad una lingua, il provenzale appunto, che il francese nazionale aveva cercato di emarginare e ridurre al rango di dialetto. In Italia spetta a Pasolini, alle sue letteratissime *plaquettes* in dialetto friulano (poi raccolte ne *La meglio gioventù*, 1954) il merito di aver aver rimesso in circolazione nella scena letteraria italiana il *felibrismo* e, indirettamente, il provenzale, attingendo da questi modelli una lingua personale e potentemente espressiva. E risulta davvero difficile sottovalutare l'influenza del primo Pasolini sia sul Sacchi di *Chant – Plor*, sia ancor più sulla sua produzione in dialetto cremasco.

Tuttavia, se si cerca solo un po' di procedere oltre la superficie, affiorano subito le differenze fra i due autori: Sacchi prende spunto e sviluppa autonomamente una personale suggestione, che solo in parte coincide con quella del grande poeta bolognese. Per Pasolini infatti, la Provenza è un luogo mitico, destoricizzato. La sua lirica rimanda a Casarsa, al Friuli della giovinezza, che appare a sua volta luogo astorico, privo di concretezza e realtà, un'Arcadia di sogno che, nei momenti poetici più intensi, sembra coincidere con una condizione prenatale: un luogo senza tempo, ricco di rogge e smagliante di prati verdi, in cui i sentimenti stessi e le emozioni stentano a prendere forma e a non rovesciarsi nel suo contrario, appena affiorano alla WWWcoscienza:

*Jo i soj un biel fî,
i plans dut il dî,
ti prej, Jesus me,
no fami muri*

*Jo soj un biel fî,
i rit dut il dî.
Ti prej, Jesus me.
Ah fami muri⁸.*

Il *felibrismo* pasoliniano si rivela allora soltanto lo strumento più adatto a permettergli di rievocare una realtà primigenia ed innocente, estranea al male e al turbamento, anche se insidiata da essi. Sta proprio qui il senso dei versi del trovatore Peire Vidal, posti in esergo a *La meglio gioventù*: “Con l’alito aspiro verso di me l’aria che sento venire dalla Provenza: tutto quello che viene di là, mi piace”. Un desiderio assoluto di purezza e di innocenza giunge, attraverso il respiro, da una terra mitica e rimpianta, che è la Provenza – Friuli racchiusi nel mondo interiore del poeta. Un’ideologia così complessa coinvolge, come è ovvio, la lingua adottata: un dialetto friulano che non è certo naturale, né prodotto dal popolo, ma una “lingua materna” che proviene dalle origini stesse della vita emotiva: “Quando, nel 1941-1942, Pasolini scriveva le *Poesie a Casarsa*, egli abitava a Bologna; il dialetto friulano, ed il casarsese in particolare, pur non completamente nuovi, né ignoti, gli erano tutt’altro che familiari, non avevano nulla dell’immediatezza irriflessa di un linguaggio nativo. Quello di *Poesie a Casarsa* è un dialetto evocato, pensato e trascritto de-

⁸ “Io sono un bel ragazzo, piango tutto il giorno, ti prego Gesù mio, non farmi morire. Io sono un bel ragazzo, rido tutto il giorno, ti prego Gesù mio, ah, fammi morire” (traduzione dell’autore). In P. P. PASOLINI, *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, Mondadori, Milano 2003, tomo I, pp. 14 – 15.

lohn (da lontano), linguisticamente prima ed oltre che fisicamente⁹ questa lingua personalissima, fedele ed inventata al tempo stesso (che serve anche a spezzare il canone monolingüistico di origine petrarchesca), Pasolini introduce l'oscurità, le atmosfere rarefatte e sospese, certe arditezze formali che sono proprie della poesia ermetica, da cui di fatto non vuole staccarsi¹⁰. Non lascia alcun dubbio in proposito la misteriosa quanto suggestiva lirica “El nini muàrt”, posta tra le prime de *La meglio gioventù*:

El nini muàrt

*Sera imbarlumida, tal fossàl
a cres l'aga, na fèmina plena
a ciamina pal ciamp*

*Jo ti recuardi, Narcís, ti vèvis il colòur
da la sera, quand li ciampans
a sùnin di muàrt*¹¹

In un gioco di rimandi fonici e di metafore (si noti la donna incinta paragonata al crescere dell'acqua nel fosso), Pasolini ricostruisce un ambiente di trasparenza e di purezza totali, con immagini nitide per quanto inesplicabili, in cui le parole non sembrano aver peso, e riferirsi solo a se stesse (e da qui forse il richiamo a Narciso).

Per quanto possa apparire esile, l'esempio di Pasolini, con il suo accostarsi ad una terra e ad una poesia prestigiose, può comunque essere indicato come uno dei possibili canali che abbiano condotto Sacchi alla poesia provenzale. Tuttavia, il confronto di quest'ultimo con la poesia in lingua *d'oc* appare profondamente diverso, anche se qualcosa dell'esperienza pasoliniana rimane nella sua *plaquette*, e molto nel suo primo libro di poesie dialettali.

L'accostamento del poeta cremasco ai provenzali è filologicamente impeccabile. Il poeta da cui è tratta l'ispirazione è rivelato in modo esplicito, pur se nominato quasi amichevolmente solo con il nome, come se si volesse intessere un colloquio, un dialogo sommesso con un interlocutore particolarmente amato. Anche la modalità di fruizione del testo scelto come fonte risulta corretta dal punto di vista della fedeltà al modello. Sacchi non inventa del tutto il canto in provenzale, ma riprende lacerti della composizione scelta come fonte, disponendo diversamente i versi, ed integrandoli con la sua voce, attenuando o conferendo un'inclinazione diversa al testo che ha tra le mani. Lo riproduce insomma e a volte lo amplia quasi impercettibilmente, conferendogli una nota originale e facendogli assumere, pur nell'apparente somiglianza, un significato diverso. Ma una simile modalità di esecuzione era non solo concessa, ma addirittura abituale nei trovatori di Provenza che compivano infinite variazioni sullo stesso tema, tendevano a farne il nucleo dell'opera e a riproporlo in situazioni sempre variate. Si potrebbe infatti estendere a molti trovatori, il giudizio che Giuseppe Sansone (curatore di una ricchissima antologia verosimilmente posseduta o consultata da Sacchi) esprime a proposito delle poesie di Ramberti Buvalell (bolognese, morto nel 1221, segnalato nei documenti d'epoca anche come Rambertino Buvalelli): “L'esiguo canzoniere di Ramberti è tutto in un gentile tessere e ritessere i topoi convenzionali dell'amor cortese,

⁹ G. SANTATO, *Pier Paolo Pasolini. L'opera*, Neri Pozza, Vicenza 1980, p.1.

¹⁰ G.C. FERRETTI, *Letteraturae ideologia*, Editori Riuniti, Roma 1974, p. 163.

¹¹ Il fanciullo morto. Sera luminosa, nel fosso cresce l'acqua, una donna incinta cammina per il campo.

Io ti ricordo, Narciso, avevi il colore della sera, quando le campane suonano a morto. in P. P. PASOLINI, *Tutte le poesie*, cit., p. 10.

con buona perizia tecnica e ben congegnata formulazione stilistica...”¹².

Al centro del trittico provenzale della *plaquette* si può collocare la composizione che Sacchi ricava da Lanfranco Cigala (Genova, prima del 1235 – 1257): un compianto per la morte di Madonna Berlenda, figura femminile intensamente cantata dal poeta, e che esordisce proprio con lo splendido verso che il poeta cremasco riproduce fedelmente: *Eu non chant ges per talan de chantar* (“Io non scrivo affatto per la voglia di scrivere”)¹³. Da questo verso deriva il *chant - plor* (*canto - pianto*) che costituisce il titolo del libretto di Sacchi.

Ma si chant eu, non chant, ma chantant plor (“Ma se io canto, non canto, ma piango cantando”, trad. Sansone) prosegue il trovatore, con una figura retorica, la paranomasia (cioè la ripetizione virtuosistica dei lessemi *chantar* e *plor*) che evidentemente al poeta cremasco non interessava.

Questi infatti sostituisce la sua voce a quella del poeta antico, *assimilandola* solo in parte: *Ma si chant - eu, mas plor - chan es car creu / qu'eu non sia veramenz penedez / de poesia* (“Ma se io tiro fuori il mio pianto – canto è perché / credo di non essere veramente rattristato / dalla mia poesia”). In questi termini, la composizione di Sacchi si configura subito come un dialogo a distanza con il poeta lontano nel tempo, amico – rivale, maestro al quale si vuole negare però un’*auctoritas* troppo austera e distante (e si colga subito un abbassamento stridente nella traduzione: *chant* ridotto ad un prosasticissimo “tirar fuori”, che non manca di condizionare il successivo *plor-chant*, e tutti gli altisonanti *chantar* del testo provenzale). Il fatto è che per Carlo Alberto Sacchi il “cantare” non deriva da un’occasione luttuosa, come per Lanfranco, ma da una necessità, quasi controvoglia, un bisogno di dire poeticamente, che si esprime come una sorta di necessità incontrollabile.

Tuttavia è nel verso finale che il poeta cremasco imprime una torsione fortissima alla sua rivisitazione critica di Lanfranco: *mas plor - chan es car creu / qu'eu non sia veramenz penedenz / De Poesia* (“ma il mio pianto – canto è perché credo di non essere veramente rattristato / dalla mia Poesia”). La conclusione sconcerta chi legge non solo perché smentisce la limpidezza del testo originale (Lanfranco Cigala è stato un convinto assertore del *trobar leu et clar*, del poetare leggero e chiaro, in netto contrasto con l’oscurità ostentata di altri trovatori), ma perché chiude la composizione su una nota ambigua, che il lettore deve contribuire a chiarire. Con ciò stesso, con l’appello al lettore a farsi coautore ed interprete di un testo lasciato volutamente sospeso e privo di un significato univoco, Sacchi contamina a sua volta il modello con lo spirito dell’ermetismo, di una poesia che rifiuta per principio la coerenza logica, l’andamento discorsivo, la conclusione definita e definitiva. Per tutto questo, lo spirito della revisione del testo trobadorico sembra allontanarsi dal pianto concitato, dal *chant-plor*, che costituisce la base del compianto di Lanfranco e sottolineare piuttosto l’idea della poesia come realtà piccola e minore (una *pasutada*, come definirà in seguito la sua poesia), anche quando il canto è doloroso.

Del resto, nello *status ambiguo* e perennemente *in fieri* della poesia novecentesca, nulla è veramente sicuro; e nel passaggio da una tessera all’altra dell’opera può avvenire anche un rovesciamento di senso e approdare ad affermare quello che prima era stato negato. In un’altra lirica della *plaquette* di Sacchi appare esplicito il riferimento al canto d’amore e di devozione assoluti che Rambertino Buvalelli ha dedicato a Beatrice d’Este, a cui attribuisce il raffinato *senhal* di *Mon-Restaur* (Mio Ristoro). Ma anche in questo caso il poeta cremasco scompagina la struttura della lirica in maniera quasi provocatoria: la conclusione della canzone di Rambert (il classico “congedo” di regola in simili composizioni) diventa un adattamento del primo verso della composizione

¹² *La poesia dell’antica Provenza*, a cura di G. E. Sansone, Ugo Guanda, Parma 1986, p. 469). Da questo volume derivano anche, *ad locum*, tutte le citazioni dei testi trobadorici.

¹³ Salvo diversa segnalazione, le traduzioni dal provenzale, e ricavate dal libro di Sacchi, sono tutte dell’autore stesso.

di Sacchi: *Chansoneta vai, ten la derecha via* (“Poesia vai, non sbagliare strada”, traduzione che come sempre volge al prosastico, dell’autore cremasco”)¹⁴. Analogamente, il primo verso del testo più antico diventa, leggermente variato, il secondo verso della rivisitazione di Sacchi: *Tu sais la flor plus bella d'autre flor* (“Tu conosci il fiore più bello degli altri fiori”)¹⁵.

Il terzo verso (*Tu sais, chant-plor, el prat on ilh floria.* (“Tu sai, canto – pianto, il prato dove lei fioriva”) deriva dall’elogio contenuto nella quarta strofa della canzone di Rambert: “Qualunque uomo prode deve avere un grande desiderio / di rimirare colei che guida ogni letizia, / il fiore bello e il prato dov’è fiorito”(traduzione Sansone).

L’ultimo verso della composizione di Sacchi (*Troubar aura.m la mort. Pois, si Dieu plaz, / folia.* “Il comporre poesie mi procurerà la morte. E poi, se a Dio piacerà, la follia”) capovolge ancora, bruscamente, l’atmosfera dolce ed elegante del testo originario, stilizzata anche in forza del ricorso a forme stereotipate, a nuclei di parole ormai ingentiliti dall’uso. Il verso del poeta moderno irrompe, con la forza del *chant-plor*, in una dimensione drammatica e concitata che fa coincidere il “poetare” (il *troubar*) con la morte e con la “follia”. In questo modo Sacchi fa esplodere dall’interno l’elegante compostezza del trovatore, coprendo la sua voce dagli accenti stilizzati con versi dalla tonalità alta, a causa dei quali è l’impossibilità del dettato poetico ad apparire debole e troppo esangue. In altri termini il poeta cremasco riproduce con Rambert lo stesso meccanismo di omaggio / aggressione che aveva guidato la sua rivisitazione di Lanfranco.

Sacchi segue le orme del modello, lasciando intuire la sua ammirazione; ma, subito dopo, lo pone in crisi e lo disperde a contatto con una sensibilità che non è più quella del trovatore antico, ma che coincide piuttosto con quella inquieta e contraddittoria del nuovo autore: “folle”, forse, non tanto della follia del mistico, quanto piuttosto di quella di un Rimbaud o di un Campana, autori da cui non si può più ormai prescindere, in quanto portatori di una complessità, di un’incertezza, di una pena esistenziale che costituiscono la base stessa della nuova arte.

Sotto questo profilo, e a dispetto delle apparenze, un filo rosso lega idealmente le composizioni di *Chant-plor*. Se Lanfranco e Rambert sono legati dalla prospettiva del “canto – pianto”, e dall’idea della poesia come esperienza dolorosa o, viceversa, vana, la tensione amorosa, l’intensità della passione e il richiamo alla morte legano insieme *Chansoneta vai* del Buvalelli alla riproposta, come sempre variata, della canzone *Ai las, e que.m fau miey huelh* (“Ahimé, e gli occhi a cosa mi servono?”) di Sordello da Goito. Ancora una volta funziona una sorta di illusione ottica: quella che in Sacchi sembra un testo compatto e coerente si rivela in realtà un *collage* di versi ed emistichi (talvolta quasi impercettibilmente lavorati) di un canto d’amore di Sordello da Goito, testo di esemplare trasparenza di scrittura e “che indulge ad un ritmo appena popolareggianti e ha movenze da canzone da ballo¹⁶”.

Il motivo degli “occhi” e del “vedere” è centrale nel trovatore di Goito, come nel rifacimento di Sacchi, che conclude la sua composizione in un tono drammatico, ben presente nell’originale, e ribadito nel *respos* (ritornello d’apertura). *Ailas, e que.m fau miey huelh sin Anna? / Alma mia!* (“Me infelice!, che me ne faccio degli occhi miei senza Anna? Senza l’anima mia?”). Il poeta moderno, oltre ad imprimere una nota personale (autobiografica?) attraverso il nome della persona amata, lavora sulla “facilità” del testo di Sordello, accentuandone quel tanto di enfatico, che entrambi gli autori risolvono in una interrogativa retorica. Del resto, tutta la composizione di Sacchi (anche qui in sintonia con Sordello) è una variazione attorno al tema del desiderio d’amore (e della sua negazione): in questo contesto il *chant – plor* esprime la frustrazione dell’assenza, il

¹⁴ In Rambert: “*Chansoneta, vai ten la dreita via*” (“Va’ canzonetta, per la via più breve”, traduzione Sansone).

¹⁵ In Rambert il testo è pressoché identico, con la sostituzione di *Eu sais* (Io so), invece della seconda persona.

¹⁶ G. E. SANSONE in *La poesia dell’antica Provenza*, cit., p. 600.

dolore (equiparato alla morte) per la mancata visione della presenza femminile.

Mortz sui, si s'amor no.m deynha, qu'ieu / pauc vey eieys qu'ieu azor, qu'ieu chant – plor (“Sono morto, se il suo amore non mi degna / E io che la vedo così poco, io che l’adoro / Io che canto e imploro”): esordisce con un attacco in *mediasres* dal tono elevato il poeta di Crema; e si tratta al solito di una ripresa – adattamento del testo antico: il primo verso (il ventitreesimo della canzone di Sordello) è identico; il successivo è riprodotto solo in parte. Sacchi ne accentua il *pathos*, aggiungendo quell’*azor* (adoro), che non sta nell’originale, e soprattutto traducendo il *chant – plor* con “Io che canto e imploro”. In questo caso il confronto con il poeta provenzale non avviene nella direzione della riscrittura o della presa di distanza, ma, tutto all’opposto, nel segno dell’accentuazione enfatica di un testo già di per sé fortemente virato verso la commozione e il *pathos*. Si tratta di un’altra maniera di distanziarsi da un testo consacrato, facendo affiorare una dimensione ironica e quasi parodistica così cara al poeta delle *pasutade*, che da un lato ammira, dall’altro ricrea con spirito beffardo, più prossimo alla sensibilità attuale? Ancora una volta, la trasparenza, la limpidezza lirica del testo non offre un appagamento e un gradimento pacificato.

Al contrario, la riproposta di Sacchi genera enfasi ed inquietudine, desta problemi di interpretazione, sollecita uno spirito critico: il poeta attuale si rifiuta di chiudere il suo modello dentro un cassetto ben sigillato e di rassegnarsi alla sua lontananza.

Una degna appendice alla raccolta provenzale è costituita dalla poesia *Ringraziamento dal sapore antico*, pure in lingua *d'oc*, che Carlo Alberto Sacchi dedicò al poeta, e organizzatore di eventi, Simone Bandirali. Il testo, pubblicato in un’unica copia quasi a potenziarne il valore di “pezzo” artigianale, nasce da un fatto occasionale (la partecipazione di Sacchi ad una mostra di poeti cremaschi ospitati nella collana *Pulcinoelefante*), ma non contiene nulla di superficiale o fatuo, e non obbedisce affatto ad un intento solamente privato o di mera cortesia, com’è abituale in simili composizioni (eccezion fatta per il *baron* – tradotto con “caro” - e per la scherzosa mal-edizione “*Qe li cor Deo mal don Simon!!!*” in cui la stessa enfasi dei tre punti esclamativi invita a cogliere una dichiarazione di ironica ed affettuosa amicizia).

Al di là di tutto ciò, il testo non si presenta come un *divertissement*, ma contiene tutti gli elementi di ambiguità e contrasto, tutti i rovelli del “fare poesia” che ritornano con coerenza nella produzione in versi di Carlo Alberto. In esso infatti abbondano dubbi e perplessità di carattere metapoetico e la difficoltà di definire la sostanza del proprio essere poeti: vocazione e, insieme, tradimento. Un simile groviglio di sensazioni contraddittorie viene espresso in maniera particolarmente efficace nel *Ringraziamento dal sapore antico*, nel quale anche la disposizione tipografica dei versi e la loro spaziatura (assieme alla preziosità del progetto grafico affidato come sempre a Chiara Bolzoni) veicola la possibilità che la poesia, al di là di ogni ostentata intenzione di (auto) svilimento, si manifesti come un prodotto culturale prezioso, una manifestazione di nobiltà, sia pur derisa.

Simon, pla oir la noble canson?

Simon baron, plaroit vos ascoupter?

Qe li cor Deo mal don

Simon!!!

Eu seu ma traision

eu seu seul

seul

*poesia*¹⁷

¹⁷ “Simone, ti piace davvero sentire la nobiltà della canzone? Caro Simone, davvero ti piacerebbe ascoltarla? Che Dio ti stramaledica, Simone!!! Io sono solo il mio stesso tradimento Io sono solo solo la mia poesia.”

Ancora una volta Sacchi arriva ad un punto di non ritorno, alla contraddizione di chi afferma da un lato la necessità (e la nobiltà) della poesia e di chi è convinto, al contrario, che essa sia “tradimento”, insufficienza, distorsione del vero sé. Forse nel poeta cremasco, intellettuale dalle antenne finissime, si addensa la classica angoscia dell’artista che non riesce a cogliere, e quindi ad esprimere, la sua personalità più autentica. Ne consegue la frustrazione, la scontentezza che altri poeti avevano espresso col silenzio, con la negazione o il caos linguistico, ma di cui egli preferisce rendere testimonianza, che intende incidere sulla pagina, nonostante dubbi e contraddizioni. Si tratta, al di là dell’autoironia alla quale Sacchi si espone più volte, di un atto di fiducia nei confronti della poesia e delle sue possibilità di espressione.

Conclusione (provvisoria)

La *plaquette* di Sacchi, *Chant – Plor*, si qualifica in conclusione come un’operazione culturale più complessa di quanto possa sembrare in apparenza, data anche l’esiguità del volume. Di sicuro indica una direzione particolare, e molto originale, della sua ricerca, che egli non proseguirà oltre. Anche da questo nasce il sospetto di una sorta di divagazione, un *divertissement* che il poeta si concede, in sintonia con una ricerca artistica non certo immobile ma, al contrario, volta a sperimentare e forse a stupire con nuove soluzioni.

Il centro ideale della raccolta sta nel recupero di una tradizione poetica illustre, di una liricità pura, che Sacchi non disdegna affatto e che affiora spesso in tanta sua poesia in dialetto. Ma Sacchi è un poeta “moderno”, cresciuto e formatosi in un clima culturale che ha fortemente contestato non la letteratura antica, ma piuttosto un insieme di valori morali che essa ha tramandato; valori atrofizzati e ridotti a pure formule. La sua operazione non mira dunque a snaturare o a sminuire i classici (sulla base di un oltranzismo che non è mai stato nei suoi programmi), quanto piuttosto a riviverli, a e risolverli in una dimensione diversa, che pone l’incertezza e il dubbio, la parodia (magari affettuosa) al centro dell’ispirazione. L’ironia, il distacco, la rivisitazione critica non debbono necessariamente essere intesi in una accezione negativa, come abbassamento e demolizione dell’oggetto che è stato preso come modello o bersaglio. Come ha insegnato Vittore Branca, in riferimento all’ironia con la quale Boccaccio ripropone le leggende devote medievali, la parodia può anche essere un gesto d’amore, un modo per liberare *l’auctor* da una tradizione che lo ha ormai devitalizzato, e ridotto ad uno splendido simulacro in cui non circola più la vita.

Pasutade

Nel 2003, pochi anni dopo *Chant-Plor*, Carlo Alberto Sacchi pubblica il suo primo libro di poesie in dialetto cremasco, una semplice *plaquette* arricchita dalla curatela grafica di una pittrice amica, Chiara Bolzoni. Viene spontaneo soffermarsi sul titolo, piuttosto singolare, *Pasutade*. Lo hanno fatto un po’ tutti, a cominciare da Luciano Geroldi, il prefatore, che, sulla falsariga di un celebre monologo del *Cyrano di Bergerac* di Rostand, ne propone ironicamente alcune traduzioni: “Postmoderno: cazzate, moderno: sciocchezze, cruscante: ciance; umanistico; *ineptiae*; classico: *nugae*¹⁸”. La tentazione di risolvere il significato del titolo nasce forse dal fatto che il lettore si rende conto, magari intuitivamente, che esso corrisponde ad un programma, e che definisce un carattere di fondo dell’opera. *Pasutade* rimanda infatti in prima battuta al *pasòt* (o *passòt*), voce non ignota alla tradizione poetica (lo si trova anche in Federico Pesadori), e dal significato mitevole, a seconda del contesto in cui viene a trovarsi. *Pasòt* è “quello che fa ridere”, sia in senso

¹⁸ L. GEROLDI, *Prefazione a C. A. Sacchi, Pasutade. Poesie nel dialetto di Crema*, Edizioni Selecta, Pavia 2003, p. 6.

negativo (ovvero desta la presa in giro per la sua inopportunità e i modi fuori posto, come appunto nel Pesadori), oppure quello che tiene allegra la compagnia, il battutista che provoca il buon umore, fa passare piacevolmente il tempo, rallegra la tavolata. In tale costellazione di significati, il *pasòt* cremasco si imparenta al “folle” delle mascherate di Carnevale, al buffone (*fool* in inglese), che fa ridere, ma anche dice la verità, giunge al cuore delle cose, cogliendone il nucleo autentico.

Questa interpretazione sembra essere avvalorata (o comunque non contraddetta) dalla dedica posta all'inizio della raccolta, nella quale viene evocata “l'azzurra innocenza degli artisti di strada”: quella, in particolare, di Gelsomina che ne *La strada* di Fellini rappresenta appunto la semplicità e il candore, alternativi rispetto alla quotidianità stolida e brutale (ma a sua volta non del tutto priva della possibilità di un ravvedimento) di Zampanò, il capocomico, e della gente che assiste ai suoi spettacoli. Nonostante le sue innumerevoli professione di *understatement*, Sacchi chiede dunque di essere preso molto sul serio, almeno dal punto di vista culturale, nel senso che le sue “sciocchezze” dette a caso, rispondono in realtà ad un’istanza culturale molto precisa, almeno quanto sono il frutto di un disagio e di una ricerca interiori. Niente di nuovo, del resto, come il poeta sa benissimo: almeno a partire dal famoso saggio di Pasolini sulla poesia dialettale del Novecento, del 1952, nessuno più crede all’ingenuità, all’immediatezza e alla mancanza di spessore culturale della poesia in dialetto del secolo scorso (non quella, beninteso, dei giornaletti locali o delle pubblicazioni di carattere municipalistico). L’autore che si esprime in dialetto prende e offre alla coeva poesia in lingua; trasforma i frutti di quanto ha ricevuto cercando di rimodularli con una nuova voce, e con originalità di sentimento, forse anche nella speranza di avvicinarsi di più, con lo strumento espressivo del vernacolo, alla “voce della natura” (come la chiamava Leopardi), e cioè alla poesia nella sua purezza.

Del resto, è sufficiente prestare attenzione al sistema di rime e di assonanze che presiede alla produzione dialettale di Sacchi per comprendere quanto poco confusa ed incoerente sia la sua voce e quanto, al contrario, vi si possa trovare di profondo e di attentamente studiato sulle orme di Ungaretti e del Pasolini de *La meglio gioventù*; di Montale e di tutta la tradizione del primo e tardo Novecento, anche, per quanto riguarda la modalità di accostare, collegare e richiamare fra di loro le parole attraverso, appunto, la rima.

Valga come esempio una delle liriche più intense della raccolta in cui sono drammatizzati la consapevolezza di un assoluto, che è Dio (ma *Signùr* in dialetto), e lo sforzo di raggiungerlo attraverso uno strumento umano (la musica, il linguaggio poetico) che neppure si avvicina all’idea di quel sublime:

*Signùr
fam sunà la me müzica
'ndoma 'n mumént.*

*La me müzica:
'l tò niént¹⁹*

Dio è isolato nella sua inaccessibilità: un verso solo e staccato da tutti gli altri basta a definire questa realtà. *La me müzica* rima solo con sé stessa, quasi a sottolinearne l’immobilità, la mancanza di slancio e direzione. Il “momento” che si invoca infatti coincide (in rima) col “niente”, con il fallimento dello sforzo intrapreso: il tutto in una composizione brevissima, lancinante, un ungarettiano barlume di consapevolezza della propria impotenza di poeta (uno dei *leit-motiv* del-

¹⁹ C. A. SACCHI, *Pasutade*, cit. p.39. “Signore, fammi suonare la mia musica, anche solo per un momento. La mia musica: il tuo silenzio”. La versione è dell’autore: “Nient” in dialetto significa anche “niente”.

la raccolta) di fronte al mistero di Dio. E nello stesso tempo si sprigiona una musicalità austera, senza indulgenze, che si avvita su sé stessa, attraverso la ripetizione della parola chiave.

Anche la riduzione, nel titolo e in alcuni versi programmatici, delle proprie poesie a scherzi e a sciocchezze, o comunque il loro abbassamento di *status* letterario, conosce una lunga tradizione in Italia. Sorta verosimilmente negli ultimi decenni dell'Ottocento, nell'ambito della Scapigliatura “grigia” che si contrapponeva all’enfasi e al melodramma degli autori tardo – romantici (i soliti, disprezzatissimi, Prati e Aleardi), una nuova tendenza insiste sul minuto realismo ambientale, sul grigiore delle esperienze comuni, sulle piccole cose. I passaggi sono facilmente documentabili; dai *Bordatini* di Severino Ferrari, che considera i suoi versi ritagliati in una stoffa grezza ed umile, adatta a grembiuli e canovacci²⁰, si arriva presto alle *Myricae*, alle “umili tamerici” del Pascoli e alla poetica del “fanciullino” e poi alle numerose dichiarazioni autolesionistiche dei più grandi Crepuscolari: “il povero bambino che piange” di Corazzini e “la vergogna di essere poeta” di Gozzano. Alla fine della traiettoria, fa la sua comparsa il titolo (e la raccolta poetica) che fonde insieme tutti questi significati e li rilancia in avanti, fino a coinvolgere tutta la poesia più vitale del Novecento: gli *Ossi di seppia* di Montale che definisce i suoi testi gli scarti che la risacca getta sulla spiaggia (“Oh, allora sballottati / come l’osso di seppia dalle ondate / svanire a poco a poco”, in *Riviere* della raccolta appena citata).

Lontanissimo dal clamore della poesia alta (magari politicamente impegnata) del suo tempo, Sacchi entra quindi per libera scelta nella schiera dei poeti che “non si prendono sul serio”, almeno formalmente, che non sa cantare nulla che sia diverso dal suo piccolo mondo. Una simile dichiarata impotenza è però anche garanzia di autenticità, dato che nei fermenti del dopo Sessantotto vi sono poeti che vorrebbero scrivere di cose alte ed importanti come la rivoluzione. Ma a Carlo Alberto la voce non esce, le parole d’ordine non riescono ad adattarsi alla sua voce, come confessa, non senza un intimo dolore, un senso di frustrazione:

Osti!, ma sarès piazit dalbù / fa puizie per la Rivulusiù // ma le parole, lur, i’è ròbe serie / che té, gna a stüñas, i’è mia i tò bagai, / che mé, gna a urì, i’è mia cansù // le parole: / an po culùr / e ‘n po bale²¹.

Carlo Alberto Sacchi conosce, e condivide fino in fondo, la frustrazione novecentesca del poeta. Di quest’ultimo ha visto abbassarsi gradualmente il ruolo e l’importanza ed aumentare il senso di estraneità rispetto alla concretezza della produttività e del guadagno fino ad assumere la fisionomia del disutile, del vagabondo, del “saltimbanco”, per dirla con Palazzi. Il cerchio dunque si chiude con la figura del *pasòt*: le *pasutade* corrispondono all’espressione della nuova poesia e del nuovo artista, che tuttavia non sa rinunciare alla sua voce e all’arte, anche se quest’ultima si riduce al frammento, alla scrittura risolta in versicoli che, come in Ungaretti, sembrano macchiare il candore della pagina:

Se oret faga, dona?: / me so ü che scriè / vers e zghii, / tegnìt ansèma cò la spüda / e 'mbastit sò coi sentiment. // Se oret faga, dona?: / me so ü che sa pògia / amò e 'ndoma / al vent²².

²⁰ Il “bordatino” è la stoffa grezza, il “rigatino” dei vestiti di fatica.

²¹ “Mioddio! Mi sarebbe piaciuto davvero / comporre poesie per la Rivoluzione, / ma loro, le parole, sono cose tanto serie / che per te, nemmeno ad ostinarsi, / non saranno mai come le figlie / e che per me, neppure volendolo / non saranno mai canzoni / Le parole: un poco colori ed un poco frottole”, p.41.

²² “Che vuoi farci, donna?: / io sono uno che scrive versi ed urla / tenuti assieme dalla saliva / ed imbastiti con i sentimenti / Che vuoi farci, donna?: / io sono uno che si appoggia / ancora e solo / al vento”, p. 35.

Lo scrivere versi allora non risulta più neppure desiderio, voglia (e viene alla mente “Io non canto per il desiderio di cantare” di *Chant-Plor*), ma una necessità insopprimibile, anche se si percepisce che questo sforzo troverà solo un ben misero supporto (sono solo pensieri, afferma in un’altra poesia, buoni soltanto come carta per avvolgere i cioccolatini, p. 31). Tutt’al più, con classica autoironia, il poeta cremasco contrappone al suo ruolo di disutile e di *faineant*, che sa impegnarsi solo con le parole, l’abilità di cuoco, che sa cucinare con somma perizia l’anatra coi funghi ed esercitare l’arte del *flaneur*, insuperabile nel giocare a scopa nei bar cittadini (e si veda *Fa nient se a scriffo pròpe senso e pena*, p. 13).

In fondo, la scelta di Sacchi di risolvere le sue poesie in pochi versi, di affidarsi all’impressione e all’intuizione fulminea obbedisce ad un istintivo rifiuto di adottare non dico l’ode, ma neppure il canto disteso e l’elegia diffusa. La poesia è insomma “una piccola cosa”, in sintonia con la tradizione che si è venuta delineando. I suoi maestri sono, tra tutti, l’Ungaretti de *L’allegria*, e forse ancor più il Pasolini de *La meglio gioventù*, che lo sorregge anche nell’intento di sprigionare ritmo e musicalità da un dialetto particolarmente “selvatico”.

Del resto, la brevità sarà sempre, anche nelle raccolte successive, la misura prediletta da Sacchi; e usata in maniera del tutto consapevole come rivela il passo ricavato dallo *Zibaldone* leopardiano e posto in esergo al suo ultimo libro di poesie in dialetto *Co’ le mà ‘n secòcia*, che tanto si richiama, nello spirito e anche nel titolo, a queste *Pasutade*: “I lavori di poesia vogliono per natura essere corti. E tali furono e sono tutte le poesie primitive (cioè le più poetiche e vere), di qualunque genere, presso tutti i popoli”.

Non è difficile scorgere un’incongruenza in una simile concezione della poesia; una contraddizione che non appartiene tanto a Sacchi quanto piuttosto alla tradizione cui egli si richiama. Da un lato, infatti, si sottolinea la pochezza e l’inutilità del fare poesia (anche la propria poesia), dall’altro si presenta ai lettori una serie di liriche stupendamente lavorate, prodotte da un autore colto, che tale rimane, anche se fa di tutto per nasconderlo e preferisce qualificarsi come abile preparatore di cibi nostrani. Si è già detto della sapienza stilistica e della musicalità che caratterizzano queste *pasutade*, tutt’altro che “sciocchezze” dal punto di vista dell’elaborazione espressiva. Sacchi consegue l’effetto paradossale di esaltare la letterarietà e l’eleganza del suo fare poetico, nel momento stesso in cui le nega.

An gola ‘n gran bröt grop / Parole da nigòt. / Po al bof / l’è bëa ’nfin tròp ²³.

La poesia è qualificata negativamente: un nodo, un simbolo di impotenza; oppure l’espressione di un nulla, più esile ed evanescente di un fiato. Ma le parole che esprimono tutto questo si allineano in un gioco elegante di rime e di assonanze che mettono in primo piano la poesia come arte, come un lavoro instancabile. La contraddizione raggiunge il culmine in una composizione come *Mètes adré a scrif*, che tanto ricorda nell’incipit la lirica di *Chant-Plor* elaborata da Rambert e che si concludeva con l’affermazione *Troubar aura.m la mort* (“Il comporre poesie mi procurerà la morte”).

Mètes adré a scrif / l’è ‘n po cumè mor // che a ghignàs adré / l basta mia mai / al cor ²⁴.

Il drammatico distico iniziale riceve una smentita sarcastica nei versi successivi, in cui si invoca il coraggio (che peraltro manca) di non prendersi sul serio: il poeta sviluppa in pochi versi il bisogno istintivo, e definitivo, di poetare. Ma subito dopo ci si vuole limitare, si cerca di

²³ In gola un gran brutto nodo / Parole da niente. / Anche il respiro / è già fin troppo”, p. 37.

²⁴ “Mettersi a scrivere / è un poco come morire: // non basta mai il coraggio di / non prendersi sul serio” (nell’originale “ridersi dietro”, p. 15.)

sdramatizzare prendendosi in giro, nel costante processo di abbassamento del proprio ruolo e del proprio “scrivere”. Si tratta di una contraddizione che Sacchi non sa e non vuole risolvere, in un’alternanza di affermazione e negazione del proprio “io” poetico. Quello che egli offre alla poesia in dialetto cremasco è un tratto assolutamente originale, una tensione che vibra all’interno dei suoi versi, che ora si abbassa, ora si accentua fino al dramma, la cui elevatezza di tono, peraltro, non deve durare troppo. Senza farlo apparire, con la discrezione che appare uno dei tratti più autentici dei suoi versi, Sacchi porta all’interno della tradizione poetica nel dialetto di Crema lo smarrimento, la confusione, l’incapacità di afferrarsi della grande poesia novecentesca.

Carlo Alberto Sacchi porta dunque nella poesia cremasca, così tenacemente municipalistica (salvo rare eccezioni), gli stilemi dell’ermetismo, certa crisi spirituale e il frutto della ricerca espressiva degli autori “alti” della lirica italiana. Questa affermazione può destare qualche perplessità di fronte a poesie come *Crèma, culma da machine / e zberlusenta da edrine, / 'ndu éla latò us?* (“Crema, piena di vetture / e scintillante di vetrine / dov’è la tua voce...”, p. 73) che evoca una città d’altri tempi, collegata, pascolianamente, ai giochi e alle emozioni dell’infanzia. Oppure colpisce l’impressionismo (risolto in pochi, essenziali versicoli) della lirica dedicata al Marzale, in cui l’occhio affettuoso dà risalto all’emozione delle piccole cose:

Cezulina dal Marsal: / umbra e vér. // Sèra i'oc / e prega con me, / cezulina da Nedàl
 (“Chiesetta del Marzale: / ombra e verde, / Chiudi gli occhi / e prega con me, / chiesetta di Natale”, p.51).

Il ricordo, la malinconia, il rimpianto del tempo perduto, l’immagine catturata al volo e riprodotta immediatamente sulla pagina rimandano certo alla linea di Pascoli e dei suoi immediati epigoni, anche se non si può sottovalutare la tendenza modernissima verso la concentrazione e lo sforzo di attingere alla poesia pura (e qui soccorre ancora l’esempio dell’ermetismo e del primo Pasolini). Altrove, però, anche il luogo cittadino, reale (la chiesa della Santissima Trinità) sembra annullarsi in un’atmosfera onirica e surreale:

*Mé so nasit (...) / a du pas da 'na ceza che l'è mia / 'na ceza, 'ndoma 'n foch da fantazia:
 / so nasit vizi a 'na specie da gioch / e so quazi 'l fiol da 'n gran bèl insogn*
 (“Io sono nato / proprio dentro le mura / a due passi da una chiesa che non è / una chiesa, ma solo un fuoco di fantasia: / sono nato vicino a una specie di gioco / e sono quasi figlio di un bel sogno”, p. 17).

Tuttavia, sono le poesie a sfondo religioso (poesie che manifestano un desiderio assoluto per una divinità nascosta e sfuggente, che si è mostrata solo nelle figurazioni simboliche care all’infanzia) ad alimentare nel poeta le metafore più ardite, che esprimono la tensione verso un’alterità sfuggente: e si veda in particolare *Pò a te, Signùr, ta sét sicür 'na rogna* (“Anche tu, Signore, sei sicuramente un fastidio”, p.2) intessuto di immagini bibliche, e caratterizzata da una oscurità che coincide con la frustrazione di un incontro mancato: *té che ta stet sempre a durmì da fora / e mé che more col me pore cor/ an gola / e senza fa rumùr* (“Tu che te ne stai sempre a dormire fuori casa, / mentre io sto qui a morirmene col mio povero cuore / in gola / e senza far rumore”).

Ma il poeta non si dà per vinto: la sua missione è di andare controvento, di trasformare la sua fragilità in forza, la sua debolezza in coraggio:

me só bu / a ulà cuntraént: / me só 'nsentimént: / 'na farfala / sensa spaént²⁵.

²⁵ Io so / volare controvento// Sono un sentimento: / una farfalla /senza paura, p. 43.

Appendice

Si pubblicano in appendice le tre liriche che compongono la raccolta *Chant-Plor*, con le traduzioni dello stesso Sacchi.

*Eu non chant ges per talan de chantar
Ma si chant – eu, mas plor – chan es car creu
Qu’eu non sia veramenz penedenz
de poesia
a Lanfranc*

“Io non scrivo affatto per la voglia di scrivere, ma se io tiro fuori il mio pianto – canto, è perché credo/ di non essere veramente rattristato/ dalla mia poesia”.

*Chansonneta vai, ten la dreicha via,
Tu sais la flor plus bella d’autra flor,
Tu sais, chant – plor; el prat on ilh floria.
Troubar aura.m la mort. Pois, si dieu plaz,
follia”.*

a Rambert

“Poesia vai, non sbagliare strada. Tu conosci il fiore più bello di tutti gli altri fiori. Tu conosci, canto – pianto, il prato dove lei fioriva. Il comporre poesie mi procurerà la morte. E poi, se a Dio piacerà, la follia.”

*Mortz sui, si s’amor no.m deynha, qu’ieu
Pauc vey lieys qu’ieu azor, qu’ieu chant-plor.
Ailas, e que.m fau miey huelh sin Anna?
Alma mia!*

A Sordell

“Sono morto, se il suo amore non mi degna. Ed io che la vedo così poco, io che l’adoro. Io che canto ed imploro. Me infelice!, che me ne faccio degli occhi miei senza Anna? Senza l’anima mia?”.

Poesia e pratica poetica a Crema: *addendum II*

Il contributo precisa e saggia una chiave di lettura già proposta nei precedenti testi sul medesimo tema del 2018 e del 2019: la poesia è per lo più, per diversi autori locali, pratica necessaria per coerenza morale ma anche collaterale nel campo di esperienze di vita varie, con percorsi carsici che, anche quando si depositano nel libro, hanno un rapporto specifico e personale, mai invasivo, con un pubblico elettivo; e, in tutti i casi esemplificativamente proposti, ricerca caparbia che mira al superamento della percepita sterilità del libro come tale.

0. Premessa

Se nel primo *addendum*¹ alla sezione monografica² che “Insula Fulcheria” dedicò alla poesia cremasca del XX sec. e dei primi decenni del XXI sec. abbiamo esemplificato alcune casistiche specifiche del rapporto tra pubblico e autore, in questo secondo *addendum*, ancora benevolmente richiestoci, riteniamo di far cosa utile documentando percorsi fortemente riservati di scrittura e prassi creativa intrinsecamente critici del veicolo stesso della poesia, quel *libro* che ne rappresenta tuttora, e nonostante tutto, la dimensione identitaria.

Mentre le figure menzionate nel primo *addendum* (L. Casalini e G. Ajolfi, e i fittizi, burleschi G. Zambelloni e G. Palombari) sono casi di felice relazione con la consegna della poesia al libro, calibrato in modo intenzionale per fattura e paratestualità con un orizzonte di attesa del lettore pieno di consolidata e mutua fiducia, gli autori che toccheremo quest’anno sono caratterizzati da un rapporto problematico con il libro che è preliminare affermazione di autocritica della poesia come tale, autolimitazione severa della propria scrittura, e stato strutturale di tensione con il lettore.

Esponenti di una comunque caparbia determinazione a scrivere, mutevoli e diversi quanto possibile per una terra dove le singolarità erano più facili da coltivare prima delle grandi trasformazioni di uniformazione culturale e valoriale del tardo Novecento, gli autori trattati sono personaggi spiccatissimi per individualità di atteggiamenti, lingua, ipotesi di valore estetico da creare e fruire. Sono altresì autori che abbiamo incontrato, sia pure non tematicamente del tutto inquadrati, nel contesto del primo intervento. Per due di loro, Carlo Alberto Sacchi ed Elio Chizzoli³, la presente modesta riflessione vuole costituire anche un primo passo per la valorizzazione della loro identità intellettuale, già avviata o in corso di progettazione mediante altre iniziative.

Di entrambi si propone una succinta analisi dell’opera letteraria in poesia come attualmente nota, e si ipotizza altresì un profilo di confrontabilità del loro diverso lavoro e impegno.

Per quanto riguarda Ivan Ceruti e Tiziano Ogliari, essi appartengono a quel cenacolo poetico informale che fu tra l’altro coprotagonista, come già documentato, dell’iniziativa di *Correnti* (anche con gli auspici di A. Noce ed E. Chizzoli), e che è stato ampiamente analizzato nella sua fase sorgiva proprio da “Insula Fulcheria”⁴. La loro attività nel campo della poesia, limitandoci ad analizzarne l’apporto più propriamente individuale, non si è esaurita nella partecipazione all’impresa collettiva del circolo poetico e della rivista, ma ha preso prima e dopo strade proprie, fortemente eversive del modello tradizionale di scrittura: nel caso di Ivan Ceruti, come movimento per la trasformazione dell’offerta della poesia da proposta di opera finita a svelamento del momento del suo costituirsi; nel caso di Tiziano Ogliari, come costruzione meticolosa, in corso da decenni, di un copioso libro “segreto”, di cui talora qua e là trapelano scritture privatamente offerte e privatamente commentate. E anche queste sono storie alternative di pratiche poetiche incisive ed influenti nella scena locale, professionali se non professionistiche, fatte di percorsi carsici che, anche quando si depositano nel libro, hanno un rapporto specifico e personale, mai invasivo, con un pubblico elettivo; e, in tutti i casi esemplificativamente proposti, ricerca ostinata che mira al superamento della percepita sterilità del libro come tale⁵.

¹ F. GALLO (con la collaborazione di vari), *Poesia e pratica poetica a Crema: addendum I*, in “Insula Fulcheria”, XLIX (2019), pp. 273-285.

² F. GALLO (con la collaborazione di T. Guerini), *Poesia e pratica poetica a Crema*, in “Insula Fulcheria”, XLVIII (2018), pp. 97-175 (poi citato come *Poesia I*).

³ Cfr. *Poesia I*, rispettivamente pp. 106-107 e pp. 111-113.

⁴ Cfr. *Poesia I*, pp. 114-129.

⁵ Al superamento della sterilità del veicolo libro mira anche una buona parte del lavoro recente del più noto poeta professionista della nostra scena: sui preziosi aspetti paratestuali e intermediali dell’opera recente di Alberto Mori e sulle sue soluzioni instabili e mutevoli ci siamo già diffusi in varie sedi a stampa e non, tra

1. Poeti scomparsi e poetiche a confronto: Carlo Alberto Sacchi

A C.A. Sacchi (1943-2019) lo scrivente ha già dedicato uno spazio (troppo piccolo) nella sezione monografica del 2018; piccolo, perché allora il poeta e amico insieme ad altri aveva condiviso con chi scrive l’ideazione e la stesura della sezione monografica nel suo insieme, e la sua discrezione e signorilità era servita anche da monito preventivo a dirne sì, ma sobriamente e con misura. Purtroppo le sopravvenute circostanze hanno impedito di avere ancora con noi la sua diretta scrittura quest’anno, come invece avvenuto ancora nel 2019, quando pure non fu ancora possibile completare il suo ritratto come poeta.

Mentre si stanno ponderando azioni incisive che ne fissino il rilevante profilo intellettuale e l’eredità culturale per il nostro territorio⁶, della quale è stato un protagonista di punta per un contributo critico continuo e focalizzato dagli anni Sessanta fino a noi, ne proponiamo allora oggi qualche ulteriore elemento di lettura limitato all’attività di poeta in lingua italiana.

Ben noto è come Sacchi sia stato uno dei maestri riconosciuti della poesia vernacolare locale e della sua riappropriazione storica e critica, anche e soprattutto come editore e curatore di testi⁷.

Meno nota, la sua produzione poetica in lingua prende quota a partire da un episodio⁸, procede carsicamente ed emerge in forma organica in due libri importanti.

Favole & ... altre favole è un *collage* di testi, in parte maggioritaria in prosa e in parte in poesia, che muove dall’assunto di riunire diverse pratiche di scrittura che formano il “racconto sentimentale” di una “disperata ricerca dell’anima”. Il testo del risvolto, non banale, suggerisce uno dei temi centrali del pensiero di Sacchi, per un verso illuminista critico, e per un altro critico della ragione illuministica in quanto sottrae all’uomo la sua dimensione spirituale. L’esercizio della ragione lascia il vuoto del lutto per l’evanescenza irredimibile delle illusioni e delle fedi (e qui Sacchi è lettore simpatetico di Leopardi), dall’altro propone un rimedio limitato ma non inefficace: la capacità discorsiva, di osservazione, di analisi e confronto, che se non esita talvolta che nel dolore, in altre alimenta il riso e il ricordo. Severo prima di tutto con se stesso, spietatamente ostile alla sua propria intelligenza di cui sembra prigioniero, in passi memorabili consegnati soprattutto alle prose (landolfiane nello spirito se non nella forma) Sacchi sembra sempre guardarsi dal di fuori stando un passo di lato rispetto alla vita (le cui dimensioni corporee e carnose d’altra parte tanto spesso evoca e propone con estrema naturalezza di linguaggio). Il testo misto di *Favole*, non immemore nella scrittura di Bianciardi come di Manganelli⁹, culmina in forma inattesa nelle due

le quali citiamo solo *Prefazione* in A. MORI, *Esecuzioni*, Fara Editore, Rimini, 2013, pp. 7-10; *Postfazione* in *idem*, *Canti Digitali*, ivi, 2015, pp. 145-150; *Postfazione* in *idem*, *Quasi Partita*, ivi, 2016, pp. 49-52.

⁶ Cfr. le univoche reazioni pubbliche, <https://www.cremaonline.it/cronaca/20-12-2019Lutto+per+la+cultura,+%C3%A8+morto+Carlo+Alberto+Sacchi/>, <https://crema.laprovinciacr.it/news/crema/237213addio-a-carlo-alberto-sacchi-cultore-del-dialeotto-cremasco.html>, <http://crema-news.it/cronaca/addio-a-carlo-alberto-sacchi>.

⁷ Sacchi ha al proprio attivo la curatela dei seguenti volumi per la serie *Poeti cremaschi di ieri e di oggi*: Ottomano Miglioli, Grafin, Crema, 2007; Vanni Groppelli, Leva Artigrafiche, Crema, 2008; Rosetta Marinelli Ragazzi, ivi, 2009; Fausta Donati De Conti, ivi, 2010; Giacomo Stabilini, ivi, 2011; Antonio Sbarsi, ivi, 2012; Giuseppe Meazza, ivi, 2013.

⁸ La pubblicazione del potente carme odeporical *Sidereus Nuncius* su “Crema Produce” (4/1985), testo carpitogli dall’amica Lucia Zanotti e successivamente vincitore del premio di poesia “La Bertazzola” del 1986.

⁹ In particolare (ma forse è solo risonanza personale) de *La vita agra*, per le considerazioni sull’amore, il lavoro e il viaggio, e del *Discorso dell’ombra e dello stemma*, il grande crepuscolare libro del dolore di Manganelli (qui il riferimento è più diretto: cfr. Favole etc. cit., pag. 41, e G. MANGANELLI, *Discorso dell’ombra e dello stemma*, Adelphi, Milano 2017, p. 59, cap. dieci, incipit).

grandi poesie conclusive. *Eli Eli Lamma Sabachtani*¹⁰ suona come un tentativo di preghiera, quasi come si chiude *Ash Wednesday* di T.S. Eliot. In un quadro dove l'io poetante si definisce “*ateo / crocifisso definitivamente alla vita*” (vv. 28-29), la forza di una coscienza ribelle che si sente sempre come *passo verso l'Assoluto* e insieme sempre anche come *sogno di una libertà ultima da ogni assoluto* finisce per riportarsi, come vedremo solo per ulteriore tensione e contraddizione, alla dimensione della poesia come *sacralità*, come rito di esorcismo ed evocazione (vv. 39-44):

*ogni dono ci fu dimezzato
 una vita che non possiamo sprecare
 un cervello che non basta a capire
 un bisogno esagerato di preghiera
 la chimera del mito
 la poesia come rito*

Gli strumenti formali di Sacchi (come si vede dal lacerto di cui sopra pienamente in dominio dell'endecasillabo e del settenario, delle rime interne e delle assonanze) organizzano il testo con una certa libertà di disposizione, come si vede dall'anastatica qui sotto, con l'intento di evidenziare assonanze che costruiscono campi semantici (fino a costruire un percorso che culmina in un *peccato [...] sprecato [...] significato [...] venato di poesia*, e che si caratterizza per la posizione saliente dei termini di cui sopra nella pagina¹¹).

		che non sia peccato
Voglio vedere		
	le tue paure	
	la tua mano assente	
lasciatmi amare		
lasciami andare		fammi accettare il nostro volto sprecato
fratello mio dolce		
mio inutile bagliore		
fa che i sogni		
	abbiano	
	sempre	
	significato	
superbia fu il mio errore		
	disperato	
	disperatamente venato	
		di poesia
amami		
fratello mio		
amami lo stesso		

La contraddizione intima emerge infine nitida alla conclusione del componimento, dove al Gesù sofferente, così vicino e in fondo così opportuno a lasciarsi riconoscere nella sua umile e accettabile divinità, Sacchi non può dire altro che (vv. 90-93)

¹⁰ C.A. SACCHI, *Favole* etc. cit., pp. 135-140.

¹¹ Cfr. ivi, *Eli Eli* etc. cit., vv. 68, 74, 79, 82-3. I lemmi sono impaginati come in versi autonomi giustificati a destra, nel quadro di brevi strofe separate da righe bianche.

se mi uccide

anche

il bisogno immacolato

del tuo nome

E la conclusione con la quale il Gesù del dolore diventa *anima mia* (v. 101) arriva da una *climax* in cui egli è via via “*fratello mio / sole velato / sole smarrito*” (vv. 98-100), dove non vi sono più dubbi sull'esito autodistruttivo della poesia come rito, rivelatrice di un Dio con il quale il rapporto è di sofferente, luttuosa lontananza, vista come un destino. Che ciò sia indubbio, lo testimonia l'elemento paratestuale di un insolito esergo a conclusione di *Favole*, un passo leopardiano¹² che se non chiude il discorso sulla possibilità di un imprevisto rapporto intimo con la trascendenza sembra però negare ogni sintesi funzionale tra la ricerca razionale e la dimensione spirituale.

La grande poesia testé commentata è seguita dalla nota *Sidereus Nuncius*¹³, dedicata all'amico pittore Carlo Fayer. La costruzione formale del lungo testo (oltre 180 versi) è sostanzialmente musicale, bitematica e ternaria con due diversi sviluppi e una scintillante risoluzione in gravissimo (quasi come la chiusa della *Sonata in si minore* di Liszt). A una prima parte di strofe, con minori elaborazioni digressive, tutte introdotte da un “*Pensa che bello*” (vv. 1, 11, 36, 47, 61, 75) fa poi da *pendant* una seconda serie di strofe che muovono da un “*Pensa che brutto*” (vv. 101, 120, 130, 153). I due temi opposti sono la libertà della creazione e del gusto *versus* il loro asservimento all'utile, all'ideologico, al politico, al morale. La conclusione riprende dal motivo originale del *Pensa che bello* (vv. 163, 174), chiudendo poi però con modi ingannevoli, su un “niente” che nella nuda semplicità della parola rimanda alla signoria dell'inutilità e del vuoto, e giustifica quella maiuscola della *Morte*, del (celato) personaggio leopardiano evocato pochi versi prima (v. 176) che anche ai due amici liberi dalle ideologie e dalle religioni, pieni di gusto per la vita e di strumenti per apprezzarla, si avvicina lungo il cammino (la canzone è appunto *odeporica*, da intonarsi in viaggio) senza che l'ingegno o l'arte la possano allontanare.

Testo drammatico, alto per consapevolezza formale e virtuosismo tecnico, *Sidereus Nuncius* collocato dopo il (cronologicamente successivo) *Eli Eli Lamma Sabachtani* segna anche un elemento identitario più profondo di quest'ultimo componimento. Unendosi ai due elementi paratestuali sopra citati, si raccorda direttamente con il volume seguente *Poiein*.

Quest'ultimo infatti si apre con un altro esergo leopardiano¹⁴ che chiarisce, se necessario, il funereo esito della poesia come rito, cioè il fallimento dell'evocazione del divino e la susseguente necessità di un surplus di forza poetica a contrasto; e quasi da introduzione Sacchi colloca un testo in prosa che rivendica la dimensione a tutto tondo, morale ed esistenziale, del fare poesia.

C'era una volta un re (così comincia appunto il testo) che, bisognoso di cogliere il senso della vita, ne chiede dapprima a un filosofo, che gli illustra le reciproche funzioni degli enti, poi a un uomo di ricchezza e successo concentrato su queste sue prerogative, poi a un sacerdote che lo rimanda alla fede come al dono che gli farà capire quel senso. Insoddisfatto della fenomenologia

¹² *Verbatim* a C.A. SACCHI, *Favole* etc. cit., p. 150 non numerata: “La perfezion della ragione consiste in conoscere[e] la sua propria insufficienza a felicitarci” (cfr. G. LEOPARDI, *Zibaldone*, p. 407). Questo elemento paratestuale è preceduto da un altro a p. 149, un isolato distico a fondo pagina che recita “*Habia un rey... / C'era una volta un re*”. Si tratta in quest'ultimo caso di un rimando intertestuale che verrà a chiarirsi nel successivo volume, cfr. *infra* nota 15.

¹³ Ivi, pp. 141-148. Per un ampio lacerto del testo, e un altro commento, cfr. *Poesia I*, pp. 106-107.

¹⁴ Cfr. C. A. SACCHI, *Poiein*, Selecta, Pavia, 2011, p. 5: “il sentimento è sempre vivo [fino a questo tempo], anche in mezzo alla maggior disperazione e al più forte senso della nullità delle cose”. La citazione di Sacchi, tratta da G. LEOPARDI, *Zibaldone*, 2107, 17 febbraio 1821, tralascia quanto in parentesi quadre.

filosofica, critico dell'egoismo arrivistico ed edonistico, esacerbato da un'idea di fede come incomprensibile dono ad alcuni elargito e ad altri no, il re arriva infine da un musicista vagabondo, con abito arlecchinesco. Conversando con quest'ultimo, capisce che la mancanza di senso della vita è alla fine ben più evidente e ragionevole delle attribuzioni di senso che le danno la filosofia, gli affari, la religione o la politica. Ma la strada, soggiunge il musicista, non sta nello scoprire un senso che non c'è: sta nell'astenersi dal voler capire il perché, e provare a inventare quello che sta dietro ciò che vediamo. Umilmente il musicista propone, dice Sacchi, non "la", ma "una" risposta: tentativa, empirica, provvisoria maniera di portare con dignità quell'abito colorato "che tutti gli uomini hanno ricevuto in dono"¹⁵.

L'elemento giullaresco dato dall'abito, in sostanza l'autodesignazione di *professionista della maschera*, è un elemento ben presente in *Poiein*, testo scandito in frammenti di esperimento di scrittura amaramente celia di se stessi e del lettore, esplicitamente intesi a delimitare anche l'in felicità necessaria della risposta poetica¹⁶:

*povero Berto:
un ritaglio
uno sbaglio*

oppure

*Un pensiero di troppo
Un sorriso di meno*

Ferite di ghiaccio

*Pierrot ha smarrito
L'abito da pagliaccio*

Critico di sé e ironico verso le proprie proiezioni immaginarie; sospettoso nei confronti dei propri sentimenti e capace tuttavia, quasi in forma automaterna, di improvvise consolazioni¹⁷; ancora ripetutamente chiamato al confronto con il tema del divino, e spettatore del suo allontanarsi mentre sembra più la pur fragile prossimità umana, Sacchi conquista in questi testi una più specifica attenzione per le movenze di altri (anzi di un'altra), salvo sviluppare poi il volume con una lunga sezione di notevoli frammenti a tema religioso¹⁸, prima della cadenza che è nuovamente a tema poetologico e termina, non casualmente, con l'unico componimento che abbia un titolo. Solo verso la fine del volume le strutture formali escono dalla semplicità direttissima della scrittura e prendono una fisionomia coscientemente connessa ad ascendenti letterari.

La poesia finale è appunto una specie di *summa* delle diversificate influenze che Sacchi vuole ammettere e di cui (congetturiamo) anche si vuole liberare. *Per Beatrice, Laura e Silvia. Pagine d'album in la minore* (N° 59) *Beethoven*¹⁹ si articola in tre parti, graficamente e stilisticamente

¹⁵ Ivi, pp.7-15.

¹⁶ Ivi, p. 66 e p. 78.

¹⁷ Per esempio cfr. ivi p. 69: "povero Pierrot / tutto / ti fa male / ma la tua lacrima / può sempre / sognare", o p. 79: "Come sei triste, Berto! / Su, lasciati andare / alla filastrocca / all'anima tua barocca. / Lasciati andare: / da qualche parte / c'è sempre / un nuovo cielo / da inventare."

¹⁸ Ivi, pp. 82-123.

¹⁹ Il riferimento è L. V. Beethoven, WoO 59 – *Bagatella in la minore: Per Elisa, 27 aprile 1810*, probabil-

distinte. Il primo gruppo di versi (vv. 1-15) è completamente nella maniera del Sacchi visto finora all'opera in *Poiein*, capace di giochi di parole fulminanti e apostrofi sconcertanti. Questa parte del testo, dove si nomina per la prima volta Elisa (la dedicataria del brano beethoveniano) potrebbe evocare, per contrasto, Beatrice: alla dantesca icona dell'avvicinamento alla fede, Sacchi contrappone la scoperta della *Banalità*, la persistenza odiosa dell'amore di sé. Non beatificato dalla fede, ma anzi respinto da essa ancor più in una solitudine dolorosa, Sacchi incontra poi nelle sembianze di una metamorfica Elisa la petrarchesca Laura (vv. 16-43). Qui procede con accenti di scrittura modernistica, lemmi leopardiani ed eleganze ungarettiane e montaliane, fino a uno scioccante “*ci abortiamo finalmente in acque fresche e chiare*” (v. 37) che sembra porre la pietra tombale anche sulle capacità di salvezza della funzione estetica. L'incontro finale con la Silvia leopardiana (vv. 44-71) avviene in uno scenario di continue anafore, non immemori di moduli di Rimbaud, Trakl o Eluard, che assorbe anche la lezione della poesia *beat* nell'ingresso del reale dello spazio e del movimento del corpo attraverso i luoghi.

*Come la morte
Come le gonne corte
Come amarti davvero tanto
Come le vie dorate e gli orti
Come vivere senza capire d'esser morti
Come sudare giuocando alle carte
Come recitare la propria parte*

Una discesa in via Mazzini, tra aperitivi e sguardi, bar e conversazioni, sembra poter reincarnare finalmente la donna Elisa, come la maschera della poesia, “*Come un pugno di fantasia sui denti: / fuggitivi e ridenti*” (vv. 70-71). Il tutto in un quadro prevalente di rime baciate e continue assonanze che hanno un che di infantile, felicemente giocoso, ma anche di serrata, incalzante ossessione ritmica.

Inciso tra il gioco e il dramma, al lettore non restano che due certezze: un libro divagante, diseducativo, non piegabile a ogni uso di edificazione o moralismo e un autore libero, soprattutto dall'idolatria di se stesso. *Libero autore di libri inutili* sarebbe stato, crediamo, un emblema di merito professionale che Carlo Alberto Sacchi avrebbe potuto rivendicare per sé, e che con convinzione gli ascriviamo.

2. Poeti scomparsi e poetiche a confronto: Elio Chizzoli

Radi, impossibili i confronti tra Sacchi ed Elio Chizzoli, sia sul piano della dizione che degli ascendenti poetici. Comparabile, però, almeno un elemento, cioè la centralità nella loro esperienza di un *rapporto originale con il Cristianesimo* che, se ha fatto del primo un voltairiano capace tanto di dramma quanto di umorismo, fa invece del secondo un appassionato ricercatore della traccia cristologica.

A C.A. Sacchi non manca il *pathos* della domanda ultima, del senso del dolore; gli è meno congeniale l'osservazione dell'altro, perché più sicuri sono i suoi parametri intellettuali e più disciplinata è la sua scrittura. Da didatta, sa cogliere le potenzialità del prossimo e sa trasmettere al prossimo la strumentazione che egli stesso domina; la sua *pointe* critica è più contro questa stessa

mente via *Pagina d'album: Per Elisa - per pianoforte* / Ludwig van Beethoven; [revisione a cura di] G. Montani; [copertina di] A. Rossi, G. Ricordi & C., Milano 1950.

strumentazione intellettuale, contro la sua riduzione a disciplina.

Per E. Chizzoli, poeta di formazione non convenzionale e scrittore per propensione²⁰, di enorme forza ideativa e di strumentazione formale disomogenea, la poesia è piuttosto momento di scoperta non dei limiti del pensiero e della cultura, ma dei limiti dell'emozione diseducata, propria e altrui. L'apertura affettiva al prossimo, e la risonanza emotiva del messaggio cristiano, che in Sacchi sono sottoposte a un filtro intellettuale, qui invece trovano pieno sviluppo.

Anche di Elio Chizzoli avemmo già modo di scrivere nel 2018²¹, e successivamente di presentare un ulteriore contributo critico in riferimento a una sua magnifica “fattura poetica”, presentato nell’edizione di *Poesia A Strappo* del 2019 e poi accolto nella mostra su Elio Chizzoli e Alda Merini dell’autunno 2019²².

Che aggiungere oggi? In primo luogo, che si dovrebbe, come si intende fare per Sacchi, proseguire nel cristallizzare la riflessione sul lascito morale e intellettuale di Chizzoli; in secondo luogo, che l'*opus magnum* di quest’ultimo, già letto nel 2018 dentro il contesto dell’idea della scena poetica cremasca, può essere ulteriormente interrogato secondo diversi profili: ne offriamo qui almeno due, non desiderando affatto di intitolare i lettori ultimativi e onnivori del suo lavoro, e sottintendendo la possibilità reale di ulteriori e diversi approcci.

In primo luogo, Elio Chizzoli, certo sale e catalizzatore della scena poetica cremasca, organizzatore e amico di tanti, rigoroso maestro del dono e del contraccambio poetico (quanti traffici nel suo negozio di biglietti, fogli, libri, idee), ma anche scrittore di autonoma e controversa fisionomia; e in secondo luogo, il suo confronto con il Cristianesimo – laddove, per continuare con il paragone che fa da elemento di continuità per il nostro scritto, mentre a C.A. Sacchi la problematica religiosa si offre sempre anche come dimensione intellettuale, e quindi per lo più esposta alla critica corrosiva, per Elio Chizzoli la questione del Cristo è altrettanto critica ma nel senso di una propria sempre percepita durezza emotiva al lasciarsi toccare dal messaggio spirituale del Salvatore.

Preso come poeta in sé, ossia con parziale tradimento della sua intenzione di essere animatore di una scena e partecipe di essa come elemento lievitante ma non coartante, elio & c. (tale il nome d’arte di Elio Chizzoli), rappresenta una funzione autoriale discontinua. La sua *summa*²³, già esaminata come luogo di rappresentazione della scena cremasca che una sezione di quel testo ospita, raccoglie versi di diversissima origine e finitura. *Poesia* (pp. 1-22) ha moduli e lemmi propri dell’attenzione alla scrittura colta, ma inizia a presentare alcune idiosincrasie di scrittura che saranno poi ricorrenti (frequenti *dash*²⁴, spaziature impreviste, separazioni di diversi spazi tra un lemma e la virgola appostavì, l’ingresso imprevedibile di un elemento iconico nel testo poetico).

L’immediatamente successiva sezione *Basta coi re* (pp. 23-102) si allontana quasi del tutto dall’ipoteca del linguaggio colto, e in alcuni punti muove con potenza alla dimensione della de-

²⁰ Elementi biobibliografici a <https://www.welfarenetwork.it/crema-bio-chizzoli-le-spine-e-i-silensi-alda-merini-e-elio-chizzoli-sale-agello-1-17-11-2019-20191031/> a cura di A. Noce.

²¹ Cfr. *Poesia I*, pp. 107, 111-113.

²² Oggi pubblicato a <https://www.cremascolta.it/2019/11/06/omaggio-a-elio-chizzoli-una-fattura-poetica-del-2003/>. La mostra, dal titolo *Le spine i silenzi. I fondali inquieti di Alda Merini e Elio Chizzoli*, curata da A. Noce, D. Cappelli e Giobico, si è svolta presso il Centro culturale Sant’Agostino di Crema, sale Agello, dal 1 al 17 novembre 2019.

²³ ELIO & C., *fermo non respiri, ---- respiri*, Locatelli, Crema 2003. I riferimenti successivi in corpo al testo sono relativi a questo volume.

²⁴ *Em dash* è la lineetta lunga (quanto una m), alternabile allo *En dash* (quanto una n). Tali lineette, in italiano, indicano normalmente l’apertura e chiusura di uno spazio parentetico, o il ricorrere di battute nel discorso diretto. Dall’inglese o dal tedesco se ne mutuano altre funzioni, come segni di una marca agogica della lettura (quindi una sorta di pausa ritmica).

nuncia e della militanza, senza rinunciare a mobilitare i più diversi artifici iconici e compositivi²⁵.

Testi evidentemente di origine assai diversa nel tempo e nello spazio, con propensione (anche retorico-moralistica) spesso efficace, i componenti di *Basta coi re* nella loro diseguaglianza di misure e stili appaiono tracce di una specie di sismografo interiore sempre acceso, con al centro, brano unico e atipico nella sezione, un folgorante accesso di poesia non morale, non politica, non eticamente sollecitata, non didascalica (p. 75):

*la casa è incendiata
sono tutti salvi
non entrare mi dissero
non posso e quasi subito esco
con un libro di poesie
era l'alba.*

Insomma il Chizzoli politico è uno strato del Chizzoli poeta, non l'opposto; e il trattamento poetico, in tutta la sua instabilità, dimostra come la poesia di protesta, necessaria per un uomo come Chizzoli, fosse più un riflesso nella sua passione di una *dimensione intellettuale e culturale che era propria della sua sensibilità complessiva che uno scopo strutturato affidato alla poesia come strumento*.

Poesia d'amici, la sezione seguente, si divide in due parti (pp. 103-164 e pp. 165-224): della seconda, luogo in cui elio & c. documenta gli amici della scena cremasca e non, interlocutori reali del suo poetare,abbiamo già detto. Più interessante, in questa sede, riflettere sul contenuto della parte autografa di *Poesia d'amici*, tutta dedicata al tema religioso e di fatto resoconto di un rapporto personale con il Cristo. Lontanissimo da ogni dimensione confessionale, il Cristo di Chizzoli è inseguito da un profuvio di preghiera, in una forma spesso impoetica condizionata da moduli della dizione liturgica e religiosa (frequenti per esempio le anafore). Anche gli elementi di originalità compositiva si dileguano e molti testi presentano forme del tutto ordinarie. La sezione, trova una giustificazione nelle seguenti, mondana e profana e abitata dalla diversità dell'altro, che pare di capire possa essere accolto e apprezzato proprio sotto la forza orientante di questo Cristo faticosamente guadagnato. All'interesse del lettore può essere sottoposta una coppia di testi più intimi, meno condizionati da un lessico spesso faticoso perché sovradeterminato (espiazione, colpa, salvezza, luce, rivelazione, il Maestro, l'eterno etc.). In questi testi a nostri giudizio la parola poetica si libera dall'ipoteca del linguaggio tradito e anche su questo tema, che gli è così intimo e difficile, elio & c. raggiunge una felicità di scrittura.

²⁵ Righe sovrapposte al testo, p. 30; crenature particolari di lettere, p. 38; grafemi disegnati, p. 43; segni a pennello allusivamente orientali, p. 48; *collage*, p. 49; riproduzione di un tabellone manuale di briscola, p. 61 (tralasciamo per la frequenza la menzione dettagliata delle peculiari disposizioni del testo sulla pagina, delle sottolineature, maiuscoletti e spaziature etc.). Cogliamo anche l'occasione per notare la presenza delle desuete grafie ò per *ho*, *anno* per *hanno* etc.

nella vita

i tre coltelli sacri...

uno per il tuo lavoro

l'altro che divida il pane con chi non vedi.

^ l'ultimo il più piccolo ^

che si sfodera e rifodera

a tarda notte

al meriggio

al mattino

per levigare l'ispirata preghiera

- all'incontrante -

aperto

dei nostri cuori.

(p. 146)

perché questo chiarore stamane

nella piccola stanza del sonno.

l'incastro delle tapparelle è perfetto

le pitture dei muri sono vecchie.

ma il chiarore è senza limiti.

sveglia e abbaglia.

forse, stanco,

mi ero addormentato sulla spalla,

di colui che cerco

, e nei miei occhi ora scorre

la compagnia della sua luce.

a frammenti, un ticchettio d'aria,

battuto sui vetri del CHRISTUS REGNAT.

(p. 157)

Interessante anche una scrittura, completamente in maiuscolo, disposta in versi ma di piglio prosastico, che ricorda le prose evangeliche di Rimbaud (il cui segno, comunque, è tutt'altro) (cfr. p. 152)²⁶.

Rumori di dentro è la parte più dichiaratamente poetica di *fermo non respiri, ---- respiri.*

Ridotti ma non cancellati gli esperimenti grafico-compositivi, elio & c. dispone di seguito oltre 50 pezzi, per lo più molto brevi, con forte capacità icastica e lirica gestita come sempre senza un'idea di perfezionamento ultimo della scrittura. Sono accattivanti molti pezzi della sezione, (cfr. pp. 256 da cui l'anastatica a fianco 266, 268); quello eponimo (p. 234) porta con sé una dimensione funerea che è un tratto evidentemente ricorrente della poetica e della visione del mondo di elio & c..

**USMAN il giovane negro
è seduto al tavolo delle trattative —**

**la folla a_tⁿo
tor**

*si compiace all'interrogarlo
dà segni d'intolleranza
si fa aggressiva.*

**usman, mostra i documenti
— sono in regola —**

f u g g e !

**nel tramonto rosso del sole
immobile, un segno nero.**

²⁶ Cfr. ivi, p. 152. *Poesia d'amici* è stata riedita in forma variata nel 2015, in un volume dal titolo *Gesù >poesie< (da: poesia d'amici)*, attribuito ad "Autori Amici di Cristo", nel quale i primi 57 componimenti riepilogano integralmente la sezione di *fermo, non respiri, ---- respiri* nella parte autografa di elio & C., mentre seguono poi altri testi in misura da quasi raddoppiare la consistenza della sezione già riprodotta. Almeno gli ultimi sono dovuti ad altre penne, del che dà una traccia non solo l'attribuzione d'autore ma anche la nota nel *colophon* che menziona i "sei poeti cremaschi" per conto dei quali il volume è stampato (si ringrazia Angelo Noce per aver portato l'attenzione su questo testo e per aver concesso di visionare una copia del raro volume tirato come il precedente da Locatelli in un numero limitato di copie numerate). Il testo conferma la lotta linguistica di elio & c. con il lessico della religione e la forza con la quale alla sua coscienza l'epifania della figura cristologica si impone come pietra di paragone per le emergenze morali e politiche, così come la sua visione dell'impresa poetica come *aspetto di vita collettiva, dove l'individualità scompare nella condivisione dell'emozione e della fratellanza.*

Acutamente consapevole del male oggettivo e autocritico nei confronti anche di una propria disposizione al male, il poeta trova bensì nel Cristo e nella vita sociale compensazioni, sostegni e una retroazione positiva, ma ciò domina solo temporaneamente la sua prevalente umoralità.

La lunga sezione conclusiva di *Fiammiferi* è invece raddoppiata, *de facto*, dall'anastatica pagina per pagina dell'esposizione dei componimenti al *pannello-puré* di *Poesia A Strappo* 1983, l'edizione pionieristica dove venne altresì lanciato, oltre allo spazio di raccolta della poesia (da strappare dalle copie), anche quello *puré* di deposito di poesia da parte dei partecipanti²⁷.

Fiammiferi porta dentro di sé una dichiarazione di poetica tutt'altro che irrilevante (pp. 315-17), laddove la poesia risulta “emozione esaltante / per uomini cattivi” che offre un “sonno... animale”, a testimonianza della natura essenzialmente passionale, quasi autoterapeutica della poesia di elio & c.. Sarebbe incompleto trattare di Chizzoli senza ricordare che la sua forza costante e la sua mite ma continua sollecitazione sono stati elementi essenziali perché il circolo poetico *Correnti*, ancora oggi attivo, potesse nascere; e senza il rapporto da lui aperto con Alda Merini, insieme ad Angelo Noce, tanto minore sarebbe stato il ruolo pubblico della poesia nella nostra città dagli anni Novanta in poi.

3. Ivan Lazzaro Ceruti: dalla scrittura automatica al laboratorio di scrittura poetica (e oltre)

Ivan Lazzaro Ceruti (n. 1955) rappresenta probabilmente, all'interno della scena locale, il più radicale eversore dell'idea di libro. Condividendo con il gruppo di Cappelli, Guerini e Ogliari un sodalizio centrato, oltre che sulla reciproca e benevolente amicizia, su un'apertura di prospettive estrinseche a ogni autodefinizione o ingessatura in movimenti ed etichette, Ceruti è autore soltanto di edizioni private, ciclostili e testi d'occasione, con unica edizione curata un elegante spillato in occasione di una mostra presso il *salon* di arredamento Raffa alla fine degli anni Ottanta²⁸.

Tale caratteristica deriva da una scelta intenzionale, che nasce da un'idea precisa di ciò che sia la scrittura poetica, maturata attraverso, peraltro, una vera e propria pratica a morte della scrittura come tale testimoniata da due testi in ciclostile circolati negli anni Settanta, ed entrambi disponibili online sul prezioso sito di Gian Paolo Guerini, *Il dio caprone*²⁹ e *Escamotage di San Paolo nella Lettera ai Filippesi*³⁰.

Mentre il primo testo potrebbe essere riassunto da quanto lo stesso Ceruti dice, cioè come connesso al disagio generazionale del suo tempo e al consumo di taluni miti della condizione giovanile del tempo³¹, non si deve sottovalutarne l'evoluzione interna, da una situazione di scrittura automatica fino al suo disciplinarsi, nella parte conclusiva, in forti accenti lirici che iniziano a scegliere misure ritmiche e elementi costruttivi (vedi l'anastatica).

²⁷ Non abbiamo potuto ricostruire se la sezione *Fiammiferi*, che porta il moniker di *Poesia A Strappo* 1983, sia stata effettivamente lì depositata, oppure se si tratti di un espedito di composizione del volume.

²⁸ I. CERUTI, *L'unità semplice della scrittura reale. Ivan Ceruti 1979/1989*, Arti Grafiche Cremasche, Crema 1989. Ringrazio l'autore per avermene messo a disposizione una rara copia.

²⁹ Cfr. http://www.gianpaologuerini.it/b_aboutyou/2_guests/pdf/ceruti.pdf, ove l'anastatica del testo, la cui data di composizione è indicata nel 1976, è corredata dalla dicitura “Edizioni Pasto Nudo, Crema 1977 - a cura di Gian Paolo Guerini”. Con Guerini Ceruti opera saltuariamente anche sulla rivista del *Théâtre du Silence* (cfr. per esempio n. 1, pp. 8-9, http://www.gianpaologuerini.it/a_aboutme/2_biblio/pdf/teatrodelsingio.pdf. anche per altri riscontri).

³⁰ Cfr. http://www.gianpaologuerini.it/a_aboutme/2_biblio/pdf/escamotage.pdf. Il testo risale al 1979, ed è prefato da Gian Paolo Guerini e Aldo Spoldi.

³¹ Cfr. I. CERUTI, *L'unità* cit., p. 3.

cresciuto nella scoperta di bgkunin e delle nebbie
 e delle feste della vita di quest'uomo grande
 immenso giusto
 cresciuto nelle lacrime in un impermeabile un pomeriggio
 cresciuto nella magia delle finestre illuminate sulla campagna
 pioviginosa all'ora di cena guardando quell'intimità che
 mi mancava
 cresciuto sotto due cesti di basket e cantando con le dita
 stretto in un pugno l'esibizione
 scendendo solo e orgoglioso artefice
 pensando di fronte a un lavabo insonnato di casa mia
 se sarci riuscito un giorno ad evitare il mio
 orrendo profilo aquilino d'uomo

Il secondo ben più ampio secondo ciclostile, di 92 pagine contro le 14 del primo, risente di una maggiore costruzione intellettuale anche per l'apporto di Guerini e Spoldi al disegno complessivo. Il riferimento di base al testo paolino non è satirico né canzonatorio, piuttosto metamorfico. Con andamento prosastico, inevitabilmente sospeso tra Burroughs e Manganelli, e tratti di scrittura sapidi, che rendono una sorta di pantomima infernale all'interno di un mondo in parte sessuocentrico, in parte aperto a una trascendenza non confessionale, alcuni versetti della *Lettera ai Filippesi* sono oggetto di sostituzioni accorte che trasformano il dettato paolino in dettato poetologico e preannunciano, sostanzialmente, la genesi della letteratura come esito dell'autosoppressione della morale cristiano-borghese.

Al centro del testo, meritevole per la verità almeno di una più precisa riproduzione anastatica se non di vera e propria edizione, sta il tema del rifiuto dell'automutilazione³², cioè tanto della circoncisione come segno di appartenenza di gruppo (dunque rifiuto, qui, della dimensione della distinzione d'artista, di cui testimonia la poverissima e provvisoria veste del lavoro), quanto della normalizzazione del desiderio nel quadro della società borghese, di cui si preconizza la sostituzione rivoluzionaria con una nuova grammatica dell'espressione e dell'esperienza del desiderio veicolata dalla corporeità.

Il tema del lavoro di Ceruti è in fondo proprio la negoziazione tra il sé e la dimensione violenta, intrattabile della sua propensione desiderante, e la ricca fenomenologia del venire a coscienza del desiderio non tanto come spazio di pacificazione e godimento, ma, con un accento proprio del Settantasette, come spazio di distruzione, gesto nichilistico.

Brani di scrittura tipicamente burroughsiani sono evidenti nel *IV Escamotage*, talvolta con livelli di improvvisa accensione lirica e ricerca di effetti omofonici, in un cosmo nebbioso dove si individuano qua e là appagamenti estetici istantanei e possibili in uno scenario turbinoso di continuo scambio tra l'immaginario e il reale.

Nell'impossibilità anche solo di riassumere la complessità di strati di questo testo, esso è interessante nella parabola di Ceruti perché comprende, liminalmente, l'avvio di quella ricerca sulla teatralizzazione laboratoriale dell'origine della poesia che sarà poi il tratto principale della sua attività. Infatti il testo si chiude con una serie di dialoghi con indicazioni a mano di scena e recitazione), dove emergono personaggi individuati come dimensioni interiori dell'autore, o sue proiezioni, o fattori materici o cosmogenici con i quali si sente in contatto.



LABORATORIO
DI SCRITTURA POETICA
E TEATRO DA CAMERA
« IL TROMBANTE »

³² Cfr. S. PAOLO, *Lettera ai Filippesi*, 3, 2.

Al centro c'è il *Chiostro*³³ (per deflessione dal *Cristo* della lettera ai Filippesi), non casuale designazione di una struttura di ordine e organizzazione, chiusa e insieme aperta (chiusa all'influsso orizzontale del mondo esterno, verso cui si relazione solo con regole rigide, aperta al cielo e quindi all'orizzonte della forza sorgiva della vita e della spiritualità). Anche qui non si può indulgere sulla complessità dei livelli, limitandoci ad osservare la strutturale contraddizione esposta *in limine* da una *facies* di testo non finito rispetto alla sua attuale condizione di pubblicità universale data dalla disponibilità *online* oggi e via ciclostile prima.

Negli anni successivi, in particolare tra il 1985 e il 2000, Ceruti, con l'apporto di altri e in particolare F. Monticelli, si dedica all'impresa del *Laboratorio di scrittura poetica e teatro da camera* "Il trovante". Scriveva puntualmente Ceruti, su "Correnti", 2/97³⁴, che la funzione creativa alla quale egli mirava consisteva nel rinunciare alla funzione aggiuntiva, fabulatoria di una parola che riempia il vuoto, ma di lasciare piuttosto che sia quel vuoto stesso della cosa a farsi "non-testo".

Transitando dall'affabulazione torrenziale dei ciclostili a questa nuova disciplina, il laboratorio di Ceruti mira a definire e rendere visibile quel momento in cui la pulsione alla parola non è ancora deviata nell'uso ordinario e sempre falsificante della lingua, e nella sintesi con il gesto e il suono isola momenti in cui il "nulla" evade dalle "forme". La parola quindi non si connette prioritariamente ad altra parola, ma insieme al complesso del sistema sensoriale e delle altre capacità mimiche ed espresive si pone al servizio di una rivelazione d'essere. Tema rispetto al quale Ceruti afferma con chiarezza che "ciò che in ogni istante accade altro non è che il non esserci delle cose"³⁵. La pratica del laboratorio, aperta a diversi autori e variamente ripetuta sul territorio, si allarga all'*happening* e alla mostra in collaborazioni con Gian Paolo Guerini³⁶, nel quadro di una poetica ostile come tale al libro e alla scrittura come veicoli ultimi della poesia. Non a caso, per diretta testimonianza dell'autore, l'esperienza finale del laboratorio si è consumata con la problematica resa di un testo originariamente pensato per la pagina, il *Conte di Kevenhüller* di G. Caproni, un'esperienza che Ceruti ha considerato poco riuscita e che ha portato, allo stato attuale, alla cessazione delle attività del laboratorio³⁷.

Cardinale, sostanzialmente, è quindi per Ceruti non tanto la cesellatura della forma, quanto la costruzione, nello spazio della scena e nel rapporto con il pubblico, delle condizioni di nascita della forma poetica e della contestuale rinuncia a darvi corso, dovendo di fatto la poesia, come possibile illuminazione delle cose, rinunciarvi per lasciare che sia l'ombra della cosa ad affermarsi. Il laboratorio è stato dunque un grande esercizio di ascesi, di rifiuto del valore della parola nel suo porgersi. La scelta di definire il laboratorio con il prezioso concetto di "trovante", cioè del masso erratico di diversa composizione rispetto al suolo su cui si staglia, indica la natura non pro-

³³ Cfr. I. CERUTI, *Escamotage* cit., p. 78 ss..

³⁴ Cfr. *idem*, *Note intorno alla poetica del "nulla"*, in "Correnti", 1997, n. 2, p. 2, supplemento di "Punto a Capo", 7/97, oggi disponibile in microfilm presso la Biblioteca Comunale di Crema, oppure a <http://web.tiscali.it/correnti/acrobat/n2.pdf>.

³⁵ Cfr. F. LAZZARI, *La poesia da camera*, "La Provincia di Cremona", 29 aprile 1988. Il non esserci delle cose rimanda all'idea del manifestarsi dell'essere come nulla nel ritrarsi degli enti, propria di un approccio Zen se non heideggeriano.

³⁶ Citiamo almeno *Sembra*, presso Auditorium Cavalli e poi Raffa, Crema 1991-92, con catalogo in mostra di T. OGLIARI, Edizioni Divulga, Crema, 1992; *Sospeso su carta*, Calisto Café, Vailate, 18/07/ 1994.

³⁷ L'informazione risale a un colloquio diretto con l'autore. Tra le diverse esperienze del laboratorio e di altra attività teatrale, presentate a Crema, Romanengo, Soresina, Livorno, Milano; 1985, *The hired killer's glove*; 1986, *Il mondo è sempre più grande di un'opinione*, *Scrittura discontinua, ovvero: il pensiero di chi cammina*; 1987, *La tenerezza dell'aquila*; 1988, *Falsa partenza*; 1990, *Il ponte sull'acqua*; 1994, *Con testo a fronte*; 1996, *Teatro dell'Ovvio*; 2000, *Il conte di Kevenhüller*, da G. CAPRONI. Oltre alle citate, importante la produzione individuale di *C'è un posto dove il mondo dovrebbe esserci*, di cui in seguito.

gettabile della poesia, e la specificazione che la scrittura poetica sia in sé anche teatro da camera implica la dimensione inautentica dello scrivere come mera rappresentazione, inscenata dall'io per se stesso, mentre sotto la scrittura la cosa sfugge e quell'attimo di nulla, in cui idealmente l'autore e il pubblico ne constatano l'inadeguatezza rispetto all'ipotetico oggetto, è l'effimera manifestazione del lato del reale a cui la poesia tenderebbe.

Dalla scrittura automatica dei primi testi, che tentavano di salvare tutto il distillabile di una ricerca magmatica e fortemente intrinseca al tempo storico, Ceruti perviene così a un'idea di distillazione della scrittura che si compendia in forme succinte, prevalentemente aforistiche, per di più incomplete rispetto alla dimensione scenica e visuale in cui gesti misurati la propongono.

Da una recente raccolta privata³⁸ che condivide, come non sorprenderà, con Cappelli, Guerini e Ogliari, raccogliamo taluni di questi testi, la cui genesi cronologica conta poco nella loro ideale continuità con le idee dianzi ricordate.

*Non c'è uomo e non c'è anima.
I poeti in ascolto tacciono.
A parlare sono i nomi delle cose.*

*La notte amica canta
la mia estraneità al mondo.
Guardo senza camminare il cielo nero.*

*È tempo di fermarsi
ed aspettare che io abbia un'ombra
da amare.*

*L'orizzonte parla la lingua del lampo.
Fa lo stesso l'uomo scomparso
che chiama se stesso, inascoltato.*

L'esperienza di Ceruti si completa con l'attenzione per la forma grafica e per *performance* non immediatamente etichettabili. Oltre a diverse proposte pubbliche del proprio universo segnico, interessante è sicuramente l'esposizione *C'è un posto dove il mondo dovrebbe esserci*³⁹, caratterizzata da grandi *tabloid* rielaborativi di slogan e messaggi della comunicazione di massa, dove sapienti cancellature trasformano testi banali in sapidi aforismi, appunto alla Ceruti, riportati su tabelloni con le corrispondenti immagini pubblicitarie contestualizzate dal nuovo commento.



³⁸ D. CAPPELLI-I.L. CERUTI-G.P. GUERINI-T. OGLIARI, *Piccoli poeti giocano con il fuoco*, con una nota di T. Guerini, stampa privata in 50 copie, 2020. I 4 testi portano, in senso orario, i numeri 22, 27, 8, 29.

³⁹ Presso Calisto Café, Vailate, 05-31.01.1999.

Poeta e *performer* non classificabile, avventuroso libero e originale, senz’altro in interscambio per un periodo con Cappelli, Guerini, Ogliari, Mori e altri, Ceruti è un personaggio tanto nascosto quanto seminale della scena poetica locale.

4. *Un libro nascosto: Atlante di Tiziano Ogliari*

Tiziano Ogliari, non ignoto agli scenari pubblici della poesia⁴⁰, è da anni cesellatore silenzioso di un’opera destinata a diventare, proprio per la sua assenza dalla scena pubblica, una sorta di grande organizzatore occulto del lavoro poetico cremasco, quasi attrattore come un buco nero lungo una strada che è coerente con quella di Guerini, Ceruti e Cappelli (sodali dei suoi momenti di avviamento alla scrittura) almeno nella ricerca di una via originale, postletteraria, alla pubblicizzazione della poesia.

In direzione solo parzialmente convergente però rispetto a questi suoi compagni di eversione, Ogliari non è un critico della parola poetica e della sua strumentazione tradita come tale, anzi è un dicitore molto fine, tecnicamente impeccabile sia nella metrica sia nel florilegio delle figure retoriche e del conio neologistico; poeta di settenari, di sonetti, di endecasillabi, di figure di suono e di senso che si ispira a una lezione modernistica estrema, quanto a flessibilità dell’uso e a ricorsi spregiudicati a *portmanteau* e a tamponamenti.

Ogliari invece è comunque un *critico del (proprio stesso) libro*, che si sta astenendo dal concludere da un tempo molto lungo, centellinandone piccolissime parti a diverse e diversi a seconda delle situazioni, espandendo in continuazione la portata del suo lavoro.

Atlante, questo il titolo del *work in progress*⁴¹ di Ogliari, è sia una geografia dell’anima e della realtà sia un’azione diurna di faticosa separazione del cielo dalla terra, delle cose dall’essere, altrimenti prese in un gorgo discenditivo, per usare ancora una parola manganelliana, che può essere esorcizzato solo dalla parola.

Elemento di tenuta strutturale dell’opera di Ogliari è una dimensione ipogrammatica che va letta sotto i collanti più estrinseci del suo testo, anche se non per questo meno operativi (i lettori spero si divertano nell’involutaria condizione borgesiana in cui li pongo ingiungendo loro di leggere un libro che, a tutt’oggi, non c’è). Il campo semantico aperto dalla sequenza delle sezioni di *Atlante I* muove dalla nominazione della fluidità archetipica dell’acqua alla sussistenza più profonda della terra; passa attraverso l’emergere della coscienza come proprietà di visione e astrazione che si manifesta nella parola e tramite quest’ultima espande una seconda natura di segni e manufatti sopra quegli archetipi. In *Atlante II* il percorso libero nel mondo che diventa spostamento più strettamente locale incontra via via terre e fiumi, deserti e spazi sotto i cui nomi viene recuperato il senso di quelle dimensioni archetipiche e sorgive, solo per constatarne la fuga precipitosa dal linguaggio, un loro “*fuggire cieco / fatto di tracce senza mai usura*”. Non può non sovvenire allora E. Pound (*with usura the line grows thick / with usura no clear demarcation*), non può non sovvenire una matrice heideggeriana. Il ritrarsi dell’essere in *Spuren*, in tracce che mirano a una chiusura su cui non c’è vista; la parola che, se vuole esserne almeno memoria, deve imparare una leggerezza diversa dalla lingua della transazione sociale quotidiana per salvare la commessura dello strappo tra essere ed ente, dire il lutto e la separazione tra lo stagliarsi della cosa e il suo promanare dall’indicibile del tempo e della materia. Qui *Atlante* si merita il proprio

⁴⁰ Data la volontaria ritrosia di Ogliari, lasciamo al lettore curioso di trovarne le tracce, dalla versione online di “Correnti” al sito di Gian Paolo Guerini, a piccole e interessanti scritture variamente distribuite..

⁴¹ Allo stato attuale, e cioè all’ultima occasione a me nota (aprile 2020), *Atlante* consta di due libri, per 130 componimenti. I riferimenti sono al volume I (A I) o II (A II) e al numero progressivo del componimento; solo taluni dei componimenti, a tutt’oggi, hanno titoli.

titolo non solo come eventuale cartografia intima e diario poetico di viaggio, ma come cifra poetologica di una proprietà materica della dizione che lotta a morte schiacciata tra l'essere e l'ente, e come Atlante divide i due sostenendone uno e poggiando sull'altro, schiava di entrambi eppure loro signora perché altrimenti si confonderebbero annichilendosi vicendevolmente.

L'elemento ipogrammatico è dunque quello della *chiusura*, della profondità materna e onnivora che si annuncia fin dal primo componimento: “*Mi tengo la spoglia mortale / per compagnia... l'abisso / contralto e contrabbasso, / che non sempre per poco lascia / il tempo di respirare*” (A I, 2). L'ipogramma si completa con la nozione di sterilità delle madri, con il tema profondo della rinuncia, “così che nulla sia mai stato avuto” (A I, 44). Tra le marche semiotiche diffuse sul tema, l'invisibilità, l'imbastitura, la resa, l'abominio, le allegorie di soggetti la cui alternativa sia l’“incosarsi” a “beneficio della scienza” o il “rimanere in un futuro / denascituro evacuanti, / eterostatici, / declamati dalla distanza”. L'alternativa tra essere prevedibili oggetti dai comportamenti calcolabili o fedeli al proprio sé inesprimibile che si realizza in quell'autoescrezione che è la morte.

Le sotseste vicinanze con il grande autore di un'ontologia scatologica (D.A.F. de Sade) si fermano allo scenario. La sospensione titanica della morte è il miracolo della parola, il funambolismo del dire alla E.E. Cummings che tanto si apprezza in Ogliari, e che comunque comporta che la fessura irrilevante dell'essere coscienziale della persona rappresenti anche un interstizio festivo nel reale.

Tra i festosi meccanismi della parola menzioniamo le felici applicazioni di note funzioni metrico-compositive, ma anche qualche sapiente distribuzione crittogrammatica. Come non leggere in A II, 5, nei prodotti dei *tubifici* dai *penetrali* degli artifici della materia, in quei rami *stroncati* dalla **mancanza** di significati gli effetti fecali, gli *stronzi* della civiltà che invadono tutto il mondo?

Libro discusso quanto sconosciuto, potentemente attrattivo e *inspirational* per i pochissimi che lo hanno visto nel suo insieme e i non molto più numerosi che ne hanno compulsato parti, il criptolibro di Ogliari è sostanzialmente, per la scena cremasca, la controparte dell'enorme lavoro pubblico di Alberto Mori: per un verso il *coitus reservatus* della poesia come necessario trattenersi in sé, prima di diventare testo orfano, per non svigorire la propria funzione di raccordo magico della tela lacerata dell'essere, dall'altro l'idea di una parola che esiste solo come azione, contraccolpo del mondo sulla voce e sul corpo e mediante il corpo e la voce, la carta e l'immagine, sempre impegnata a restituirsì al mondo come destituita.

Del libro di Ogliari⁴², con il suo permesso, riproduciamo pochi testi esemplari, veicolandoli così dalla nonletteratura (altra *boutade* manganelliana) alla letteratura. Oppure contribuendo, con questa nostra rapida disamina, alla sua ulteriore evanescenza e alla (piccola ma reale) leggenda urbana che attorno ad esso circola.

⁴² Del testo di Ogliari, appunto un criptolibro, esiste anche una criptointroduzione completa realizzata dallo scrivente, e una criptoedizione di un certo suo stadio in una copia sola (o così sembra alludere G.P. Guerini, cfr. *Poesia I*, p. 126).

*nudissima e sterminata pianura,
come un improseguito mondo
arenato in se stesso, sepolto,
di opaca natura e cordoglio,
di tutta la scrittura in un foglio
che elegga di me una presenza
dicibile, una traccia di scibile
diffuso di verità eludibile.*

*Vanità misurata estesissima
come trapassata dallo sterminio
di sé nei punti cardinali,
nei mari, riposti lontano
da una risacca potente
dello sguardo, della mente,
rifugiatì là attingibili
da una mira sbagliata,
dall'anacoluto
di un corvo in picchiata.*

(A I 24)

flumen vocis

*Si legge nell'iride del gasolio
il trattenimento dell'invisibile
che galleggia di scibile in scibile
sul Nilo abbattuto e reso scolio*

*al testo feroce, al monopolio
della fugacità irredimibile
umana che nel soffio, appena udibile,
di chiglie che disabitano l'olio
dei flutti, passa di era in era,
tradendosi nei glifi di Theuth lasciati
da spensierate navi in crociera;*

*nel gettato che tinge la lamiera
fluviale senza morali né fatti
si legge l'emersa bellezza intera.*

(A II 64)

*Sulle balze per diffalco dal mondo
rimango - le balze del tempo giunglate:
non i coltivi, le viti, un attimo -
come dipeso da uno scarto
qualsiasi, illeso per anonimia
rimango; coltivato come un orto
visto nel volo di passo intimo
che ognuno si concede in fondo,
nell'alto delle cose amate
per essere, senza fine ultimo,
dopo tutte le cose scordato.
Rimarrei sempre anche prossimo
al richiudersi di queste folate,
ma non posso che di quando in quando:
son potuto, in realtà (non è mia
l'autonomia) dal bando
d'essere, nel caglio delle annate,
l'essere ancora di quel che è stato.*

(A I 60)

*Barriti, boati dai tubifici,
dove si scrivono distici in lingua
nei penetrati degli artifici
della materia, prima che si estingua*

*in prodotti, in salse tamerici
di oleodotti, in rami stroncati
dalla mancanza di significati.*

(A II 5)

Il retaggio uomo-animale e il suo riflesso nella poesia dialettale cremasca

Nella prima parte dell'intervento vengono osservati i rapporti totemici tra uomo e animale, dalla società rurale a quella moderna. Attraverso una lettura antropologica passano in rassegna le componenti di affetto/strumentalizzazione, collaborazione/sottomissione che, nel corso dei secoli, hanno caratterizzato la loro convivenza. In appendice la campionatura del bestiario domestico offerta dalle poesie in vernacolo di Valeriano Poloni e Mario Gnesi è testimone di intime espressività zoomorfe. L'attenzione lessicale sa cogliere la conoscenza secolare trasmessaci dalla civiltà contadina.

L'uomo è un animale, ma non è solo un animale
(Konrad Lorenz)

La diversa concezione di natura nel decorso storico

Analogie e differenze tra uomo e animale hanno da sempre suscitato l'interesse per la discussione tra le diverse partigianerie. Da una parte emergentisti e specisti, fautori della convinzione secondo cui la distinzione tra specie corrisponde ad un concetto invalicabile¹, dall'altra i riduzionisti, che equiparano materialmente e spiritualmente l'uomo all'animale. Tra questi ultimi fautori di una teoria *gender* riguardante uomo-animale gli studi di Yves Christen² considerano che tra i due soggetti esistono differenze ma non la differenza e tutti gli animali sono da considerare persone. Per contro c'è chi, come Giorgio Locchi³, ritiene che ridurre l'essenza dell'uomo alla sfera biologica equivalga a spogliarlo della sua piena storicità. Se l'animale vive guidato da una programmazione istintiva, fornitagli dalla natura e dall'abitudine, l'essere umano ha dalla sua il *lógos*, la ragione, la consapevolezza, il pensiero con la forza dell'immaginazione. Entrambi sono accomunati dal soffio vitale chiamato anima che anche semanticamente si identifica nella radice del nome "animale". Aristotele sosteneva che l'anima dell'uomo differisce perché può accedere al pensiero concettuale. Il cristianesimo ha derivato dalla biblistica la credenza per cui gli animali non possiedono un'anima mentre l'uomo è stato creato a immagine divina. Solo a lui compete la grazia, elemento individuale e immortale.

Da ciò provengono ai figli di Adamo tutta una serie di attribuzioni:

- La dimensione storica o tripla completa consapevolezza di passato, presente, futuro. L'animale può avere idea della morte quando sta per morire, l'uomo, giorno dopo giorno, vive consci della sua finitezza⁴.
- È umano il libero arbitrio, la capacità nel saper programmare volontariamente scelte con la prospettiva di imparare sperimentando, con la possibilità di sbagliare. Se il regno minerale è inerte, l'animale è un povero abitatore del mondo, l'uomo resta l'unico in grado di plasmare con opzioni anche originali e meditate il proprio destino⁵.
- La cultura non è solo bagaglio mnemonico, un magazzino di nozioni, ma capacità nel saper collegare, immaginare, fantasticare (teoria della mente) e trovare soluzioni innovative nei campi del sociale, politico, istituzionale, giuridico, normativo. A questo sarebbero da aggiungere i cambiamenti d'opinione, l'intenzione altruistica, il senso del dovere, ecc. L'attività sessuale nell'uomo non è unicamente un fatto naturale e istintivo poiché trova essenziale completamento nell'erotismo.
- Il linguaggio umano non costituisce una semplice struttura comunicativa ma diventa visione del mondo: letteraria, poetica, artistica.

Lungo il corso della storia il rapporto uomo-animale è stato caratterizzato dall'apparente contrasto derivante tra le due specie: dominante e subalterna. A questo antagonismo si è aggiunta l'ambiguità costituita nel saper proiettare simbolicamente nelle singole categorie zoologiche⁶ le

¹ A. DE BENOIST, *Uomini e animali*, Diana Ed., Bologna 2014, p. 47.

² Y. CHRISTEN, *L'animal est-il une personne?*, Flammarion, Paris 2009, p. 352.

³ G. LOCCHI, *Ethologie et sciences humaines*, in Nouvelle Ecole, 33, 1979, p. 64.

⁴ A. SCHOPENHAUER, *Le monde comme volonté et comme représentation*, PUF, Paris 1966, p. 67.

⁵ M. HEIDEGGER, *I concetti fondamentali della metafisica*, Adelphi, Milano 2000.

⁶ Sul significato simbolico degli animali: A. CATTABIANI, *Bestiario. Dialoghi sugli animali simbolici*, Editoriale Nuova, Novara 1984.

L. CHARBONNEAU-LASSAY, *Il bestiario del Cristo*, Voll. I, II, Ed. Arkeios, Roma 2001.

proprie prerogative positive e negative. Tali elementi sono passati attraverso un lungo processo di elaborazione mitica, connesso ai presupposti della forte ereditarietà totemica. Se il millenario vassallaggio ieri si è sviluppato grazie al predominante antropocentrismo, giustificato dalla volontà di predazione e da ragioni di sopravvivenza, oggi lo spettro del crescente impoverimento della diversità biologica porta alla ribalta tardivi ravvedimenti, timori favoriti dalla logica del destino comune. Tra le due categorie viventi, la teorizzata comune provenienza originaria ha permesso il sussistere di atteggiamenti solidali, fondati su relazioni non esclusivamente strumentali e utilitaristiche bensì suscitati da spontanei sentimenti affettivi. Come è noto l'essere umano ha da sempre esercitato, anche nei confronti dei suoi simili, comportamenti ambivalenti, improntati alla prepotenza, alla riduzione in schiavitù ma anche all'amore. Conseguentemente numerosi casi attestano che il passaggio all'addomesticamento animale abbia visto il sorgere di una spontanea alleanza, il nascere di una affezione reciproca non disgiunta dal sacrificio. Gli esempi sono disparati: il pastore e il suo cane, il cacciatore e il segugio, il nobile e il falcone, il mandriano e gli armenti, il mulo e il montanaro, la massaia e il pollame e così via. Specialmente oggi per combattere la solitudine esistenziale viene consigliata la terapeutica compagnia di amici-animali.

Assistiamo giornalmente al propagarsi di nuove iniziative promosse da un associazionismo animalista che combatte con determinazione e reclama, anche in piazza, trattamenti meno crudeli e comprensivi da riservare a questi compagni di viaggio. Infatti qua e là permangono ancora forti sacche di resistenza favorite, più che da larvate forme di razzismo biologico, da un mai sopito prometeico egoismo e da un edonismo economico, non più giustificabili dall'ormai acquisito incontrastato predominio antropico esteso a tutto il pianeta. La malvagità gratuita dell'uomo non trova più attenuanti nella necessità biologica ma nei precedenti biblici, derivati dall'aggressività di Caino. Sebbene ogni comportamento di prepotenza gratuita verso il mondo animale vada condannato occorre altresì considerare che comprensione non significa equiparazione. La matrice comune che ha portato alla coabitazione non pregiudica il fatto che la natura e le esigenze prospettiche siano diverse. Alla stessa stregua non si ravvisa odio nel leone che sbrana la sua preda.

Un tempo esistevano strette connessioni tra divinità e animale soggetto all'arte venatoria. Nelle società tradizionali⁷, dal paleolitico fino quasi alla contemporaneità, il cacciatore non uccideva per piacere ma per difesa, per sfamarsi e in modo non superiore alle proprie necessità⁸. In questo serbava coscienza d'aver compiuto un atto di bisogno al tempo stesso trasgressivo⁹. Il sacrificio serviva a consolidare il rapporto con la divinità per l'animalicidio¹⁰. Da qui la consuetudine di offrire agli Esseri Supremi un pezzo di ogni animale ucciso in quanto ...i sacrifici cruenti, praticati sia dai coltivatori sia dai pastori, ripetono in fin dei conti l'uccisione della selvaggina da parte dei cacciatori¹¹. La finalità era quella di attutire il senso di colpa, potersi riconciliare con lo spirito della preda e riequilibrare la stabilità dell'ordine naturale che era stato infranto.

Le variazioni del panorama zoologico

Pur non avendo la pretesa di rimpiazzare esperti zoologi o etologi qualificati, ma solamente confrontando lo scenario animale odierno con quello faunistico che popolava la campagna al tempo della prima infanzia, possiamo notare l'intervento di tutta una serie di sostanziali variazioni.

⁷ Per il concetto di società tradizionale intendiamo quello espresso da René Guénon nella sua vasta e complessa opera.

⁸ P. GALLONI, *Storia e cultura della caccia*, Ed. Laterza, Bari 2000.

⁹ M. CENTINI, *Animali Uomini Leggende, il bestiario del mito*, Xenia, Milano 1990, p. 30.

¹⁰ M. MAUSS, *L'origine dei poteri magici*, Newton Compton, Roma 1977, p.75.

¹¹ M. ELIADE, *Storia delle credenze e delle idee religiose*, Vol. I, Sansoni, Firenze 1979, p. 48.

In questi ultimi anni, le trasformazioni sono state favorite dallo sviluppo delle attività antropiche e dai cambiamenti climatici che hanno prodotto notevoli spostamenti della fauna selvatica. Tali mutamenti hanno comportato l'introduzione di nuove specie alloctone e il contemporaneo declino o la sparizione di altre autoctone. La percezione trova riscontro nei documentati articoli della rivista di scienza e storia dell'ambiente padano cremonese denominata *Pianura*. Il fenomeno ha riguardato indistintamente vertebrati (caprioli, cinghiali, scoiattoli, ardeidi, rapaci, uccelli ecc.) e invertebrati (ragni, farfalle, insetti ecc.). Nel circondario alla sparizione del colubro liscio, all'estinzione dello saettone comune, derivati dalle alterazioni ambientali si è accompagnata la prima comparsa delle mantidi esotiche, del geco verrucoso e comune. Notevoli sconvolgimenti hanno prodotto nella fauna ittica l'introduzione di pesci siluro e di varietà estranee. Non meno problematiche sono state le sopraggiunte incursioni del visone americano e del gambero della Louisiana a cui ha fatto da contrappunto la quasi totale sparizione di rondini, faine, tassi, allocchi.

Nei boschi superstiti lo scoiattolo rosso europeo sta scomparendo, soppiantato dall'avanzata di quello grigio americano. Da questa alternanza qualcuno non ha mancato di rimarcare una premonitrice sudditanza etnocentrica che apre ad un nuovo dominio culturale.

L'animale dalle tradizioni aristocratiche alle leggende popolari letterarie e locali

Nel passato dalla condizione zooantropica si traevano, in positivo o in negativo, i caratteri, le qualità comportamentali che hanno finito per diventare stabili archetipi: il leone esprimeva il coraggio, la volpe/ astuzia, l'aquila/ superiorità, il cerbaitto/ leggiadria, il gatto/ agilità, il cane/ fedeltà, il topo/ furbizia, la formica/ laboriosità, ecc. Per contro l'onagro è fatto segno di pigrizia, il toro ha rappresentato l'irruenza, il maiale/ la sporcizia, la cicala/ lo sperpero, il lupo/ la malvagità, la lumaca/ la lentezza, il coniglio/ la codardia, ecc. L'animale poteva assumere le forme più mostruose che popolavano la fantasia¹² oppure diventare una rappresentazione teriomorfa nel ruolo di antenato mitico. Faceva allora bella mostra di sé, raffigurato sui blasoni di famiglia. Gli stemmi araldici riportano frequentemente sembianze di leoni ruggenti, cavalli rampanti, draghi volanti¹³ a cui si facevano risalire le lontane origini caratteriali della propria stirpe e nell'onomastica gentilizia abbondavano le derivazioni tratte dal bestiario nostrano¹⁴. Solitamente una coppia di animali, dall'alto delle colonne laterali fiancheggiava cancelli e portali delle dimore patrizie, con il compito di vigilare l'accesso. Spesso agguerrite fiere o mansueti animali erano riprodotti nei picchietti. I battiporta in sembiante di solerti guardiani della soglia allertavano la presenza di visitatori¹⁵. Lascito della classicità miti greci e romani proponevano ibridi, per metà uomini e per metà animali, che occupavano un pantheon variegato, fatto di centauri, tritoni, sirene, chimere, fauni, minotauri, cinocefali ecc. Per tutto il Medioevo la vasta gamma della zoologia reale o immaginaria è stata rappresentata sulle guglie e facciate delle cattedrali; la tradizione religiosa imputava corrispondenze tra queste presenze e i vizi o le virtù dei fedeli. La simbologia iconografica ha conservato giudizi e pregiudizi dall'evo antico e che ancor oggi nutriamo nei confronti di serpenti, scorpioni, lupi, aquile, cavalli, capre ecc.

Nella letteratura dei più conosciuti racconti fiabeschi raccolti dai Grimm, Basile e Collodi la

¹² U. ALDROVANDI, *Mostri, draghi e serpenti*, a cura di E. Caprotti, Ed. Mazzotta, Milano 1980.

¹³ M. LUNghi- W. VENCHIARUTTI, *Storie parallele. Uomo e animale in cammino dal totemismo universale all'araldica cremasca*, in *Insula Fulcheria* N°XIX. Leva Artigrafiche, Crema 1989, p. 87.

¹⁴ Alcuni esempi: Griffoni, Passerotti, Draghi, Codelupi, Quaglino, Lucini, Zurlo (da zurlino= merlo), Marazzi (da Marrazzo=uccello da palude), ecc.

¹⁵ W. VENCHIARUTTI, *I guardiani della soglia*, in Quaderni della Geradadda N.24, Grafiche GM, Spino d'Adda 2018, p. 217.

zoologia dei saggi aiutanti magici si alterna a quella dei diavoli o bricconi dispettosi e crudeli¹⁶.

Le Avventure di Pinocchio propongono una categoria di animali che giocano un ruolo essenziale e interferiscono attivamente, nel bene e nel male, a determinare le prove iniziatriche incontrate dal burattino-bambino. Nei racconti popolari non si contano le quantità di coppie miste. La leggenda dello sposo/a bestia, maschio o femmina, costituisce un significativo esempio.

Quasi sempre il ritorno alla normalità avviene allorquando il partner umano sventa il tremendo incantesimo. La letteratura fantastica¹⁷ annovera una grande varietà di orsi, ranocchi, asini e porco-spini che si trasformano in altrettanti bellissimi principi e giovani aiutanti; dietro le sembianze di un cigno, cervo, pesce, uccello, lupo si possono celare leggiadre fanciulle o terribili streghe.

Grazie all'intraprendenza e all'intelligenza il protagonista o la sua compagna riescono sempre a rompere il sortilegio e ripristinano lo sconvolto ordine naturale formando una coppia felice. Tali storie magiche, secondo l'interpretazione di V. Propp¹⁸, potrebbero celare la realistica pretesa di interventi decisi a raffinare e ingentilire i comportamenti del compagno di turno.

Nelle storie narrate durante i raduni invernali nelle stalle, i protagonisti della più importante *pastōcia* cremasca sono due animali: la cagnolina e il lupo. Rispettivamente corrispondono agli archetipi della furbizia e dell'ingordigia. Sottolineano come questi personaggi identifichino il secolare dualismo sociale tra il contadino, impersonato dal lupo (grezzo, forte, ingenuo, ingordo, prepotente, goffo) e la cagnolina (furbastra, debole, schizziosa, imbelli, astuta e falsa). Questa dicotomia ripropone il dualismo presente nella tradizione popolare ed è in stretto rapporto con le secolari dispute folcloriche tra *gagèt* e *schiti*¹⁹. Ancor oggi nel carnevale cremasco, manifestazione che si è mantenuta ininterrottamente e sull'onda lunga della consuetudine veneziana, gli animali costituiscono una compagnia affatto trascurabile dei soggetti mascherati. Nel mondo alla rovescia delle maschere i ruoli si invertono le identità si mischiano. L'uomo assume le sembianze dell'animale e l'animale quelle dell'uomo²⁰. L'umanitarismo animalista negli ultimi anni è intervenuto affinché le oche vere, inseparabili compagne del *gagèt*, fossero sostituite da finte sagome di cartapesta, ma non sono rari gli esempi di cani, gatti, somari, cavalli, compagni dell'uomo, che dal vivo ostentano beffardi oggetti e motteggiano comportamenti che è una esclusiva prerogativa umana. Anche sui carri allegorici le rappresentazioni non trascurano ma passano in rassegna tutti i rappresentanti della fauna domestica ed esotica. Quest'ultima è costituita da elefanti, scimmie, coccodrilli, pappagalli, serpenti, né mancano le inquietanti mitiche rappresentazioni di draghi che ricordano i tempi remoti in cui si riteneva che terribili sauri sguazzassero indisturbati lungo le rive del lago Gerundo. (Fig. 2-3-4)

L'animale nella tradizione religiosa contadina e nella cultura folklorica

Gli animali allevati in cascina (equini, bovini, suini e avicoli) costituivano una rendita irrinunciabile alla sussistenza della famiglia contadina. I derivati alimentari e l'indispensabile aiuto offerto nel lavoro dei campi stavano alla base di questo sodalizio. Non deve quindi stupire se il cavallante nelle scuderie, il mungitore nelle stalle, la massaia nel cortile dialogassero amabilmente con essi. Prima ancora che i pedigree costituissero una regolare consuetudine il colono e

¹⁶ V. PROPP, *Le radici storiche dei racconti di magia*, Newton Compton Ed., Roma 1977.

¹⁷ S. THOMPSON, *La fiaba nella tradizione popolare*, Il Saggiatore, Milano 1967.

¹⁸ V. PROPP, *Le radici storiche dei racconti di fate*, Ed. Boringhieri, Torino 1972.

¹⁹ W. VENCHIARUTTI, *Longobardi e longobardismi, spunti e suggestioni antropologiche nelle consuetudini del Cremasco*, in *Insula Fulcheria* N. XXXVI, Leva Artigrafiche, Crema 2006, p.28. Id. *Goti e gotismi. Appunti su alcuni germanismi nel dialetto cremasco*, in *Insula Fulcheria* N.XXX, Leva Artigrafiche, Crema 2000, p. 86.

²⁰ AA.VV., *La passione della maschera*, G. & G. Industri Grafiche, Castelleone 2016, p.27.

la casalinga chiamavano per nome o con un vezzeggiativo ogni capo posseduto. A questi riservavano la precedenza e le solerti attenzioni riguardanti l'accudimento e l'alimentazione. Solo secondariamente venivano esaudite le esigenze parentali e quelle personali. A tali comportamenti non seguivano contrapposizioni nel considerare il sereno rapporto di convivenza con compagni con cui si divideva la quotidianità. Una esistenza ricca di gioie, speranze ma anche e soprattutto di privazioni e fatiche. Dal benessere di questi collaboratori dipendeva la sopravvivenza stessa dell'uomo e della famiglia. La salute dell'animale (da traino, da latte, da guerra) spesso era connessa con la vita dell'ambulante, del contadino, del cavaliere e conseguentemente la salute dell'intero gruppo parentale. La responsabilizzazione rendeva il padrone un alleato. Era invalso l'uso secondo cui la provvida *regiùra* chiamava con nomi di fantasia ogni gallina del pollaio.

Allo stesso modo il mungitore e il cavallante battezzavano con famigliarità mucche e cavalli per i quali nutrivano sincero affetto. Questo sentimento era ben documentato negli ex-voto dei santuari locali (Pallavicina, Marzale, Misericordia, S. Maria della Croce, Ariadello, Caravaggio). (*Fig. 1*) Ancora intorno agli anni '60 le pareti di questi templi periferici erano tappezzate dai quadretti votivi. La loro presenza testimoniava l'indiscussa bontà del santo patrono. Al soccorso celeste si ricorreva in casi estremi, quando le cure empiriche non sortivano più gli effetti sperati nella salvaguardia delle greggi e dei branchi decimati dal malrossino, dall'asta epizootica, dalla tubercolosi o da altre intossicazioni.

Le gallerie delle pitture votive costituiscono *exempla* alquanto emblematici. I mandriani sono raffigurati prostrati dal dolore, inginocchiati insieme ai loro armenti, anch'essi genuflessi nell'atto di sollecitare il provvido intervento divino. Manufatti semplici ma eloquenti, spie altamente significative e commoventi di atteggiamenti consuetudinari. Il numero di questi quadretti in cui sono rappresentati soggetti animali era rilevante. In base ad una indagine condotta dal Gruppo Antropologico Cremasco²¹ costituivano un quarto dell'intera campionatura.

L'animale nella società dei mass media

L'animale non sarà mai uomo, anche se l'uomo non sempre agisce e si comporta utilizzando la razionale intelligenza ma riesce spesso, con rapacità, a mortificare le sue prerogative.

Un eccesso inverso ma altrettanto dannoso è quello di equiparare con attenzioni maniacali e affettazioni l'amico dell'uomo, sottomettendolo a rituali soffocanti e umilianti (pettinature, profumazioni, corredini insieme a fiocchetti, cappottini, scarpette e corredini ultima moda) che anziché procurarne il benessere esasperano la sottomissione, limitano e ne ridicolizzano la libertà.

Il continuo processo di industrializzazione ha comportato l'urbanizzazione e lo spopolamento delle campagne. A questo allontanamento dall'ordine naturale è conseguito l'estinguersi del rapporto di diretta convivenza. Il risultato è stato l'abbandono di una esperienza conoscitiva millenaria che assommava la tradizione alla pratica dell'esperienza. Si è perso un patrimonio sapienziale maturato faticosamente, che non comportava conoscenze teoriche ma era frutto della frequentazione quotidiana, sviluppato all'insegna del buon senso. I cacciatori nomadi e gli agricoltori stanziali del neolitico possedevano conoscenze intorno alle abitudini reali del mondo animale e vegetale che ai più restano oggi precluse o sono divenute retaggio di pochi. La pubblicità moderna fin da bambini, ha abituato il pubblico ad assimilare concetti surreali e spesso menzognieri.

I mass media diffondono storie assurde e fiabe ingannevoli così, venendo meno la frequentazione diretta, i più piccoli con difficoltà possono distinguere le notizie vere dalle false.

- Nei caroselli più diffusi una rinomata marca di cioccolato presenta pascoli popolati da mucche

²¹ GRUPPO ANTROPOLOGICO CREMASCO, *Ex voto a Crema. Esperienza religiosa, arte e storia in una pratica popolare*, Leva Artigrafiche, Crema 1986.

dal manto viola. (*Fig.6*)

- I cani di razza bassotto sono diventati araldi delle piccole e comode rate per ottenere mutuo bancario. (*Fig.5*)
- Il tonno ha abbandonato il nuoto nei mari aperti e oggi nasce direttamente, già confezionato, in scatolette metalliche sott'olio.
- I pulcini neri cadendo nel mastello del bucato si lavano e ricompaiono bianchi.
- I segugi non si limitano ad aiutare il cacciatore, scovando la preda ma divenuti supereroi del risparmio danno validi consigli per la spesa quotidiana.
- I topi dei cartoni animati sono intelligenti, amabili e sempre più furbi dei gatti.
- I galli di una nota marca di riso alimentare non cantano più al suono di “chicchirichi” ma di “chicchi-ricchi”.

Di fronte ad un disarmante panorama, così vasto e fatto di seducenti mistificazioni non dobbiamo meravigliarci che le ultime generazioni di giovanissimi crescano disorientate.

Un bestiario poetico nel vernacolo cremasco

Lo zooforo poetico composto da Valeriano Poloni e Mario Gnesi di cui in anteprima vengono presentate alcune liriche, quanto mai intriganti, ha il merito di riportare il lettore verso i lidi di una autentica conoscenza del mondo animale. Nelle composizioni la dovizia dei particolari descritti, le corrispondenze formali fisiche e spirituali, l’impiego di verbi, l’onomatopeica, gli aggettivi dialettali utilizzati, tutto concorre a favorire la riscoperta di antiche suggestioni e riaccende atavici ricordi. Similitudini e metafore colgono nella loro essenza i soggetti descritti. Le strofe non sono riproduzione di epidermiche sensazioni personali ma rimandano a momenti di condivisione appartenuti ad un lontano vissuto, colgono le esperienze di un lascito collettivo, macinato nel tempo e oggi quasi totalmente scomparso. La migliore stagione di Federico Pesadori e di Piero Erba rivive nella raccolta di questi brevi brani dialettali. Protagonista è tutto il mondo animale al tempo della civiltà contadina, allevato nei cortili, libero nei cieli e disperso nei boschi. Armenti, fauna ittica, volatili e insetti d’ogni specie diventano oggetto di una giocosa e amorevole attenzione di cui i due poeti dialettali contemporanei si sono dimostrati straordinari osservatori²².

Nella loro composizione tanti piccoli quadretti poetici, oltre seguire le tracce di una pionieristica antropologia animale rivelano sorprendente intuito realistico. Aleggia nei versetti una pregevole sensibilità circonfusa da una costante, sottile ironia. Il rispetto riservato alla metrica non compromette la vivacità narrativa. Nella immediata acutezza delle descrizioni affiora una arcaica dimestichezza, il ricorso ad un lessico vernacolare è più che appropriato. Permane intatta la giusta percezione riservata al messaggio simbolico e non è da sottovalutare il recupero filologico di una terminologia scomparsa dall’uso corrente. Alcune espressioni possono suonare famigliari ai più anziani perché echeggiano lontani suoni di voci, udite al tempo dell’infanzia.

Anche in merito all’ordine estetico non va trascurata l’arte d’aver saputo proporre e collocare il vocabolo giusto al posto giusto. Questo in un’epoca in cui la poesia dialettale è sottoposta, per mancanza di conoscenze, ad artificiose e maldestre ibridazioni, all’impiego di arbitrari inserimenti, come osservava il poeta e critico letterario Carlo Alberto Sacchi nelle attente analisi riservate alla sorte dei valori estetici e antropologici presenti nella poesia locale²³.

Gli autori completano ogni singolo componimento con un breve commento introduttivo che

²² R. GROPPALI, *Origine dei nomi vernacolari dell’aviafauna nell’Italia Settentrionale*, in La scuola classica di Cremona, Fantigrafica Cremona, 2018, p.185.

²³ C.A.SACCHI, Poesia in vernacolo. *Valori estetici e antropologici della poesia in dialetto cremasco degli ultimi quarant’anni*, in Insula Fulcheria N° XLVIII, Fantigrafica, Cremona 2018, p.41.

identifica scientificamente il soggetto trattato e ripercorrono in breve sintesi il testo. L'etologia domestica armonizza con la musicalità stilistica e questa colorita sensibilità suggerisce al lettore preziosi spunti d'attualità. Viene attualizzata la possibilità di saper affrontare, con nuove riflessioni, la tematica riguardante la convivenza tra uomo/animale così come si svolgeva al tempo delle passate stagioni. Sorgono domande e riflessioni relative a calzanti paragoni diacronici. L'analisi considera le peggiorate condizioni ambientali, affronta le problematiche di una crescita illimitata fine a se stessa. L'inquinamento terrestre, la lenta e inesorabile scomparsa della biodiversità sono fenomeni attentamente vagliati insieme alle abitudini, all'aspetto e all'indole degli animali.

Entra in gioco la dimestichezza che ha caratterizzato l'equilibrio naturale. Popoli tradizionali, come ad esempio i Pellerossa, in osservanza al Grande Spirito della natura, per millenni hanno calpestato la terra lasciandola come l'avevano trovata²⁴. Essere in sintonia con l'universo, grazie alla religiosità presente nella sapienza antica, è l'equilibrio, la misura che ha saputo conciliare l'umanizzazione dell'animale con l'animalizzazione dell'uomo. Un processo, che sta alla base dell'esperienza millenaria assimilata dalla ruralistica e ha trovato prova concreta nello sterminato numero di calzanti metafore verbali che accompagnavano il lessico quotidiano²⁵. Tale consuetudine ha assunto valore rafforzativo nei perentori modi di dire e nelle sentenze proverbiali²⁶. Gli esempi sono infiniti. Le nostre nonne frequentemente ripetevano:

A ès bu s'è bo, bufà gref tàm mè 'na tenca, mòt cumè an pès, ampadelent cumè 'n ròi, fûrbo cumè al rat da culmègna, nigre tan mè an quarnàc, menagram cumè an sietù, scalcagnàda cumè la raböba, stüfù cumè 'na sensala, ès cumè an ca rabius, 'ngurd cumè an sat, curiùs mè le pole òrbe, strach cumè 'n sumàr, fresùsa cumè 'na gata, ès al rabâtel (dove picchia il sole) cumè an lûsertù, cunsàt cumè an ròi, lòstre cumè an panaròt.

Ogni elegia coglie in pieno non solo le qualità fisiche dell'animale, ma sottolinea le peculiarità primarie archetipiche che ne sintetizzano l'universalità totemica. I testi sono lontani dall'assecondare presunte pretese animaliste quanto dalla indifferente sete di sfruttamento, idealità care alle opposte tendenze che occupano il pensiero moderno. Indubbiamente questa campionatura può aiutarci a considerare approcci più adeguati, a rivedere le condizioni relazionali con questi coabitanti della superficie terrestre. Le barriere protettive, l'exasperante asetticità, la supremazia etnica, l'isolamento individualista professati dalla modernità sono servite a garantire l'umanità dalle ipotetiche aggressioni e dalle eccessive interferenze del mondo esterno, per contro l'hanno privata di una ricchezza di sentimenti, confidenze ed affetti. Sarebbe forse utile, grazie a queste osservazioni poetiche, rivedere i futuri programmi. L'attuale prospettiva potrebbe prefigurare un regno solitario, popolato dai superstiti di una vittoria che ci ha privato però di tante amicizie. In questi ritratti affrescati con immediatezza e precisione, dedicati ad un coleottero che quotidianamente ci affrettiamo a calpestare, ad un animale da cortile o ad una fiera, incontriamo la ricchezza espressiva di un mondo popolare che reca intatte doti di innata arguzia e genuina purezza, distanti anni luce dalle mode utilitariste e consumiste che spesso ipocritamente preoccupano la quotidianità. Dietro le tracce poetiche si scorge la dote di chi ha saputo cogliere il vero significato della vita. Sono piccole storie da salvaguardare, fissare nella memoria e se possibile trasmettere perché rappresentano la vera ricchezza di un grande lascito.

²⁴ SEYYED HOSSEIN NASR, *L'uomo e la natura*, Rusconi, Milano 1977, p.102.
A. MEDRANO. F. SCHUON, *L'aquila e il corvo*, Ed. Ar, Parma 1979.

²⁵ V. FERRARI, *Lessico zoologico popolare della provincia di Cremona, dialettale, etimologico*, Pianura monografie n 10, Monotipia cremonese, Cremona 2010.

²⁶ P. SAVOIA, *Proverbi dei cremaschi*, Leva Artigrafiche, Crema 1998.

Appendice Zoologica Poetica
Di Valeriano Poloni e Mario Gnesi

La Tòpa (La talpa, *Talpa europaea*)

D'indole solitaria, la talpa è un piccolo mammifero soricomorfo appartenente alla famiglia dei talpidi. Il suo habitat naturale è rappresentato da terreni soffici e profondi dove vive e scava lunghe gallerie per la ricerca del cibo, perlopiù invertebrati ipogei: lombrichi, larve e insetti.

La sua fitta pelliccia, corta, liscia, vellutata e di colore prevalentemente nero lucido, è senza verso, il che la rende abilissima anche nei movimenti a ritroso. Nella specie, gli occhi sono piccoli e regrediti, essendo la vista pressoché inutile ad un animale che vive quasi esclusivamente sotto terra e al buio. Le zampe anteriori, molto sviluppate, tozze, glabre e munite di robuste unghie, la rendono particolarmente abile allo scavo.

Tra i nemici naturali della talpa – oltre all'uomo e alle sue attività in agricoltura – si annoverano la volpe, il gatto e i rapaci notturni.

Fino al ventennio successivo la seconda Grande Guerra, anche nel cremasco le talpe venivano cacciate per l'ottima qualità delle loro pelli che venivano vendute ai locali cenciali ambulanti.

Ancora fino agli anni '80, era consuetudine degli agricoltori delle nostre campagne di ponente, assoldare abili cacciatori di talpe provenienti dal pavese: i noti *Tupé*. L'ingaggio avveniva poco prima della primavera, allorquando – spinte dalla fregola riproduttiva – le solitarie bestiole diventavano freneticamente attive, socievoli e oltremodo imprudenti. Era questo il periodo in cui gli astuti cacciatori davano il meglio di se stessi, posizionando trappole a molla per talpe, lungo il tracciato visibile delle loro sinuose gallerie. L'abilità della loro arte veniva ostentata pubblicamente, addobbando con le talpe catturate, i rami degli arbusti del sambuco ancora spogli dalla quiescenza invernale.

Il componimento descrive l'atavica lotta tra il cultore di un orto domestico e la bestiola, il cui epilogo vede quest'ultima cadere in trappola e soccombere. Ciononostante – e non senza manifesta contrizione – l'ultima strofa riabilita e nobilita metaforicamente la *tópa*, innalzandola a salvaguardia dell'esistenza della stessa specie umana.

*Vó 'n da l'òrt ma scàpa l'òc
gh'è rügàt an töc i cantù
an da la còla¹ di fenòc
e pò 'n da chèla di pierù*

*L'è la tòpa che la gira
póre mé, la sarà düra
l'è pasàda pròpe 'n mìra
andù g'ó dó la mé erdüra*

*Sóta sùra i raanèi
'l raaiòt e i remulàs
i cùcòmer insé bëi
töt fà giûrda töt ghè pàs*

*Còl có 'n dó le fašulàne
i tumàtes e i spinàs
pèr nun di le melansàne
g'ó ché l'òrt che 'l pàr an stràs*

Vado nell'orto e di colpo vedo
che è rimestato da tutte le parti
sia nella coltura dei finocchi
che in quella dei peperoni

È la talpa che girovaga
povero me, la vedo male
è passata proprio nello stesso posto
dove si trova la mia verdura

Sotto sopra i rapanelli
i piselli e il ramolaccio
i cetrioli così belli
tutto è moscio e appassito

Penzolanti i fagioli di Spagna
i pomodori e gli spinaci
per non dire delle melanzane
tengo l'orto che sembra uno straccio

*Ma vé 'n pé i quàtre caèi
và al bàbe i sigulòc
và a bali ài e grasèi
i suchì e fašói burlòc*

*Chèla pòrca da na tópa
la m'à sbatìt an ària töt
i budèi i ma sa 'ngrópa
g'ó pö parôle só che möt*

*Catapénsa catapénsa
da fàla sèca só 'nsugnàt
mé da l'òrt fó mia sénsa
ma ói mia gna, dientà màt*

*Sö l'andàna da na còla
andù la pàsa 'nnanc e 'ndré
metaró dó 'n sep a mòla
pèr tiràla ià dai pé*

*Al dé dòpo vó a lüsgnà
la mulèta l'è scatàda
la g'á finìt da fàm danà
óret vèt che l'ó fregàda ?*

*Móe la téra a belbèl
l'ó ciapàda pèr la cópa
la g'á lasàt dó la sò pèl
chèsta pòrca da na tópa.*

*Ma da quànt che g'ó sentit:
“Tira piùsé an pil da tópa
che an tìr dópe da dù bóo”
só che ciarit e töt pentit.*

*Mi si rizzano i pochi capelli
vanno alla malora i cipollotti
vanno alla malora aglio e valeriana
le zucchine e i fagioli borlotti*

*Questa disgraziata di una talpa
mi ha buttato tutto per aria
mi si attorcigliano le budella
non ho più parole sono qua muto*

*Pensa e pensa intensamente
mi sono sognato di ucciderla
io non posso stare senza orto
ma non voglio neanche impazzire*

*Sulla traccia del suo transito in una coltura
dove passa avanti e indietro
posizionerò una trappola a molla
per togliermela dai piedi*

*Il giorno dopo vado a vedere
la molla è scattata
ha finito di farmi dannare
vuoi vedere che l'ho presa?*

*Sposto la terra piano piano
l'ho presa sopra la nuca
ci ha lasciato giù la pelle
questa disgraziata di una talpa*

*Ma da quando ho sentito
“Ha più forza un pelo di talpa
che una quadriglia di buoi”
son qui preoccupato e molto pentito*

¹ Rialzo del terreno posto tra due solchi drenanti ove si coltivano ortaggi.

Le àche (Le mucche, *Bos taurus*)

Sono cambiati i tempi in cui nelle stalle delle cascine ogni mucca aveva un suo nome. La stabulazione allora era fissa, e sul muro – sopra la lunga mangiatoia (*la traïs*) dove i bovidi erano legati – si trovava una lavagnetta o una tavoletta lignea, riportante con la scritta in gesso, il nome proprio di ogni singolo animale: *Marina, Loàna, Pìna, Angióla, Giuàna* etc.

Allora la mungitura – nonostante l'evoluzione dalla modalità manuale a quella del prototipo meccanico – non aveva ancora scardinato lo stretto rapporto tra il contadino e il novero delle sue bestie, che continuavano ad essere chiamate per nome: *Pògia Pina!* (Spostati Giuseppina!), e riconosciute dal loro timbro vocale: *Sé g'aràla Angióla da mügià*” (Che cosa avrà Angela per muggire?).

Oggi nelle moderne aziende zootecniche intensive, gli animali hanno perso quell'identità antropomorfica, espressione di gratitudine, affezione e condivisione di destino, che la trascorsa storia contadina riconosceva loro, considerandoli parte integrante delle sue radici culturali. Oggi le mucche sono numeri anonimi, al posto del nome hanno marchi auricolari contenenti codici e microchip che le alienano completamente dal trascorso sodalizio con l'essere umano.

Dall'alimentazione alla mungitura, quasi tutto si è digitalizzato e robotizzato. Pure il toro è scomparso, in suo luogo vi sono solo gelidi spermatozoi in provetta, rianimati alla bisogna su indicazione di sensori ormonali o di temperatura.

Così, come termina il lieto fine di una favola “*bastì bastù ga n’è pò gnà ‘n bucù, ga n’èra amo ‘n bucùni ga l’ó dàc al mé cagnulì*”, al termine di una cena consumata dopo una impegnativa giornata di lavoro, a noi piace ancora onorare e ricordare la mucca così: “*La bóca l’è mia stràca, se la sént mià da àca*”.

*Ogne àca ’n da la stàla
còl sò nóm la vé ciàmàda
cumè lur pò la caàla
a la traïs l’è lé ligàda*

*Quànt rìa l’ùra da mangià
se le ùsa stò bobònè
e dal gran fòrt dal sò mügià
tréma ’nfinés le culòne*

*Pèr la sit büsögn mulàle
sedénò ga vé ’n infàrt
mé piséghè a disligàle
pèr mandàle a bif al guàrt*

*La Marìna mèza sòpa
l’è tra chèle püsé båsa
quànt l’ancúrva la sò gròpa
la ta móla ’na buàsa*

*Gh’è Loàna còn an bél pèc
mèi amò i’è le sò tète
al starnàm al ga fà da lèc
i gà n’à sóta trè carète*

*Gh’è la Pìna töta biàンca
còn i du còrgne svirgulàc
an bignù an mìra l’ànca
ma la fà an bidù da lác*

*Gh’è Betìna magrulìna
la g’à ’l müs cumè na sömia
a l’è pròpe ’n pò brütìna
ma la màia e la ròmia*

Ogni mucca nella stalla
viene chiamata con il suo nome
come loro anche la cavalla
è legata alla mangiatoia

Quando arriva l'ora di mangiare
come urlano queste mucche
e dal loro forte muggito
tremano perfino le colonne

Essendo sitibonde bisogna liberarle
altrimenti gli viene un infarto
io mi affretto a slegarle
per mandarle a bere al guado

La Marina e mezza claudicante
tra le mucche è la più bassa
quando inarca la sua schiena
ti evacua una vaccina

C’è Loana con una bella mammella
meglio ancora sono i suoi capezzoli
lo strame gli fa da letto
ne ha sotto tre carriole

C’è Giuseppina tutta bianca
con le due corna storte
un bubbone presso l’anca
ma produce un bidone di latte

C’è Bettina piuttosto magra
ha la faccia simile a una scimmia
è proprio un po’ bruttina
ma mangia e rumina

*Pèr tègn vià le mósche e tà
lé la fà balà la cùa
isé lùr i pòl mia pià
dal dundà da la sò scùa*

*Gh'è apò 'na primiróla
töta bògia e òs scagnèi
che da nóm la fa Angiola
pàr che la spète du edèi*

*Pò gh'è Piéro an bél turèl
còn dó cùlâtè che fà pùra
'n da le naisele 'l g' à l'anèl
da fà èt a la sò sciùra*

*Quànt ch'è 'l pàsa stò turèl
lées sòbet al capèl
mèret töt da le sò bâle
se gh'è pié töte le stâle.*

Per tener lontano mosche e tafani
lei fa ballare la coda
così loro non possono pungere
dall'ondeggiare della sua "scopa"

C'è anche una primipara
tutta pancia e ossa del bacino
che di nome si chiama Angela
sembra sia in attesa di due vitelli

Poi c'è Piero un bel torello
con due glutei che fanno paura
nelle narici ha l'anello
da mostrare alla sua signora

Quando passa questo torello
levati subito il cappello
tutto merito dei suoi testicoli
se sono piene tutte le stalle

L'òca (L'oca, *Oca romagnola*)

In passato, la gente umile che non poteva permettersi di crescere un maiale a motivo degli elevati costi del suo mantenimento, poteva ripiegare con l'allevamento di un paio d'oca. I pennuti, governati in ricoveri di fortuna venivano nutriti in parte con gli scarti del desco domestico, ma per la maggiore attraverso il pascolo, solitamente affidato alla sorveglianza dei mocciosi. Questi – indistintamente dal genere – un paio di volte al giorno conducevano i paperi lungo i tratturi e gli argini dei fossi, ove pascolavano nutrendosi delle loro erbe preferite: la cicoria e il trifoglio. In autunno la pratica del pascolo veniva interrotta e le oche venivano rinchiuse e messe all'ingrasso.

Onde favorire l'ingrassamento e l'ingrossamento epatico, i tramandi della tradizione contadina raccontano che per evitare che il pennuto sprecasse energie attraverso il movimento, gli venivano inchiodate le zampe palmate ad un'asse, ed ivi crocefisso veniva costretto ad una dieta forzata a base di polenta di mais. Presa per il collo, all'oca le veniva aperto il becco e spinto in gola – uno dietro l'altro – gli gnocchi affusolati di polenta. La povera bestia, già costretta dalla crocifissione all'immobilità degli arti inferiori, agitava le ali con occhi sbarrati, ingurgitando la polenta controglia onde evitare il soffocamento. Tra il mese di novembre e dicembre, l'oca veniva uccisa e macellata, solitamente le sue parti pregiate come il piumino e il fegato, venivano venduti per recuperare i costi sostenuti per l'acquisto della farina di mais. L'abbondante grasso, fuso con erbe aromatiche (rosmarino, alloro, erba salvia, santoreggia etc.) e deposto "an da l'óla" – un recipiente di terracotta – serviva a conservare le sue carni precotte per molti mesi.

Nulla andava buttato dell'oca: testa, collo, zampe, frattaglie e ossami, venivano misuratamente serviti bolliti o in lunghi guazzi di verdure. Al riguardo ricordo ancora il commento riferitomi da mio nonno, allorquando alla vista del modesto contenuto del suo piatto (*al tûnt*), esclamava di fronte ai commensali: *Ardé, ... pàdre da nòf fiói ana sgréfa sùla*. Per non dire della risposta giustificativa che sua moglie dava al sommesso brontolio dei figlioli per la magra pietanza: *Ardé bagài, che da la carne d'uchèt an và mangiat puchèt*. Le carni dell'oca (*brisole*) e il suo grasso (*la úcia*), venivano gelosamente conservate in una olla. Le vivande, cucinate con parsimonia e servite con polenta fumante, erano rigorosamente riservate per il pranzo festivo della domenica.

*Cumè'l ròi anche da l'óca
sa šbàt véa pròpe gnént
töt sa pól metil an bóca
e masnàl da sóta i dént*

*L'è cumè 'l rói di puarèt
chésto ché i ma disìa
a i'è 'nfin ròbe mìa da crèt
ma a chèl témp ga n'éra mia.*

*Ah!, che bùna la brišóla⁽¹⁾
chèst l'è an piàt da paradìs
ta sa ùnta la bašgióla
ta sa lèchet i barbis*

*Ma póre óca che turmément
con i pé 'nciudàt sò 'n'ás
d'ampedìga i muimént
per ampienila bé da gras*

*Pò ciapàda sóta sèa
e 'ngužàda da pulénta
pò se sgiùnsa l'è žabèa
ga n'è prùnt amò na brénta*

*Pistirói⁽²⁾ casàt an góla
schisàt žó 'n dal canaròs
la sa stínca la sa móla
e la sbàt per ciapà l'ös.*

*A casà žó stò pistirói
ga egnìa al fidéch gròs
che pò sò 'l mercàt di pói
i la endìa 'n dì scartòs.*

*Ma con quàtre palanchì
i tól mia chèl che 'ngósha
ma sul trè crôste da strachì
o 'n scartòs da pesì 'n rósha*

*Se anquaidü ta dà da l'óca
ciàpel cumè an cumplimént
gh'è pò chi che dèrf la bóca
pèr sparà paròle al vènt.*

Come il maiale anche dell'oca
non si butta via niente
tutto si può mettere in bocca
e macinarlo sotto i denti

È come il maiale dei poveri
questo mi dicevano
sono perfino cose da non credere
ma era un tempo di ristrettezze

Ah!, che buone le bracioli
sono una portata da paradiso
ti si unge la mandibola
ti lecchi i baffi

Ma povera oca che sofferenza
con le zampe inchiodate su un'asse
così d'impedirgli i movimenti
affinchè si riempisse di grasso

Poi presa sotto le ascelle
e ingozzata di polenta
anche se era già sazia
ve n'è pronta ancora molta

Bocconi cacciati in gola
pressati con forza nell'esofago
si irrigidisce e poi si rilassa
e si dimena per poter scappare

A mandar giù questi bocconi
gli veniva grosso il fegato
che poi sul mercato dei polli
lo vendevano avvolto nella carta

Ma con quattro spiccioli
non comprano ciò che sazia
ma solo tre croste di stracchino
o un cartoccio di pesciolini sotto aceto

Se ti apostrofano con il nome dell'oca
prendilo come un complimento
c'è anche chi apre la bocca
per sparare parole al vento.

¹ Carne d'oca cotta e conservata immersa nel suo grasso fuso, solitamente in un recipiente di terracotta.

² O "titulòc". Gnocchi fusiformi di polenta con cui si nutrivano forzatamente le oche per favorire l'ingrossamento del fegato e la formazione di abbondante grasso sottocutaneo.

La Caalèta (La cavalletta, Calliptamus italicus)

Appartenente all'ordine degli ortotteri, la cavalletta dei prati è un insetto molto comune nelle campagne e inculti del territorio cremasco. Sul capo di una fronte dall'aspetto squadrato e spigoloso, porta due robuste e corte antenne, che le servono per orientarsi, avvertire la presenza di predatori e individuare le numerose essenze vegetali di cui si nutre.

Questi insetti volatori possiedono tre paia di zampe, le prime due sono ambulatorie e servono per la locomozione, il terzo paio è saltatorio, in esso le zampe presentano un femore molto sviluppato che consente loro di spiccare salti rilevanti. Da noi, il potenziale gregarismo di questa specie, che in talune circostanze può favorire la formazione di sciami pericolosamente consistenti per le colture agricole, non ha da lungo tempo trovato riscontro.

Raggiunta l'età adulta, nel mese di settembre la cavalletta depone le uova in un buco scavato nel terreno, queste solitamente si schiuderanno a primavera inoltrata dell'anno successivo.

Il brano compendia in quattro strofe, l'estetica e le caratteristiche comportamentali dell'insetto, ivi compreso il termine del suo ciclo vitale, che in genere per molti di loro si approssima con l'arrivo dei primi rigori tardo autunnali.

*Còl fursì i l'à sagumàda
töta spigui e cantù
còn 'na quâlche martelàda
i g'à spianàt al müsatù*

*Se la sbàt sö 'na vedràda
lé la edarà le stèle
ma gh'è mia la mustàrda
che ga cór žó pèr le našèla*

*Che spetàcol quânt la sàlta
l'è cumè 'na sciupetàda
ogni tant la sa ribàlta
còn 'na bêla brigulàda*

*An aütión còn i prìm frèt
la sa móf an pó apéna
l'è adrè a tirà 'l sgherlèt
puarèta, la fà péna.*

Con la roncola l'hanno sagomata
tutti spigli e angoli
con qualche martellata
gli hanno appiattito il muso

Se sbatte su una vetrata
lei vedrà le stelle
ma non c'è il moccio
che gli scende dalle narici

Che spettacolo quando salta
assomiglia ad una fucilata
ogni tanto si capovolge
con una bella piroletta

In autunno con i primi freddi
si muove appena un poco
sta tirando le cuoia
poveretta, fa pena.

La Paserìna (Il passero, Passer domesticus)

A molti sono noti i costumi di questo simpatico uccelletto, che vediamo allegro e confidente in tutte le stagioni dell'anno in prossimità delle nostre case, nei giardini e per le vie della città, saltellare cinguettando innanzi ai nostri piedi, o tra le sedie poste all'esterno di un *fast food*. Specie d'indole socievole e gregaria, il passero è tra gli uccelli il più diffuso in tutta Europa, sia nelle aperte campagne che nelle borgate e città.

Di abitudini alimentari onnivore, nidifica quasi esclusivamente in luoghi antropizzati, sotto le tegole dei tetti e nei pertugi di mura e casamenti.

Negli ultimi decenni, nel cremasco come nella maggior parte d'Europa, si sta assistendo ad una consistente e allarmante contrazione della presenza del passero. I motivi sono ascrivibili ad

una serie di fattori, tra i quali domina l'impatto ambientale determinato dall'avvento della moderna agricoltura: l'uso massiccio di erbicidi e insetticidi; l'estesa pratica monoculturale a mais; la dismissione di culture cerealicole come il riso, frumento e simili; la contrazione degli habitat naturali in grado di fornire cibo, rifugio e possibilità di nidificazione. Oggi anche nel cremasco, è più facile osservare la presenza di questa specie ornitica in vicinanza di casamenti, nelle borgate e in città, che in aperta campagna.

Nel brano viene descritta la disperazione di mamma passero per la triste fine dei suoi passerotti, che cimentatisi senza esperienza nel primo volo, sono finiti tragicamente negli aguzzi artigli di un famelico gattaccio.

È la triste e oscura realtà della lotta naturale per la sopravvivenza, un triste destino per tutti i viventi di questo pianeta, che non hanno avuto la libertà di scegliersi un mondo migliore.

*Póre màma paserìna
al tò vers l'è cumè 'n sghil
l'è cuisé da stamatìna
la tò us adès l'è 'n fil*

*Al tò ni là sóta i tèt
l'éra pié e 'l s'à udàt
gh'è pö gnànche 'n ušelèt
an da pèr té i t'à lasàt*

*Chi che gh'éra i'è partìt
'n dal tentà al sò prim vul
ma nüstù i g'à riesít
pö gna ü edarà al sul*

*Gh'éra sóta la tò gnàda
an gatù da chèi famàt
al n'à fàt 'na tridàda,
pène an gir gh'è spantegàt.*

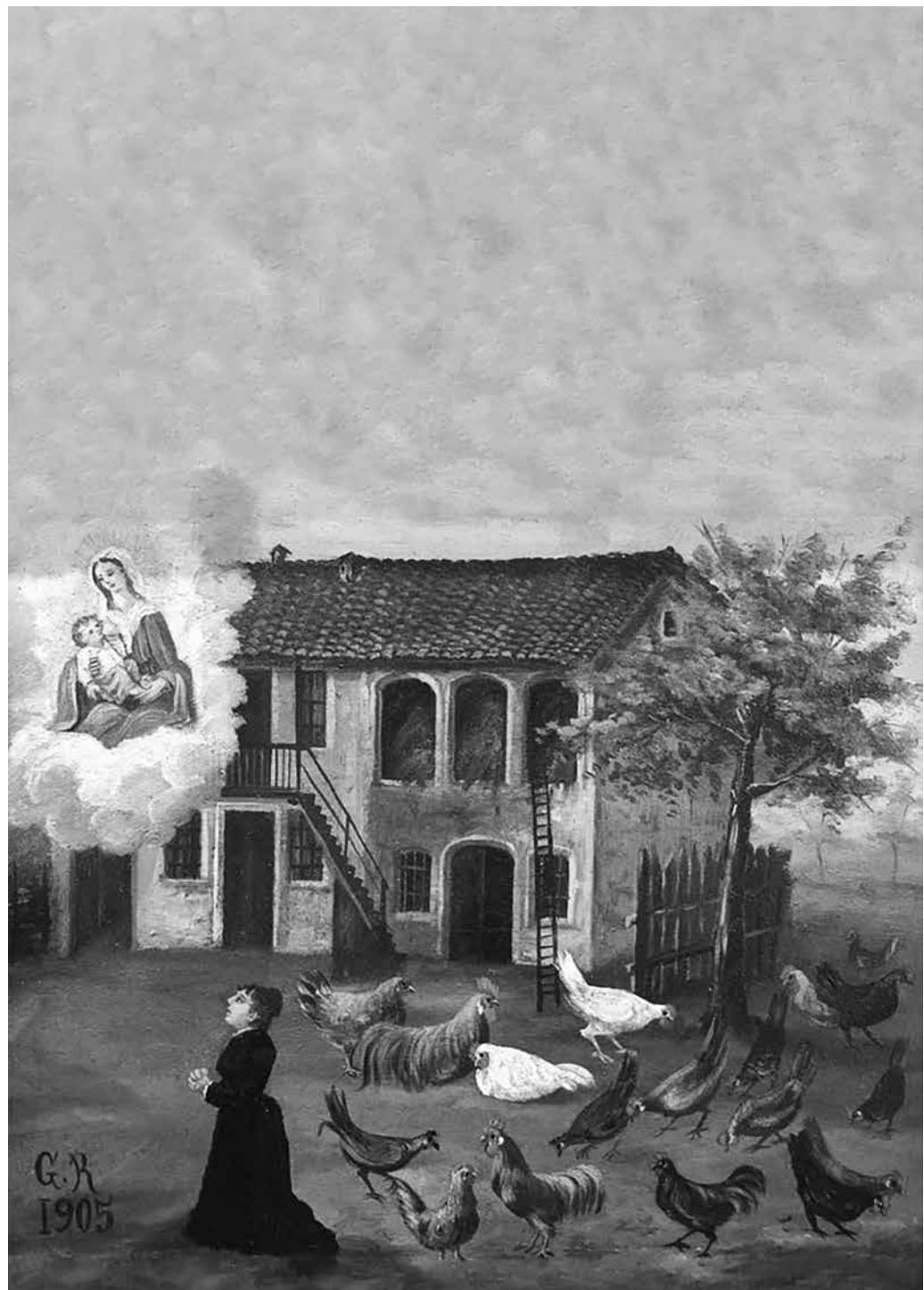
Povera mamma passero
il tuo verso è come un pianto
è così da questa mattina
ora la tua voce è diventata esile

Il tuo nido là sotto il tetto
era pieno e si è vuotato
non c'è più neanche un uccelletto
da sola ti hanno lasciato

Quelli che c'erano sono partiti
cimentandosi nel primo volo
ma nessuno ci è riuscito
neanche uno vedrà il sole

C'era sotto il tuo nido
un grosso gatto affamato
ne ha fatto una strage
sparpagliando penne tutto intorno.

N.B. Nel testo è stata mantenuta la grafia adottata dagli autori



(Fig. I)



(Fig.2)



(Fig.3)



(Fig.4)



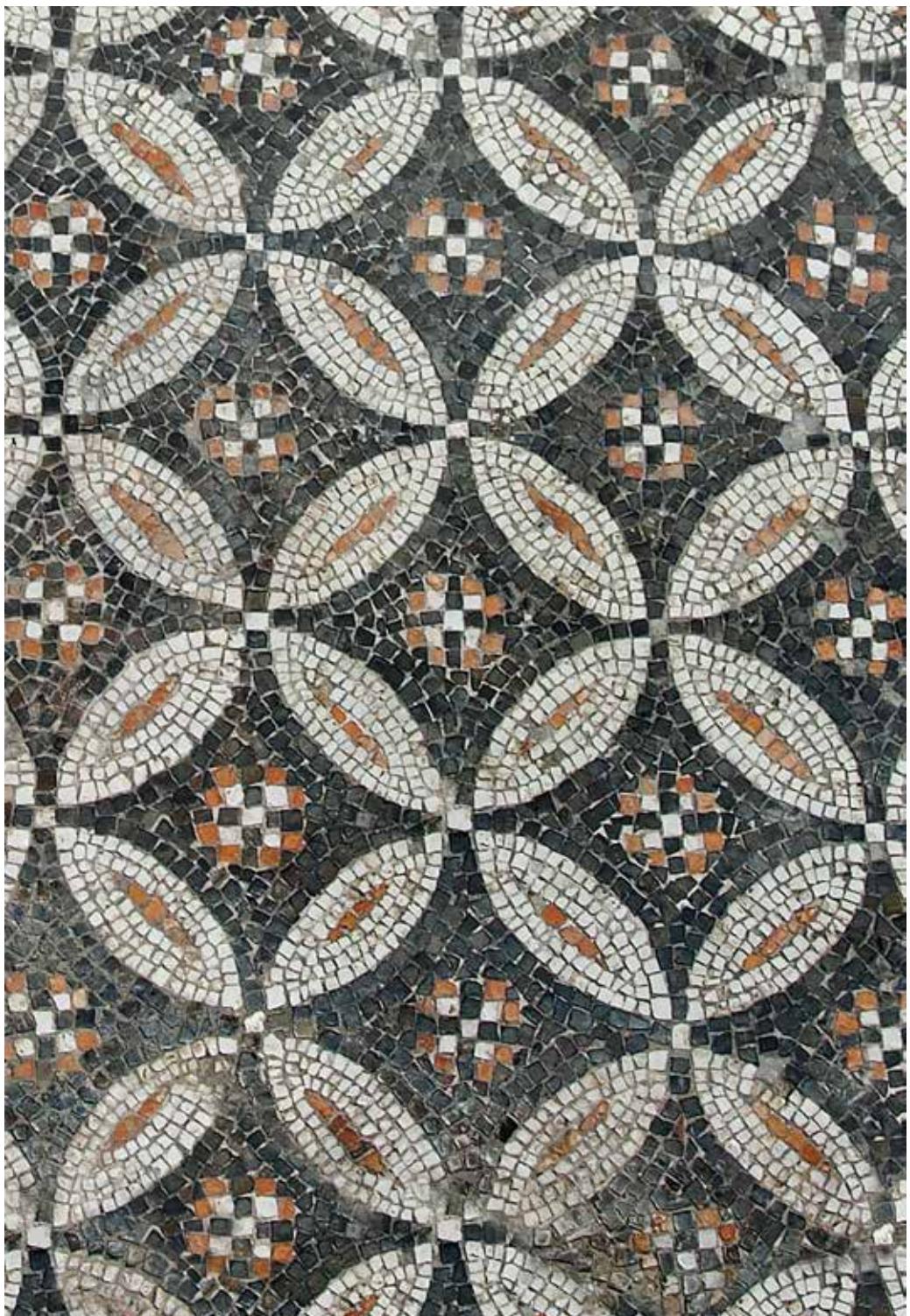
(Fig.5)



(Fig.6)



Archeologia



... Curtem qui dicitur Palatium Apiniani cum plebe.

Palazzo Pignano: i risultati delle indagini archeologiche condotte sul sito della villa tardoantica dal 2016 al 2019

Il sito di Palazzo Pignano in provincia di Cremona è noto soprattutto per la grande villa costruita in età tardoantica (IV-V sec. d.C.).

Come evidenziato da precedenti studi, l'area era già frequentata alcuni secoli prima della realizzazione del complesso tardoantico e la presenza umana continuò anche dopo il suo abbandono per un lungo periodo di tempo.

Un documento dell'anno 1000 ne attesta l'esistenza.

In questo contributo le conoscenze pregresse vengono discusse e arricchite grazie ai nuovi dati ottenuti a seguito di regolari campagne di scavo realizzate nel triennio 2016-2018.

A partire dal 2015 si è registrato un nuovo, fiorente impulso agli studi e alle ricerche riguardanti la villa di Palazzo Pignano, individuata e in parte esplorata soprattutto negli anni 1969/70¹. Come risaputo, il complesso risale a dopo il secondo quarto del IV sec. d.C., cui seguirono importanti trasformazioni nella prima metà del V sec. d.C.², e si articola in tre nuclei principali e distinti, il cui fulcro è rappresentato dalla *pars dominica*. A est di questa era un settore rustico-abitativo, mentre a ovest un luogo di culto noto come La Rotonda³ (fig.1). Labili tracce di frequentazione umana precedenti il periodo tardoantico emersero già con le prime esplorazioni, ma esse risultano oggi maggiormente conosciute grazie ai recenti scavi.

L'insediamento precedente la grande villa tardoantica

I saggi condotti nel settore rustico-abitativo nel 2016-2019 hanno portato alla messa in luce di porzioni di ambienti pertinenti a una villa rustica, realizzati tra la seconda metà del I e gli inizi del II sec. d.C., tra cui una stanza con pavimento a mosaico, di cui restano solo una minuta porzione del pianetto di preparazione in malta e numerose tessere sciolte di colore bianco e grigio rinvenute nelle vicinanze⁴ (fig.2). Le strutture prevedevano uno sviluppo coerente con la griglia della centuriazione augustea nell'*ager* di Bergamo, dove ricadeva il sito di Palazzo Pignano, ed erano rivolte verso meridione su una corte in terra battuta, solo parzialmente esplorata.

Durante il regno degli Antonini il complesso fu ampliato verso est con l'aggiunta di alcuni vani di servizio⁵. Pare che dopo l'epoca severiana il sito andò incontro a un momento di abbandono o di ridefinizione, cui seguì intorno alla metà del III sec. d.C. un nuovo momento edificatorio, con ambienti deputati alla lavorazione e allo stoccaggio dei beni prodotti nel territorio circostante, come un granaio con pavimento sopraelevato su muretti paralleli e un vano con ipocausto dalla probabile funzione di essiccatore/affumicatoio⁶. La precedente area cortilizia rimase ancora in uso in questo periodo storico e vide la realizzazione lungo il lato occidentale di un grande ambiente suddiviso in due vani, che costituì anche il limite dei nuovi fabbricati (fig.3).

Per quanto concerne l'area poi occupata nel IV sec. d.C. dalla *pars dominica* della villa si hanno indizi assai deboli relativi all'esistenza di almeno un ambiente del periodo imperiale, cui sarebbero riferibili pochi frustoli di intonaco dipinto e tessere musive sciolte, rinvenuti decontextualizzati. I lacerti pittorici, tutti purtroppo in condizioni di estremo deterioramento e scarsa-

¹ La nuova stagione ha visto, da un lato, una serie di edizioni scientifiche e, dall'altro, l'avvio di regolari campagne di scavo. Queste ultime sono state condotte in regime di concessione ministeriale dal Dipartimento di Storia, Archeologia e Storia dell'Arte dell'Università Cattolica di Milano.

² MARILENA CASIRANI, *Palazzo Pignano. Dal complesso tardoantico al districtus dell'Insula Fulkerii*, "Contributi di Archeologia", 7, Vita e Pensiero, Milano 2015, pp. 23-25 e 46-78; FURIO SACCHI, *La villa tardoantica di Palazzo Pignano (Cr): campagne di scavo 2016-2018*, in www.fastionline.org/docs/FOLDER-it-2019-454, pp. 1-22; FURIO SACCHI, MARILENA CASIRANI, *La villa di Palazzo Pignano (Cremona) tra tarda Antichità e alto Medioevo: aggiornamenti dalle ultime campagne di scavo (2016-2018)*, in *La villa dopo la villa. Trasformazione di un sistema insediativo ed economico in Italia centro-settentrionale tra tarda Antichità e Medioevo*, MARCO CAVALIERI e FURIO SACCHI (eds.), Fervet opus 7, Louvain 2020, pp. 149-199.

³ Nella descrizione del complesso monumentale si farà ricorso alla numerazione degli ambienti in cifre arabe utilizzata in Marilena Casirani, *Palazzo Pignano* cit.

⁴ Cui sono associabili due porzioni di mosaico segnalate nel giornale di scavo del 1970 ritrovate in giacitura secondaria. I due lacerti non risultano però presenti tra i materiali dei vecchi scavi.

⁵ Da ultimo FURIO SACCHI, MARILENA CASIRANI, *La villa di Palazzo Pignano* cit, pp. 159-161.

⁶ FURIO SACCHI, MARILENA CASIRANI, *La villa di Palazzo Pignano* cit., pp. 162-163 con bibliografia; in particolare, per altre attestazioni in area lombarda di granaio con pavimento sopraelevato su muretti paralleli, FURIO SACCHI, *Da Caireate a Palazzo Pignano: alcuni esempi di granai di età romana con pavimento sopraelevato su muretti paralleli*, in "Sibrium", 32, 2018, pp. 35-55.

mente interpretabili dal punto di vista stilistico-decorativo, sembrerebbero tuttavia rimandare a un orizzonte posteriore al I sec. d.C. e compreso entro l'età severiana⁷.

La villa tardoantica

Riguardo alla grande villa, le recenti indagini sono state finalizzate a puntualizzare l'articolazione di alcuni ambienti nella *pars dominica*, mentre nel settore rustico-abitativo a dipanare all'interno di un intricato reticolo di fondazioni murarie esposte da tempo la pianta di una grande aula absidata sorta presso un deposito di imponenti dimensioni⁸.

Sin dalla prima fase edilizia il nucleo centrale (*fig.4*) della *pars dominica* era caratterizzato da un grande peristilio, a pianta verosimilmente ottagonale come nella fase successiva, sul cui lato orientale si apriva il vano 6, che fungeva da accesso all'aula absidata 13. Attraverso una porta aperta nel perimetrale sud si entrava nel locale 15 comunicante con l'ambiente 17 posto ancora più a meridione e con un secondo, il 14/16, posizionato più a ovest, poi frazionato. L'insieme è stato riconosciuto come il settore destinato alle attività pubbliche del *dominus*⁹ a ragione soprattutto della presenza dell'aula absidata 13. Sul lato sud del cortile ottagonale, solo parzialmente esplorato, si sviluppava un altro nucleo di costruzioni: lo spazio 12, coperto e lastricato in marmo di Verona e in collegamento con il cortile attraverso un diaframma di colonne/pilastrini, l'ambiente rettangolare 9, anch'esso con ingresso tripartito, il vano esagonale 10, contiguo a un altro, 11, conosciuto solo in minima parte.

Nel 2016/2017 e nel 2019 si è deciso di procedere a una pulizia dei resti da tempo esposti in prossimità del vano 12¹⁰ e di effettuare saggi nelle aree adiacenti a quest'ultimo e al vano 17 in corrispondenza dei suoi margini occidentale, meridionale e orientale. In entrambi i casi lo scopo era precisare la planimetria di questi ambienti, di cui erano noti brandelli dei preparati pavimentali e alcuni lacerti di mosaico, frutto della ristrutturazione avvenuta nella prima metà del V sec. d.C. Tra le acquisizioni più interessanti è stato il riconoscimento a sud della stanza 12 di un ulteriore vano, 12a, il cui muro di fondo curvilineo è stato ricostruito sulla base dell'andamento di una poderosa trincea di asportazione¹¹. Nell'articolazione dei vari locali che compongono i cd. appartamenti estivi, oggi conosciuti in modo più chiaro, sono stati colti paralleli piuttosto stringenti con gli appartamenti dominicali nella villa di Desenzano sul Garda (BS) e in quella di Löffelbach in Austria¹². In base alle ultime esplorazioni si conferma dunque l'uso residenziale del "quartiere sud" nella villa cremasca e la sua frequentazione limitata alla stagione estiva poiché

⁷ Sugli intonaci dipinti rinvenuti nel 2016, CARLA PAGANI, *Nota sugli intonaci dipinti*, in *Ripresa delle indagini archeologiche a Palazzo Pignano. Prima campagna di scavo*, a cura di Marilena Casirani e di Furio Sacchi, Educatt, Milano 2017, pp. 46-48. Per il materiale recuperato nello scavo del 2019, ancora in corso di studio, ringrazio Barbara Bianchi per le informazioni preliminari.

⁸ MARILENA CASIRANI, *Palazzo Pignano* cit., pp. 29-30.

⁹ Ivi, p. 31.

¹⁰ DAVIDE GORLA, LUCA POLIDORO, *L'intervento nel peristilio*, in *Ripresa delle indagini archeologiche a Palazzo Pignano. Prima campagna di scavo*, a cura di Marilena Casirani e Furio Sacchi, Educatt, Milano 2017, pp. 35-39.

¹¹ FURIO SACCHI, MARILENA CASIRANI, *La villa di Palazzo Pignano* cit., p. 171.

¹² Le analogie con questi due complessi erano già state ricordate in MARILENA CASIRANI, *Palazzo Pignano* cit., pp. 33-34, figg. 23-24. Sulla villa di Löffelbach, si veda anche PATRICK MARKO 2011, *Die villa Löffelbach-Polygonale Bauformen in spätantiken Villen und Palästen*, in *Bruckneudorf und Gamzigrad. Spätantike Paläste und Großvillen im Donau-Balkan-Raum*, Akten des Internationalen Kolloquiums in Bruckneudorf vom 15. Bis 18. Oktober 2008, Gerda v. Bülow, Heinrich Zabehlicky (eds.), GmbH, Bonn 2011, pp. 288 con bibliografia precedente; FEDERICA PIRAS, *L'accoglienza dell'ospite nelle residenze tardoantiche: nuclei di ambienti interpretabili come "appartamenti*, in "Lanx", 24, 2016, p. 148, n. 6, tav. 6.

tutti gli ambienti si presentano privi di sistemi di riscaldamento. Importanti dati sono emersi anche dai lavori condotti nel settembre 2019 a sud e a ovest del vano 17, sino ad ora restituito come ambiente a pianta rettangolare in base a quanto scoperto nei lavori precedenti. Sul lato ovest è stato intercettato il taglio di asportazione di una struttura curvilinea, un'abside di dimensioni relativamente ridotte (circa m 4 di ampiezza; m 2 di profondità), alla quale verosimilmente - ma non se ne ha ancora la conferma archeologica - ne doveva corrispondere un'altra sul lato opposto della sala centrale che era pavimentata a mosaico. Sul lato meridionale del vano 17 è stato riconosciuto, sempre in negativo, il tracciato del perimetrale, che aveva uno sviluppo rettilineo e in cui doveva aprirsi un ingresso che permetteva di raggiungere un'area aperta e il non lontano portico absidato 18/19. Anche l'ambiente 17 era servito da un sistema di riscaldamento a canali sottopavimentale che però non raggiungeva la zona dell'abside occidentale da poco riconosciuta e verosimilmente nemmeno di quella orientale, se mai esistita.

Circa la destinazione dell'ampia stanza, in maniera conforme a quanto si registra in altri complessi residenziali tardoantichi (palazzo di Mediana e palazzo I di Gamzigrad in Serbia¹³, solo per citare alcuni esempi), si potrebbe pensare a un'aula per banchetti in uso anche durante la stagione più fredda. Le proporzioni ridotte dell'abside presente sul lato occidentale escludono la possibilità che essa potesse accogliere uno *stibadium*¹⁴, che invece poteva trovare posto, almeno durante il periodo più inclemente dell'anno, lungo il lato settentrionale riscaldato della sala.

Come risaputo, nel settore rustico-abitativo, dopo il secondo quarto del IV sec. d.C.¹⁵, in concomitanza con la prima fase edilizia della *pars dominica*, si procedette alla costruzione dell'aula absidata 29-30 che determinò una riformulazione degli spazi fabbricati e sicuramente comportò la dismissione del granaio a muretti paralleli prima menzionato, poiché uno dei suoi divisorii fu asportato per gettare le fondamenta del perimetrale occidentale del nuovo edificio. È plausibile pensare che il precedente impianto di stoccaggio fosse stato sostituito in questo frangente dal più capiente magazzino 20¹⁶ realizzato a occidente.

Nel settembre 2018 sono state indagate solo le porzioni centrale e occidentale dell'aula 29-30 e tutte le strutture rinvenute si sono purtroppo rivelate prive di depositi orizzontali in fase, conservate a una quota inferiore ai piani pavimentali originari, nonché isolate dal contesto circostante a causa degli sterri che portarono alla loro scoperta. La revisione della documentazione di archivio dei precedenti scavi, la comparazione delle quote dei cavi di fondazione e la logica della disposizione spaziale delle murature hanno permesso di rivedere la pianta del vasto ambiente e di ricostruirne a grandi linee le vicende edilizie (fig.5).

Il primo momento edificatorio (fase 1) riguardò la costruzione del complesso absidato vero e proprio, affiancato all'esterno e su entrambi i lati lunghi da stanze con differenti dimensioni: più piccole e quadrangolari ai lati dell'abside, la 25 e la 31, di maggiori proporzioni e a pianta rettangolare lungo le porzioni restanti dei perimetrali la 25a e la 31a. Le fondazioni sono realizzate con l'impiego di ciottoli legati da malta con spessori differenti a seconda dei carichi previsti: le

¹³ Sul palazzo di Mediana si veda: GIORDANA MILOŠEVIĆ 2011, *A residential complex at Mediana: the architectural perspective*, in *Bruckneudorf und Gamzigrad. Spätantike Paläste und Großvillen im Donau-Balkan-Raum*, Akten des Internationalen Kolloquiums in Bruckneudorf vom 15. Bis 18. Oktober 2008, Gerda v. Bülow, Heinrich Zabehlicky (eds.), GmbH, Bonn 2011, p. 171 e Pl. 4; per Gamzigrad Patrick Marko, ivi, p. 287, Abb. 3.

¹⁴ Due absidi di dimensioni analoghe si trovano nella cd. sala triabsidata del complesso della Cercadilla presso Cordoba, per le quali si esclude possibilità che in esse fossero posizionati *stibadia*, RAPHAEL HIDALGO PRIETO, *En torno a la interpretación de la sala triabsidata del Palatium de Corduba*, in "CuPAUAM" 37-38, 2011/12, pp. 663-666.

¹⁵ MARILENA CASIRANI, *Palazzo Pignano* cit., pp. 23-25.

¹⁶ Ivi, pp. 36-37.

più esterne pertinenti agli ambienti minori raggiungono una scarsa profondità e ciò può essere interpretato come indizio del fatto che gli alzati non fossero considerevoli e comunque inferiori allo sviluppo raggiunto dal corpo centrale dell'edificio il quale presenta invece fondazioni profonde e consistenti.

Il secondo momento (fase 2) vide la realizzazione di un impianto di riscaldamento all'interno della zona absidata, il che induce a pensare che a partire da questo intervento fosse previsto un utilizzo dell'aula anche nelle stagioni più fredde. Per questo scopo, sul lato occidentale, all'innesto della conca con il piccolo vano 25, fu creato il passaggio necessario alla circolazione dell'aria calda da un *praefurnium* non localizzato.

In seguito (fase 3) il sistema di riscaldamento fu esteso agli ambienti dislocati presso le due estremità dell'abside, 31 e 25, e a una parte dello spazio centrale. In questo modo, l'abside, le piccole stanze laterali presso la testata e la porzione orientale dell'aula risultarono dotate di un sistema di climatizzazione a canali in modo analogo a quanto si osserva negli ambienti 13, 17 e forse 2 nella *pars dominica*. La cronologia relativa all'impianto di climatizzazione si fonda al momento sul rinvenimento di una lucerna inquadrabile genericamente fra IV e V sec. d.C. all'interno di uno dei canali¹⁷.

Circa la funzione dell'aula absidata si è proposto¹⁸ che fosse in rapporto alle attività del *procurator*; per quanto riguarda invece gli ambienti laterali si può ritenere che svolgessero la funzione di *cubicula* nell'accezione più ampia del termine¹⁹.

Tessere musive, un frammento di lastra da rivestimento in breccia corallina²⁰, alcune schegge di vetri da finestre, tubuli fittili da riscaldamento parietale rinvenuti nel corso dei passati e più recenti scavi nei dintorni dell'aula sono verosimilmente da ricondurre all'apparato decorativo della stessa e ai grandi finestrini che ne dovevano illuminare l'interno.

Ciò che colpisce nella ristrutturazione del periodo tardoantico nel settore rustico-abitativo è senz'altro la ridefinizione dell'intero sistema di stoccaggio dei prodotti agricoli e dell'amministrazione della proprietà che sembra essersi di molto estesa rispetto all'età precedente. Il grande deposito 20 e l'imponente aula 29-30 dominano ora il settore settentrionale della precedente area cortilizia che continua a essere utilizzata alla stessa quota di quella di età imperiale, ma eliminano in parte o in tutto le costruzioni del periodo precedente.

Se la scelta di collocare un impianto di stoccaggio accanto a un ambiente di rappresentanza quale l'aula 29-30 o alla *pars dominica* poteva apparire anomala o poco consueta fino a poco

¹⁷ MARILENA CASIRANI, *Palazzo Pignano* cit., p. 60, fig. 60.

¹⁸ MARILENA CASIRANI, *Palazzo Pignano* cit., pp. 36-40. L'ipotesi della studiosa è poi stata accolta in YURI MARANO, *Gli ambienti absidati nell'architettura residenziale dell'Italia settentrionale tardoantica*, in *L'alimentazione nell'Antichità*, Atti della XLVI settimana di studi aquileiesi (Aquileia, 14-16 maggio 2015) a cura di Giuseppe Cuscito, in "Antichità Altoadriatiche", LXXXIV, 2016, Editreg, Trieste, p. 118.

¹⁹ Come si può osservare, a titolo esemplificativo, nel palazzo di *Gorsium-Herculia* (diocesi di Pannonia e Dalmazia) e a *Nea Paphos* (diocesi d'Oriente) nelle case di Teseo e Aion, FEDERICA PIRAS, *L'accoglienza dell'ospite* cit., p. 152, cat. 10, tav. 10; 162-163, cat. 18, tav. 18, o nel *praetorium* di Subradice (*Thracia*) e nella villa di Montana (*Dacia Ripensis*), così come nel settore privato del palazzo imperiale di Milano, FEDERICA PIRAS, *L'edificio romano di Via Brisa: un settore del palazzo imperiale di Milano*, in "Lanx", 11, 2012, pp. 58-59, figg. 20-21.

²⁰ ROMINA MARCHISIO, *I materiali lapidei da rivestimento parietale e pavimentale*, in *Ripresa delle indagini archeologiche a Palazzo Pignano. Seconda e terza campagna di scavo (2017-2018)*, a cura di Furio Sacchi e Davide Gorla, in "Archeologia in Lombardia. Età romana e tardoantica", 2, Milano, c.s.

tempo fa²¹, le recenti scoperte effettuate nella Villa del Casale a Piazza Armerina²² o le evidenze fornite dalle ville di Villaro del Ticineto (Al) e di Sizzano (No)²³ in Piemonte stanno modificando il quadro delle conoscenze.

Furio Sacchi

La cultura materiale

Il periodo alto-medio imperiale²⁴

Nell’edificio rustico costruito nella seconda metà del I sec. d.C. si faceva uso di vasellame di tradizione romana di produzione locale e di merci provenienti dal mercato adriatico. Traspare dai materiali uno standard di vita sobrio in sintonia con il quadro riscontrato in altri siti rurali del Cremonese (Sergnano, Olmeneta e Pozzaglio)²⁵. La continuità in età antonino-severiana segna la comparsa di stoviglie in terra sigillata peculiari del periodo e di alcune ceramiche da cucina tipiche della piena età imperiale come tegami, coperchi e olle in ceramica comune²⁶.

Le ceramiche a pareti sottili, con funzione potoria, sono rappresentate da coppette emisferiche e bicchieri con corpo ceramico sia grigio che chiaro. Alcuni prodotti possono essere definiti solo affini alla classe, mentre di migliore fattura è una coppetta carenata *Mayet XXX*, databile tra l’età tiberiana e la flavia, a pasta grigia, rivestita da un ingobbio scuro e decorata alla barbottina, dove traspare l’intento di imitare manufatti analoghi in metallo (*Fig. 6, 1*).

Il vasellame da mensa in terra sigillata padana è di qualità corrente e costituito da un repertorio che si sviluppa a partire dalla metà del I sec. d.C. Sono attestate le piissidi *Consp. 29* che non superano la fine del I sec. d.C. (*Fig. 6, 2*), mentre più longevi sono i piatti carenati *Consp. 3/Drag. 31* e le coppe emisferiche *Consp. 36* che arrivano fino al pieno II sec. d.C. (*Fig. 6, 3-4*). Compare più tardi, a partire dall’età flavia, il piatto con orlo rettilineo *Consp. 40*, attestato sia con la tesa decorata alla barbottina che liscia (*Fig. 6, 5*)²⁷. Per la produzione di media età imperiale sono attestati una variante tarda del piatto *Consp. 3/Drag. 31* con orlo pendulo e una coppa a orlo inflesso

²¹ Sulla base dello stato delle conoscenze si riscontrava sovente in importanti ville della Tarda Antichità una separazione di funzioni produttive e residenziali, CARLA SFAMENI, *Ville residenziali nell’Italia tardoantica*, Edipuglia Bari 2006, p. 110.

²² Da ultimo CARLA SFAMENI, *I grandi “magazzini” della villa del Casale di Piazza Armerina e il ruolo economico-produttivo delle ville residenziali tardoantiche*, in “Sicilia Antiqua”, XV, 2018.

²³ FRANCESCA GARANZINI, GIAN BATTISTA GARBARINO, *Le ville di Ticineto e di Sizzano. Nuove riflessioni e prospettive di ricerca per due siti del Piemonte Orientale alla fine dell’Antichità*, in *La villa dopo la villa. Trasformazione di un sistema insediativo ed economico in Italia centro-settentrionale tra tarda Antichità e Medioevo*, MARCO CAVALIERI E FURIO SACCHI (eds.), Fervet opus 7, Louvain 2020.

²⁴ Per un quadro riassuntivo sulla cultura materiale di prima e media età imperiale a Palazzo Pignano si veda anche FURIO SACCHI, DAVIDE Gorla, *Prima della villa: le fasi insediative a Palazzo Pignano antecedenti l’età tardoantica*, in “NAB”, 25, Bergamo 2017, pp. 134-141; FURIO SACCHI, DAVIDE GORLA, *Un insediamento rurale di età imperiale a Palazzo Pignano (CR)*, in “Amoenitas”, VII, Fabrizio Serra Editore, Pisa 2018, p. 20 e sgg.

²⁵ GIANLUCA METÈ, GIORDANA RIDOLFI, *Gli insediamenti rurali di età romana*, in *Progresso e Passato. Nuovi dati sul Cremonese in età antica dagli scavi del metanodotto Snam Cremona-Sergnano*, a cura di Nicoletta Cecchini, Edizioni Et, Milano 2014, p. 48.

²⁶ Per le quali vd. infra.

²⁷ CAROLA DELLA PORTA, *Terra sigillata di età alto e medio imperiale*, in *Ceramiche in Lombardia tra II secolo a.C. e VII secolo d.C. Raccolta dei dati editi*, a cura di Gloria Olcese, “Documenti di Archeologia”, 16, SAP, Mantova 1998, pp. 85-87.

databili entrambi tra la fine del II e i primi decenni del III sec. d.C.²⁸ (*Fig. 6, 6-7*).

Di un certo pregio è una coppetta biansata o piccolo *skyphos* in vetro giallo simile al tipo *Is. 39*, essa si ispira a modelli metallici di tradizione ellenistica e si data alla seconda metà del I sec. d.C. (*Fig. 6, 8*)²⁹.

In ceramica comune sono presenti pochi manufatti. Per conservare e servire liquidi è attestata un tipo di olpe con orlo a breve tesa molto comune in Lombardia (*Fig. 6, 9*). Erano poi adoperati in cucina i mortai e un tipo di olla. Con i primi si tritavano i cereali e aggiungendo dell'acqua si ottenevano impasti utili a preparare focacce, salse e zuppe. Sono attestati il mortaio con listello decorato a ditate avvicinabile al tipo *Emporiae 36,2* il cui impiego si esaurisce nel I sec. d.C. (*Fig. 6, 10*) e quello in *opus doliare Dramont D2* con orlo a tesa pendula che sostituisce il precedente e che rimase largamente in uso ancora nel III sec. d.C. (*Fig. 6, 11*)³⁰.

Per la cottura a fuoco lento di cibi umidi (carni lessate, ortaggi) o semiliquidi (minestre, zuppe) è attestata un'olla ad impasto refrattario diffusa tra l'età augustea e la fine del I sec. d.C. decorata con una fila di tacche oblique, retaggio di un gusto celtico ormai in via di esaurimento (*Fig. 7, 1*).

I contenitori da trasporto documentano l'approvvigionamento di derrate alimentari dal mercato adriatico le quali raggiungevano i centri cisalpini grazie all'articolato sistema idroviario padano³¹.

Le merci potevano circolare su imbarcazioni come le piroghe lungo il Po e altri fiumi sicuramente navigabili come l'Adda, distante dalla villa 8-9 km circa³².

Per il trasporto di vino sono state identificate le anfore Dressel 2-4 e Dressel 2-5, prodotte in diversi centri sia italici che provinciali e tipiche dei primi due secoli dell'impero. Leggermente più tarde sono le anfore tipo Forlimpopoli che contenevano vino romagnolo (*Fig. 7, 2*). Le ridotte dimensioni di quest'ultime attestano una diversa tendenza nel mercato a partire dal II sec. d.C. che prediligeva il frazionamento delle merci provenienti da un mercato preferibilmente regionale e che faceva ricorso alle vie d'acqua³³.

L'anfora più attestata è la Dressel 6B che trasportava soprattutto olio proveniente dalle coste nord adriatiche e domina il mercato padano tra la fine del I sec. a.C. e i primi anni del III sec. d.C. (*Fig. 7, 3*)³⁴. Interessante è la presenza di una Tripolitana I, in un momento in cui i contenitori sono molto rari in Cisalpina (*Fig. 7, 4*).

²⁸ STEFANIA JORIO, *Terra sigillata della medio e tarda età imperiale di produzione padana. Contributo alla definizione di un repertorio lombardo*, in *Nuove ricerche sul Capitolium di Brescia. Scavi studi e restauri*, Edizioni Et, Milano 2002, p. 325, tav. III, 3, 6-8.

²⁹ MARINA UBOLDI, *I vetri*, in *Ripresa delle indagini archeologiche a Palazzo Pignano. Seconda e terza campagna di scavo (2017-2018)*, a cura di Furio Sacchi e Davide Gorla, in “Archeologia in Lombardia. Età romana e tardoantica”, 2, Scalpendi editore, Milano, c.s.

³⁰ CAROLA DELLA PORTA, NICOLETTA SFREDDA, GABRIELLA TASSINARI, *Ceramiche comuni*, in *Ceramiche in Lombardia tra II secolo a.C. e VII secolo d.C. Raccolta dei dati editi*, a cura di Gloria Olcese, “Documenti di Archeologia”, 16, SAP, Mantova 1998, pp. 176-177, nn. 7, 10.

³¹ Sulla navigazione fluviale in Cisalpina, GIOVANNI UGGERI, *La navigazione interna della Cisalpina in età romana*, in “Antichità Altoadriatiche”, 29, 1987, Editreg, Trieste, pp. 305-354.

³² Alcune di queste imbarcazioni sono state recuperate nei letti dei fiumi Po, Adda e Oglio e sono attualmente conservate presso il Museo di Crema e del Cremasco, FEDERICA BARBAGLIO, *Le imbarcazioni monossili: la storia, gli studi, le scoperte archeologiche*, in “Insula Fulcheria”, XXXVII, Crema 2007, pp. 145-170.

³³ CLEMENTINA PANELLA, *Le anfore italiche del II sec. d.C.*, in *Amphores romaines et histoire économique*, Collection de l’École Française de Rome, 114, Roma 1989, pp. 157-161.

³⁴ SILVIA CIPRIANO, *Le anfore olearie Dressel 6B*, in *Olio e pesce in epoca romana. Produzione e commercio nelle regioni dell'alto Adriatico*, a cura di Stefania Pesavento Mattioli e Marie Brigitte Carre, in “Antenor Quaderni”, 15, Edizioni Quasar, Roma 2009, pp. 173-189.

Il periodo medio-tardo imperiale³⁵

Appartiene al periodo di grande sviluppo edilizio e ai rinnovamenti avvenuti tra la seconda metà del III e il V sec. d.C. la quasi totalità dei reperti mobili ritrovati. La ceramica comune è preponderante e a fianco di essa compaiono recipienti rivestiti da vetrina e pentole in pietra ollare. La presenza di merci d'importazione come stoviglie e anfore conferma la grande diffusione nelle campagne lombarde dei prodotti africani.

Le ceramiche fini da mensa sono in sigillata africana o in produzioni a essa ispirate. Il vasellame d'importazione arrivava in Italia settentrionale e nel resto dei centri mediterranei come merce di accompagnamento su navi onerarie che distribuivano principalmente derrate alimentari. Tra il vasellame africano è presente una coppetta con orlo a tesa Hayes 71 della produzione C datata al IV sec. d.C. (*Fig. 7, 5*). Più variegato è il quadro della produzione D attestata tra la metà del IV e gli anni centrali del V sec. d.C. con le coppe Hayes 91 (*Fig. 7, 6*) e le ampie scodelle Hayes 67, 61A, 61B (*Fig. 7, 7-9*). Proprio queste ultime due forme furono replicate da artigiani locali sia in ceramica acroma che rivestita di rosso. L'impiego sulla tavola di piatti e scodelle di ampie dimensioni riflette un cambiamento delle consuetudini alimentari in età tardoantica dove si prediligeva l'uso di vassoi da portata da cui potevano attingere i commensali³⁶.

La ceramica comune era principalmente destinata a un utilizzo primario sul fuoco con poche forme e varianti riconducibili a olle, tegami, coperchi e fornelli/bacini; scarsi sono invece i recipienti per la mensa. La contrazione della batteria da cucina e del vasellame in età tardoantica è un fenomeno diffuso in Italia settentrionale a partire dal IV sec. d.C. e i vari contenitori potevano svolgere ulteriori funzioni rispetto a quelle per cui furono creati: per la cucina, per la conserva, per la tavola e altro ancora³⁷.

Ben documentato è un gruppo variegato di olle di forma ovoidale o globulare spesso con larga imboccatura e orlo estroflesso talvolta segnato da una scanalatura (*Fig. 7, 10*); si tratta di una produzione seriale ampiamente diffusa a partire dagli inizi del III e che continua per tutto il V sec. d.C.³⁸. A Palazzo Pignano furono anche impiegate come contenitori da dispensa già in età severiana in un ambiente verosimilmente destinato allo stocaggio di prodotti alimentari³⁹. Potevano svolgere la medesima funzione anche alcune olle con orlo a fascia, tipiche dell'area varesina e del Canton Ticino tra IV e V sec. d.C. (*Fig. 7, 11*)⁴⁰. A partire dal pieno V sec. d.C. queste olle furono progressivamente sostituite da forme più piccole, con pareti sottili non di rado rifinite a stecca e

³⁵ Per un quadro riassuntivo sulla cultura materiale di media e tarda età imperiale a Palazzo Pignano si veda anche GRAZIELLA MASSARI, ELISABETTA ROFFIA, MARGHERITA BOLLA, DONATELLA CAPORUSSO, *La villa tardo-romana di Palazzo Pignano (CR)*, in *Cremona Romana*, a cura di Giuseppe Pontiroli, Annali della Biblioteca statale e librerie civica di Cremona, XXXV (198), Cremona 1985, pp. 196-210; FURIO SACCHI, DAVIDE GORLA, *Un insediamento rurale* cit., pp. 20-27.

³⁶ DIANA DOBREVA, ANNA RICCATO, *L'alimentazione nell'antichità*, a cura di Giuseppe Cuscito, in “Antichità Altoadriatiche”, 84, Editreg, Trieste 2016, p. 448.

³⁷ Su questi temi ANGELA GUGLIELMETTI, *Tradizione e innovazione nel vasellame da cucina e da dispensa in Italia settentrionale fra età tardoantica e altomedioevo. La manifattura dei recipienti e i loro legami con le abitudini alimentari*, in *L'alto medioevo. Artigiani e organizzazione manifatturiera*, a cura di Michelle Beghelli, Paola Marina De Marchi, BraDyPUS Communicating Cultural Heritage, Bologna 2014, p. 36 e sgg.

³⁸ ANGELA GUGLIELMETTI, cit., p. 39, fig. 1.

³⁹ Sull'ambiente si veda Sacchi in questa sede. Assieme a queste olle fu ritrovato anche un particolare coperchio ricavato da una tegola.

⁴⁰ Nella villa rustica di Cislago (VA) lo stesso tipo di olla, interrata, conteneva una miscela di farine di frumento, segale e castagne, ANGELA GUGLIELMETTI, *Il vasellame da cucina e da dispensa del complesso rustico*, in *Il profumo del pane e delle castagne. Dai semi di Cislago ai panini di Angera*, a cura di Barbara Grassi e Cristina Miedico, Lavrano Editore, Arona 2015, pp. 23-24.

con orlo a tesa variamente inclinata (*Fig. 7, 12*)⁴¹.

I tegami erano funzionali a cucinare carni, pesce o verdure in salsa o rosolate ed eventualmente fungere da piatti personali o da portata sulla tavola. È una forma ampiamente documentata per tutto il corso dell’età imperiale sia nella variante con orlo inflesso che estroflesso. Vi erano poi pentole con orlo a tesa e fondo concavo (*Fig. 7, 13*); alcune potevano essere munite di piedini troncoconici utili a poggiarle sopra le braci senza la necessità di ricorrere a griglie o a elementi di sospensione. Queste ultime sono particolarmente diffuse nel Bergamasco per un lungo periodo, fino al IV-V sec. d.C.⁴².

Facevano pendant con questi recipienti una serie di coperchi distinguibili per la diversa articolazione dell’orlo (indistinto, a breve tesa talora muniti di incavo) riferibili a tutta l’età imperiale; più caratteristiche del periodo tardo-antico sono alcune varianti con orlo inflesso o rialzato esternamente (*Fig. 8, 1-2*). Vi erano poi alcuni grossi recipienti, con pareti troncoconiche, talvolta muniti di listello e orlo ingrossato o ondulato (*Fig. 8, 3*). Potevano assolvere a diverse funzioni come catini, bracieri mentre per alcuni appare chiaro l’impiego come fornelli-coperchio per cuocere focacce e pani non lievitati⁴³.

Erano adoperate sulla tavola assieme alle stoviglie descritte in precedenza anforotti, olpi e brocche per conservare e servire i liquidi (*Fig. 8, 4-5*).

Il set di stoviglie da cucina e da mensa era poi integrato con altri recipienti tipici del periodo tardoantico e altomedievale in pietra ollare e in ceramica invetriata. Quest’ultima è presente con un discreto ventaglio di forme in buona parte ispirate al repertorio della ceramica comune e della sigillata africana⁴⁴. Ben attestati sono i mortai a listello dotati di versatoio a canale o a cannello più piccoli e maneggevoli rispetto a quelli della tradizione precedente (*Fig. 8, 6*). Molto simili erano alcune ciotole a listello che per la maggior delicatezza delle pareti e per la superficie interna non abrasiva dovevano essere utilizzate sulla tavola (*Fig. 8, 7*). Vi erano poi olle, globulari e ovoidali riferibili al V-VI sec. d.C. (*Fig. 8, 8*) e alcune olpette per contenere i liquidi (*Fig. 8, 9*).

Completano il quadro le pentole troncoconiche con i rispettivi coperchi in pietra ollare (*Fig. 8, 10*)⁴⁵. Il successo di questi recipienti dipese dalle qualità del materiale ideale per lunghe cotture: ottima conducibilità termica, resistenza a sbalzi termici e all’azione del fuoco; poi la pietra non assorbendo liquidi non alterava il sapore dei cibi⁴⁶. Le forme sono tutte ottenute al tornio e alcune presentano caratteristiche tipiche del tardoantico come fasce di solcature e piccoli cordoli in prossimità dell’orlo (*Fig. 8, 11*); altre pienamente altomedievali hanno pareti a volte molto sottili, lisce o trattate a effetto “millerighe” (*Fig. 8, 12*).

Ben attestati sono i recipienti potori in vetro come coppe o bicchieri (*Is. 96/106/116*) di colore verdastro e di fattura corrente con orli tagliati e non rifiniti; solo una coppa si distingue per una decorazione con gocce blu (*Fig. 8, 13*). Alcuni bicchieri a calice testimoniano l’utilizzo di oggetti vitrei anche nel periodo successivo, a partire dalla fine del V sec. d.C.⁴⁷.

Per l’età tardo imperiale il volume di prodotti trasportati in anfore si riduce rispetto al periodo

⁴¹ ANGELA GUGLIELMETTI, *Tradizione e innovazione* cit., p. 39.

⁴² MARIAGRAZIA VITALI, *La ceramica d’uso comune e la ceramica longobarda a Bergamo e nella bergamasca*, in *Storia economica e sociale di Bergamo. I primi millenni. Dalla preistoria al Medioevo*, Vol. II, a cura di Rafaella Poggiani Keller e Maria Fortunati, Castelli Bolis Poligrafiche S.p.A., Cenate Sotto 2007, p. 661.

⁴³ ANGELA GUGLIELMETTI, *Tradizione e innovazione* cit., p. 49.

⁴⁴ MARCO SANNAZARO, *Pietra ollare e ceramica invetriata*, in *Ripresa delle indagini archeologiche a Palazzo Pignano. Seconda e terza campagna di scavo (2017-2018)*, a cura di Furio Sacchi e Davide Gorla, in *Archeologia in Lombardia. Età romana e tardoantica*, 2, Scalpendi editore, Milano, c.s.

⁴⁵ Ivi.

⁴⁶ ANGELA GUGLIELMETTI, *Tradizione e innovazione* cit. pp. 49-50.

⁴⁷ MARINA UBOLDI, cit.

precedente. Un discreto numero di frammenti indizia la presenza di contenitori provenienti dalla Tunisia assegnabili in parte alle “cilindriche di medie dimensioni”. Tra queste è stato riconosciuto con certezza un esemplare di Africana IIIC che circola tra la fine del IV e la metà del V sec. d.C. e che trasportava *garum*, ma anche vino e forse olio (*Fig. 8, 14*)⁴⁸. Si conserva poi la bocca di una piccola anfora morfologicamente simile alle vinarie Keay LII⁴⁹ prodotte tra Calabria e Sicilia, tuttavia le caratteristiche del corpo ceramico sembrano avvicinarla a rielaborazioni di ambito adriatico (*Fig. 8, 15*)⁵⁰.

Sono note infine due lucerne che imitano le produzioni africane in terra sigillata. Entrambe, databili tra gli ultimi anni del IV sec. d.C. e la fine del successivo, hanno il disco decorato con soggetti cristiani: su una sono raffigurati il gallo e la croce e sul fondo ancora una croce; sulla seconda il *Chrismón*⁵¹. La prima fu recuperata all'interno di un vano a ipocausto a canali che riscaldava l'aula absidata 29-30, in queste circostanze si ipotizza che le lampade fossero deposte intenzionalmente nei pressi del forno per illuminare l'ambiente durante le cicliche operazioni di pulizia dagli accumuli di cenere⁵².

Davide Gorla

Il sito di Palazzo Pignano in epoca medievale

I dati relativi al periodo successivo alla *fine della villa* sono purtroppo lacunosi per una serie di motivazioni quali lo scarso interro dei livelli archeologici che ha esposto gli strati medievali all'azione distruttiva delle attività antropiche, l'attenzione esclusiva alle fasi romane degli interventi di scavo effettuati fino alla metà degli anni '70⁵³, l'occasionalità e la scarsa estensione delle indagini successive eseguite a più riprese fra il 1977 e il 2009⁵⁴. Le strutture, per quanto è noto finora, non sembrano sovrapporsi le une alle altre impedendo di riconoscere una chiara successione e paiono estendersi in un ampio areale⁵⁵. Allo stato attuale delle indagini, appare impossibile, quin-

⁴⁸ CLEMENTINA PANELLA, LUCIA SAGUÌ, MARTA CASALINI, FULVIO COLETTI, *Contesti tardoantichi di Roma: una rilettura alla luce di nuovi dati*, in LRCW3, a cura di Simonetta Menchelli, Sara Santoro, Marinella Pasquinucci, Gabriella Guiducci, BAR International Series 2185, Oxford 2010, pp. 60-61.

⁴⁹ DAVIDE GORLA, GIANLUCA MARTA, *Le anfore*, in *Ripresa delle indagini archeologiche a Palazzo Pignano. Seconda e terza campagna di scavo (2017-2018)*, a cura di Furio Sacchi e Davide Gorla, in “Archeologia in Lombardia. Età romana e tardoantica”, 2, Scalpendi editore, Milano, c.s.

⁵⁰ Una produzione di anfore “affini” alle Keay LII è attestata in Abruzzo, con bibliografia citata, RITA AURIEMMA, ELENA QUIRI, *La circolazione delle anfore in Adriatico tra V e VIII sec. d.C.*, in *La circolazione delle ceramiche nell'Adriatico tra tarda antichità e altomedioevo*, a cura di Sauro Gelichi, Claudio Negrelli, “Documenti di Archeologia”, 43, SAP, Mantova 2007, p. 48.

⁵¹ MARILENA CASIRANI, *Palazzo Pignano* cit., p. 60; ELISA GRASSI, *La lucerna con cristogramma*, in *Ripresa delle indagini archeologiche a Palazzo Pignano. Seconda e terza campagna di scavo (2017-2018)*, a cura di Furio Sacchi e di Davide Gorla, in “Archeologia in Lombardia. Età romana e tardoantica”, 2, Scalpendi editore, Milano, c.s.

⁵² SUSANNE ZABEHLICKY-SCHEFFENEGGER, *Does form (or category of finds) reflect function (of a room or building)? A comparison between Virunum and Bruckneudorf*, in *Thinking about space: the potential of surface survey and contextual analysis in the definition of space in roman times*, in “SEMA”, 8 a cura di Hannelore Vanhaverbeke, Jeroen Poblome, Frank Vermeulen, Marc Waelkens, Raymond Brulet, Brepols, Turnhout 2008, pp. 220-221.

⁵³ Relazioni di scavo: Frova 14-9-1956; Giacomini 24-4-1959; Cirillo 1969; Cirillo 1970; Cirillo 1972 (ATS Lombardia).

⁵⁴ Relazioni di scavo: Roffia 28-6/29-7-1977; Roffia 24-8/23-9-1977; Roffia 1978; Roffia 1979; Roffia 1980; Roffia 1981; Roffia 1982 (ATS Lombardia). Relazione sulle indagini geomagnetiche: Blockley 2001 (ATS Lomb.); Passi Pitcher, Blockley 1997; Blockley 1999 (ATS Lomb.); Mete, Blockley 2009 (ATS Lomb.).

⁵⁵ Sono state individuate, grazie a saggi a campione, in luoghi distanti tra loro alcune decine di metri.

di, stabilire se si tratti di strutture che hanno convissuto in uno stesso orizzonte cronologico formando un unico insediamento oppure se si tratti di nuclei separati, riferibili a momenti differenti.

La ripresa delle indagini archeologiche con quattro campagne svolte tra il 2016 e il 2019, oltre che la revisione della documentazione dei vecchi scavi, hanno permesso di formulare osservazioni che accrescono la conoscenza del riutilizzo a scopo abitativo delle strutture della villa dopo la sua fine⁵⁶ (fig. 9).

Pars dominica. Area del cortile ottagonale (fig. 10)

Almeno due serie di buche di palo di varia dimensione, che delimitano aree sub-circolari al cui centro è, in genere, un buco di palo, sono state individuate nei sottofondi pavimentali del peristilio e dell’ambiente 17, tali evidenze sono interpretabili come strutture abitative di forma ellittica, realizzate in materiale deperibile, che forse riutilizzano in parte alcuni muri del complesso dopo la “fine della villa”.

Lo svuotamento di queste buche ha restituito minimi frammenti di materiali privi di elementi diagnostici; solo un frammento di pietra ollare e uno di vetro possono essere riferiti genericamente all’età altomedievale⁵⁷. Uno dei pochi frammenti leggibili appartiene infatti a un recipiente in pietra ollare con la traccia di una fascia metallica a breve distanza dall’orlo. Questi recipienti iniziano a comparire nella seconda metà dell’alto Medioevo e sono diffusi per tutto il basso Medioevo⁵⁸. Il frammento vitreo appartiene a un piedino di calice in vetro verde chiaro con bolle d’aria e può essere datato genericamente all’alto Medioevo⁵⁹.

Da una delle buche di palo proviene anche un frammento di fiasca o bottiglia di ceramica a

⁵⁶ Per una trattazione più ampia si vedano i contributi Marilena Casirani, *Palazzo Pignano* cit.; Marilena Casirani, *Palazzo Pignano (CR)*, in *The Eerdmens Encyclopedia of Early Christian Art and Archeology*, 3 voll., General Editor P. Corby Finney (University of Missouri, Department of History, St. Louis Missouri), vol. II, Grand Rapids-Michigan, 2017, pp. 287-288; MARILENA CASIRANI, Breve storia degli scavi e degli studi, in *Ripresa delle indagini archeologiche a Palazzo Pignano. Prima campagna di scavo maggio-giugno 2016*, a cura di Marilena Casirani e Furio Sacchi, Educatt, Milano 2017, pp. 15-21; MARILENA CASIRANI, *Il complesso tardo antico di Palazzo Pignano (CR). Nuove acquisizioni dalla documentazione esistente e prospettive future*, in *Abitare nel Mediterraneo tardoantico*, Atti del II Convegno Internazionale del Centro Interuniversitario di Studi sull’Edilizia abitativa tardoantica nel Mediterraneo (CISEM), (Bologna, 2-4 marzo 2016), a cura di Isabella Baldini e Carla Sfameni, Edipuglia, Bologna, 2018, pp. 333-338; FURIO SACCHI, MARILENA CASIRANI, *La villa di Palazzo Pignano* cit, pp. 149-199; FURIO SACCHI, MARILENA CASIRANI, *Palazzo Pignano (CR). Novità dai recenti scavi nel sito del complesso residenziale tardoantico*, in *Abitare nel Mediterraneo tardoantico, III Convegno Internazionale del Centro Interuniversitario di Studi sull’Edilizia abitativa tardoantica nel Mediterraneo* (Bologna, 28-31 ottobre 2019), DiSCI-Università di Bologna, Edipuglia, c.s.

⁵⁷ Massari, Roffia, Bolla, Caporusso, cit., pp. 185-227, in particolare: pp. 193-195. Il riesame di tutti i materiali a cura della dott.ssa Eliana Sedini (Soprintendenza per i Beni Archeologici della Lombardia) non ha consentito di precisare ulteriormente la cronologia.

⁵⁸ MARGHERITA BOLLA, *Recipienti in pietra ollare*, in *Scavi MM3*, a cura di Donatella Caporusso, vol 3.2, Edizioni Et, Milano 1991, pp. 11-37, in particolare p. 19.

⁵⁹ BRUNELLA PORTULANO, *Le capanne altomedievali. Testimonianze di vita quotidiana*, in *Dalla villa romana all’abitato altomedievale. Scavi archeologici in località Faustinella - S. Cipriano a Desenzano*, a cura di Elisabetta Roffia, Edizioni Et, Milano, 2007, pp. 63-64; GABRIELLA PANTÒ, SOFIA UGGÈ, *Vasellame dall’insediamento di età gota e longobarda*, in *I Longobardi in Monferrato. Archeologia della “iudicaria Torrensis”*, a cura di Egle Micheletto, Soprintendenza per i beni archeologici del Piemonte e del Museo antichità egizie, Casale Monferrato 2007, pp. 137-157, in particolare: p. 145; MARINA UBOLDI, *I vetri*, in *Archeologia medievale a Trezzo sull’Adda: il sepolcreto longobardo e l’oratorio di San Martino, le chiese di Santo Stefano e San Michele di Sallianense*, (Contributi di Archeologia 5), a cura di Silvia Lusuardi Siena e Caterina Giostra, Vita e Pensiero, Milano 2012, pp. 499-506, in particolare pp. 504-505.

stampiglia a stralucido di età longobarda⁶⁰.

Le buche di palo hanno un diametro che varia dai 5 ai 30 cm, mentre la profondità originaria non è determinabile a causa dell'asportazione dei livelli d'uso. All'interno dei riempimenti, ricchi di resti carboniosi testimonianti il disfacimento dei pali, sono stati riconosciuti dei ciottoli di rincalzo, secondo una tecnica di costipamento in genere utilizzata in presenza di terreno cedevole. In caso di terreno compatto, come nel caso di Palazzo Pignano dove le buche sono scavate nei pavimenti della villa, i ciottoli potrebbero indicare una lunga vita delle strutture i cui pali, a causa dell'usura, dovettero essere sostituiti più volte e fissati con inzeppature lapidee⁶¹. La parzialità della superficie indagata e l'asportazione indiscriminata dei riempimenti degli ipocausti non permettono di seguire integralmente il perimetro di queste strutture e di valutarne l'estensione, anche se le buche di palo di piccole dimensioni potrebbero segnalare la presenza di partizioni interne o di arredi⁶². Il sottofondo in cocciopesto dell'ambiente 9, nella parte meridionale del peristilio, ha restituito inoltre tre buche di palo molto ravvicinate tra loro. Supponendo che siano contemporanee⁶³, si potrebbe proporre di accostarle a una simile traccia riscontrata a Poggibonsi (SI) e che è stata interpretata come un pagliaio⁶⁴.

Sui due lati del setto murario che costituiva il prospetto del peristilio verso l'area scoperta centrale, si è riconosciuta, inoltre, la presenza di solchi, profondi circa 30 cm, che hanno asportato la preparazione pavimentale in cocciopesto e che sono accompagnati da buche di pali isolate visibili nel pavimento del portico stesso. Un confronto utile per l'interpretazione di queste tracce è fornito dallo scavo di una capanna gota a Mombello Monferrato (AL). Qui, nel VI secolo, una casa in tecnica mista si impone sui ruderi di una villa romana, mentre tre tombe, con elementi di corredo di tradizione gota, sono apprestate nell'area antistante. L'abitazione è costituita da contropareti lignee, addossate ai muri superstizi della villa e ancorate a terra per mezzo di travi dormienti alloggiate in trincee scavate lungo i perimetrali in muratura⁶⁵, secondo modalità di riutilizzo dei resti murari precedenti riconosciute, ad esempio, nella villa romana in località Faustinella-S.

⁶⁰ ELIANA SEDINI, *Un frammento di ceramica a stampiglia e stralucido dagli scavi del 1982*, in *Ripresa delle indagini archeologiche a Palazzo Pignano. Seconda e terza campagna di scavo (2017-2018)*, a cura di Furio Sacchi e Davide Gorla, in “Archeologia in Lombardia. Età romana e tardoantica”, 2, Scalpendi editore, Milano 2020, c.s.

⁶¹ MARCO VALENTI, VITTORIO FRONZA, *Lo scavo di strutture in materiale deperibile. Griglie di riferimento per l'interpretazione di buche e di edifici*, in *I Congresso Nazionale di Archeologia Medievale* (Pisa 29-31 maggio 1997), a cura di Sauro Gelichi, All'Insegna del Giglio, Firenze 1997, pp. 172-177.

⁶² FAUSTO SIMONOTTI, *Le capanne altomedievali*, in *Dalla villa romana all'abitato altomedievale. Scavi archeologici in località Faustinella - S. Cipriano a Desenzano*, a cura di Elisabetta Roffia, Edizioni Et, Milano 2007, p. 61.

⁶³ Non si deve dimenticare che l'area è stata sottoposta a interventi di scavo che avevano come unico interesse la scoperta dei resti della villa tardoantica e che, quindi, tutti i piani di calpestio altomedievali sono andati perduti.

⁶⁴ MARCO VALENTI, *L'insediamento altomedievale nelle campagne toscane. Paesaggi, popolamento e villaggi tra VI e X secolo*, Biblioteca del Dipartimento di archeologia e storia delle arti – sezione archeologica. Università di Siena, Firenze 2004, p. 43.

⁶⁵ EMANUELA ZANDA, *Mombello, Monferrato, loc. Molino Nuovo di Gambarello. Strutture romane ed altomedievali*, “Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte”, 16, Torino 1999, pp. 182-184; GABRIELLA PANTÒ, LUISELLA PEJRANI BARICCO, *Chiese nelle campagne del Piemonte in età tardolongobarda*, in *Le chiese rurali tra VII e VIII secolo in Italia settentrionale*, 8° Seminario sul Tardoantico e l'Alto medioevo in Italia settentrionale (Garda 2000), a cura di Gian Pietro Brogiolo, (Documenti di Archeologia 26), SAP, Mantova 2001, pp. 17-54; EGLE MICHELETTO, *Lo scavo di Mombello e l'archeologia della Iudicariaria Torrensis*, in *I Longobardi in Monferrato. Archeologia della "iudicariaria Torrensis"*, a cura di Egle Micheletto, Soprintendenza per i beni archeologici del Piemonte e del Museo antichità egizie, Casale Monferrato 2007, pp. 43-62.

Cipriano a Desenzano (BS)⁶⁶. È probabile, quindi, che anche a Palazzo Pignano la fronte del peristilio verso il *viridarium* fosse stata tamponata realizzando un perimetrale in legno. La limitatezza dello scavo non permette, però, di chiarire se questa nuova struttura si estendesse poi nell'area aperta centrale, oppure se riutilizzasse lo spazio del portico. La presenza di buche di palo poste in linea lungo il pavimento del deambulatorio e, in un caso, accanto alla base di uno dei pilastri, può suggerire l'ipotesi che abbiano svolto la funzione di sostegni della copertura di un ambiente ricavato all'interno del peristilio.

Nei saggi effettuati nell'area compresa tra il peristilio ottagonale e l'ambiente 17 sono emersi oltre a nuove buche di palo e a una grande trincea di asportazione, anche una struttura muraria realizzata con materiale di spoglio proveniente dalla villa, composto da ciottoli e frammenti lapidei come ad esempio un frammento di voluta di capitello ionico in marmo pregiato⁶⁷.

Altri dati sulle modalità d'insediamento nei resti del settore occidentale della villa sono andati irrimediabilmente perduti: lo conferma l'analisi di una fotografia effettuata prima dei restauri delle creste dei muri, nella quale è visibile un buco di palo realizzato nelle murature ormai rasate dell'ambiente 18/19. Un confronto puntuale è riscontrabile nella villa della Pieve di Nuvolento (BS), dove in una muratura della fase tardoantica della villa ormai rasata vengono praticati dei fori equidistanti, atti all'infissione di pali⁶⁸.

Dall'area proviene anche un frammento di recipiente vitreo decorato con bugnette e filamenti bianchi, forse una coppetta emisferica o una lampada pensile conica o campaniforme di tradizione merovingia (dal V sec. in avanti)⁶⁹ e un puntale in lega di rame di fodero di coltello (VI secolo)⁷⁰.

La presenza di sepolture con orientamento est-ovest, alcune in nuda terra altre con struttura a cassa in laterizi generalmente con copertura piana, tutte prive di corredo, rinvenuto in maggioranza intorno all'aula 13 ha portato a ipotizzare per l'ambiente absidato una funzione di oratorio funerario dopo la fine della villa⁷¹.

All'area del complesso tardoantico e alle sue immediate vicinanze, sono riferibili anche chiare, seppur frammentarie, tracce di una frequentazione in età longobarda che testimoniano l'importanza del sito tra VI e VIII secolo. Di una tomba longobarda rinvenuta nel 1912 nei terreni a sud dell'abitato moderno di Palazzo Pignano a meridione, quindi, del complesso tardoantico, si conserva solo il corredo costituito da spada, umbone e impugnatura di scudo in ferro e una lamina forse pertinente allo scudo⁷². Nell'area a sud della strada dei Luoghi Vecchi, tra il 1950 e il 1965, prima degli scavi promossi dalla Soprintendenza ai Beni Archeologici della Lombardia,

⁶⁶ SIMONOTTI, cit., pp. 61-63, in particolare p. 61.

⁶⁷ Relazione Matteoni scavo 2019 ATS Lombardia; FURIO SACCHI, MARILENA CASIRANI, *Palazzo Pignano (Cr). Novità* cit., c.s.

⁶⁸ VIVIANA FAUSTI, FAUSTO SIMONOTTI, *Struttura e fasi della villa, La villa romana della Pieve di Nuvolento. Restauro e valorizzazione del sito archeologico*, a cura di Filli Rossi, Edizioni Et, Milano 2012, pp. 33-43, in particolare p. 43.

⁶⁹ MARINA UBOLDI, *I vetri* cit., pp. 78-81.

⁷⁰ MARCO VIGNOLA, *Puntale di fodero*, in *Ripresa delle indagini archeologiche a Palazzo Pignano. Seconda e terza campagna di scavo (2017-2018)*, a cura di Furio Sacchi e Davide Gorla, in *Archeologia in Lombardia. Età romana e tardoantica 2*, Scalpendi editore, Milano 2020, c.s.

⁷¹ MARILENA CASIRANI, *Palazzo Pignano*, pp. 95-97.

⁷² *Notizie Scavi* 1912, p. 86; GIOVANNI AGNELLI, *Lodi e il suo territorio nella storia, nella geografia e nell'arte*, Lodi, 1917. Il luogo del suo ritrovamento è controverso. Infatti, secondo quanto riportato in *Notizie Scavi*, la tomba proverrebbe dalla località Rovereto di Postino, frazione di Dovera (LO). La località è, però, inesistente. Il direttore del Museo di Lodi, A. Agnelli, nel catalogare il materiale proveniente dalla tomba, lo assegna alle vicinanze di Palazzo Pignano. Del resto, Postino è a meno di 3 Km a sud di Palazzo Pignano. È probabile, quindi, che la tomba si trovasse nelle campagne tra i due paesi in un terreno chiamato Rovereto (M. CASIRANI, *Palazzo Pignano* cit., pp. 97-98).

sarebbero state portate alla luce tombe con corredo d'armi ed altri elementi metallici purtroppo andati dispersi⁷³.

Nel 1957, durante lavori agricoli, fu rinvenuto un anello sigillare aureo longobardo⁷⁴ recante l'immagine di un personaggio maschile circondato dall'iscrizione + Arichis⁷⁵. Il manufatto trova un confronto puntuale nell'anello di RODCHIS, appartenente al ricchissimo corredo di una sepoltura longobarda rinvenuta a Trezzo sull'Adda, datato al terzo quarto del VII secolo⁷⁶. Gli anelli sigillari aurei longobardi vengono interpretati come elemento identificativo di personaggi di rango legati al re, come i gasindi o i gastaldi che amministravano le proprietà del fisco regio. Il rinvenimento di quello di Arichis suggerisce la presenza *in loco* della sepoltura di un rappresentante del potere regio⁷⁷. L'anello, in seguito a complesse vicende con strascichi anche di natura giudiziaria, andò disperso. Se ne conservano solo una fotografia e un calco. Per quanto riguarda il contesto e il luogo di rinvenimento, le informazioni disponibili sono fortemente lacunose. In un primo momento si indicò come luogo di rinvenimento un campo denominato Mercato dei buoi, sito qualche decina di metri a sud del complesso tardoantico⁷⁸. In base a testimonianze recentemente raccolte, il ritrovamento sarebbe avvenuto, invece, in un punto molto più vicino al peristilio, sul lato nord della via Luoghi Vecchi e, quindi, all'interno delle strutture del peristilio ottagonale⁷⁹.

Nello stesso anno in cui si rinvenne l'anello sigillare, durante l'aratura di un campo nella zona a sud del peristilio, venne posta in luce una tomba a cassa in tavelloni, contenente uno scheletro e rottami di ferro, tra i quali si potevano riconoscere una spada e un umbone di scudo e che vennero prontamente distrutti⁸⁰. Non è escluso che il rinvenimento dell'anello, apparentemente fuori contesto, e della tomba siano da collegare fra loro. La natura dei rinvenimenti di orizzonte longobardo e la loro collocazione all'interno delle strutture del complesso tardoantico suggeriscono che l'insediamento altomedievale dovesse avere una particolare importanza in età longobarda,

⁷³ Testimonianza orale dei proprietari dei fondi in questione.

⁷⁴ OTTO VON HESSEN, *Anelli a sigillo longobardi con ritratti regali*, in "Quaderni Ticinesi" XI, Lugano 1982, pp. 305-312; WILHELM KURZE, *Anelli a sigillo dall'Italia come fonti per la storia longobarda*, in *I Signori degli anelli. Un aggiornamento sugli anelli-sigillo longobardi*, a cura di Silvia Lusuardi Siena, Vita e Pensiero, Milano 2004, pp. 7-45, in particolare p. 14; SILVIA LUSUARDI SIENA, *Osservazioni non conclusive sugli anelli sigillari longobardi "vecchi" e "nuovi"*, in *I Signori degli anelli. Un aggiornamento sugli anelli-sigillo longobardi*, a cura di Silvia Lusuardi Siena, Vita e Pensiero, Milano 2004, pp. 105-129.

⁷⁵ Il nome è testimoniato nel territorio bergamasco: un Arichis, gastaldo di Bergamo, è citato in un documento della metà dell'VIII secolo, dove la moglie e la cognata di quest'ultimo, figlie dello strator Gisulfo, permutano alcune loro consistenti proprietà situate nei pressi del fiume Oglio, sul confine tra cremonese e bresciano, con la badessa del monastero di S. Salvatore di Brescia (*Codice diplomatico longobardo*, a cura di Luigi Schiaparelli, vol. II, Roma 1933 (Fonti per la storia d'Italia, 63), n. 137, pp. 29-34; n. 155, pp. 77-84; n. 226, pp. 271-275); GIAN CARLO ANDENNA, *San Salvatore di Brescia e la scelta religiosa delle donne aristocratiche tra età longobarda ed età franca (VIII-IX secolo)*, in *Female vita religiosa between Late Antiquity and the High Middle Ages. Structures, developments and spatial contexts* (Vita regularis. Abhandlungen 47), a cura di G. Melville, A. Müller, Berlino 2011, pp. 209-234.

⁷⁶ SILVIA LUSUARDI SIENA, *Osservazioni non conclusive* cit., p. 118.

⁷⁷ Per la funzione, il significato e la complessa simbologia attribuita agli anelli sigillari longobardi si vedano i recenti volumi *I Signori degli anelli. Un aggiornamento sugli anelli-sigillo longobardi*, a cura di Silvia Lusuardi Siena, Milano 2004; *Anulus sui effigi. Identità e rappresentazione negli anelli-sigillo longobardi*, Atti della giornata di studio Milano (29 aprile 2004), a cura di Silvia Lusuardi Siena, Vita e Pensiero, Milano 2006, in particolare SILVIA LUSUARDI SIENA, *Premessa. Esibizione di "status", senso di appartenenza e identità nei sigilli aurei*, pp. VII-XI).

⁷⁸ Relazione Mario Mirabella Roberti 20-3-1959, ATS Lombardia.

⁷⁹ MARILENA CASIRANI, *Palazzo Pignano* cit., pp. 98-99.

⁸⁰ Ivi, p. 99.

forse una proprietà regia posta nella fascia delle terre abduane⁸¹.

Settore rustico-abitativo

I saggi puntiformi, effettuati fra il 1977 e il 1979 nel campo Matacocc a sud delle strutture visibili del complesso, sono stati realizzati con maggiore attenzione alle fasi posteriori alla *fine della villa*. In alcuni si sono messe in luce evidenze interpretate come piani d'uso costituiti da strati di ciottoli e frammenti di laterizi ai quali si appoggiano strati di terreno scuro ricco di ceneri e carboncini, ossa animali, pietra ollare, ceramica, un chiodo in ferro, collocabili in un orizzonte genericamente altomedievale. In alcuni casi questi strati si appoggiano ai muri in ciottoli delle strutture tardo antiche⁸². In particolare, le evidenze poste in luce nel saggio Q AO11, interpretate inizialmente come un semplice piano d'uso, possono essere identificate come esito del disfacimento di una capanna con pareti in argilla impastata con ciottoli e frammenti laterizi e sostenute da un'armatura di pali, che risulterebbe simile all'edificio G di Collegno (TO), attribuito a età longobarda e anch'esso di piccole dimensioni (3,20 x 1,75 m)⁸³. Tracce di organizzazione degli spazi provengono dal saggio Q AG32 dove compare un piano d'uso in ciottoli e terra scura con carboncini e frammenti laterizi, delimitato a sud da un muro in ciottoli e malta rosata della villa e, sui lati nord ed est, da ciottoli e grossi frammenti laterizi, forse, base d'appoggio per le parti in materiale deperibile di una capanna. A nord di questa struttura, alcuni tegoloni posti di taglio sembrano formare una canaletta per lo scolo delle acque, apprestamento che indica una certa cura nella gestione degli spazi abitati. La compresenza di alcune caratteristiche quali la diffusione su un'ampia area dei rinvenimenti di strutture in materiale deperibile, la vicinanza reciproca tra le costruzioni che a volte riutilizzano muri della villa, la presenza forse di infrastrutture sia pure rudimentali, sembrano testimoniare a favore di un insediamento organizzato⁸⁴.

Il saggio B del 2016 ha evidenziato un altro momento di parziale defunzionalizzazione delle strutture della villa e loro conseguente adattamento a nuove esigenze⁸⁵. In particolare un piano in ciottoli (US 10) al quale è stato eliminato un setto murario, ha rivelato la presenza di buche di palo con andamento ellittico e una buca ampia circa 80 cm (US 37) nel cui riempimento si sono rinvenuti frammenti di ceramica comune grezza, sigillata italica e uno strumento agricolo in ferro, forse un piccone-zappa multiuso usato per coltivare la terra, per rimuovere pietre e sollevare radici (tipo 3 Zagari) la cui diffusione si colloca tra V e VIII secolo. La tipologia 3-Zagari, alla quale appartiene lo strumento di Palazzo Pignano, ha caratteristiche intermedie tra la tipologia 1 e la tipologia 2 classificate dalla stessa e sembra avere funzioni comuni alla zappa e al piccone da utilizzare in terreni duri e sassosi. Secondo la studiosa la frequenza di ritrovamenti di questo tipo attesta una preferenza altomedievale per attrezzi poliedrici e più resistenti, data la preziosità del ferro, con spessore e larghezza consistenti e un limitato sviluppo delle lame. Il rinvenimento del piccone/zappa di Palazzo Pignano all'interno di una buca spinge inoltre a interrogarsi sull'in-

⁸¹ SILVIA LUSUARDI SIENA, MARILENA CASIRANI, *Trezzo e le terre dell'Adda in età longobarda: un bilancio e nuovi spunti*, in *I Longobardi a nord di Milano. Centri di potere tra Adda e Ticino* (Cairate VA 21 settembre 2019), a cura di Gian Pietro Brogiolo e Paola Marina De Marchi, SAP, Mantova 2020, pp. 51-80.

⁸² MARILENA CASIRANI, *Palazzo Pignano* cit. pp. 93-94

⁸³ LUISELLA PEJRANI BARICCO, *L'insediamento e la necropoli dal VI all'VIII secolo*, in *Presenze longobarde. Collegno nell'alto medioevo*, a cura di Luisella Pejrani Baricco, Stamperia Artistica Nazionale, Torino, 2004, pp. 17-51, in particolare p. 23.

⁸⁴ MASSARI, ROFFIA, BOLLA, CAPORUSSO, cit., p. 195; M. CASIRANI, *Palazzo Pignano* cit. pp. 94-95.

⁸⁵ FEDERICA MATTEONI, *Il saggio B*, in *Ripresa delle indagini archeologiche a Palazzo Pignano. Seconda e terza campagna di scavo (2017-2018)*, a cura di Furio Sacchi e Davide Gorla, in "Archeologia in Lombardia. Età romana e tardoantica", 2, Scalpelli editore, Milano 2020, c.s.

tenzionalità del suo occultamento. Gli attrezzi altomedievali noti archeologicamente sono stati rinvenuti infatti, in massima parte, in contesti riconducibili a ripostigli. Tale pratica sottolinea il valore attribuito agli strumenti realizzati in ferro, tale da spingere i proprietari a nasconderli in caso di pericolo. È possibile che questo sia avvenuto anche nel caso dell'attrezzo di Palazzo Pignano⁸⁶. La buca ampia nella quale è stato trovato l'attrezzo può essere confrontata con apprestamenti simili rinvenuti nelle fasi di dismissione della villa di Mansarine di Monzambano dove sono stati interpretati come truogoli per animali⁸⁷.

La vocazione agricola dell'area, già attestata per l'età romana prosegue quindi anche con l'alto Medievo, anche se forse in forme meno intensive.

Dai piani attribuibili al disuso delle strutture della villa presenti nel saggio F del 2017 proviene un pentanummo di Giustino II (565-578 d.C.)⁸⁸, mentre il saggio G del 2018 ha evidenziato a est dell'abside dell'ambiente 29 un piano d'uso sulla cui superficie superiore si sono rinvenuti sette frammenti pertinenti e combacianti relativi al fondo e all'attacco della parete di un ampio recipiente in pietra ollare, con tracce esterne di fumigazione databile tra IX e X secolo, indizio della lunga vita dell'insediamento⁸⁹.

L'indicazione offerta da un documento dell'anno 1000⁹⁰ relativa all'esistenza di una *curtem que dicitur Palatium Apiniani cum plebe*, potrebbe, però, suggerire l'ipotesi che le strutture emerse dagli scavi, almeno in una fase della loro vita, non siano da interpretarsi come un villaggio costituito da abitazioni di piccoli proprietari e contadini, ma piuttosto del *caput curtis* (la struttura direttiva) di una grande azienda agricola le cui strutture si sarebbero installate in quest'area prossima alla pieve riutilizzando gli edifici della villa tardoantica. La proprietà e le rendite cospicue di questa *curtis* risultano alla fine dell'alto Medioevo nella disponibilità della mensa vescovile di Piacenza. È proprio in questo periodo che la chiesa riceve donativi cospicui di proprietà terriere

⁸⁶ FRANCESCA ZAGARI, *Il metallo nel Medioevo. Tecniche, strutture, manufatti*, Palombi Editori, Roma, 2005, pp. 114-115; MARILENA CASIRANI, *Strumento agricolo in ferro dall'abitato altomedievale di Palazzo Pignano*, in *Ripresa delle indagini archeologiche a Palazzo Pignano. Seconda e terza campagna di scavo (2017-2018)*, a cura di Furio Sacchi e Davide Gorla, in "Archeologia in Lombardia. Età romana e tardoantica", 2, Scalpendi editore, Milano 2020, c.s.

⁸⁷ ANDREA BREDA, *La villa delle Mansarine di Monzambano (Mantova)*, in *Ville romane sul lago di Garda*, a cura di Elisabetta Roffia, TP Ed., San Felice del Benaco 1997, pp. 271-288.

⁸⁸ ROMINA MARCHISIO, *Il saggio F*, in *Ripresa delle indagini archeologiche a Palazzo Pignano. Seconda e terza campagna di scavo (2017-2018)*, a cura di Furio Sacchi e Davide Gorla, in "Archeologia in Lombardia. Età romana e tardoantica", 2, Scalpendi editore, Milano 2020, c.s.; ALESSANDRO BONA, *Le monete di Palazzo Pignano: vecchie acquisizioni, nuove scoperte*, in *Ripresa delle indagini archeologiche a Palazzo Pignano. Seconda e terza campagna di scavo (2017-2018)*, a cura di FURIO SACCHI E DAVIDE GORLA, in "Archeologia in Lombardia. Età romana e tardoantica", 2, Scalpendi editore, Milano 2020, c.s.

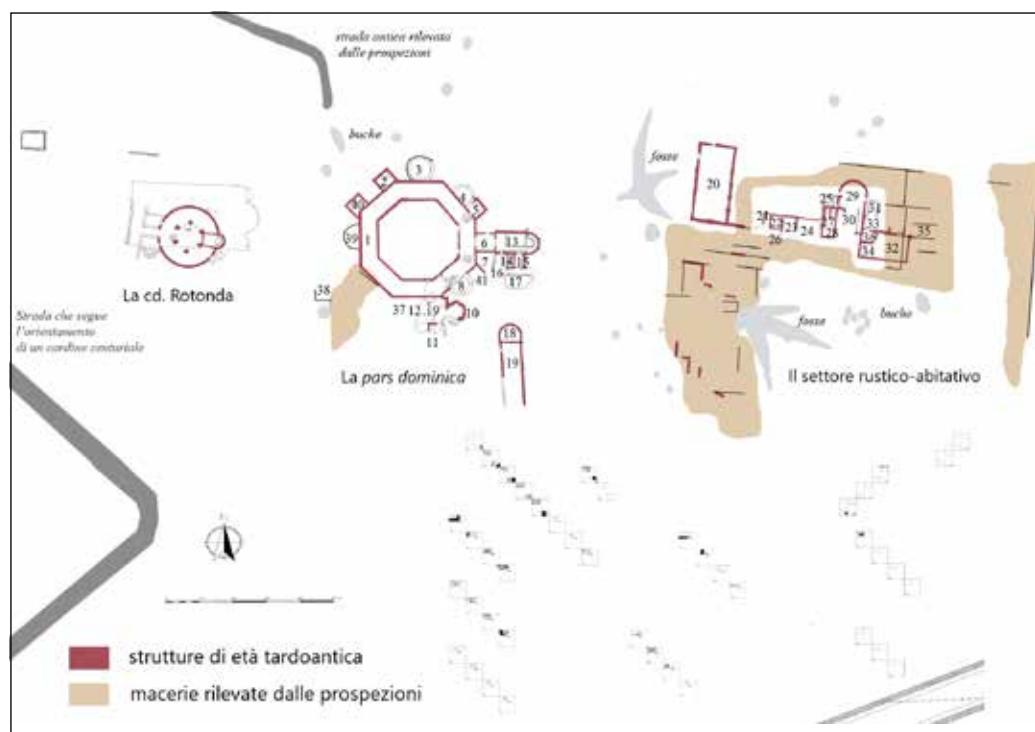
⁸⁹ FEDERICA MATTEONI, cit.; Marco Sannazaro, cit.

⁹⁰ Sigifredo vescovo di Piacenza dona al Monastero di S. Savino, anch'esso situato in Piacenza e da lui rifondato, *curtem que dicitur Palatium Apiniani cum plebe, capellis et decimis cunctisque suis pertinentiis* (*Archivio della Chiesa Maggiore di Piacenza*, 1000, XIV indizione, *Libro dei privilegi della Cattedrale di Piacenza*, p. 23.). La donazione venne confermata anche successivamente (*Ottoni III Diplomata*, 1000 novembre 5, indizione XIII, Roma, in *Ottoni II et Ottoni III Diplomata; Henrici II Diplomata*, 1004 maggio 28, indizione III, Locate Triulzi, in *Henrici II e Arduini Diplomata*, n. 70, pp. 87-88; *Conradi II Diplomata*, 1037 maggio 7, indizione V, presso il fiume Trebbia, in *Conradi II Diplomata*, n. 242, pp. 333-334; *Henrici III Diplomata*, 1048 settembre 14-28, indizione I, Bodfeld, in *Die Urkunden Heinrichs III*, n. 222, pp. 295-296; PIERRE RACINE, *Il vescovo di Piacenza, signore della città (997)*, Archivio Storico per le Province Parmensi XLIX, 1997, pp. 257-276; UMBERTO PRIMO CENSI, *Monasteri padani nei secoli X-XI dalla subordinazione vescovile all'autonomia. San Giovanni di Parma, San Lorenzo di Cremona, San Pietro di Modena, San Prospero di Reggio, San Savino di Piacenza*, Archivio Storico per le Province Parmensi LI, 1999, pp. 371-421.

provenienti dal fisco regio, come risulta da casi ben attestati dalle fonti anche in area lombarda.

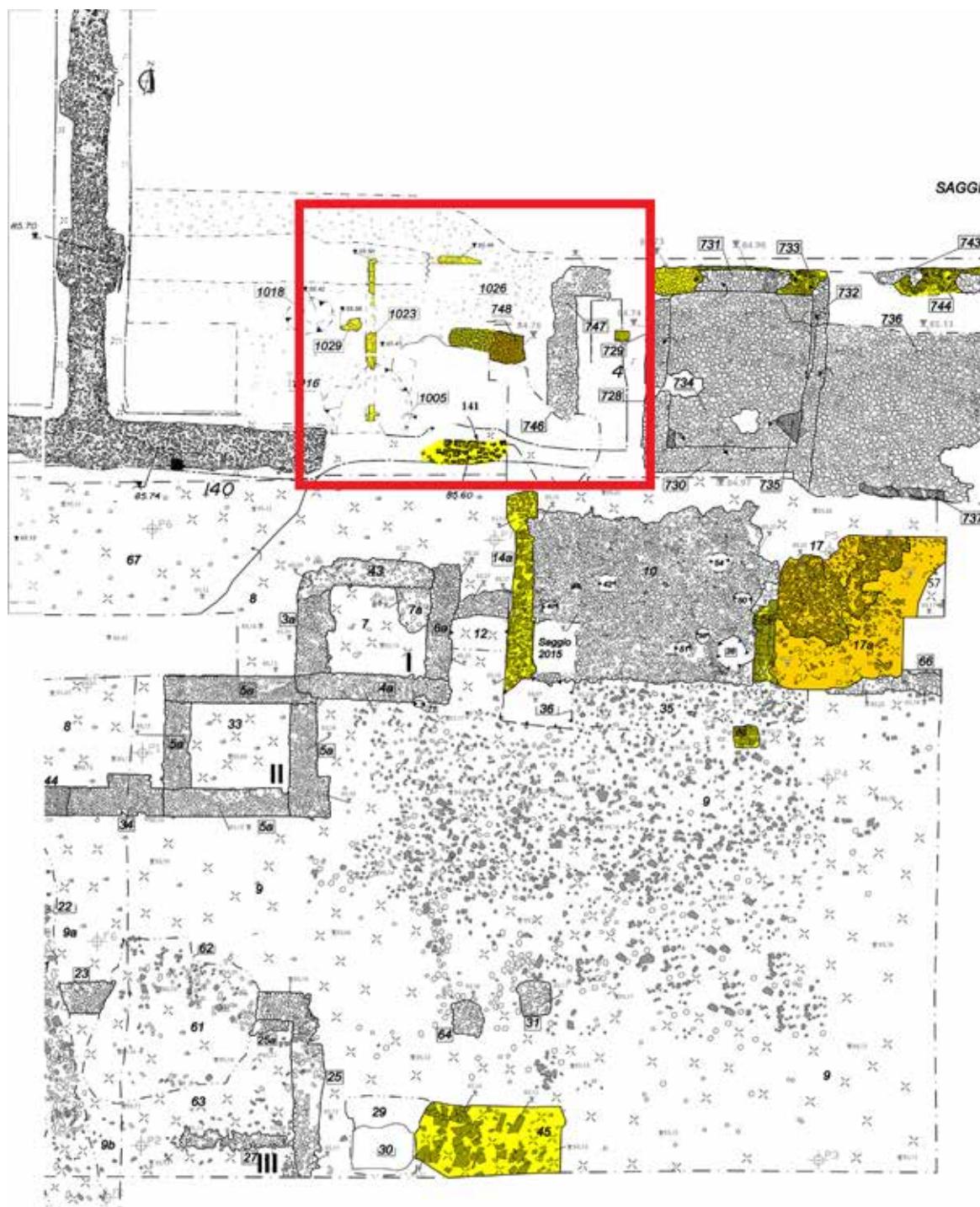
Appare quindi non del tutto peregrina l'ipotesi che la grande villa urbano rustica di età tardo-antica sia entrata a far parte del fisco regio in età longobarda e poi sia stata donata alla Chiesa⁹¹.

Marilena Casirani



¹. Gli edifici del complesso tardoantico di Palazzo Pignano (da Marilena Casirani, *Palazzo Pignano*, cit).

⁹¹ SILVIA LUSUARDI SIENA, MARILENA CASIRANI, cit., p. 143.

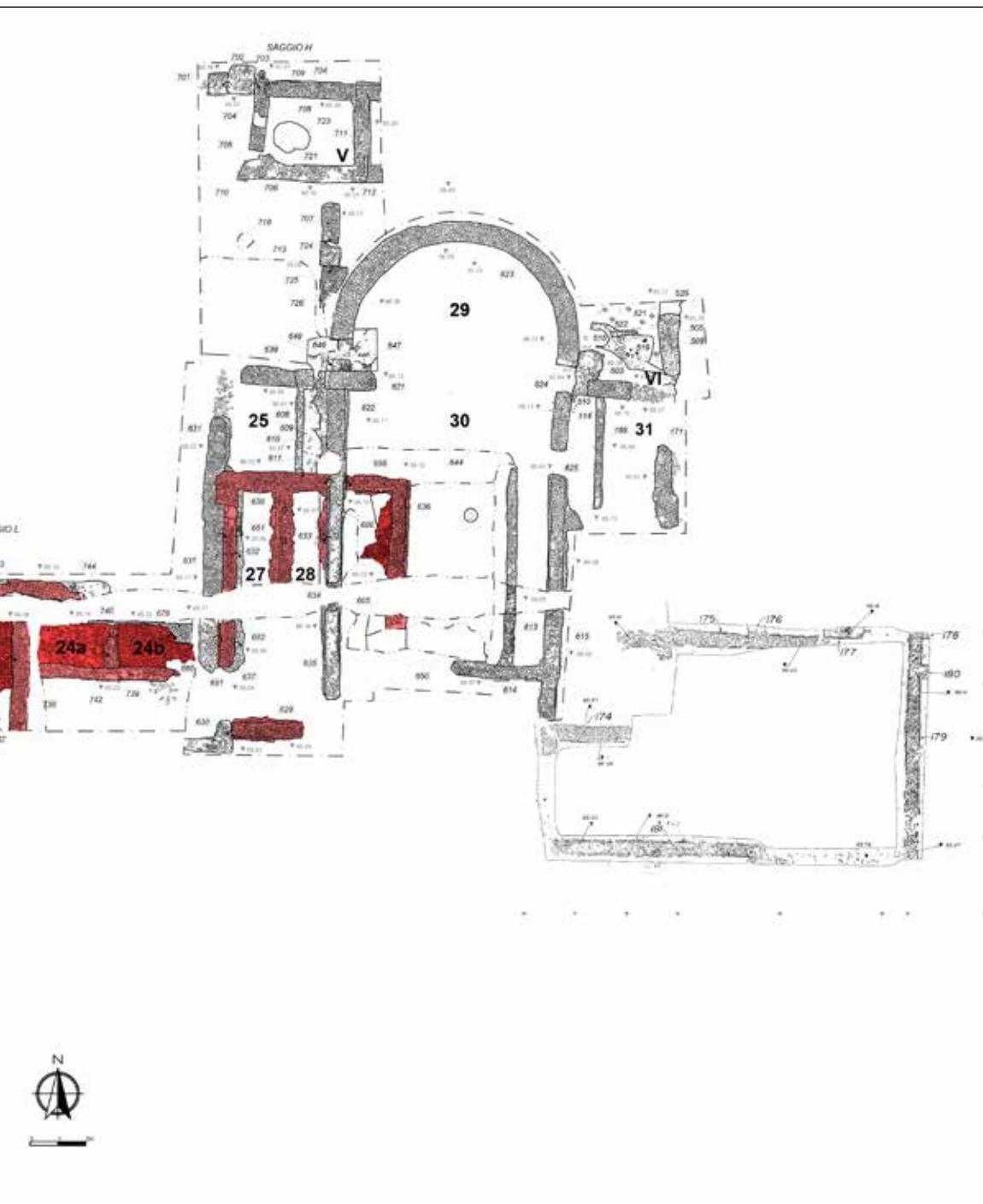


SAGGIO B/2016



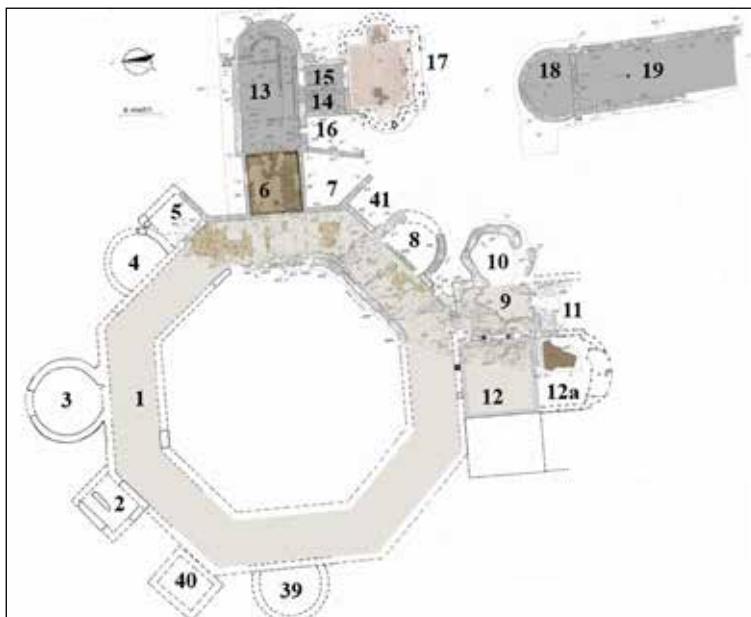
2. Settore rustico-abitativo. Le campiture gialle indicano le strutture e i piani di calpestio di prima età imperiale; entro il rettangolo sono i resti del vano pavimentato in mosaico.



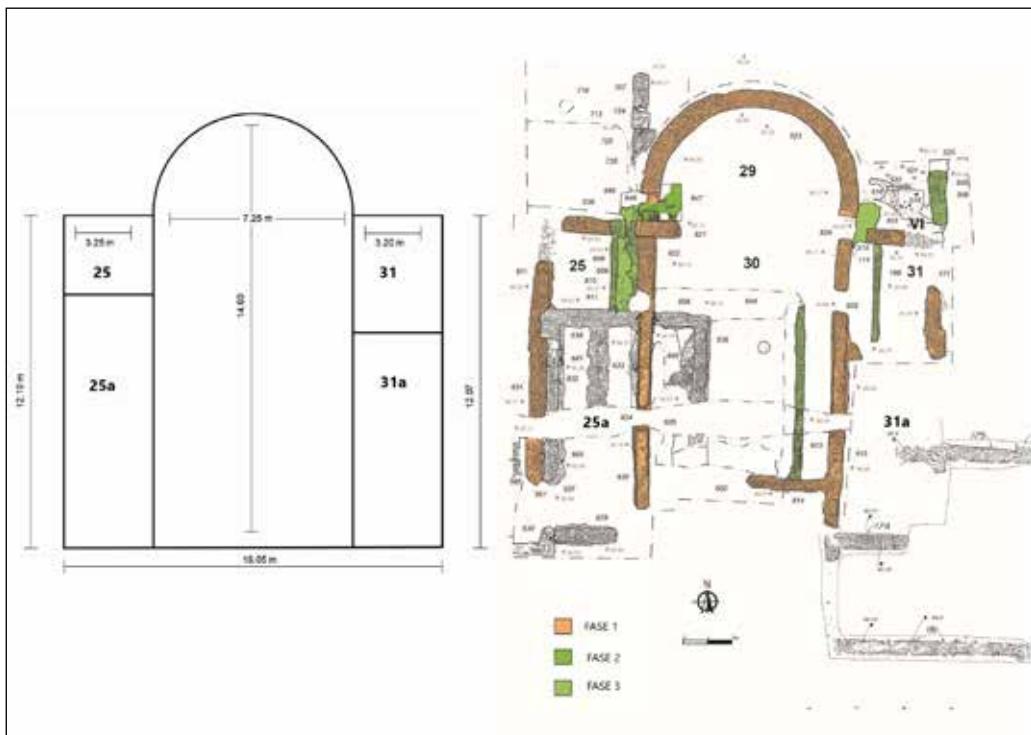


3. Settore rustico-abitativo.

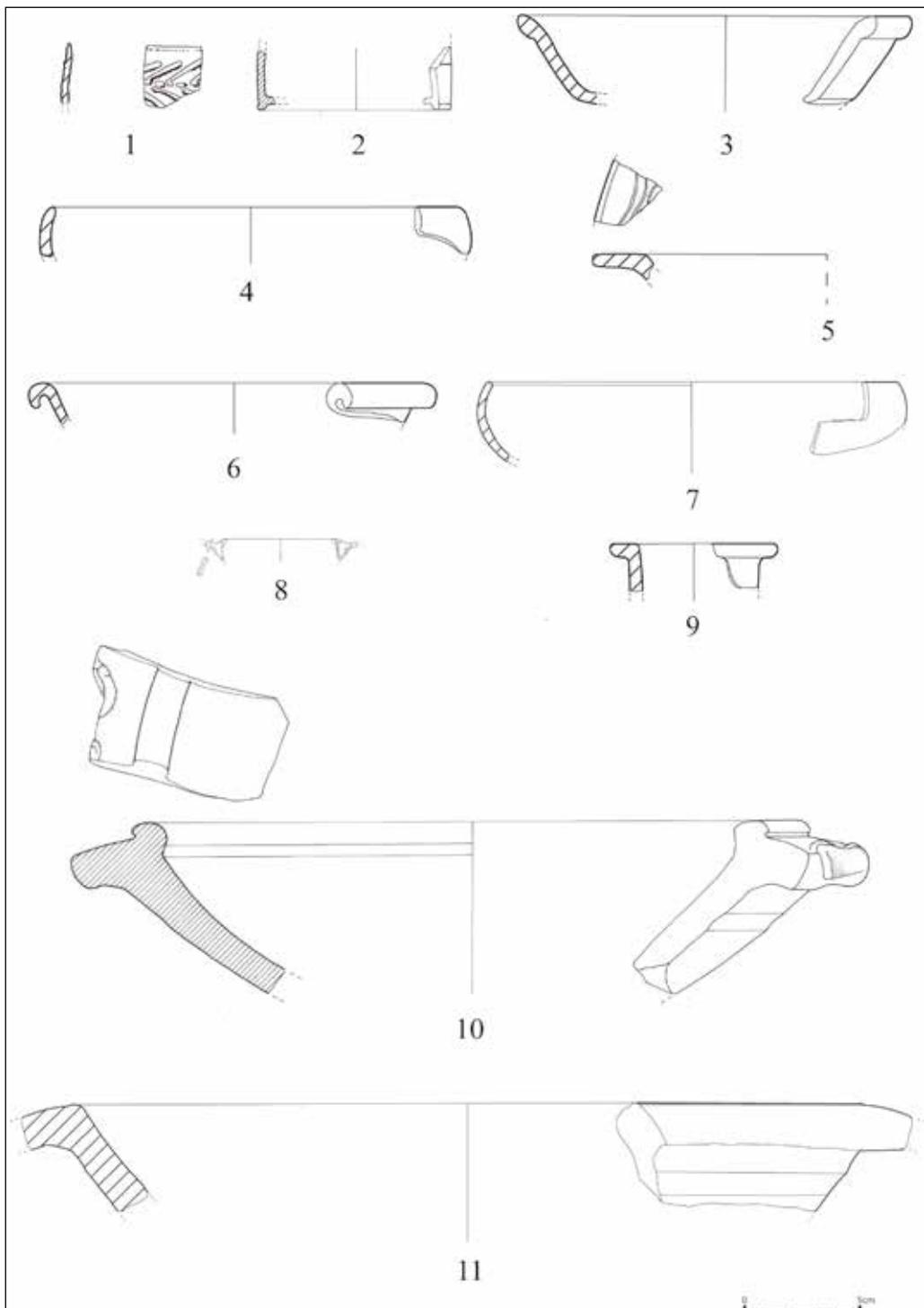
In rosso sono evidenziate le strutture dell'impianto realizzato intorno alla metà del III sec. d.C. I nn. 27-28 indicano il granaio, mentre il n. 22 il vano interpretato come essiccatario/affumicatoio.



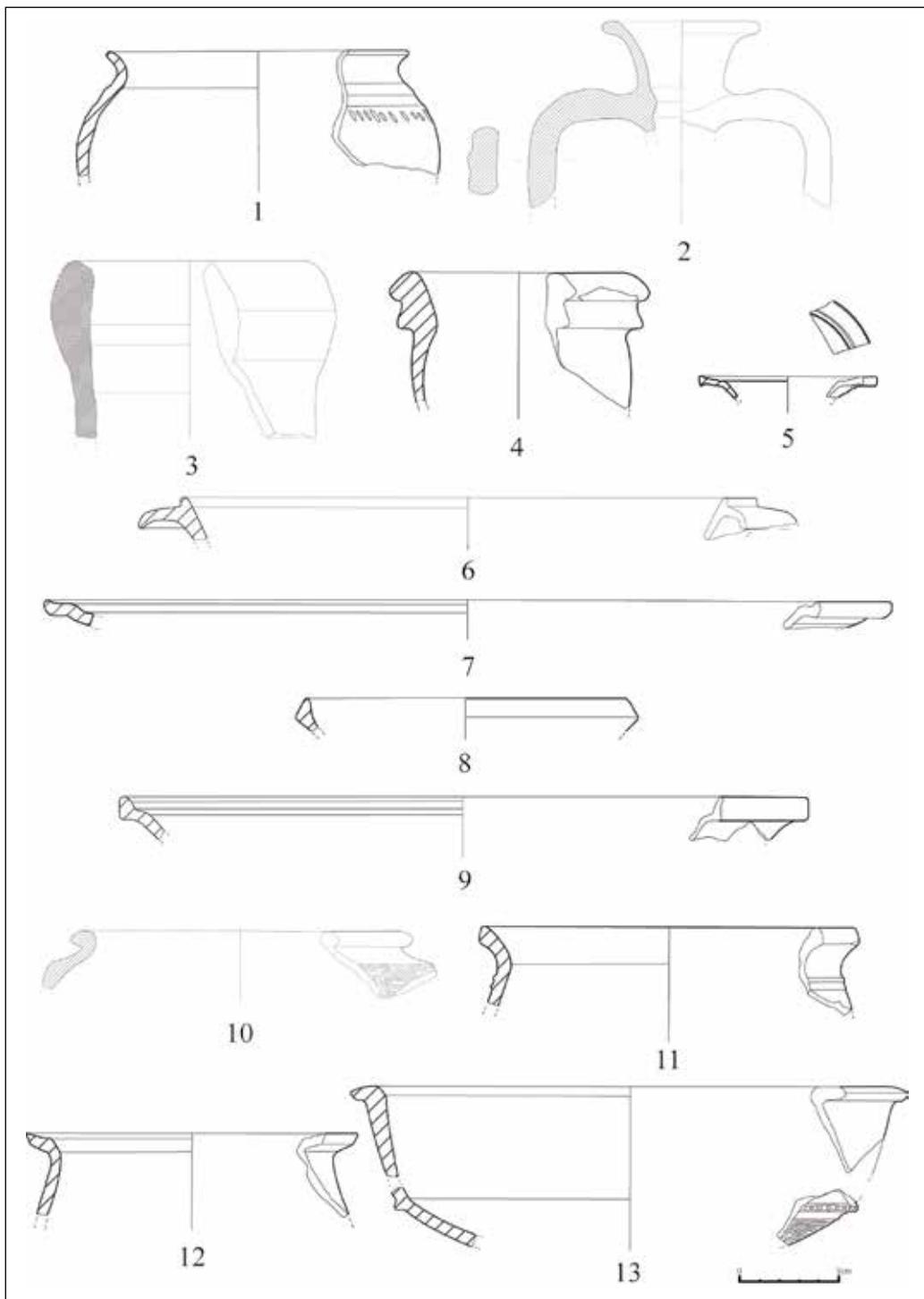
4. La pars dominica con proposta di restituzione della planimetria originaria dei vani 17 e 12a in base alle tracce di asportazione dei muri. I quadratini più scuri segnalano i plinti di imposta, ancora *in situ*, di colonne/pilastrini



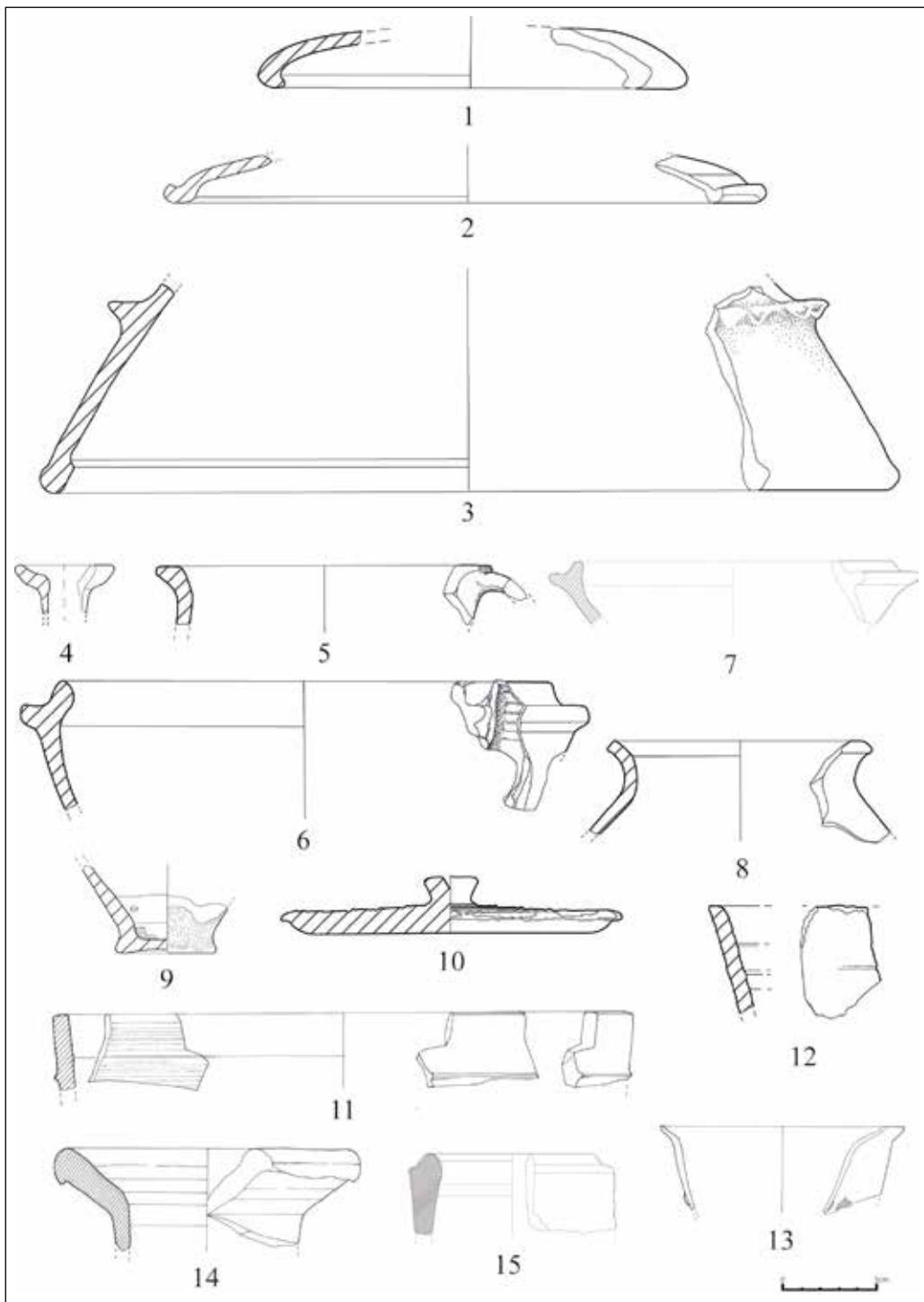
5. Settore rustico-abitativo. Aula absidata: ricostruzione schematica della pianta; rilievo dei resti conservati con indicazione delle fasi edilizie riconosciute.



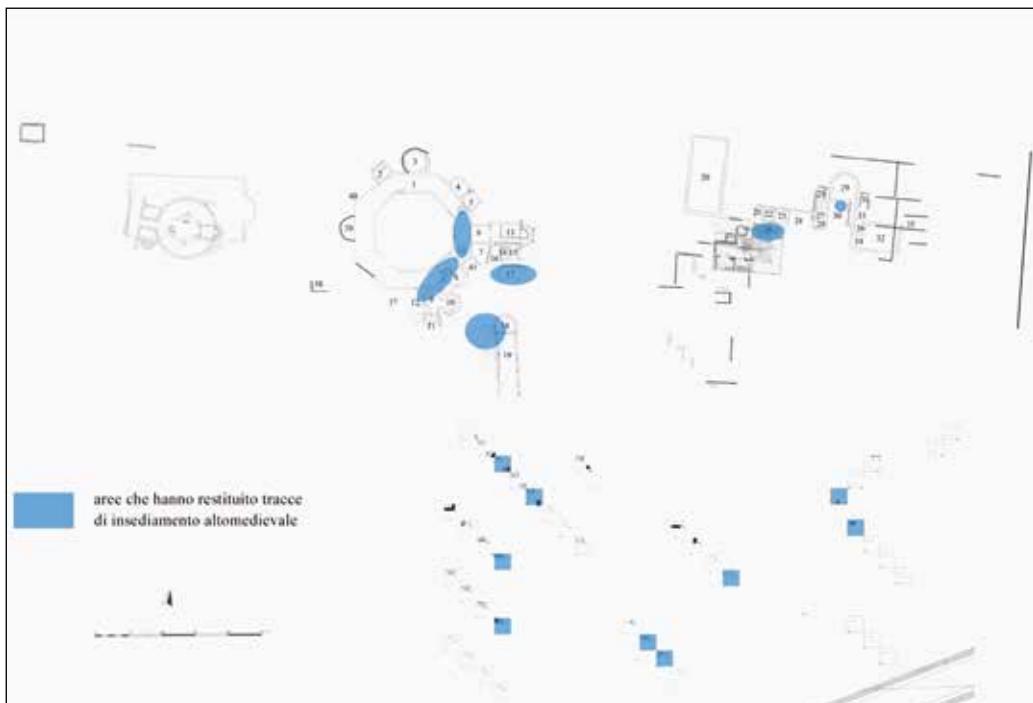
6. Selezione di reperti del periodo alto-medio imperiale.



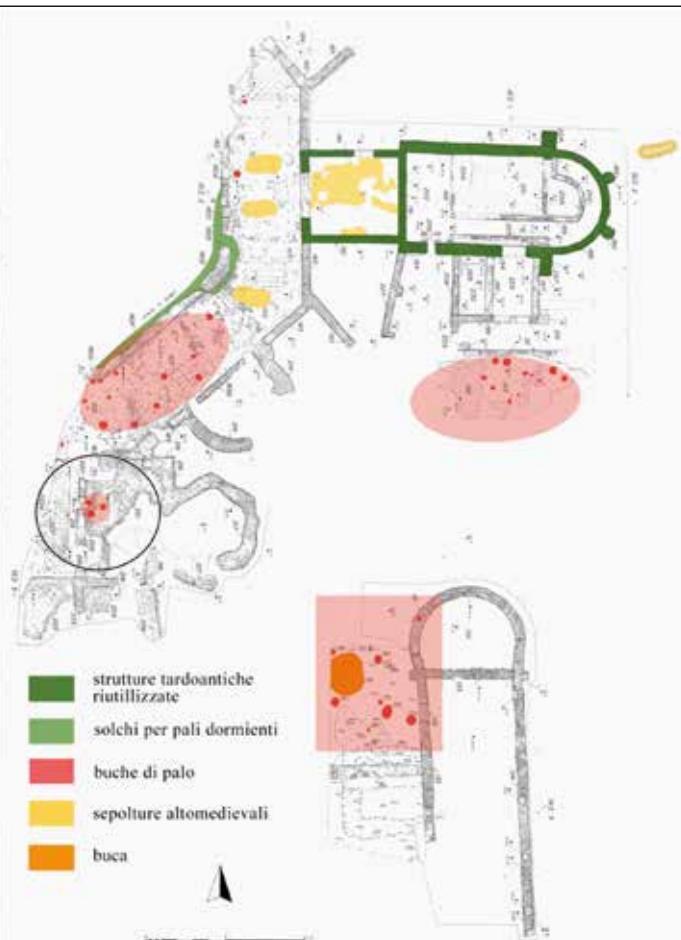
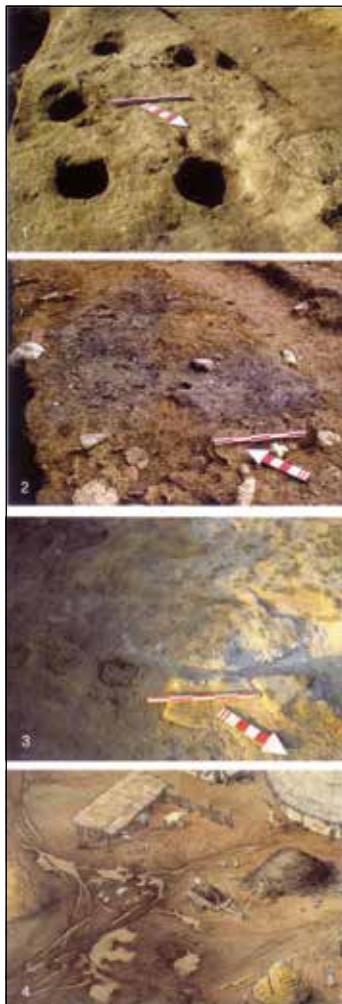
7. Selezione di reperti del periodo alto-medio imperiale (nn.1-4) e del periodo medio-tardo imperiale (nn. 5-13).



8. Selezione di reperti del periodo medio-tardo imperiale.



9. Palazzo Pignano. In azzurro le aree che hanno restituito tracce di insediamenti medievali.



Palazzo Pignano: area del peristilio: nel tondo le buche interpretabili come pagliaio.

Pagliaio da Poggibonsi (SI) (Valenti M. 2004)

10. Palazzo Pignano. Area del cortile ottagonale: il pagliaio.



Arte e Architettura

Nuova luce sugli affreschi di Palazzo Zurla De Poli: i restauri conservativi del 2019

L'articolo si basa sui significativi lavori di restauro conservativo che si sono svolti nel 2019 all'interno del Palazzo Zurla De Poli a Crema in Via Tadini n°2.

In seguito al passaggio di proprietà del palazzo nelle mani di una generazione più giovane e intraprendente della famiglia De Poli, ed all'approvazione della Sovrintendenza dei Beni Culturali, si è riusciti a far emergere l'antico splendore del colore degli affreschi.

Inoltre sono state riportate alla luce la firma di Aurelio Buso e la data, ancora poco visibile, in cui egli avrebbe dipinto le scene del Figliol Prodigo.

Il Palazzo Zurla De Poli¹, costruito per volontà del nobile Giacomo Zurla, che ne dispose l’edificazione con il testamento redatto nel 1516 e poi realizzato effettivamente grazie al figlio Leonardo a partire dal 1520², è stato recentemente oggetto di un importante ciclo di restauri conservativi, svoltisi da febbraio a novembre 2019.

L’immobile appartiene oggi alla proprietà della famiglia De Poli, dopo aver subito numerosi passaggi di proprietà nel corso dei secoli: dopo la morte di Leonardo, il palazzo passò al figlio Giacomo che, deceduto nel 1542, lo lasciò in eredità al figlio Attilio, scomparso nel 1589.

L’edificio passò poi tra le proprietà del Cavalier Giacomo (morto nel 1625) e successivamente a Ranunzio³, che, sposando Giulia Zurla, entrò a far parte del primo ramo genealogico della famiglia. Seguendo il ramo della genealogia, che continua con il loro secondogenito Giacomo⁴, si giunge, dopo tre generazioni, ad Angelo Zurla Rovereti. Egli abitò nel palazzo con la propria famiglia fino al 1863. Adalberto, figlio di Angelo, fu l’ultimo discendente maschile degli Zurla Rovereti e l’ultimo portatore del nobile cognome Zurla ad abitare tra le mura del palazzo fatto costruire dal suo avo.

Il palazzo cambiò definitivamente proprietari quando Giovanni Viviani lo acquistò all’inizio del XX secolo e lo rivendette nel 1919 al conte Gaddo Vimercati-Sanseverino. Nel 1931 una notevole porzione di giardino, terreno inglobato nella proprietà degli Zurla fin dal XV secolo, fu ceduta, per permettere la costruzione di un asilo, al “Comitato onoranze Principi del Piemonte per erigendo asilo infantile”⁵.

Nel 1931 l’edificio e il suo bellissimo giardino passarono tra le proprietà dell’Ingegnere Francesco De Poli (Castelleone, 17 giugno 1892 – Crema, 10 novembre 1961): nonostante le precarie condizioni in cui versava il complesso, volle utilizzare il palazzo come dimora per sé e sua moglie, Elisa Leonilde Cervi (Grumello Cremonese, 13 febbraio 1894 – Crema, 29 dicembre 1975).

Dopo una serie di interventi e restauri, i coniugi vi si trasferirono con le figlie Silvia (Crema, 1928-2014) e Paola (Crema, 1932-2018).

L’ultimo passaggio di proprietà, avvenuto in seguito alla morte di Paola nel 2018, ha fatto sì che il palazzo rimanesse nelle mani della famiglia De Poli, passando però ad una generazione più giovane ed intraprendente. Gli attuali proprietari, il dottor Stefano De Poli (Crema, 1959), la moglie

¹ Le informazioni storiche esposte in questo articolo sono tratte dalla mia tesi di laurea magistrale, “Gli affreschi di Palazzo Zurla De Poli a Crema”, 2013-14, e dall’articolo *Un’indagine su Palazzo Zurla De Poli a Crema*, in “Un seminario sul Manierismo in Lombardia”, a cura di G. Agosti e J. Stoppa, Officina Libraria, Milano, 2017, pp. 58-67.

² La fondazione del palazzo è testimoniata da una lapide marmorea, collocata a sinistra della scala che porta all’ingresso rialzato del palazzo. La lapide è la prima testimonianza che riguarda l’edificio e riporta la seguente iscrizione: NOB(ILIS) EQ(VES) IACOBUS ZVRLA CREM(ENSIS) | CVI(VS) VXOR NOB(ILIS) BARBARA CASTIGLIONI | MANTVAE NATA ET COM(ITIS) BALTASSARIS SOROR | INSVLATAM H(VIVS) PALATII ERECTIONEM | AN(NO) CHR(ISTI) MDXVI LEGAVIT. | LEONARDVS EQ(VES) VOTI PATERNI INTERPRES | FVTVRIS PRIMOGENITIS | FVNIDTVS EXTVLIT ET AD PRAESEN(TEM) TYPVM | ASSE PRAESCRIPTO REDEGIT | AN(NO) MDXX.

³ Nel manoscritto di Giuseppe Racchetti, dedicato ai rami genealogici delle famiglie cremasche, Ranunzio è indicato con il numero 251 e appartiene al secondo ramo genealogico degli Zurla. Si veda: RACCHETTI, MSS 182/1, 1848-1849, c. 19; Racchetti, MSS 182/3, 1848-1849, c. 330.

⁴ Giacomo ebbe l’onore di ricevere il titolo di marchese dall’imperatore del Sacro Romano Impero Leopoldo I nel 1699, evento ricordato da un bellissimo diploma decorato a mano, conservato nella Biblioteca dell’Archivio di Stato di Cremona. Ebbe in sposa Anna Vimercati Sanseverino, unendo due delle famiglie nobili più importanti di Crema. Fece testamento nel 1704.

⁵ Il terreno di proprietà si estendeva fino all’area dell’attuale Istituto San Luigi. Il contratto di vendita, stipulato l’8 maggio 1931, riporta i metri quadri ceduti al comitato e il prezzo di vendita. L’area è ancora occupata, al giorno d’oggi, dalla Scuola Materna Comunale Montessori.

Maria Gabriella Pizzetti e la figlia Matilde, hanno deciso di riportare alla luce l'antica bellezza del palazzo, attuando una serie di lavori di restauro conservativo. Lo scopo principale del progetto era quello di poter riaprire le porte della loro dimora, condividere la storia e la cultura che vi si trovano all'interno e far sì che i concittadini ne potessero fruire attivamente. Essendo il palazzo sottoposto a vincolo da parte del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo⁶, è stato necessario richiedere l'autorizzazione per poter svolgere i lavori di restauro, progettati e diretti dallo Studio Campanella Tessoni di Crema e iniziati poi il 20 giugno 2019.

I restauri conservativi del 2019 non sono stati i primi ad essere attuati sulla struttura architettonica e sugli interni di Palazzo Zurla De Poli. Infatti, nel corso dei secoli, è stato sottoposto a diversi interventi di manutenzione e restauro, per riparare vari cedimenti e manomissioni. Nel 1802 le forti scosse del terremoto causarono ingenti danni alla struttura portante del palazzo, oltre ad aumentare il deterioramento degli affreschi del salone d'onore. In seguito a questo fatto, nel 1836, il marchese Angelo Zurla attuò interventi di restauro sugli interni della dimora. A fine 1800 venne demolita la loggia esterna che proteggeva dagli agenti atmosferici gli affreschi raffiguranti le storie della *Gerusalemme Liberata* realizzati, come sostengono le fonti storiche, dal pittore Carlo Urbino⁷: oggi rimangono solamente pochissime testimonianze fotografiche e qualche antica sinopia quasi invisibile. Nel 1936 furono attuati notevoli interventi di restauro conservativo voluti dall'ingegnere Francesco De Poli, al fine di rendere la dimora abitabile per lui e la sua famiglia. Nel 1947 si intervenne sulla facciata esterna, dotando le finestre di moderne inferriate, per proteggere il palazzo dall'intrusione di terzi, vista la vicinanza con il piano di calpestio della strada. Nel 1983 le sorelle Paola e Silvia chiesero l'autorizzazione alla Soprintendenza per effettuare lavori di manutenzione e restauro conservativo all'interno dell'edificio, ricevendo una risposta affermativa, a patto di rispettare alcune prescrizioni specifiche: per esempio l'obbligo di allaccio all'acquedotto e alla fognatura comunali, di munire l'esterno di un moderno impianto di ventilazione, di mantenere intatto l'attuale corpo scala esterno, di conservare gli attuali portoncini in legno, gli infissi, i pavimenti e i soffitti originali. Altri interventi conservativi e di modifica furono effettuati nel 1987, nel 1990 e nel 2010.

Gli ultimi restauri del 2019 hanno permesso di fare luce su alcuni aspetti storico-stilistici molto importanti e significativi. Nel salone principale, il così detto *Salone del Convito*, è stato inizialmente rimosso il colore rosso pompeiano che appesantiva le pareti e non lasciava emergere al meglio i colori degli affreschi presenti. Ora è stato ridipinto di un verde molto tenue che non distrae

⁶ Il fascicolo del vincolo relativo a Palazzo Zurla De Poli è il numero 19 ed è conservato anche nell'Ufficio Urbanistica, sezione relativa all'Edilizia Privata del Comune di Crema: in esso sono conservati i fogli del mappale con la pianta del palazzo e le date relative ai vincoli della Soprintendenza. Le notifiche sono avvenute il 4 giugno 1912 (quando il palazzo era di proprietà di Giovanni Viviani), il 5 marzo 1920 (quando era già passato tra le proprietà di Gaddo Vimercati-Sanseverino), e il 19 maggio 1954 (già di proprietà di Francesco De Poli).

⁷ Per l'attribuzione a Carlo Urbino degli affreschi perduti si rimanda a: G. B. RAVELLI, *Articolo delle Belle Arti in Crema*, Supplemento IV, in "Eco Giornale di Scienze, Lettere, Arti, Mode, e Teatri", 33, 4 marzo 1835, p.7; G. RACCHETTI, *Genealogia delle nobili e distinte famiglie Cremasche con cenni biografici*, Crema, Biblioteca Comunale di Crema, MSS 292/1, 1858, c. 244; F. S. BENVENUTI, *Storia di Crema*, I, Milano, tipi di Giuseppe Bernardoni di Gio., 1859, p. 390; F. BIANCHESI, *Studio sui pittori cremaschi*, Crema, Biblioteca di Crema, Fondo Bianchessi, XXX, ante 1929, p. 7; A. BOMBELLI, *I Pittori del cremasco dal 1400 a oggi*, Milano, Casa Editrice Ceschina, 1957, p. 65; G. BORA, *Arte e decorazione: il Cinquecento*, in "S. Maria della Croce a Crema", Cinisello Balsamo, Amilcare Pizzi S.p.A. Arti Grafiche, 1982, p. 80; L. ARRIGONI, *Carlo Urbino*, in "Disegni lombardi del Cinque e Seicento della Pinacoteca di Brera e dell'Arcivescovado di Milano", Firenze, Cantini Edizioni d'Arte, 1986, p. 132; F. FRANGI, *Urbino Carlo*, in "La pittura in Italia. Il Cinquecento", II, Milano, Electa, 1988, p. 857; G. ZUCCHELLI, *Le ville storiche del Cremasco*, Crema, Libreria Editrice Buona Stampa, 1998, p. 75.

la lettura delle singole scene della storia di *Amore e Psiche*, disposte all'interno di lunette, ovali e riquadri. Analizzando da vicino gli affreschi del soffitto si è scoperto che essi sono stati probabilmente strappati, messi su tela e riattaccati al soffitto nella loro posizione originaria⁸, ad esclusione delle lunette del lato occidentale che sono state mantenute sul loro supporto originario, ovvero l'intonaco. Alcune grottesche, invece, sono state ridipinte imitando quelle originali preesistenti⁹.

Nella stanza accanto al salone, dove è stato affrescato il ciclo con la parabola del *Figliol Prodigio*¹⁰, è stato svolto un lavoro di pulitura che ha riportato alla luce colori, sfumature e dettagli che erano stati offuscati e nascosti dallo scorrere del tempo. In particolare sono stati rimossi depositi accumulati nel corso degli anni a causa della presenza di un impianto di riscaldamento a termosifoni. I lavori di restauro hanno inoltre permesso di scoprire che la scena del *Figliol Prodigio nei campi con un pastore* non è totalmente perduta ma che era stata, anche se in minima parte, semplicemente ricoperta da intonaco.

Nel 1985, infatti, a seguito di una nevicata molto abbondante, un mezzo spargisale ha accidentalmente urtato i muri del palazzo, causando danni irreparabili agli affreschi sulle pareti interne. La scena in esame ha purtroppo subito il crollo della pellicola pittorica. In seguito a questi avvenimenti, sono state stuccate alcune crepe formatesi sulle pareti: l'intonaco ha coperto e celato una porzione di affresco, tanto che, prima degli interventi di restauro, si era convinti fosse andato irrimediabilmente perduto nella sua totalità¹¹.

In seguito alla recente rimozione dell'intonaco è tornata alla luce la porzione di affresco sull'estrema destra, dove era stato raffigurato un cippo marmoreo, che riporta una firma e una data.

L'iscrizione riporta la scritta “D. AVR. BVSO”, intesa come firma dell'autore del ciclo, il crema-



Il cippo marmoreo rinvenuto in seguito ai lavori di restauro.

⁸ Si veda: G. CAVALLINI, *Aurelio Buso de Capradossi, protagonista del Manierismo cremasco*, in “Il Manierismo a Crema”, a cura di G. Cavallini e M. Facchi, Milano, Scalpendi Editore, 2019, p. 44.

⁹ Secondo l'architetto Campanella questi interventi potrebbero essere datati verso le metà del 1900.

¹⁰ Narrata nel Vangelo di Luca (15, 11-32).

¹¹ La memoria di questa scena è affidata ad una fotografia scattata nel 1973 che era di proprietà della signora Paola De Poli, ed oggi in possesso degli attuali proprietari. La fotografia, in bianco e nero, riporta la scena nella sua totalità.

sco Aurelio Buso¹², e una data poco leggibile che rimane difficilmente decifrabile¹³ nonostante la rinnovata possibilità di una osservazione diretta.



La fotografia che riporta interamente la scena lacunosa del “Figliol Prodigo con un Pastore”, scattata nel 1973.

¹² Molti hanno scritto riguardo alla firma e all'autore di questo affresco: l'attribuzione al cremasco Aurelio Buso è sottolineata da G. B. RAVELLI, *Articolo delle Belle Arti in Crema*, Supplemento IV, in “Eco Giornale di Scienze, Lettere, Arti, Mode, e Teatri”, 33, 4 marzo 1835, p. 7; F. S. BENVENUTI, *Dizionario Biografico Cremasco*, Crema, Tipografia Editrice C. Cazzamalli, 1888, p. 76; W. SUIDA, *Leonardo da Vinci und seine Schule in Mailand*, in “Monatshefte für Kunsthissenschaft”, XII, 1919, p. 270; A. BOMBELLI, *Crema Bella*, Cremona, Società Editoriale Cremona Nuova, 1953, p. 32; A. BOMBELLI, *I Pittori del cremasco dal 1400 a oggi*, Milano, Casa Editrice Ceschina, 1957, p. 50; G. BASCAPÈ, C. PEROGALLI, *Palazzi privati di Lombardia*, Milano, Electa Editrice per conto del Banco Ambrosiano, 1964, p. 304; M. CIVITA CARDI, *Buso Aurelio*, in “Dizionario Biografico degli Italiani”, XV, Roma, Società Grafica Romana, 1972, p. 542; G. LUCCHI, *Con la parabola del figliol prodigo la data e la firma di A. Busso*, in “Nuovo Torrazzo”, 19 maggio 1973, p. 5; G. LUCCHI, *Aurelio Busso*, 1973 [manoscritto inedito, proprietà della famiglia De Poli], pp. 2-8; C. BOZZO DUFOUR, E. POLEGGI, *La Pittura a Genova e in Liguria, dagli inizi al Cinquecento*, Genova, Sagep Editrice, 1987, p. 283; G. BORA, *La cultura figurativa del '500 a Crema e la decorazione di S. Maria della Croce*, in “La Basilica di S. Maria della Croce a Crema”, Cinisello Balsamo, Amilcare Pizzi S.p.A. Arti Grafiche, 1990, p. 110; C. ALPINI, *Pittura sacra a Crema dal '400 al '700*, Crema, Edizione a cura del Comitato Diocesano, 1992, pp. 44-45; M. PEROLINI, *Vicende degli edifici monumentali e storici di Crema*, nuova edizione rivista dall'autore, Crema, Leva Arti Grafiche, 1995, p. 344; G. ZUCCELLI, *Le ville storiche del Cremasco*, Crema, Libreria Editrice Buona Stampa, 1998, pp. 86-89; C. CATTANEO, P. MARASCA, E. RUGGIERI, P. G. RUGGIERI, *Un po' di Crema*, Crema, Casa Editrice Ghirgori, 1999, p. 23; G. CAVALLINI, *Per la definizione di Aurelio Buso, pittore cremasco del Cinquecento*, in “Arte Lombarda”, 140, 2004, p. 92; G. ZUCCELLI, A. BRUSAFFERRI, L. GUERINI, *Dolce Crema*, Crema, Libreria Editrice Buona Stampa, 2007, p. 180-181; S. MERICO, A. MAZZA, *Crema nascosta*, Crema, Grafiche 23, 2008, p. 47.

¹³ Le datazioni plausibili proposte in tempi recenti sono state proposte da Giulio Bora, che ipotizza un 1545 (si veda G. BORA, *La cultura figurativa del '500 a Crema e la decorazione di S. Maria della Croce*, in “La Basilica di S. Maria della Croce a Crema”, Cinisello Balsamo, Amilcare Pizzi S.p.A. Arti Grafiche, 1990, p. 110) e da Gabriele Cavallini, che, in seguito all'osservazione diretta del riscoperto cippo, suggerisce un 1573 (si veda G. CAVALLINI, *Aurelio Buso de Capradossi, protagonista del Manierismo cremasco*, in “Il Manierismo a Crema”, a cura di G. Cavallini e M. Facchi, Milano, Scalpendi Editore, 2019, p. 45).

In seguito ai lavori di restauro, che hanno riportato alla luce i colori e le sfumature originali degli affreschi, è possibile ipotizzare un avvicinamento tra lo stile pittorico degli affreschi del *Salone del Convito* con quello della stanza del *Figliol Prodigio*.

Questa coesione potrebbe quindi far propendere per l'intervento di Aurelio Buso anche negli affreschi del Salone, che risulta essere, inoltre, qualitativamente superiore agli affreschi della stanzetta adiacente, nella quale il pittore cremasco potrebbe essere stato affiancato da collaboratori¹⁴. Si ricorda inoltre l'intervento pittorico del Buso, purtroppo oggi perduto, sulla facciata esterna del Palazzo Zurla De Poli.

Anche nella stanza dove si trovano gli affreschi raffiguranti la storia di *Namaan il Siro* sono stati effettuati interventi di pulitura dei residui carboniosi accumulatesi sui dipinti nel corso degli anni a causa della presenza di un impianto di riscaldamento a termosifoni. L'intervento più notevole, però, consiste nella rimozione di una patina di tinta al quarzo che ha coperto per molti anni la scritta collocata sotto la raffigurazione di sovrano in trono, identificato come Carlo V¹⁵.

L'intervento di restauro ha permesso di riportare alla luce la scritta “V.C. KAROLUS CICIOXL”, ovvero “V.C. CARLO V 1540”, che confermerebbe l'identità del sovrano. Si ricorda che proprio tra il 1540 e il 1541 Carlo V si recò in Lombardia¹⁶: la raffigurazione del sovrano in trono, accompagnata all'aquila imperiale che contiene lo stemma della famiglia Zurla sulla parete adiacente, potrebbe commemorare proprio quell'evento.



Il sovrano Carlo V in trono con la scritta ai suoi piedi rinvenuta in seguito ai restauri.

¹⁴ Anche Cavallini propende per questa ipotesi. Si veda G. CAVALLINI, *Aurelio Buso de Capradossi, protagonista del Manierismo cremasco*, in “Il Manierismo a Crema”, a cura di G. Cavallini e M. Facchi, Milano, Scalpendi Editore, 2019, p. 45.

¹⁵ Si rimanda a: G. B. RAVELLI, *Articolo delle Belle Arti in Crema*, Supplemento IV, in “Eco Giornale di Scienze, Lettere, Arti, Mode, e Teatri”, 33, 4 marzo 1835, pp. 7-8.

¹⁶ G. BORA, *La cultura figurativa del '500 a Crema e la decorazione di S. Maria della Croce*, in “La Basilica di S. Maria della Croce a Crema”, Cinisello Balsamo, Amilcare Pizzi S.p.A. Arti Grafiche, 1990, p. 110.



Una porzione del Salone del Convito

L'ultima stanza che si incontra è quella affrescata con le *Storie dei Patriarchi*. In questo ambiente il riscaldamento veniva acceso quotidianamente, soprattutto nei mesi invernali, poiché, insieme alla piccola cucina adiacente, era l'unica stanza in cui la signora Paola trascorreva il tempo durante la giornata. Gli impianti di riscaldamento hanno quindi causato l'oscuramento rendendo difficile la lettura dei soggetti raffigurati. Durante i lavori di restauro si è quindi provveduto alla profonda pulitura degli affreschi: ora le scene sono visibili e i colori sono più luminosi, anche se si differenziano notevolmente dalle delicate sfumature delle altre stanze.

Il palazzo è sempre stato una dimora privata e molto difficile da visitare: l'ultima volta che è stato aperto al pubblico risale a quando Lodovico Zurla, durante il carnevale del 1595, fece rappresentare nel portico di Palazzo Zurla il *Pastor Fido*, di Giovan Battista Guarini. Da quel momento, in pochissimi al di fuori delle famiglie proprietarie hanno avuto accesso diretto agli ambienti interni del palazzo.

Grazie all'intraprendenza della famiglia De Poli è stato possibile riaprire nuovamente le porte al pubblico in occasione delle scorse Giornate FAI d'Autunno, nell'Ottobre 2019. Gli affreschi del palazzo, così come il suo giardino e la struttura architettonica, sono stati ammirati e visitati da un numero considerevole di visitatori, dopo secoli in cui solamente i proprietari potevano godere della loro bellezza.

Palazzo Zurla De Poli
Un delicato intervento di conservazione

Il testo a seguire racconta dell'ennesimo viaggio nella storia di un palazzo cremasco poco conosciuto, ma ricco di importanti testimonianze iconografiche e decorative bisognose di cura e manutenzione costante. Un viaggio che come sempre si è rivelato pieno di dubbi ed incognite e che spesso non consegna tutte le risposte che andiamo cercando; un viaggio che comunque ha permesso di affrontare con consapevolezza un delicato e minimale intervento di conservazione delle superfici affrescate e decorate delle stanze al piano terra e di recuperare a pieno la materia fortemente consunta dello scalone di ingresso.

Introduzione

L'intervento proposto¹ e realizzato² per Palazzo Zurla De Poli è rientrato in una operazione generale di conservazione dell'edificio pensata dalla proprietà per ridare piena vita alle sue particolari ed importanti stanze decorate.

Da sempre utilizzato e vissuto solo come abitazione privata, il palazzo restituiva al visitatore un'immagine poco propensa ad una accoglienza dedicata anche ad un pubblico esteso, risuonando del carattere dell'uso quotidiano, ricco di segni, immagini, oggetti legati all'intima storia dei proprietari, alla quotidianità dei loro gesti e dell'uso giornaliero.

La percezione del vissuto si coglieva anche a pelle, legata all'ormai poca manutenzione che veniva effettuata all'interno delle stanze, al sapore ed all'odore della patina del tempo consegnata ai quadri, alle decorazioni, agli arredi, agli affreschi e alle molteplici suppellettili.

La volontà di Matilde, Gabriella e Stefano De Poli non è stata certo quella di cancellare questa atmosfera, ma piuttosto di sottolinearla, in qualche modo rinfrancandola e rivisitandola, consegnando alle stanze del palazzo la freschezza dell'uso quotidiano pensato ed immaginato anche per un pubblico esterno.

Punto di innesco di questa caparbia e sempre entusiasta volontà, non poteva essere che quello legato al pieno recupero delle superfici decorate così poco conosciute e studiate, ma di grande importanza per la storia ed il territorio dell'intero cremasco ed oltre.

Dopo un'attenta lettura dei documenti e delle ricerche storiche eseguite negli anni sul Palazzo (scarne e frammentarie le notizie reperite), ci si è concentrati sull'analisi dello stato di conservazione non solo dell'apparato decorativo delle sale al piano terra, ma anche dello scalone di ingresso in pietra arenaria. Si è quindi proceduto ad allestire il progetto ed a programmare il successivo cantiere di intervento.

Lo stato di conservazione dell'apparato decorativo e dello scalone

I precedenti lavori di restauro

In generale tutto l'apparato decorativo risentiva dello scorrere del tempo, del sedime delle polveri, del deposito dei fumi del riscaldamento a termosifone, oltre ad alcuni problemi puntuali riscontratisi perlopiù nel salone d'onore (fratture, cavillature, distacchi).

La lettura preliminare ed alcune note reperite in archivio rimandavano ad interventi realizzati nel 1836 da parte del marchese Angelo Zurla e ad ulteriori restauri realizzati nel 1936 su iniziativa invece di Francesco De Poli, entrambe non documentati.

Gli ultimi lavori risalgono al 1983 anno in cui le sorelle Paola e Silvia De Poli chiesero l'autorizzazione alla Soprintendenza per effettuare opere di manutenzione e restauro conservativo all'interno dell'edificio. Lavori probabilmente eseguiti anche nel 1985, a valle di un improvviso cedimento delle fondazioni nella zona sud del palazzo, causato da lavori stradali realizzati in prossimità dell'immobile. L'incidente provocò cedimenti e fessurazioni negli alzati dell'ala a sud, oltre a compromettere irrimediabilmente alcuni affreschi interni. In seguito a contenzioso con il Comune questa porzione del fabbricato venne consolidata e messa in sicurezza.

Le operazioni eseguite sugli affreschi, anche in questo caso, non sono documentate, ma hanno

¹ L'intervento è stato progettato e diretto dallo Studio di architettura Campanella Tessonni di Crema.

² L'intervento è stato realizzato da Lusardi Restauri di Crema con Emilia Vianelli di Lodi per la parte decorativa. Da Teknelitos Restauri di Paolo Carminati per quanto ha riguardato lo scalone di ingresso in pietra.

certamente riguardato buona parte delle pitturazioni, forse interessate da precedenti ulteriori interventi negli anni 50/60 del '900 (pura ipotesi, basata sulle scelte effettuate dal restauratore del tempo per i dipinti del salone d'onore).

Il salone d'onore

Gli intonaci affrescati del soffitto del salone presentavano diverse situazioni di degrado dovuto alla presenza diffusa di depositi carboniosi formatisi per condensazione e per la mancata manutenzione.

Non si evidenziavano problematiche relative a cadute della pellicola pittorica mentre sono presenti leggere fessurazioni e fratture sempre a causa dei danni subiti nel 1985.

L'apparato figurativo risulta realizzato in parte a fresco su un intonaco a granulometria fine, in parte dipinto su tela. Nella fattispecie le lunette che raccontano Amore e Psiche sul lato destro (dall'ingresso principale) risultano dipinte a fresco direttamente sull'intonaco; quelle del lato sinistro sono invece dipinte su tela e rette da telaietto in legno. Stessa tecnica per il grande dipinto al centro della volta ad eccezione delle nuvole dipinte su intonaco (rifacimento realizzato probabilmente dopo i crolli del 1985).

Gran parte delle grottesche sono dipinte su tela ed incollate alla volta; risultano evidenti i rifacimenti a tempera di varie grottesche ed edicole dipinti direttamente su intonaco. Oltre alla differente tecnica pittorica il restauratore del tempo ha dimostrato una certa sensibilità nel voler differenziare il rifacimento, semplicemente definendo i contorni di figure e decorazioni, ma senza costiparle cromaticamente. Non si sono riscontrati interventi di consolidamento e protezione. Alcune delle tele dipinte risultavano scollate dall'intonaco di supporto.

La stanza con le scene della vita dei Patriarchi

In questa stanza il degrado era essenzialmente dovuto alla presenza diffusa di depositi carboniosi formatisi per condensazione per la presenza di un impianto di riscaldamento a termosifoni attivo a cicli alterni. Le porzioni decorate che insistono al di sopra dei corpi scaldanti risultavano infatti decisamente più scure. L'apparato figurativo risulta realizzato a fresco su un intonaco di media granulometria. Non sono presenti riprese pittoriche, né risultano evidenti interventi di consolidamento e protezione. Rari e puntuali fissaggi con resina acrilica eseguiti in precedenti restauri non documentati.

La stanza con il ciclo della storia di Naaman il Siro

Anche in questa stanza il degrado era in buona parte dovuto alla presenza diffusa di depositi carboniosi formatisi per la presenza dell'impianto di riscaldamento a radiatori e per fenomeni di condensazione superficiale stagionale.

Non si evidenziavano degradi estesi, ma si rilevavano alcuni problemi di coesione degli intonaci, vuoti e distacchi diffusi su parte della superficie pittorica, oltre a fessurazioni e fratture sulla parete a confine con il grande salone. Tali fratture risalivano anch'esse al 1985 e si formarono, come già sottolineato, in seguito al parziale cedimento strutturale dell'ala sud. Ancora, in special modo su questa parete, risultavano evidenti le lacune formatesi per la caduta di porzioni degli affreschi sempre in seguito ai danni del 1985.

L'apparato figurativo risulta realizzato a fresco su un intonaco a granulometria fine. Sono presenti rare riprese pittoriche, non si sono riscontrati interventi di consolidamento e protezione.

La stanza con il ciclo del Figliol Prodigio

Stesse problematiche riscontrate nell'attigua sala del ciclo di Naaman il Siro. Presenza diffusa di depositi scuri che avevano annerito superficialmente l'apparato pittorico e decorativo diminuendo la leggibilità ed uniformandone la lettura cromatica. Le cause erano sempre ascrivibili alla presenza dell'impianto di riscaldamento, a fenomeni di condensa ed alla mancata manutenzione.

Non si evidenziavano grandi problematiche relative a cadute o sfarinamento della pellicola pittorica che risultava ben ancorata al supporto. Limitate anche le cavillature e/o piccole fratture sempre ascrivibili ai danni antropici del 1985.

L'apparato figurativo risulta realizzato a fresco su un intonaco a granulometria fine. Le lacune presenti realizzate in seguito ai danni del 1985 sono in malta di calce dipinte al quarzo. Non si riscontrano interventi di consolidamento e protezione se non l'applicazione su parecchie figure di fissativo a base di resina acrilica leggermente ossidata.

Anche in questa sala si è persa una porzione dell'affresco, staccatasi sempre a causa dei danni del 1985. In questo caso il danno è stato doppio perché insieme alla perdita dell'affresco, si era perduta anche la firma dell'autore presente su un cippo in pietra, poi ritrovata durante l'intervento.

Lo scalone di ingresso

La scala di accesso al salone d'onore del palazzo versava in un avanzato stato di degrado a causa della forte esposizione agli agenti atmosferici.

Realizzata con manufatti in pietra sedimentaria (molto fragile se esposta a pioggia ed intemperie) un tempo era protetto dal grande portico che ricopriva interamente la piccola corte centrale del Palazzo stesso, poi demolito verso la fine del 1800.

Da allora il manufatto ha subito costante e continua aggressione da parte delle intemperie, dal gelo e disgelo, dall'aggressione dei sali solubili. Si sono innescati evidenti fenomeni di dissoluzione, scagliatura, rottura, perdita puntuale e fessurazione dell'arenaria di cui sono composte le due balaustra decorate. La balaustra risultava inoltre sconnessa in più punti con evidente perdita dei giunti di connessione ed allettamento.

Le pedate realizzate in pietra forte (granito grigio e rosa) non denunciavano fenomeni di degrado se non consistenti depositi superficiali ormai sedimentati nel tempo. A poco sono serviti interventi, non documentati, volti a proteggere il manufatto, quali la realizzazione di una tettoia realizzata in lamiera verniciata sopra il portone di ingresso e la messa in opera di scossaline protettive applicate sopra la cimasa, sempre in ferro verniciato. La balaustra risultava inoltre sconnessa strutturalmente con una importante rotazione verso l'esterno per probabile assestamento fondale.

Le operazioni di intervento.

L'intervento, che ha riguardato le superfici affrescate e decorate delle stanze al piano terra del Palazzo e lo scalone di ingresso, ha preso il via il 20 giugno del 2019 ed ha trovato ultimazione il 7 novembre sempre del 2019.

Oltre a questi lavori la proprietà ha deciso di intervenire anche sulla pavimentazione in cotto del salone carica di sedimenti e trattamenti stratificati che rendevano ormai illeggibile la colorazione "originale". La prima importante decisione che si è presa è stata quella di rivalutare la cromia di fondo della parte bassa del salone d'onore, ridipinta negli anni 80 del '900 con una tinta decisamente forte, ben lontana dalle colorazioni esistenti e mai riscontrata nei documenti e nelle iconografie reperite in archivio.

La lettura stratigrafica eseguita pre intervento denunciava inoltre il completo rifacimento degli intonaci (probabilmente eseguito sempre negli anni Ottanta del secolo scorso) realizzati in malta

bastarda. Tale operazione ha ovviamente cancellato ogni stratigrafia “antica” ed ogni possibilità di ritrovare cromie preesistenti. Si è così optato per la scelta di un colore in continuità con i fondi del soffitto decorato che ha restituito completa unità al salone amplificando ulteriormente lo spazio e dando più forza, ma anche respiro, agli affreschi ed al ciclo pittorico. La presenza di una tinta tenue era inoltre riscontrabile in alcune immagini fotografiche degli anni 50/60 del '900 anche se scattate in bianco e nero.

Le superfici affrescate e decorate

In fase di intervento, la lettura diretta delle superfici ha confermato che tutte le decorazioni risultano per la maggior parte realizzate ad affresco, che le stesse risultano in generale buono stato di conservazione anche a causa di alcuni precedenti puntuali interventi (non documentati) di fissaggio effettuati con resina acrilica a solvente (probabilmente nella seconda metà degli anni Ottanta del Novecento o forse addirittura precedenti).

In particolare non si sono rilevati importanti distacchi, rotture, sbollature, sfarinamento, caduta o sollevamento della pellicola pittorica se non, parzialmente, nella sala di Naaman il Siro. Si è quindi confermata la generale presenza di depositi polverosi e carboniosi e non si sono reputate necessarie operazioni particolari di intervento se non la semplice rimozione delle polveri sedimentate oltre a localizzati e puntuali interventi di consolidamento.

Sulle superfici affrescate si sono pertanto eseguite operazioni prettamente a carattere conservativo, eseguendo puliture dedicate, consolidamenti e fermature delle pellicole pittoriche e delle superfici a fresco, stuccature delle fessure e delle piccole fratture esistenti.

Si sono poi effettuate limitatissime operazioni di ricalibratura cromatica delle porzioni decorate e figurate esistenti, solo nel caso di evidenti salti cromatici o eccessive cadute di tono. Nel caso di mancanze di consistenti porzioni della decorazione o dell'apparato figurativo non si sono eseguite integrazioni di ricomposizione di quanto non più esistente; si sono semplicemente ricalibrate e/o “accompagnate” cromaticamente le porzioni neutre.

Per quanto riguarda le decorazioni eseguite su tela ed applicate tramite colla e chiodatura alla volta si è proceduto alla loro rimozione se in evidente fase di distacco. Sulle stesse si sono eseguite operazioni di pulitura a secco con successivo reincollaggio al supporto per mezzo di idonei prodotti adesivi. Le tele, uniformemente ancorate al supporto, si sono poi trattate in opera eseguendo leggere puliture a secco. Non si sono effettuate operazioni di consolidamento e protezione superficiale dell'apparato pittorico che in generale risultava di buona consistenza.
In estrema sintesi.

Il salone d'onore

Si è effettuata la rimozione delle polveri superficiali a secco con pennellette, spugne, spazzole morbide, mollica di pane. Per depositi più consistenti si sono impiegate spugne wishab e detergente neutro. Si sono eseguite stuccature delle fratture murarie con malta di calce idraulica. Si sono quindi effettuati gli ancoraggi delle tele dipinte con colla naturale applicata però per punti. Su fondi eccessivamente scuri e non “lavabili” si è operato con leggere velature tono su tono.

La stanza con le scene della vita dei Patriarchi

Anche qui come in tutte le stanze si è effettuata la rimozione delle polveri superficiali a secco con le stesse metodologie impiegate per il salone. Non si sono rimossi i fissativi in acrilico applicati in passato. Si è lavorato poi a velo su parte dei fondi delle pareti.

La stanza con il ciclo di Naaman il Siro

Per la pulitura si sono impiegate le stesse modalità già raccontate (pulitura a secco e ad umido a spugna con detergenti neutri). Identificate alcune ridipinture al quarzo, venivano rimosse per riportare alla luce le cromie sottostanti e la scritta-cartiglio del ritratto presente sulla parete a nord, oltre ad alcune scritte ed emblemi. Si sono poi eseguite le stuccature delle fratture murarie con malta di calce idraulica; effettuati puntuali interventi di consolidamento con malta da iniezione (PLM-A) a base di calci naturali e resina in emulsione; la successiva stuccatura e ricalibratura cromatica ad acquarello.

La stanza con il ciclo del Figliol Prodigio

Impiegate le stesse procedure di pulitura già in precedenza descritte. Non si sono rimossi i fissativi in acrilico applicati in passato. Durante la pulitura della superficie si è potuto recuperare la scritta con firma dell'autore degli affreschi sulla parete ovest, coperta da un leggero strato di intonaco e tinta al quarzo esteso sull'affresco durante i restauri del 1985.

Lo scalone di ingresso

L'intervento realizzato per lo scalone di ingresso è stato certamente il lavoro più delicato che si è effettuato, a causa della situazione di degrado molto avanzata e la debolezza tipica del materiale che tende, nel tempo, a perdere le sue caratteristiche di compattezza materiale.

Operazioni preliminari

Rimosse le scossaline protettive, si sono successivamente smontate le porzioni decorative in fase di evidente sofferenza statica. Effettuata una leggera pulitura superficiale, eseguita a secco o tramite l'impiego puntuale di detergenti neutri, si è effettuata una operazione di preconsolidamento generalizzato applicando a spruzzo, sino a rifiuto, estere etilico dell'acido silicico.

L'operazione successiva è stata quella di rimuovere il più possibile le molteplici stuccature in malta cementizia effettuate nel tempo spesso fratturate, cavillate e/o in fase di distacco e comunque incompatibili col manufatto in arenaria.

Consolidamento

Si sono eseguiti interventi di consolidamento della balaustra ricostituendo l'unità strutturale del manufatto fortemente compromessa. Verificata la presenza di eventuali perniature e staffe in ferro (da conservare) si è effettuato l'inserimento dedicato e puntuale di barre in VTR di sezioni variabili annegate in resina strutturale in modo da riconnettere compiutamente porzioni distaccate e/o discontinue.

Si è poi proceduto con lo smontaggio di parte della cimasa e del pilastro di sinistra della balaustra, eliminando eccessi di stuccature in malta cementizia e ristabilendone la verticalità.

Si sono successivamente eseguite ricostruzioni statico funzionali delle porzioni mancanti tramite impiego di malta di calce idraulica e polvere di marmo opportunamente armata, la stuccatura di piccole porzioni, fratture e fessurazioni impiegando malta confezionata con calce idraulica naturale polvere di marmo e resina acrilica autoreticolante.

Il consolidamento finale si è assicurato tramite applicazione a spruzzo, sino a rifiuto, di estere etilico dell'acido silicico.

Protezione

La protezione, effettuata su tutto il manufatto, si è garantita tramite la stesura ad airless di protettivo a base di resine alchil silossaniche. Si è poi assicurata la protezione estradossale delle cimase tramite realizzazione di intonachino di sacrificio a basso spessore, impiegando malta idraulica naturale, polvere di marmo e resina acrilica organo modificata.

BIBLIOGRAFIA

- W. TERNI DE GREGORY, *Crema Monumentale ed Artistica*, a cura della deputazione storico-artistica del Comune, Crema 1955.
- MARIO PEROLINI, *Vicende degli edifici monumentali e storici di Crema*, nuova edizione rivista dall'autore, Leva Arti Grafiche, Crema 1995.
- GIORGIO ZUCCELLI, *Le ville storiche del Cremasco*, Libreria Editrice Buona Stampa, Crema 1998.
- CESARE ALPINI, *I pittori e le botteghe artistiche in Crema nei secoli del dominio veneziano*, in *Officina Veneziana*, catalogo della mostra, a cura di Fabrizio Magani e Filippo Pedrocco, A. P. I. C., Cremona 2002, pp. 89-99.
- GABRIELE CAVALLINI, *Per la definizione di Aurelio Buso, pittore cremasco del Cinquecento*, Arte Lombarda, Nuova serie, n. 140, Milano 2004, p. 92.
- CESARE ALPINI, *Due scoperte per Tomaso Pomboli e Gian Giacomo Barbelli*, Insula Fulcheria, n. XLI, Fantigrafica, Cremona, DENISE BRESSANELLI, 2011, p. 202.
- Il teatro a Crema*, Quaderni del Conservatorio «Giuseppe Nicolini» di Piacenza, Ed ETS, Pisa 2012, p. 168.
- STEFANIA AGOSTI, *Gli affreschi di Palazzo Zurla De Poli a Crema*, Tesi di laurea, Università degli studi di Milano, A.A. 2013-2014.
- STEFANIA AGOSTI, *Un'indagine su Palazzo Zurla De Poli a Crema*, in: *Un seminario sul manierismo in Lombardia*, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, Officina Libraria, Milano 2017, p. 58.



Vista esterna del Palazzo Zurla De Poli

LA STORIA

Nei circa 15 affreschi del salone d'onore di Villa Zita-De Poli racconta la storia di Amore e Psiche. Il racconto, riassunto in dodici scene distribuite sulla volta senza una precisa sequenza cronologica, termina nella porzione centrale del soffitto con il tema della morte dei due amati. Quest'ultima scena è stata gravemente danneggiata dal terremoto del 1802 con la perdita di una porzione centrale dell'affresco, ridipinto su tela con una grande cornice di rosso sangue e bianco. Il loro piccolo pittore è attribuito al pittore Francesco Aurelio Busso che lo avrebbe realizzato tra il 1540 e il 1550. Recent studi (Borsig e Marubbi) hanno messo in dubio tale attribuzione attribuendola alla realizzazione del pittore Giovanni Battista Castello, discepolo del Civerchio. La datazione dell'opera è sempre collocata nella prima metà del XVI secolo.



LO STATO DI CONSERVAZIONE

Tutto l'apparato decorativo è interessato da sedimenti polverosi e carboniosi causa condensazione superficiale.

In particolare questo fenomeno risulta più evidente nelle 11 lunette affrescate. Si riscontra, in generale, viraggio cromatico di tutte le superfici dipinte. Presenti in più punti fessurazioni, fratture e menzogne. I fenomeni di spaccatura delle pareti in prossimità della villa causano un improvviso cedimento delle fondazioni nella zona sud del palazzo che coinvolgono sia gli affreschi sia i capitelli e gli archi.

Evidenti distacchi delle tele dipinte incollate e chiodate alla volta.

Puntuale caduta dell'intonaco della volta con in evidenza l'incannuciatto di supporto.



L'INTERVENTO

Sul piano delle affrescate si eseguiranno operazioni a carattere conservativo, eseguendo puliture dedicate, consolidamenti e fermature delle pellicole Pittoriche e delle superfici a fresco, stucature delle fessure e delle piccole fratture esistenti. Si effettueranno, a norma, le limitate operazioni di ricalibrazione cromatica delle porzioni decorative e figurate esistenti. Per le decorazioni su tela ed applicate tramite colla e chiodi si eseguiranno operazioni di rimozione e sostituzione con riedizione su supporto tramite applicazione di idonei prodotti adesivi. Non sono previste operazioni di pulitura e protezione superfciale, ma si renderanno necessarie solo in presenza di evidente sfarfallatura della pellicola Pittorica. In tal caso è prevista l'applicazione di resina acrilica in soluzione a bassa percentuale, garantendo la durata dell'assorbimento e l'eliminazione delle eccedenze.



SPECIFICHE D'INTERVENTO

Le operazioni di intervento verranno organizzate secondo le seguenti specifiche (descrizione dettagliata delle operazioni da compiere).

Operazioni preliminari: rimozione dei depositi superficiali incollerati a secco con pennellette e piccoli aspiratori.

Procedimenti: per ristabilire l'adesione tra appeschi murario e sovrapposizione del dipinto si eseguiranno iniezioni di adesivi riempitivi. Per la stuccatura delle crepe e fessure si utilizzeranno malte e cementi a base di calce e sabbia.

Puliture: si utilizzeranno spugne wiskab a durezza variabile, acqua deionizzata, detergenti neutri e/o

polpa di cellulosa imbevute con carbonato di ammonio in soluzione diluita.

Struttura - reintegrazioni e protezione finale:

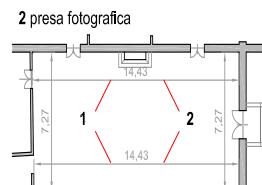
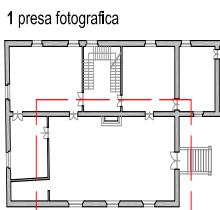
velature e/o reintegrazioni ad acquerello in sotto tono sulle cadute pittoriche. Solo se necessarie protezione finale con resina acrilica in soluzione.



Rilievo dello stato di conservazione della volta del salone d'onore e progetto di intervento



Vista e particolare
della volta del salone
prima dell'intervento



(a lato)
Particolari dello stato
di conservazione
di alcuni elementi
della volta del salone



A distacco tela dipinta e chiodata



B caduta dell'intonaco della volta



C fratture e viraggio cromatico dell'affresco



D in evidenza vari distacchi delle tele dipinte



E fessurazioni, fratture e mancanze



F distacchi delle tele dipinte



G fratturazioni e fessurazioni apparato decorativo in gesso



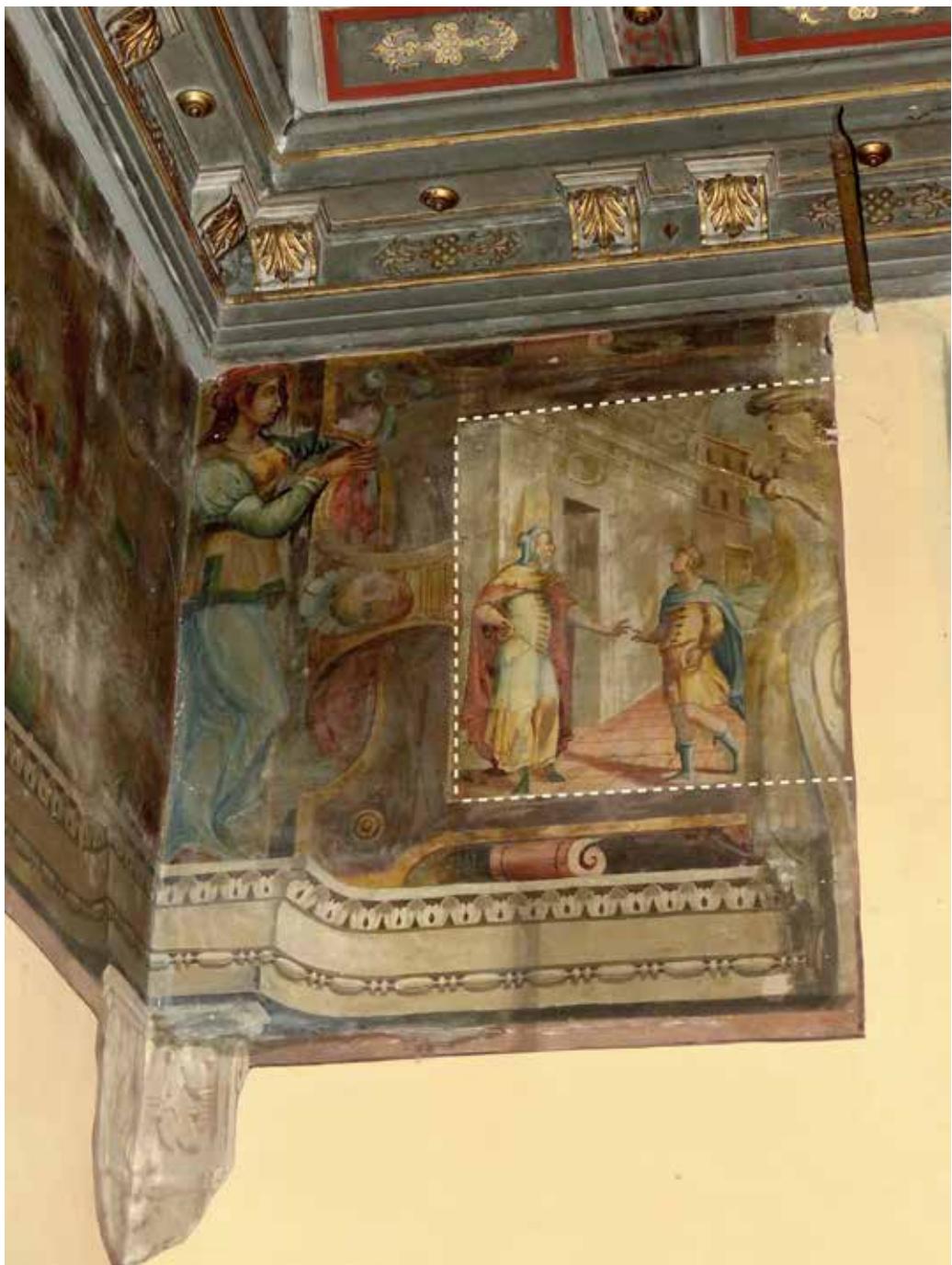
H fratturazioni e fessurazioni apparato decorativo in gesso



Una delle lunette del Salone d'Onore prima e dopo l'esecuzione dell'intervento di pulitura



Il Salone d'Onore ad intervento ultimato



Prova di pulitura eseguita su una porzione dell'affresco della sala del figliol prodigo



La scala di ingresso al Salone d'Onore prima e dopo l'intervento





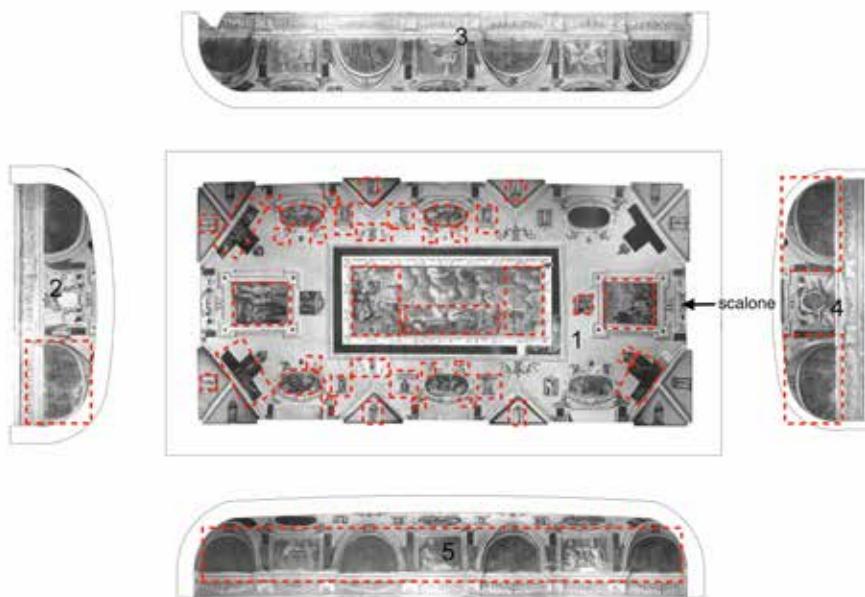
Stanza del figiol prodigo dopo l'intervento

Sala di Naaman il Siro dopo l'intervento





Sala dei Patriarchi dopo l'intervento



Nell'immagine sono evidenziate le porzioni dell'apparato decorativo dipinto ed affrescato su tela. I dipinti presenti nei campi 2, 4 e 5 sono montati su un piccolo telaio in legno. I restanti sono direttamente ancorati sull'intonaco a colla ed in vari punti (prima dell'esecuzione dell'intervento) con piccole chiodature.



Museo



Attività del museo

Anche quest'anno, nonostante l'emergenza sanitaria legata alla pandemia di COVID-19, numerose sono state le attività svolte dal Museo Civico di Crema e del Cremasco per la conservazione, lo studio e la valorizzazione delle opere delle proprie collezioni.

Per tutto il mese di gennaio fino al 2 febbraio 2020 è stata prorogata la mostra *Il Manierismo a Crema. Un ciclo di affreschi di Aurelio Buso restituito alla città*. Allestita all'interno del percorso museale, la mostra dedicata al manierismo cremasco e a uno dei suoi protagonisti più dimenticati, misteriosi e importanti, Aurelio Buso de Capradossi, è stata l'importante occasione per presentare alla cittadinanza gli affreschi, acquistati dal Museo da collezione privata e provenienti originariamente da palazzo Alfieri in Crema, recentemente restaurati¹ (*vedi foto a lato*). L'esposizione è, inoltre, stata l'occasione per rinsaldare² la collaborazione con Palazzo Ducale di Mantova che ha voluto inserire la mostra cremasca tra gli eventi del calendario ufficiale della grande mostra su Giulio Romano *Con Nuova e Stravagante Maniera*.

Il 17 di febbraio sono iniziati i lavori necessari alla realizzazione del nuovo percorso di visita destinato a ospitare l'allestimento definitivo degli affreschi di Aurelio Buso. L'ala museale corrispondente al vecchio ingresso del Museo e la sezione di Arte dell'Ottocento e del Novecento sono rimaste provvisoriamente chiuse al pubblico ed escluse dal percorso di visita, mentre le opere esposte sono state ricoverate nei depositi per permettere il restyling completo e in piena sicurezza degli spazi. Non è stato purtroppo possibile, a causa delle disposizioni atte a contenere l'epidemia da Covid 19, organizzare una inaugurazione ufficiale; il nuovo percorso di visita³ è stato comunque riaperto al pubblico a fine lavori e presentato alla stampa locale a metà del mese di luglio. Per condividere con la cittadinanza il nuovo allestimento, qualche mese dopo, in occasione delle Giornate Europee del Patrimonio il 26 e 27 settembre, il nuovo percorso espositivo dedicato ad Aurelio Buso è stato protagonista di visite guidate, anche notturne, per tutto il fine settimana.

Durante i lavori, per ampliare la superficie espositiva, è stata realizzata una parete ad hoc che ha permesso tra l'altro di valorizzare due tele Cinquecentesche di Vincenzo Civerchio, *San Pantaleone* (inventario n. B0212) e *San Rocco* (inventario n. B0213), opere importanti che non erano esposte al pubblico in quanto conservate nei depositi.

¹ L'acquisto del ciclo di affreschi da collezione privata da parte del Museo Civico di Crema e del Cremasco è stato parzialmente finanziato da Regione Lombardia tramite la partecipazione al Bando Interventi urgenti a favore del patrimonio culturale lombardo nell'anno 2017 con risorse accertate dal Comune di Crema all'inizio dell'anno seguente. Il restauro e la realizzazione della mostra *Il Manierismo a Crema. Un ciclo di affreschi di Aurelio Buso restituito alla città* ha giovato del sostegno dell'Associazione Popolare Crema per il Territorio Banco Popolare così come la pubblicazione del catalogo a cura di G. Cavallini - M. Facchi, Scalpendi Editore, Milano 2019.

² La collaborazione con il complesso museale nazionale di Palazzo Ducale di Mantova era iniziata nel 2018 in occasione della mostra *Fato e destino. Tra mito e contemporaneità* che ha visto esposte dall'8 settembre 2018 al 6 gennaio 2019 due tele di proprietà della Diocesi di Crema, ma in deposito presso il Museo, afferenti al ciclo così detto "delle tele macabre". Si veda 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.

³ I lavori di riallestimento e ridefinizione del percorso espositivo sono stati sostenuti e co-finanziati dalla Fondazione Banca del Monte di Lombardia.

Il 19 di febbraio, in occasione del centenario dalla nascita del pittore cremasco Gianetto Biondini (1920-1981), è stata inaugurata la mostra temporanea *Omaggio a Gianetto Biondini - L'evoluzione di un linguaggio*. Per l'occasione è stata esposta una selezione di opere, appartenenti alle collezioni museali, valorizzando anche tele normalmente non visibili nell'esposizione permanente. L'allestimento ha disegnato la parabola creativa di Biondini riuscendo a delineare il complesso e completo percorso artistico dell'autore, andando a rappresentare le diverse fasi affrontate nel corso della sua carriera: dalle prime esperienze impressioniste sino all'astrattismo dell'ultimo periodo artistico. La mostra ha inteso celebrare Biondini non solo come artista, ma anche come uno dei fondatori e promotori del Museo Civico di Crema e del Cremasco stesso.

Inizialmente programmata fino al 29 marzo, la mostra è stata prorogata fino al 12 luglio poiché, a causa dell'emergenza sanitaria scoppiata a ridosso dell'inaugurazione, il Museo è stato chiuso sino al 26 di maggio.

Sempre nel mese di febbraio hanno ufficialmente preso servizio i conservatori e curatori scientifici del Museo: Alessandro Barbieri e Christian Orsenigo.

Alessandro Barbieri prende il testimone da Matteo Facchi. Barbieri, bresciano, dal 2010 è cultore della materia relativamente alle discipline di Storia dell'Arte Moderna, Storia dell'Arte Lombarda e Storia delle Tecniche Artistiche presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano e dal 2019 è titolare del Laboratorio di Riconoscimento Dipinti per il corso di laurea magistrale in Archeologia e Storia dell'Arte presso la medesima università.

Christian Orsenigo, milanese, formatosi all'Università degli Studi di Milano e alla Sorbona, ha conseguito il diploma di Specializzazione e il Dottorato presso l'École Pratique des Hautes Études. È stato Ricercatore all'Università degli Studi di Milano, dove ha insegnato Lingua Egiziana e Archeologia Egiziana presso la Scuola di Specializzazione in Beni Archeologici. A fianco dell'attività universitaria ha coltivato quella legata alla curatela di mostre temporanee, sia in ambito nazionale che internazionale.

Dalla fine di febbraio al 26 di maggio⁴, in ottemperanza alle disposizioni Ministeriali e Regionali, il Museo Civico di Crema e del Cremasco ha dovuto interrompere le proprie attività in sede e chiudere l'esposizione al pubblico. Questa chiusura forzata e improvvisa è stata da stimolo per progettare e mettere in campo una serie di iniziative culturali che hanno avvicinato in modo nuovo la cittadinanza, costretta a casa per lungo lock down, alla nostra istituzione.

Raccogliendo immediatamente l'appello lanciato dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo il Museo ha aderito alla campagna #iorestoacasa, così come ha fatto la Biblioteca Comunale "Clara Gallini", continuando la propria attività di promozione della lettura e valorizzazione delle collezioni e del patrimonio. Museo e Biblioteca⁵ hanno temporaneamente

⁴ Immediatamente dopo il DCPM 17 maggio 2020 e l'Ordinanza di Regione Lombardia n. 547 del 17 maggio 2020 il Museo Civico di Crema e del Cremasco, così come la Biblioteca Comunale Clara Gallini, ha riattivato i servizi e la possibilità di visita con modalità nuove per garantire le condizioni di distanziamento interpersonale e sicurezza per cittadini e operatori elaborando un proprio Protocollo Covid.

⁵ La Biblioteca di Crema, attraverso la propria pagina Facebook, ha proposto appuntamenti fissi rivolti ai più piccoli come le rubriche *Fiabe al Pc*, *Origami a merenda*, *Arte a merenda e Albi illustrati che passione*. A questi si sono aggiunti i video dedicati ai più piccoli che Teatroallozzo ha realizzato appositamente per la Biblioteca per la rubrica #Irestoacasa. Non sono mancati gli approfondimenti dedicati agli appassionati di storia locale con la rubrica *I documenti raccontano* con video racconti sulle curiosità tratte dai documenti conservati nell'archivio storico di via Civerchi e i numerosi approfondimenti sulla lettura digitale con la rubrica *MediaLibraryOnLine: la biblioteca digitale non chiude mai* che, tramite mini video e tutorial, hanno raccontato come leggere sempre, gratuitamente e ovunque anche con la biblioteca chiusa. Tutti i contenuti digitali sono ancora disponibili sul canale Youtube della biblioteca, dove possono essere visti e rivisti in ogni momento.

spostato la propria residenza sulla rete dove sono presenti e vitali con appuntamenti e attività on line sulle pagine social e sui canali Youtube: contenuti, informazioni, laboratori, veri e propri appuntamenti fissi per mantenere il legame con la propria comunità.

Per mesi, infatti la piazza virtuale delle piattaforme social e dei canali Youtube hanno rappresentato uno dei pochi strumenti a disposizione per la fruizione di contenuti culturali: essere presenti e attivi è stata una risposta strategica e di successo per offrire opportunità, approfondimento culturale per tutti senza interrompere il legame fra le istituzioni culturali e i cittadini.

Il Museo ha utilizzato i propri canali social per organizzare vere e proprie rubriche di approfondimento settimanale che, ancora oggi a museo aperto, aumentano progressivamente le visualizzazioni.

L'iniziativa denominata *Curiosando in Museo* ha proposto attraverso la pagina Facebook due approfondimenti settimanali dedicati a opere conservate in Museo.

Mentre con la rubrica *Visita virtuale al Museo* sono stati prodotti e resi disponibili video di approfondimento che hanno indagato la storia dell'istituzione museale e delle opere più significative in essa conservate. L'attività di didattica museale in presenza, così richiesta dalle scuole di Crema e di tutto il territorio, è stata naturalmente sospesa e anch'essa trasformata in virtuale grazie all'iniziativa *Un po' come al museo*.

Per la didattica on line sono stati proposti, per tutta la durata dell'anno scolastico, video tutorial che hanno consentito alle insegnati e ai bambini di poter replicare a casa i laboratori didattici che normalmente sono offerti alle scolaresche del territorio presso la sede museale. L'iniziativa didattica a distanza si è conclusa con la pubblicazione di una mostra virtuale che il Museo ha preparato con le foto dei lavori che i bambini hanno inviato. Per non interrompere il rapporto virtuale con i più piccoli, ormai così stretto, per tutto il mese di giugno il Museo ha dedicato loro delle visite virtuali al museo con la produzione di video dedicati espressamente ai bambini dai 6 ai 10 anni.

Tutti i contenuti e le iniziative digitali prodotte nei mesi primaverili sono a tutt'oggi disponibili e visibili sul canale YouTube del Museo e sulla sua pagina social.

Con la riapertura del Museo e della Biblioteca, avvenuta fra le prime istituzioni culturali lombarde e italiane il 26 maggio, non si è interrotto l'impegno a essere presenti, attivi e propositivi sulla rete che rappresenta, ormai, una piattaforma irrinunciabile per la fruizione di contenuti culturali: una nuova e ormai stabile modalità di partecipazione culturale che è necessario implementare con lavoro costante e una vision di lungo periodo. Tutta la stagione estiva, organizzata dall'Assessorato alla Cultura, che ha visto 79 eventi svoltisi dal 27 giugno al 27 settembre, ha avuto la propria presenza on line con la diretta streaming di tutti gli appuntamenti.

Tra febbraio e ottobre Michela Martinenghi ha condotto, per conto della Soprintendenza Archeologica, Belle Arti e Paesaggio per le provincie di Cremona, Lodi e Mantova, la campagna di inventariazione SigecWeb sul materiale archeologico di proprietà statale in deposito presso il Museo. L'intervento di schedatura ha interessato 191 reperti di epoca romana, tardo antica e alto-medievale la maggior parte dei quali è esposta nel percorso museale. Questa attività di mappatura e approfondimento dei reperti archeologici arriva al termine del riordino del deposito di archeologia con la riunione in un unico locale di tutti i materiali conservati presso il Museo, in precedenza collocati in vari depositi senza un vera omogeneità⁶.

⁶ Si veda il saggio di Michela Martinenghi in "Insula Fulcheria" 2019. L'attività di puntuale verifica inventariale, ordinamento e razionalizzazione dei depositi è una delle attività più importanti che il Museo Civico di Crema e del Cremasco sta svolgendo in questi anni. Gli interventi strutturali che hanno visto protagonista il complesso museale e il naturale avvicendarsi del personale, hanno suggerito la necessità di intraprendere un oneroso percorso di riordino delle diverse collezioni in deposito, spesso posizionate senza la necessaria coerenza in locali differenti e senza un puntuale inventario topografico.

Con la bella stagione, a partire dall'11 maggio, immediatamente dopo l'approvazione dell'intervento da parte della Soprintendenza competente, sono iniziati i lavori di restauro conservativo e messa in sicurezza degli intonaci di quattro sottarchi del chiostro meridionale dell'ex convento di Sant'Agostino. Si tratta di fornici che presentano ancora una decorazione ad affresco, databile alla fine del Quattrocento, con motivi vegetali. I lavori, affidati allo Studio Restauro Beni Culturali s.a.s. di Paolo Mariani & C., sono proseguiti fino al mese di settembre.

L'intervento di messa in sicurezza dei fornici rappresenta il primo dei due interventi sostenuti dall'Inner Wheel che, ancora una volta e nonostante il drammatico periodo segnato dall'emergenza sanitaria che ha colpito Crema così duramente, ha assicurato la propria decisiva vicinanza al patrimonio storico artistico della Città e al Museo Civico intervenendo in modo significativo a sostegno e favore del recupero di importanti beni storici artistici che rappresentano la storia e le radici culturali di Crema e del Territorio.

Il secondo intervento riguarderà il restauro, messa in sicurezza e musealizzazione di una epigrafe di epoca veneta ritrovata in una roggia in località Cerreto, frazione del Comune di Credera Rubbiano, e impiegata come pilastro di separazione tra le paratie del corso d'acqua. L'operazione ha richiesto la collaborazione del Consorzio di Bonifica Dugali - Naviglio - Adda Serio.

Durante il periodo estivo sono iniziati i lavori per la realizzazione di una nuova copertura della vasca nella quale sono conservate le piroghe monossili non esposte nella sezione di archeologia fluviale. I lavori si sono resi necessari da quando la precedente copertura è stata irrimediabilmente danneggiata da un fortunale esponendo agli elementi i preziosi reperti.

Il mese di luglio ha visto la partenza del cantiere finalizzato al rifacimento delle coperture del complesso museale. Il primo intervento del 2020, terminato a settembre, ha interessato le falde dei tetti dell'ala est in affaccio sull'area di Cremarena. Un secondo intervento, programmato prima della fine dell'anno in corso, interessa le falde di copertura in affaccio sui chiostri interni. Cantieri importanti e fondamentali che vedono il complesso dell'ex Convento di S. Agostino protagonista dal 2018 con il rifacimento dei tetti dell'ex biblioteca conventuale, oggi sala Cremonesi, e del refettorio, oggi sala Pietro da Cemmo.

Anche quest'anno il Museo Civico di Crema e del Cremasco ha partecipato come di consueto alle Giornate Europee del Patrimonio⁷ (26-27 settembre) effettuato un'apertura serale straordinaria e offrendo alla cittadinanza visite guidate gratuite che, come abbiamo avuto modo di anticipare in questo stesso contributo, hanno visto protagonista il nuovo allestimento dedicato ad Aurelio Buso.

Con l'occasione delle Giornate Europee del Patrimonio il Museo, oltre a focalizzare l'attenzione sulla nuova "Galleria del '500", ha presentato anche un intervento "minore" riguardante la sezione delle terrecotte rinascimentali dove sono state ricollocate una *Madonna col Bambino* (inventario n. B0217) in stucco opera di uno stuccatore lombardo di fine Cinquecento e una testa in terracotta di una *Madonna* (inventario n. B0215) opera di un plastificatore sempre lombardo ma di fine Quattrocento. Naturalmente, in ottemperanza delle disposizioni sanitarie, gli ingressi sono stati contingenti e le visite guidate sono state fruite solo dal pubblico prenotato.

Dal 24 di ottobre al 29 novembre, in occasione del cinquecentenario dalla morte di Raffaello Sanzio (1483-1520), la Pinacoteca del Museo Civico ha ospitato la mostra *Omaggio a Raffaello Le stampe di traduzione del Museo Civico di Crema e del Cremasco* curata da Elizabeth Dester.

Una selezione di sei stampe, di proprietà del Museo, incise tra la seconda metà del Settecento e

⁷ Le Giornate Europee del Patrimonio (GEP) sono un'iniziativa promossa, a partire dal 1991, dal Consiglio d'Europa e dalla Commissione Europea con l'intento di potenziare e favorire il dialogo e lo scambio in ambito culturale tra le nazioni europee. Per l'edizione 2020 il tema scelto dal Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo è "Imparare per la vita", per richiamare i benefici che derivano dall'esperienza culturale e dalla trasmissione delle conoscenze nella moderna società.

l’Ottocento che raffigurano celebri opere dell’artista urbinate e della sua scuola. Su scala ridotta, le stampe traducono su carta l’opera originale utilizzando la linea come unico strumento per la resa dei volumi per dare vita a un piccolo quadro monocromo che riproduce un capolavoro. La mostra del Museo Civico di Crema e del Cremasco è stata inserita in un calendario di eventi raffaelleschi sul territorio lombardo denominato *Raffaello. Custodi del mito in Lombardia* promosso da Fondazione Brescia Musei e Musei Civici del Castello Sforzesco di Milano. L’esposizione è stata l’occasione per avviare una collaborazione con i musei della città di Brescia che hanno organizzato la mostra *Raffaello. L’invenzione del divino pittore* anch’essa dedicata alle incisioni di opere raffaellesche e che ha ospitato al suo interno l’experience show *IN-vece di Raffaello*, un’esperienza immersiva e interattiva attraverso alcune delle più belle incisioni esposte.

In contemporanea alla mostra *Omaggio a Raffaello*, nell’ambito della venticinquesima edizione di *Scripta. Mostra Mercato del Libro Antico e di Pregio* (24-25 ottobre), ha inaugurato, sempre nella Pinacoteca del Museo, anche l’esposizione *Con lievi mani. Artiste tra le pagine dei libri nella collezione Luciano De Donati*, a cura di Valentina Lazzaro. La mostra ha proposto una selezione operata nell’ambito della collezione De Donati: tra libri, disegni, incisioni, fogli d’autore e riviste, le artiste presenti in mostra sono state protagoniste moderne, visionarie, eleganti e ambiziose, permettendo di riscoprire la bellezza della pagina e rafforzano la presenza femminile nel più ampio panorama artistico nazionale e internazionale, posizionandosi in un repertorio che è il risultato di uno scrupoloso riconoscimento anche di genere. Per l’occasione il catalogo, edito dal Museo Civico, con un testo critico di Maria Gioia Tavoni, scheda le sessantuno opere presenti in mostra, gettando uno sguardo, seppur parziale, alla produzione contemporanea delle artiste attraverso l’editoria.

Nel 2019, seguendo l’esempio dell’amica Carla Maria Burri⁸, la cremasca signora Carla Campari Lucchi ha espresso il desiderio di donare al Museo cittadino la propria collezione di antichità egiziane. Il Museo Civico di Crema e del Cremasco, ottenuto il parere favorevole della Soprintendenza competente, ha accolto il generoso lascito e per questo motivo, a partire da ottobre, sono iniziati i lavori di riallestimento della sezione museale dedicata all’arte egizia e del vicino oriente antico che hanno comportato la chiusura temporanea della sezione al pubblico. La collezione Lucchi-Campari, complementare a quella Burri, è costituita da un centinaio di reperti dell’Egitto greco-romano, con esemplari anche di epoca faraonica, copta e della prima epoca islamica. L’allestimento è stato curato da Christian Orsenigo, curatore scientifico della sezione egizia del Museo Civico di Crema e del Cremasco, 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 Beatrice Basile, Alessandro Boni e Paolo Severgnini.

L’intervento di riallestimento complessivo della sezione egizia, in questa sua seconda realizzazione è stato interamente sostenuto dall’Associazione Popolare Crema per il Territorio Banco Popolare che, fin dalla prima musealizzazione dei reperti ha sostenuto questo ambizioso e importante progetto. Con il sostegno accordato dall’Associazione Popolare Crema per il Territorio si conclude il percorso di incremento e allestimento delle collezioni di antichità egiziane acquisite dal museo nell’arco di pochi anni.

Il contributo deliberato dall’Associazione Popolare Crema per il Territorio per l’anno 2020 è stato finalizzato in quota parte preponderante per la realizzazione definitiva della sezione egizia a valle della donazione Campari Lucchi e in parte sarà destinato a sostegno parziale della realizzazione della guida al Museo Civico di Crema e del Cremasco in uscita fra fine 2020 e inizio 2021. Superfluo ricordare il determinante contributo dell’Associazione, sponsor unico e irrinunciabile, per la realizzazione della rivista del Museo Civico *Insula Fulcheria*.

⁸ Christian ORSENIGO, *Egitto restituito. La collezione Carla Maria Burri*, Associazione Carla Maria Burri, Crema 2019.

#ccsacontemporaneo 2018-2020: un triennio di arte dalle nuove generazioni

Silvia Scaravaggi

La terza edizione di #ccsacontemporaneo, nel 2020, rappresenta l'occasione per fare una sintesi di riflessione e approfondimento dei tre anni trascorsi dall'avvio del progetto dedicato all'arte contemporanea under35 nelle Sale Agello del Museo Civico di Crema e del Cremasco, all'interno del Centro Culturale Sant'Agostino. Nato nel 2018 su impulso di una volontà di politica culturale, nell'alveo dell'assessorato di Emanuela Nichetti, diretto da Francesca Moruzzi, il #ccsacontemporaneo, ideato e coordinato da chi scrive, ha basato le proprie fondamenta su due obiettivi chiave: promuovere, sostenere e incoraggiare la presentazione di esposizioni di arte provenienti da giovani artisti, ancora studenti o da poco diplomati così come autodidatti, per dar corso a una selezione di proposte, scelte da un comitato scientifico, per la loro trasformazione in mostra, e rendere gli spazi delle Sale Agello un punto di riferimento per il contemporaneo a livello locale, ma con interessanti legami e relazioni con Accademie, Istituzioni e spazi sovralocali e nazionali.

L'intento non è nato per caso: a Crema negli anni sono state realizzate mostre da e per i giovani artisti, e senza voler peccare di parzialità, si possono ricordare e citare alcuni esempi che hanno contribuito a creare un terreno fertile sul quale l'assessorato innestasse il suo nuovo progetto. Chi ha più di trent'anni sicuramente ricorderà le numerose esposizioni collettive promosse dal gruppo informale di ArtShot, e sostenute dal Comune di Crema, che hanno consentito a personalità emergenti di esporre nei chiostri e negli ambienti del Centro Culturale Sant'Agostino. Le Associazioni che si sono avvicendate, tra gli anni Novanta e il primo decennio del Duemila, tra cui si ricordano solo a titolo di esempio Tazebau e Quartiere3, le esposizioni promosse anche all'interno degli ambienti del Teatro San Domenico, con la guida di Gianni Macalli – e la naturale trasformazione poi nel progetto ArTeatro coordinato da Roberta Ruffoni – le tante iniziative sostenute da docenti e curatori, tra gli altri Silvia Merico e Adriano Rossoni, hanno dato un significativo impulso al mantenimento di una attenzione e di un interesse affinché, anche a Crema, si ponessero in essere progetti e proposte che avessero al centro il contemporaneo: in una città così vicina a centri maggiori quali Milano, Bergamo e Brescia che vantano la presenza radicata di Accademie e Scuole di formazione e perfezionamento in campo artistico, gallerie e centri per l'esposizione, la sua presenza e la sua promozione non è né fatto scontato né attività di facile realizzazione.

Ancora, in questa introduzione, voglio ricordare la stagione fertile e coraggiosa di progetti, come *Fragile*, che nel 1994, anche grazie al sostegno di uno degli imprenditori locali più sensibili a ciò che accade oggi nel mondo artistico, come Umberto Cabini, consentiva a undici giovani artisti provenienti dalle accademie europee di esporre negli spazi del Mercato Austroungarico di Crema. D'altronde l'amministrazione comunale, negli assessorati alla cultura e alle politiche giovanili, ha sempre prestato attenzione alla ricerca contemporanea, promuovendo, ad esempio, nel 2001 esposizioni come *Under30, giovani artisti emergenti a Crema*, con una selezione di opere provenienti da tutta Italia e senza limite di tema o di tecnica.

In questo filone, brevemente descritto e senza volontà di essere esaustivi, posso collocare l'intento e il risultato di #ccsacontemporaneo, con la volontà di farne emerge le peculiarità e al contempo rilanciarlo come sfida e impegno, poiché dopo un triennio necessita probabilmente di interrogarsi sul suo futuro e di concentrarsi su alcuni passi per migliorare e progredire, ponendosi in ascolto anche di altre esperienze nazionali e internazionali che hanno gli stessi intenti.

Nella sua forma originaria ha consentito di progettare a Crema dal 2018 al 2020 dieci esposizioni, tre mostre annuali e una 'extra-bando', frutto delle selezioni di diversi comitati scientifici chiamati a scegliere le migliori proposte pervenute.

Le mostre

2018

Inserite nell'ambito dell'Anno Europeo del Patrimonio, sono quattro le esposizioni che hanno dato forma al primo anno di progetto. Tre collettive e una doppia personale realizzata 'extra-bando', cioè ritenuta meritevole di esposizione, senza sostegno economico.

Composizione della commissione: Emanuela Nichetti, Francesca Moruzzi, Silvia Scaravaggi, Silvia Merico, Umberto Cabini.

Gazaboi [1/2018]

Collettiva: Anna Bassi (Vigevano, 1992), Elena Adamou (Nicosia, 1991), Athanasios Alèxo (Salonicco, 1987), Letizia Huancahuari (Vercelli, 1994), Vincenzo Luca Picone (Palermo, 1992), Matteo Pizzolante (Tricase, 1989), Anastasia Talana (Domusnovas, 1990), Yuchen Wang (Nei Mongol, 1990), Vincenzo Zancana (Salemi, 1991).

Inaugurazione 24 marzo 2018 ore 18, esposizione 25 marzo-8 aprile 2018.

Gazaboi è una mostra nata dall'incontro di nove artisti e nove sezioni del Museo Civico di Crema. Il termine 'gazaboi' è stato scelto per il suo significato di guazzabuglio, miscuglio, confusione, schiamazzo nel dialetto cremasco. Ad ogni artista, tramite sorteggio, è stata assegnata una sezione del Museo Civico dalla quale prendere ispirazione per un'opera nuova: Anna Bassi (Archeologia fluviale), Elena Adamou (Chiostri), Alexo Athanasios (Arte Organaria), Letizia Huancahuari (Archeologia), Vincenzo Luca Picone (Casa Cremasca), Matteo Pizzolante (Pinacoteca storica), Anastasia Talana (Pinacoteca contemporanea), Yuchen Wang (Storia e Cartografia), Vincenzo Zancana (Sala Pietro da Cemmo). Ogni artista ha intrapreso due percorsi: uno spaziale, a partire dal museo e sconfinando fino a inglobare una indagine espansa di tutto il territorio, e l'altro temporale con un punto di partenza nelle categorie storiche presenti all'interno delle collezioni e come obiettivo finale una analisi del tempo presente in tutte le sue sfaccettature. Queste ricerche combinate hanno tentato di creare uno scambio tra artisti contemporanei e territorio, storia, cultura e società cremasca, attivando un dialogo in osmosi con la sensibilità degli artisti e il contesto nel quale si sono immersi. *Gazaboi* ha goduto del patrocinio della Permanente Milano, e della collaborazione del social media partner Kedri.

Il secondo prima di mezzanotte [2/2018]

Collettiva: Claudia Ambrosini (Alzano Lombardo, 1993), Miriam Arlati (Vimercate, 1996), Laura Baffi (Bergamo, 1996), Samuele Bellebono (Chiari, 1996), Silvia Berbenni (Calcinato, 1996), Manuel Bergamini (Alzano Lombardo, 1996), Gaia Boni (Feltre, 1996), Silvia Ontario (Bergamo, 1996), Giorgio Pagani (Erba, 1995), Roberto Picchi (Erba, 1996), Erinea Ravasio (Bergamo, 1995), Olivier Russo (Bergamo, 1994), Nicola Zanni (Lovere, 1995).

Inaugurazione 12 maggio 2018 ore 18, esposizione 13-27 maggio 2018.

Il secondo prima di mezzanotte è un progetto elaborato da tredici studenti del corso di pittura del docente Ettore Favini presso l'Accademia di Belle Arti Carrara di Bergamo. I giovani artisti percorrono e interpretano il tema, con differenti chiavi di lettura. Nel 1947 Stati Uniti e Russia cominciano la spartizione del panorama post-bellico. La grande parentesi aperta sul nucleare e sui suoi impieghi pochi anni prima si allungherà ben oltre il riverbero degli sviluppi più eclatanti del conflitto. Un clima in cui la codifica di un nuovo sistema di equilibri impone l'urgenza di strumenti che ne leggano i ritmi e l'incidenza. È con questa esigenza che alcuni degli scienziati dell'Università di Chicago, membri del Bulletin of Atomic Scientist, progettano e lanciano il

modello del Doomsday Clock. Nato come monumentale disegno statistico, il Doomsday Clock formula un esito allo statuto umano e, calcolando un’imponente mole di dati, vi antepone degli *step*, degli inviti, delle condizioni necessarie e imprescindibili. Un orologio rintraccia la posizione dell’umanità, indicata in minuti, come distanza dalla mezzanotte. Uno schema lineare e canalizzante. Questo corridoio si apre a un orizzonte oltre il quale trova spazio solo la memoria a breve termine e la relazione tra eventuale e casistico perde la propria rigidità. In uno scenario nel quale pronostici e precedenti non sono più termini affidabili, itinerari fruibili, i giovani autori avanzano schemi e diagrammi di analisi, visioni, apparizioni, deformazioni e scenografie. Una linea tagliafuoco. In carenza di dati accertanti si orientano senza coordinate fisse tentando di imporre la propria morfologia verso un paesaggio troppo densamente ipotizzato per attingervi. Il reale prima frantumato in una volta a mosaico, si riassetta, si uniforma e si condensa in una ‘quinta opale’, una gemma che permette di intravedere squarci di futuro.

Kebab Kermesse + I Face [3/2018]

Doppia personale extra bando: Michele Balzari (Crema, 1990), Michele Mariani (Crema, 1992). Inaugurazione 16 giugno ore 18, esposizione 17 giugno-1 luglio 2018.

I due giovani artisti, entrambi cremaschi e diplomati all’Accademia di Belle Arti di Brera a Milano, sono stati invitati dalla commissione del bando a esporre fuori concorso, realizzando una doppia personale in cui entrambe le personalità fossero esaltate dalla condivisione della metodologia espositiva, alla ricerca di una relazione nello spazio delle Sale Agello. Gli artisti non si conoscevano tra loro e i loro stili espressivi, molto differenti, messi a confronto, si sono valorizzano reciprocamente, coloratissimo e geometrico l’uno, figurativo e in bianco e nero l’altro.

Michele Balzari si dedica alla manipolazione degli oggetti sviluppando una manualità raffinata: è la soggettività a dare importanza all’atto. Per questo motivo Balzari descrive la sua attività così: «Ho capito che non avrei mai realizzato niente di nuovo, tutta la creatività è già esistita e disponibile, bisogna avere l’attenzione di andare a scoprirla, farla diventare qualcosa di personale. Non è necessario essere originale, ma riconoscere le cose che ci stanno attorno, è più importante. Trovo molto più facile fare dell’arte utilizzando le cose del mondo. Dokoupil sostiene che la manualità è la cosa più importante nel lavoro di un artista e che le cose parlano all’artista mostrando il percorso da seguire. Fogli ritagliati, incollati, accartocciati, colorati a pennarello, libri, riviste patinate, periodici vengono manipolati per diventare altro e si caricano di significati e suggestioni».

Se questo vi sembra un testo particolarmente serio e degno delle presentazioni di autori davvero importanti è perché, in realtà, è tratto dai testi di Camilla Pignatti Morano e Stefania Vannini riguardanti Stefano Arienti. Nell’arte niente si crea davvero, tutto è ripresa di ciò che è già stato realizzato da altri in passato; allo stesso modo, neanche questa presentazione è farina del mio sacco perché non avrei potuto descrivermi meglio di quanto altri hanno fatto in riferimento agli artisti ai quali mi sono ispirato. In realtà non ho scritto neanche quest’ultimo frammento, l’ha composto Daniela in riferimento a quello che crede sia il mio pensiero sull’arte e sulla mostra che inaugurerò».

Michele Mariani prende spunto dall’espressione inglese *to face*, affrontare, guardare, sfidare, tenere testa, giocando sull’equivoco ammiccamento a ipotetiche diavolerie tecnologiche. La sua scelta espositiva in realtà riporta subito su binari saldamente umanistici e sviluppa ulteriormente la ricerca, già iniziata nelle precedenti esposizioni di Berlino e Firenze, sul tema del volto e delle identità. Le opere, prevalentemente acrilici e chine su carta, si offrono in una folla di sguardi non solo umani e non solo dell’oggi, a formare quasi un’unica persona universale che ci osserva mentre viene osservata. Così si esprime l’autore: «Non possiamo sapere cosa significhi essere pietra, terra o acqua, ma possiamo rileggere il nostro codice d’identità allargandone i confini e provare ad immaginare cosa significhi essere nati in un altro continente, appartenere ad un diverso genere

o età o persino ad un'altra specie, o aver vissuto un milione di anni fa. O rimanere un po' indefiniti, umanoidi della preistoria, del futuro, dell'iperuranio». Completano la selezione un video d'animazione e una serie di pastelli, entrambi di ispirazione antropologica ma fortemente legati al tema del confronto/scontro tra diverse entità ed identità.

La città decorata [4/2018]

Collettiva: Giada Ambiveri (Carate Brianza, 1991), Giulia Contardi (Cremona, 1992), Luca Paladino (Vigevano, 1983).

Inaugurazione 22 settembre 2018 ore 18, esposizione 23 settembre-7 ottobre 2018.

I tre giovani artisti, provenienti dall'Accademia delle Belle Arti di Milano, hanno lavorato sul concetto di decorazione, interpretandolo in chiave personale e ibridandolo con l'idea di esperienza cittadina. Il percorso artistico parte dallo sfondo urbano e passa gradualmente, attraverso il filtro fotografico dell'era contemporanea, all'astrazione grafica concentrata su soggetti e ambiti identificati, a una scala minore e maggiormente decorativa. Decorazione come azione decorativa, ovvero intervento attivo dell'opera nel contesto in cui essa è ambientata, nella città che tutti i giorni viviamo in modo più o meno consapevole.

Da sempre la scena urbana ha convissuto con l'arte, confrontandosi con le rappresentazioni visive da esse scaturite. Diversi orizzonti prodotti con stampe d'arte, xilografie e strumenti multi-mediali tentano la nascita di nuove aspettative nel panorama urbano. L'esposizione, articolata in tre parti comunicanti fra loro, vuole creare un trittico moderno decorativo di una città che si rivela se confrontata con un fondale naturale. Le opere di Luca Paladino sono il risultato di una dettagliata ricerca all'interno delle forme cittadine ed urbane, egli ha esposto alcune opere scultoree e stampe xilografiche che rivedono in chiave personale questa antica tecnica. I lavori prettamente fotografici in scala di grigi di Giulia Contardi attraverso il filtro della macchina fotografica, si pongono come cerniera e connessione fra il mondo urbano e quello quotidiano, fra modernità e storia. Giada Ambiveri ha presentato una selezione di opere dal rimando orientale, la decorazione si pone a chiusura di un percorso urbano che dal macro cittadino scende al piccolo degli oggetti comuni di una città, dando loro nuova forma e colore attraverso la stampa d'arte.

2019

Nel secondo anno di progetto sono tre le esposizioni realizzate: una collettiva del Liceo Munari di Crema, una doppia personale di due artiste provenienti dall'Accademia Carrara di Bergamo e una collettiva di diplomati all'Accademia di Brera di Milano.

Composizione della commissione: Emanuela Nichetti, Francesca Moruzzi, Silvia Scaravaggi, Sara Fontana, Francesco Buzzella.

Fuori Classe [2019]

Collettiva: studenti del Liceo Artistico Munari di Crema (Istituto di Istruzione Superiore Bruno Munari di Crema), classi 3C Figurativo, 4C Figurativo, 4E Design, e le studentesse Matilde Valsecchi e Sabrina Zanolini della classe 5A Scenografia.

Inaugurazione 10 maggio 2019 ore 18, esposizione 11-19 maggio 2019.

Fuori Classe è un progetto artistico strutturato sulla diversità dei linguaggi espressivi, dove la scuola diventa un possibile luogo di relazioni trasversali. Gli studenti escono dalla classe per confrontarsi in un luogo aperto, un museo con degli spettatori. Fuori classe vuole avere anche un valore qualitativo, dove l'arte attesta l'identità dello studente. Le opere dialogano con la contemporaneità tendendo ad uscire dai canoni classici della didattica artistica, andando ad indagare

tematiche e linguaggi che appartengono all'oggi Il progetto ha visto l'allestimento di quattro installazioni realizzate da tre classi oltre due studenti del quinto anno, nate tra il 2018 e il 2019:

La classica bugia, coordinata dal professor Gianni Macalli con la classe 3C Figurativo, ha presentato una installazione composta da un naso di carta lungo 2,5 m appoggiato su due steli di ferro fissati a terra. Attorno a questa scultura contemporanea collocata centralmente in uno spazio vuoto, ruotano 21 ritratti iperrealisti disegnati a matita. L'installazione si ispira all'opera di Luigi Ontani dove si ritrae con un naso di pinocchio. Ogni studente ha fotografato un compagno con il naso di pinocchio per poi disegnarlo su un foglio di carta di cm 50 x 70. Classica sta per la classicità della scuola ma anche per l'identificazione della bugia classica – il naso di pinocchio come metafora. Il concetto di questa installazione riflette sull'esistenza della bugia per identificare la verità. La falsificazione delle relazioni costruisce la verità. Quindi ogni ritratto ha, sulla punta del naso di carta, appoggiato un insetto disegnato più reale del disegno, quasi una fotografia. Talmene è realistico l'insetto anche nelle dimensioni, che lo spettatore incuriosito o disturbato si deve accertare quanto è vera questa illusione o bugia.

Sono pronto è stata la proposta della classe 4C Figurativo, coordinata dalla professoressa Elisa Tagliati. 22 fotografie su forex di cm 50x70 cm per guardare le proprie paure, attraversarle con la bellezza e la luminosità che appartiene a ognuno di noi. L'arte come mezzo per conoscere se stessi, per accrescere il proprio potenziale, la propria forza interiore. Il corpo, la materia, le forme e i colori come talismani magici che ci mettono in contatto con il nostro mondo 'altro', con il sublime, il piacere, l'estasi. quindi giriamo lo sguardo verso l'interno e lasciamo che esca il nostro profondo essere, quale miglior arma per combattere le nostre ombre se non la bellezza? Eccoci, siamo pronti.

Food Design della Classe 4E Design della professoressa Sabrina Grossi è un progetto di progettazione del cibo. Partendo da un ambiente domestico, nel quale si rintracciano materiali di rivestimento, arredi iconici, colori, sono stati associati un cibo e una bevanda a ogni luogo della casa e a ogni oggetto del design storico. Il cibo si trasforma in liquido e il bere in solido. Si invertono i principi del consumo di alimenti. I materiali da rivestimento si trasformano nelle stoviglie di presentazione del cibo. L'installazione è commestibile. Infine, con Collettività Anonima, le due studentesse Matilde Valsecchi e Sabrina Zanolini della Classe 5A Scenografia, vincitrici della Menzione speciale Borsa di studio Carlo Fayer - Premio Rotary Club Crema 2018, hanno proposto una videoproiezione 2x3 metri della durata di 32 minuti. Il video, ispirato a *Comizi d'Amore* di Pier Paolo Pasolini, girato nel pieno degli anni Sessanta italiani, ha lo scopo di fornire un frammento della società del XXI Secolo. L'indagine, riguardante varie questioni politico-sociali, è stata condotta su alunni, docenti e personale dell'Istituto Munari, come parte di una collettività ben più ampia, quella italiana per prima, quella del mondo poi. Le voci degli intervistati, sono accompagnate da una proiezione: un flusso continuo di sabbia che cade verticalmente. Il materiale investe gli uomini, influenzandoli nei loro pensieri e nelle loro azioni; li sommerge, nonostante al tempo stesso sia composto e, anzi, plasmato dagli individui stessi, i quali quindi, paradossalmente, hanno il potere di influenzarlo. I visitatori sono stati invitati a sostare dinanzi alla proiezione per il tempo desiderato: non è necessario un ascolto integrale per comprendere il fine dell'opera e, di conseguenza, stimolare delle riflessioni individuali.

Tramagli [6/2019]

Doppia personale: Nicole Russo (Alzano Lombardo, 1996), Daniela Tasca (Bergamo, 1997). Inaugurazione 14 settembre 2019 ore 18, esposizione 15-29 settembre 2019.

Ideata da due studentesse dell'Accademia Carrara di Bergamo, *Tramagli* si focalizza sul rapporto tra uomo e natura, con un'attenzione al dettaglio e alla piccola cosa che genera nuove prospettive di visione e comprensione. Il rapporto tra la natura e l'uomo è un legame originario: ciascuno di noi appartiene alla natura, è soggetto alle sue leggi di nascita, sviluppo e morte. È inoltre il primo tema che appare fin dalle primordiali rappresentazioni umane. Questa realtà è una fascinazione comune che ritorna spesso nel percorso di ricerca delle due artiste e viene approfondita nell'esposizione per il Museo Civico di Crema. La capacità di osservazione nel riprendere le forme del naturale porta le artiste, da una parte alla volontà di tradurre in immagine alcuni fenomeni che sfuggono all'occhio umano, con nuova forma slegata dalla pura rappresentazione storico-scientifica, dall'altra alla ricostruzione artificiale e/o artificiosa del mondo naturale attraverso le conoscenze culturali dell'uomo moderno e contemporaneo.

Lo sguardo delle due artiste vuole leggere parte della realtà che le circonda così come una rete intrappola i pesci del mare: tramagli nei quali i soggetti rimangono imprigionati, reti che catturano il naturale rendendoci ancora più partecipi di questo mondo. Le forme naturali si modificano grazie all'interpretazione dell'occhio umano e diventano generatrici di nuovi significati.

Terminal [7/2019]

Collettiva: Michele Balzari (Crema, 1990), Matilde Bonaita (Milano, 1990), Margherita Calvanelli (Firenze, 1993), Alessia Ceraolo (Sesto San Giovanni, 1992), Valentina Gelain (Feltre, 1992), Bekim Hasaj (Albania, 1990), Gloria Veronica Lavagnini (Genova, 1992), Daniele Locci (Busto Arsizio, 1992), Michele Mariani (Crema, 1992), Stefano Monti (Milano, 1991), Giulia Morici Python (Borgo San Lorenzo, 1993), Emil Pejtamalli (Albania, 1989).

Inaugurazione sabato 7 dicembre 2019 ore 18, esposizione 8-15 dicembre 2019.

Una riflessione contemporanea ispirata da Leonardo da Vinci in una collettiva di 12 artisti, tutti provenienti dall'Accademia di Belle Arti di Brera, con la cura di Stefano Monti e Giulia Morici Python. L'esposizione ripercorre i luoghi della vita di Leonardo da Vinci: figura poliedrica, ha lasciato un marchio indelebile non solo nella cultura italiana, ma in Europa. In quasi settant'anni di vita, e con migliaia di chilometri percorsi per il territorio italico e francese, l'artista fa proprio il ruolo di viaggiatore e diviene simbolo di un allontanamento progressivo ma necessario dalla propria terra verso paesi diversi, lasciando la Toscana per Milano, Venezia, Roma e poi la Francia. Seguendo queste le tracce, la mostra si propone di affrontare, attraverso gli sguardi di giovani artisti contemporanei, il tema dell'allontanamento dalla terra natia, in un mondo che si fa sempre più piccolo e conosciuto.

2020

Tre le mostre del 2020, tra cui due personali e una doppia personale. Oltre alle esposizioni, una menzione speciale e simbolica è stata assegnata all'artista Alfredo Romio (Corigliano Calabro, 1994) che realizza con le sue opere una istantanea del nostro tempo e una reinterpretazione critica di un messaggio attuale. L'ironia di cui è permeato il lavoro è interessante su più livelli, da quello comunicativo a quello artistico.

Composizione della commissione: Emanuela Nichetti, Francesca Moruzzi, Silvia Scaravaggi, Stefano Raimondi, Andrea Pernice.

Nell'ultimo umore ha la terra [8/2020]

Doppia personale: Gaia Bellini (Bardolino, 1996), Ludovico Colombo (Treviglio, 1998)
Inaugurazione 9 ottobre 2020 ore 18, esposizione 10-18 ottobre 2020.

Entrambi gli artisti lavorano con modalità differenti ma consonanti su aspetti legati alla sacralità, ai luoghi e ai non luoghi, al collegamento tra realtà esteriore e paesaggio interiore. L'opera di Gaia Bellini, con tele pittoriche di grande e media dimensione, si concentra sulla bellezza della impermanenza, facendo vibrare i supporti con l'uso di colore naturale e stampa botanica. Il progetto di Ludovico Colombo unisce disegni a grafite su carta a opere scultoree che indagano il limite tra immenso e minuscolo, il rapporto con il paesaggio e l'interiore. L'osservazione per l'elemento naturale anche per Colombo è centrale come per Bellini, gli artisti portano a differenti risultati questa riflessione che nel dialogo della doppia personale può esaltare le caratteristiche e peculiarità della ricerca di entrambi. Il titolo della mostra è tratto dalla poesia *Metamorfosi nell'urna del santo* di Salvatore Quasimodo, scelta per ricondurre al pensiero che sottende all'intento espositivo: ricondurre a un rapporto più diretto la relazione uomo-natura, alla base dell'impegno di entrambi gli artisti. Attraverso la ricerca del colore naturale e della stampa botanica le *Sindoni vegetali* di Bellini tendono alla definizione di una dimensione di sacralità utopica, potente nella delicatezza del nuovo immaginario che crea, senza specifici punti di riferimento visivi.

Sindoni di un mondo vegetale, stampe naturali di semi che hanno riposato nella tela per nove mesi e colori vegetali che vanno mutando con il tempo e con la luce e chiedono allo spettatore una catarsi di sensazioni. L'uomo si confronta con la natura in continuo mutamento in un luogo stabile e definito come quello del museo. Le opere tracciano un dialogo tra natura e luogo costruito, ponendo come elemento di compensazione la bellezza dell'impermanenza e l'accettazione del moto in divenire dell'universo.

Per Colombo, il primo nucleo di progetto espositivo si ispira alla poesia di Allen Ginsberg estremamente figurativa, basata sulla capacità delle parole scritte di generare forti immagini nella nostra mente. Ciò di cui parla Ginsberg nella maggioranza delle sue poesie è l'andare in profondità nelle cose che ci circondano. Estroflessione mentale verso il paesaggio e ciò che accade in esso.

Spesso le sue poesie sono cariche di una critica verso la ragione ultra razionale dell'uomo, in particolare dell'America degli anni Settanta. Nelle opere esposte si cerca un rapporto simile con il paesaggio, sia nel *micro* che nel *macro*. Nei disegni emergono porzioni di territorio inesistenti, vedute interne e dimensioni che portano l'occhio a un continuo avvicinarsi e allontanarsi dal foglio. Non esiste un singolo ed effettivo punto di vista per chi osserva. Le forme scultoree esposte, non di immediata lettura, rimandano alcune a vallate sospese, altre a piccole grotte votive. Approfondiscono la necessità di trovare un ponte fra una idea solida di paesaggio e un'immagine più lontana da esso, concepire oltre la vista, più sentire che vedere.

De siderantes [9/2020]

Personale: Mariacristina Cavagnoli (Nuwara Eliya-Sri Lanka, 1990)

Inaugurazione 13 novembre 202 ore 17, esposizione 14-22 novembre 2020. Sospesa a seguito del DPCM 3 novembre 2020 e rinviata a data da definire.

Mariacristina Cavagnoli presenta, per la prima volta, un nucleo di dieci opere di grande e medio formato realizzate con grafite e gomma matita su carta. I soggetti di Cavagnoli sono tutti *De Siderantes*. Questo titolo che rimanda al mondo latino contiene due radici: il prefisso *de* che suggerisce il movimento dall'alto verso il basso ma anche allontanamento e distacco; e il sostantivo *sidus* che significa astro, stella.

Il *de* privativo posto all'inizio ci mette di fronte a diversi scenari, come quelli delle opere di Mariacristina: da una parte l'impossibilità di seguire la rotta segnata dalle stelle e quindi una condizione di disorientamento, di perdita di riferimenti, di nostalgia, di lontananza, dall'altra l'avvertimento positivo della mancanza, di ciò che è necessario alla vita, l'attesa e la ricerca della propria stella.

La narrazione, che si snoda su entrambi i piani dello spazio espositivo, avviene esclusivamente

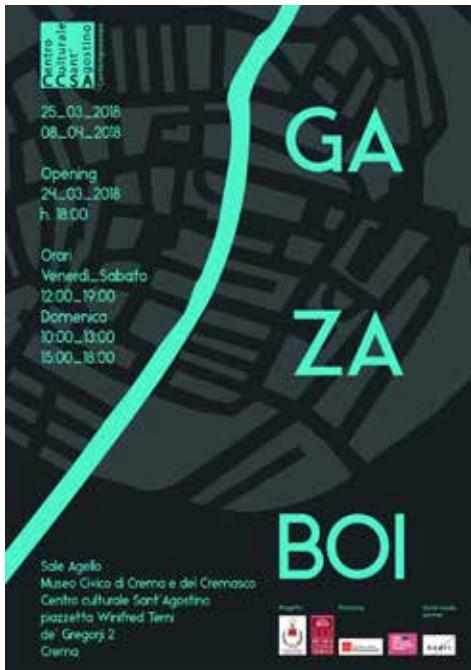
in bianco e nero, ad eccezione di una sola opera, *Dorotea* (2011), che differisce anche nel formato ed è stata realizzata con matite colorate e intaglio. Ogni scenario, ogni movimento di lettura e perlustrazione delle opere è sospeso e lasciato al fruttore. Accompagna la mostra un testo critico di Alessandro Grippa, autore anche dei versi *Da Ataru Sato*, proiettati in mostra, a sancire lo stretto legame di collaborazione che esiste tra Mariacristina e Alessandro, e riportati qui di seguito: «Se disegno, questo è qualche cosa. Con ciò mi sento meno solo. / Quando non mi sento bene penso a questa cosa, prendo un pastello. / Soffro di solitudine, disegno tutto il tempo. / Gli uomini esistono all'esterno, io non posso entrare dentro te. / Provo a farmi immagine; a penetrarti».

Tanto le opere di Mariacristina Cavagnoli quanto la poesia *Da Ataru Sato*, nel loro agire in caratteri e in segni di matita lasciati sul foglio, ci consegnano una comune visione della messa in opera del pensiero artistico; le tele e i versi si nutrono dello stesso orizzonte: con la loro presenza trafiggono il bianco del supporto in modo da guidarci nella fruizione della mostra.

(G)olden Earth [10/2020]

Personale: Eugenia Naty (Gallipoli, 1992)

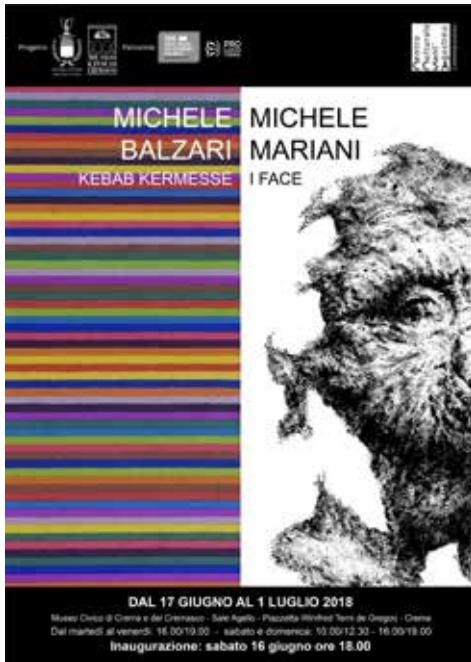
La programmazione della mostra di Eugenia Naty è posticipata nel 2021, a causa dell'emergenza COVID. Anche il titolo è pertanto provvisorio. Il progetto presentato e vincitore del bando 2020 ruota attorno al concetto di installazione come linguaggio in grado di creare una narrazione fisica e ideale in cui lo spettatore possa immergersi. La riflessione artistica è concentrata sul rapporto tra uomo e natura alla ricerca del significato di responsabilità ecologica e rimettendo al centro una sacralità di relazione rispettosa e virtuosa tra individuo e ambiente. Valore aggiunto del progetto è aver dimostrato di tener conto delle caratteristiche interne ed esterne del luogo selezionato per la mostra.



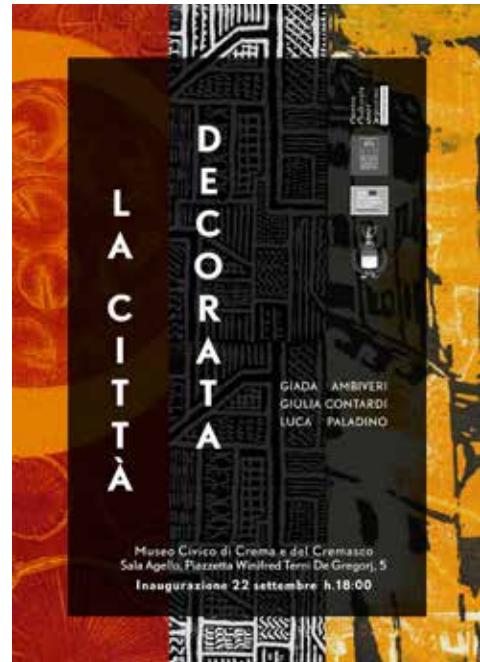
1) Manifesto *Gazaboi* (1-2018)



2) Manifesto *Il secondo prima di mezzanotte* (2-2018)



3) Manifesto *Kebab Kermesse + I Face* (3-2018)



4) Manifesto *La città decorata* (4-2018)



5) Manifesto *Fuori Classe* (5-2019)



6) Manifesto *Tramagli* (6-2019)



7) Manifesto *Terminal* (7-2019)



8) Manifesto *Nell'ultimo umore ha la terra*
(8-2020)

9) Manifesto *De Siderantes* (9-2020)



10) Eugenia Naty, *(g)olden Earth*, rendering dell'ingresso del Museo Civico
per la mostra in programma (10-2020)

Attività didattica del Museo Civico di Crema e del Cremasco

Ester Tessadori

Un anno iniziato in modo particolare e concluso in modo ancor più inusuale

Come ogni anno anche durante l'estate 2019 la direzione museale ha lavorato alacremente per progettare le attività didattiche del Museo Civico di Crema e del Cremasco per l'anno scolastico 2019-2020. Nello specifico la rosa di visite e laboratori è stata arricchita da tre nuovi ingressi; due laboratori sono legati al nuovo allestimento della sezione di arte egizia, inaugurata nell'aprile 2019¹, si tratta di "I magici animali degli egizi" e "A scuola di geroglifici".

La prima è un'attività destinata alla scuola dell'infanzia e al primo ciclo della scuola primaria (1°-2° elementare): alla scoperta delle presenze animali tra i reperti egizi del museo; la seconda è un laboratorio per il secondo ciclo della scuola primaria (3°-5° elementare) che permette ai piccoli visitatori di conoscere l'antica civiltà del Nilo tramite le testimonianze custodite nella nuova sezione museale, per arrivare a sperimentare l'uso dei geroglifici e del papiro.

Infine la terza novità è un laboratorio pensato esclusivamente per la scuola secondaria di primo grado, "Giovani scultori", una sorta di primo approccio alla scultura grazie alla conoscenza delle opere Otto-Novecentesche e alla realizzazione di un piccolo busto in argilla.

La ripresa delle attività a settembre 2019 ha visto il necessario e prezioso intervento di due operatrici, Valentina Lazzaro ed Elena De Prezzo, per l'avvio delle attività in sostituzione della sottoscritta, ferma in quei mesi per il congedo di maternità.

Quindi, per necessità organizzative interne, fino alla fine dell'anno solare, dicembre 2019, sono stati attivati solo alcuni laboratori in determinati giorni della settimana.

A partire da gennaio però la didattica museale è tornata ai ritmi normali con le sue sedici proposte tra visite interattive e visite laboratorio, per i tre cicli dalla scuola dell'infanzia alla scuola secondaria di primo grado, grazie ai quali molti bambini invadono le sale del museo ogni giorno della settimana. Le richieste da parte delle scuole e le relative prenotazioni sono state moltissime, il calendario, fatto di incastri per accontentare ogni richiesta e venire incontro alle varie esigenze, era veramente pienissimo.

Purtroppo l'emergenza Covid-19 ha presto interrotto le attività, sostanzialmente prima della fine di febbraio, con la chiusura delle scuole e la relativa sospensione delle uscite didattiche, anche il Museo di Crema ha dovuto interrompere le visite delle classi.

La straordinarietà della situazione e l'iniziale fase di attesa rispetto ai decreti ministeriali uniti alla speranza di poter riprendere il prima possibile la didattica, hanno presto lasciato lo spazio alla voglia di fare e di non abbandonare i bambini e gli insegnanti costretti a casa e a una didattica a cui non erano abituati. Il desiderio di avvicinarsi ai ragazzi e di poter contribuire, seppur in minima parte, a far loro superare un momento così complesso e difficile, ci ha spinto a pensare a delle attività sostitutive a misura di bambini.

Inoltre abbiamo risposto all'invito del Ministero dei Beni Culturali e del Turismo che ha promosso la campagna #iorestoacasa, #laculturanonsiferma e #museichiusimuseiaperti per sostenere le misure di contrasto alla diffusione del virus, ma al contempo favorire l'accesso alla cultura tramite la rete.

¹ Si veda l'articolo a cura della DIREZIONE DEL MUSEO CIVICO DI CREMA E DEL CREMASCO, *Attività del museo*, in "Insula Fulcheria", XLIX, 2019, pp. 320-22

Così in poco tempo siamo arrivati a progettare una didattica museale a distanza che potesse essere utile come affiancamento agli insegnanti nel loro lavoro, potesse rallegrare le giornate in casa dei ragazzi e in parte potesse sostituire la visita in museo e ricreare le attività museali a casa dei bambini, come se il museo di Crema si fosse trasferito nelle camere dei nostri piccoli visitatori.

È nata così l'idea di “Un po' come al museo”! Una serie di video che propongono ai ragazzi un tutorial per la realizzazione di un manufatto o un'opera d'arte di volta in volta ispirati e prendendo spunto dalle collezioni museali. Il titolo suggerisce l'intento di ricreare il museo a casa propria, inoltre tutti i tutorial prevedevano la realizzazione di manufatti con materiale facilmente reperibile in casa.

Grazie all'attivazione del canale YouTube del Museo Civico di Crema e del Cremasco, sul quale nel frattempo venivano caricati alcuni video visite-virtuali per adulti, è stato quindi possibile divulgare facilmente anche questi contenuti.

Inoltre la pagina Facebook del museo è stato un valido appoggio per permettere l'ulteriore diffusione dei video anche su questo mezzo.

Infine è stato chiesto alla nostra rete di insegnanti la collaborazione per trasmettere la proposta ai propri studenti.

Come sempre abbiamo avuto una risposta eccezionale da parte dei docenti, che si sono attivati subito, sappiamo che ci sono stati insegnanti che hanno inoltrato ogni settimana il video, altri che invece hanno selezionato ciò che più interessava loro anche rispetto ai programmi e ai collegamenti con le proprie materie.

Il primo video che è stato lanciato ha proposto ai giovani visitatori virtuali la creazione di un papiro casalingo; il secondo tutorial, traendo ispirazione da uno dei laboratori must del museo e dai mosaici custoditi nelle sale museali, mostrava come realizzare un mosaico con materiale di riciclo.

Le monete romane sono state lo spunto per il terzo video, che forniva tutte le indicazioni necessarie per ricreare una moneta antica. A questo punto è stata la volta della pittura a olio reinventata. Quindi i bambini sono stati invitati a creare una cornice per la propria opera d'arte.

Con l'ottavo video è stato proposto l'utilizzo degli acquerelli per creare un paesaggio con effetti speciali. Abbiamo quindi stampato un disegno e infine creato un collage naturale traendo ispirazione, per quanto riguarda i soggetti dagli animali che affollano le tavolette da soffitto custodite in museo.

Ai bambini e ragazzi inoltre è stato chiesto di inviarci le foto dei loro manufatti in modo da creare una mostra virtuale finale, così sono arrivati gli scatti di molti piccoli artisti, di fronte ai quali non si può far altro che stupirsi e meravigliarsi della loro creatività e della loro capacità di affrontare con positività e voglia di fare un momento così delicato e difficile.

Infine durante il mese di giugno abbiamo pensato di non abbandonare completamente i nostri amici e di creare delle veloci visite virtuali del nostro museo a misura di bambino, incentrate su alcune tematiche: siamo partiti dalla storia del museo e del convento, abbiamo conosciuto poi la sezione di archeologia soffermandoci in modo particolare sul periodo compreso tra il paleolitico e l'età del ferro, infine abbiamo mostrato le tele macabre che in genere affascinano molto i più piccoli.

Tutti i video sono ancora a disposizione sul canale Youtube “Museo Civico di Crema e del Cremasco” nella playlist “Un po' come al museo”.



1. Attività didattica 2019-20 Collage naturale

UN PO' COME AL MUSEO

#MuseiChiusiMuseiAperti

MUSEO CIVICO CREMASCO

CULTURA

CREMA

CHARTA

2. Attività didattica 2019-20 Copertina



3. Attività didattica 2019-20 *Copertina*



4. Attività didattica 2019-20 *Moneta*



5. Attività didattica 2019-20 *Pittura a olio*

Il restauro dei sottarchi dell'angolo sud-ovest del chiostro meridionale dell'ex convento di Sant'Agostino a Crema

Alessandro Barbieri

Anche quest'anno grazie al sostegno dell'Inner Wheel Club Crema¹, vicino e attento al patrimonio storico artistico cremasco e al Museo Civico che lo conserva, lo tutela e lo promuove, è stato possibile realizzare un importante intervento conservativo presso l'ex convento di Sant'Agostino: si tratta della messa in sicurezza e del restauro degli intonaci dipinti di quattro sottarchi pertinenti all'angolo sud-ovest del chiostro meridionale del complesso (*Fig. 1*). I lavori, eseguiti dallo Studio e Restauro Beni Culturali s.a.s. di Paolo Mariani & C. sotto la supervisione della Soprintendenza Archeologica, Belle arti e Paesaggio per le provincie di Cremona, Lodi e Mantova, hanno preso l'avvio l'11 maggio per terminare il 16 settembre 2020².

Oggi i sottarchi del lato nord³ e parte del lato est del chiostro meridionale⁴, come del resto tutti i sottarchi dei quattro lati del chiostro settentrionale, presentano una decorazione a bande bianche e nere, ancora attualmente ben leggibile, che doveva certamente ripetersi anche lungo tutte le colonne⁵. Essa, pur essendo antica – anche se in larga parte rifatta⁶ – non deve però essere la decorazione originaria del complesso, ossia il primitivo ornamento applicato alle partiture architettoniche all'indomani della loro edificazione. Infatti, al di sotto delle bicromie bianche e nere, soprattutto in piccoli brani superstiti in alcuni intradossi dei lati nord ed est del chiostro meridionale, è ancora intuibile una primitiva dipintura⁷. Essa è la stessa che tuttora mostrano, in alcune tracce, i sottarchi dei restanti due lati del secondo chiostro, i lati sud⁸ e ovest⁹, e parte dei sottarchi del lato est¹⁰, i quali, non coperti per qualche ragione dalle fasce bianche e nere, esibiscono una decorazione a carattere fitomorfo ora

¹ Distretto 206.

² Comune di Crema, protocollo n. 0015183/2020, 22/04/2020, *Comunicazione avvio lavori di restauro affreschi sottarchi chiostro meridionale del Museo Civico di Crema e del Cremasco e cippo epigrafato*.

³ La decorazione a bande bianche e nere è oggi visibile nel primo, secondo, terzo, quinto e sesto intradosso del lato nord, osservando gli archi dal centro del chiostro e contandoli da sinistra verso destra.

⁴ La decorazione a bande bianche e nere è oggi visibile nel primo, secondo e quarto intradosso del lato est, osservando gli archi dal centro del chiostro e contandoli da sinistra verso destra.

⁵ Oggi tutte le colonne sono spoglie, con i mattoni a vista, ma il pilastro dell'angolo nord-ovest del chiostro meridionale mostra ancora una buona porzione di decorazione a bande bianche e nere orizzontali che lo ricopre, osservabile nell'intercapedine venutasi a creare tra la colonna stessa e un sostegno in cemento a essa addossato per consolidarne la struttura.

⁶ È documentato un ripristino delle bande bianche e nere di tutto il chiostro settentrionale a opera del restauratore Mario Manzini nel 1964. Si veda M. L. FIORENTINI e L. RADAELLI, *L'ex Convento di S. Agostino estratto storico-architettonico*, in «Insula Fulcheria», XX, 1990, pp. 9-100, in part. p. 94.

⁷ La primitiva ornamentazione al di sotto delle bande bianche e nere è oggi visibile nel terzo, quinto e sesto intradosso del lato nord e nel primo e secondo intradosso del lato est, osservando gli archi dal centro del chiostro e contandoli da sinistra verso destra.

⁸ La primitiva ornamentazione è oggi visibile nel primo e sesto (quest'ultimo oggetto di restauro) intradosso del lato sud, osservando gli archi dal centro del chiostro e contandoli da sinistra verso destra; gli unici due archi di quel lato a essere stati liberati dalla tamponatura attuata in passato per creare nuovi vani. Per le tamponature si veda M. L. FIORENTINI e L. RADAELLI, *L'ex Convento di S. Agostino* cit., pp. 80, 90, 93.

⁹ La primitiva ornamentazione è oggi visibile nel primo, secondo, terzo (i primi tre oggetto di restauro), quarto, quinto e sesto intradosso del lato ovest, osservando gli archi dal centro del chiostro e contandoli da sinistra verso destra.

¹⁰ La primitiva ornamentazione è oggi visibile nel sesto, settimo e ottavo intradosso del lato est, osservando gli archi dal centro del chiostro e contandoli da sinistra verso destra.

meglio leggibile proprio grazie alle porzioni recuperate nei quattro sottarchi oggetto dell'intervento di restauro (*Figg.2-5*). Quest'ultimi, scelti tra quelli che richiedevano indubbiamente un intervento più immediato, non sono però, come anticipato, i soli del chiostro meridionale sui quali si possano ancora scorgere porzioni dell'originaria decorazione fitomorfa¹¹.

Prima del recente consolidamento i quattro sottarchi interessati dai lavori presentavano un forte stato di degrado causato essenzialmente dalla decoesione degli strati di intonaco dal supporto murario, dal sollevamento della decorazione in più punti e dalla presenza in superficie di sostanze organiche incoerenti di diversa natura. La caduta dell'intonaco e la perdita della pellicola pittorica hanno provocato nel tempo l'insorgere di numerose lacune, di varia estensione e profondità, spesso reintegrate – anche in interventi recenti – con porzioni di malta di matrice cementizia¹².

L'intervento di restauro è consistito in una prima fase mirata alla riadesione e fissaggio delle decoesioni (pellicola pittorica, intonaco, muratura) e alla pulitura graduata e differenziata delle superfici dipinte col fine di rimuovere le sostanze incoerenti stratificate nel tempo (nero fumo, polvere sedimentata di varia natura, deiezione di insetti, efflorescenze di sali solubili cristallizzati in superficie) per restituire il più fedelmente possibile l'unità cromatica originale. A seguire sono state stuccate le lacune di intonaco di tutte le superfici (con calce di fossa e inerti) e si è deciso di accompagnare tonalmente le parti cementizie con velature neutre, per uniformarle alle campiture dominanti, e di procedere invece con una reintegrazione pittorica differenziata per le parti dipinte (rigatino per le decorazioni e velatura sottotono per le campiture di fondo)¹³.

Esaminando nel dettaglio le porzioni recuperate si può notare che i quattro sottarchi presentano un'ornamentazione differente. Osservando, infatti, i due archi che fanno angolo – dove si conservano più ampie tracce e con ciò che resta è più facile provare a ricostruire il modulo decorativo – si vede nell'intradosso del lato ovest, all'interno di una doppia lista rossa e nera, un rameggio di girali vegetali gialli costellati da piccole foglie verdi¹⁴, da roselline rosse (a quattro, cinque o sei petali) e da bacche anch'esse rosse, il tutto profilato e tratteggiato da contorni neri (*Figg.2-3*); mentre l'intradosso sud, sempre fra liste rosse e nere, ripropone gli stessi elementi vegetali, cioè foglie, roselline e bacche (gialle anziché rosse), nascenti però da un unico stelo centrale e correnti nel sottarco a mo' di candelabri (*Figg.4-5*). Essendo tale alternanza decorativa evidente pure fra i due archi che costituiscono l'angolo sud-est si può ipotizzare che tale successione ornamentale potesse ripetersi in tutti gli intradossi.

Anche i capitelli dell'angolo sud-ovest, gli unici di tutto il complesso che presentano ancora tracce della coloritura originaria¹⁵, sono stati oggetto di restauro. In essi, da ciò che sopravvive, si intuiscono dei tondi centrali modanati con tracce di decorazione verde (con forse delle lettere incise al centro) che si stagliano su campiture di colore viola morello (*Fig.2*).

Per una possibile datazione di questa policromia originaria dei chiostri si deve brevemente fare cenno alla storia del convento di Sant'Agostino di Crema, certamente in costruzione a partire dal

¹¹ Si vedano le note 7-10. Si auspicano futuri restauri anche sui rimanenti sottarchi esibenti porzioni di decorazione originaria.

¹² STUDIO E RESTAURO BENI CULTURALI S.A.S. DI PAOLO MARIANI & C., *Museo Civico Sant'Agostino in Crema. Intervento di messa in sicurezza e restauro delle decorazioni ad affresco di 4 sottarchi del secondo chiostro. Progetto per il restauro*, Crema 2020.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Superstiti in pochissimi punti.

¹⁵ Alcuni capitelli con anche le colonne, sia del primo che del secondo chiostro, sono stati ricostruiti. Si veda M. L. FIORENTINI e L. RADAELLI, *L'ex Convento di S. Agostino* cit., pp. 26, 80, 93-94.

1439¹⁶, riportando almeno altre due date note entro le quali si ritenga possono essere stati eseguiti questi motivi vegetali: il 1453, anno in cui, essendovi stata edificata una scala, il chiostro meridionale risulta essere già esistente o comunque in costruzione¹⁷, e il 1495, anno in cui il monastero è indicato come «finito e perfezionato»¹⁸. La decorazione delle partiture architettoniche esterne, seguendo di poco la realizzazione degli edifici stessi del cenobio, dovrebbe risalire indubbiamente alla seconda metà del XV secolo. Come già detto, tale ornamentazione più antica fu per la maggior parte poi sostituita in un secondo tempo da una bicromia bianca e nera, tuttavia porzioni originarie di decorazione, oltre che nei sottarchi esaminati, benché lacunose permangono in altri punti del complesso.

Per esempio, dovrebbero corrispondere a questo primo intervento pittorico, anche i resti di fascia che si conservano al di sotto delle gronde del tetto del chiostro settentrionale, dove fra liste rosse, gialle e nere – del tutto simili a quelle dei sottarchi viste – spiccano resti di clipei con teste raffigurate di profilo (forse monaci) inframmezzati a girali vegetali (*Fig. 6*)¹⁹. Anche le figure di santi nelle due lunette archiacute accanto alle finestre dell’ambulacro superiore sud del chiostro meridionale (quella di sinistra ritratta con un lungo coltello in mano, da indentificarsi forse con *San Bartolomeo*)²⁰, così come all’interno dell’edificio le simili lunette archiacute con profeti, evangelisti e simboli apocalittici, che ornavano quelle che un tempo erano le porte delle celle dei monaci e che in parte sopravvivono lungo gli ambulacri superiori ovest e sud del chiostro settentrionale, dovrebbero risalire alla prima campagna decorativa²¹. A questa fase potrebbe corrispondere anche l’intreccio fitomorfo che ricopre in parte le pareti e le volte di una stanza del pianterreno che prospetta sul lato est del chiostro meridionale, oggi impiegata, con una seconda stanza a essa attigua, come deposito di reperti archeologici²². La trama vegetale esibita specialmente dalle pareti di questo ambiente, con foglie, fiori, frutti e bacche, ben si presta infatti a un confronto stilistico con la decorazione dei sottarchi (*Fig. 7*).

Alla ricerca di possibili parallelismi con paramenti fitomorfi di altri complessi noti della seconda metà del Quattrocento che potrebbero meglio aiutare a circoscrivere l’epoca di esecuzione anche degli intonaci dipinti dei sottarchi cremaschi, pare interessante portare in queste brevi note almeno un esempio databile con sufficiente sicurezza. Si tratta del confronto con una fascia decorativa – anch’essa da poco meglio osservabile dopo i recenti restauri – che corre lungo tre pareti del chiostro

¹⁶ M. L. FIORENTINI e L. RADAELLI, *L’ex Convento di S. Agostino* cit., pp. 56-62; M. FACCHI, *Reliquie e pale d’altare: documenti inediti per la chiesa di Sant’Agostino a Crema*, in *Agostiniani e Rinascimento artistico in Lombardia*, atti della giornata di studi (Almenno San Bartolomeo, Antenna Europea del Romanico - Almenno San Salvatore, Chiesa di San Nicola, 22 ottobre 2016), a cura di A. ROVETTA e L. BINDA, Almenno San Bartolomeo 2019, pp. 123-133, in part. p. 124; 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, Complesso di Santa Cristina, Aula Magna, 14 - 16 maggio 2018), a cura di C. G. MORANDI et al., Bologna 2020, pp. 241-259, in part. p. 244.

¹⁷ M. L. FIORENTINI e L. RADAELLI, *L’ex Convento di S. Agostino* cit., pp. 62-63; M. FACCHI, *Reliquie e pale d’altare* cit., p. 124.

¹⁸ M. L. FIORENTINI e L. RADAELLI, *L’ex Convento di S. Agostino* cit., p. 64; M. FACCHI, *Reliquie e pale d’altare* cit., p. 124; M. FACCHI, *Il riallestimento della pinacoteca* cit., p. 244.

¹⁹ M. L. FIORENTINI e L. RADAELLI, *L’ex Convento di S. Agostino* cit., p. 26; C. ALPINI, *Dipinti per la chiesa degli Eremitani di Sant’Agostino a Crema*, in «*Insula Fulcheria*», XLIII, 2013, pp. 327-344, in part. p. 331.

²⁰ M. L. FIORENTINI e L. RADAELLI, *L’ex Convento di S. Agostino* cit., p. 28.

²¹ G. VERGA, *In difesa del patrimonio artistico cremasco. Il chiostro del cannone*, in «*La Voce di Crema*», 19 marzo 1932, p. 3; A. EDALLO, *Ritrovamenti e segnalazioni*, in «*Insula Fulcheria*», I, 1962, pp. 61-88, in part. p. 70; M. L. FIORENTINI e L. RADAELLI, *L’ex Convento di S. Agostino* cit., pp. 41, 89.

²² L’interessante decorazione della stanza, che sulle volte propone ampie tracce di rameggi vegetali e lungo le pareti resti di steli, corolle, infiorescenze e bacche, a mia conoscenza non è mai stata segnalata da nessuno. Sulla recente riorganizzazione del materiale archeologico ivi depositato si veda M. MARTINENGO, *Relazione in merito alla sistemazione del deposito archeologico 2018/2019*, in «*Insula Fulcheria*», XLIX, 2019, pp. 323-325.

piccolo della Certosa di Pavia, a livello dei peducci scolpiti sui quali s’impostano le volte dei portici. La fascia delimitata da doppie liste gialle e rosse e intervallata da doppi tondi dello stesso colore, talvolta con stemmi, presenta all’interno un rameggio di girali verdi con fiori e frutti che si diversificano nei tre lati del chiostro: piccoli fiori bianchi e azzurri a quattro petali con pistillo giallo nel lato ovest, grosse bacche gialle nel lato sud e corolle rosse con infiorescenze gialle, azzurre e bianche nel lato est (*Fig.8*)²³. Moduli assai vicini nelle bordure e nei dettagli fitomorfi (girali, infiorescenze e bacche) a quelli dei sottarchi cremaschi e che nel caso della Certosa possono essere fatti risalire con discreta sicurezza al settimo decennio del Quattrocento, conoscendo le date di costruzione e decorazione del chiostro certosino, ricavabili da un registro di spesa degli anni Sessanta²⁴, nel quale, oltre ai pagamenti a scultori e figulinari per l’elaborata ornamentazione plastica, si possono leggere pure alcune retribuzioni registrate nel 1465 a due pittori pavesi, Bertolino e Bartolomeo da Pavia, e nel 1466 a Protasio Amadeo, artisti certamente impegnati nella realizzazione del parato pittorico del complesso. Essi infatti, oltre a eseguire la policromia che dovette ricoprire e abbellire parte delle partiture fittili, come sembrerebbe di intuire soprattutto per Protasio Amadeo che in alcune retribuzioni viene specificatamente pagato per lavori destinati al lavabo in terracotta del lato sud, potrebbero essersi occupati delle pitture sotto i portici, come la fascia corrente a livello dei peducci di cui si è accennato, ma anche le *Razze i Trigrammi cristologici* raffigurati sulle volte. Alcune note nel registro di spesa attestano inoltre l’acquisto di pigmenti, forse impiegati proprio per la realizzazione di questi lavori²⁵.

Pare lecito dunque per i lacerti fitomorfi cremaschi ipotizzare una datazione attorno al settimo o al massimo ottavo decennio del XV secolo, anni in cui la costruzione dei due chiostri doveva, con buona probabilità, essere terminata. Infatti, la fabbricazione del complesso agostiniano cremasco, cominciata con l’edificazione della chiesa a partire dal 1439, deve essere poi proseguita verso sud con la realizzazione dei due chiostri, il secondo certamente in costruzione nel 1453, per chiudersi nel 1495 con l’innalzamento del refettorio, decorato poi internamente da Giovan Pietro da Cemmo e dalla sua bottega entro il 1507²⁶, come attesta tale data impressa nell’*Ultima cena* raffigurata dal pittore camuno sulla parete orientale della sala²⁷.

²³ Questa fascia decorativa, che corre lungo i lati ovest, sud ed est del chiostro piccolo a livello dei peducci, è molto meglio leggibile dopo il restauro del 2018 che ha interessato tutte le decorazioni, sia plastiche che pittoriche, del chiostro.

²⁴ Si tratta del *Liber divisatus signatus A* conservato presso l’Archivio della Certosa di Pavia, che documenta i lavori di costruzione del convento e della chiesa pavese, dando conto delle spese sostenute per il cantiere fra gli anni 1462 e 1467. Per esso si veda A. BARBIERI, *Angelino da Lecco lapicida alla Certosa di Pavia: alcune precisazioni*, in «Arte Lombarda», 188, 2020, pp. 21-31, in part. pp. 21-22, nota 1.

²⁵ L. BELTRAMI, *La Certosa di Pavia*, Milano 1895, p. 61; C. MAGENTA, *La Certosa di Pavia*, Milano 1897, pp. 113, 451; F. MALAGUZZI VALERI, *Gio. Antonio Amadeo. Scultore e architetto lombardo (1447-1522)*, Bergamo 1904, p. 26; G. BERNSTEIN, *The Architectural Sculpture of the Cloisters of the Certosa di Pavia*, Ph. D. Dissertation, New York University, New York 1972, pp. 43-44, 133; M. G. ALBERTINI OTTOLENGHI, *Colori, mattoni, fornaci a Pavia nei secoli XIV e XV: documenti inediti*, in «Annali di Storia Pavese», 14-15, 1987, pp. 65-71, in part. p. 67; M. G. ALBERTINI OTTOLENGHI, *La Certosa di Pavia*, in *Storia di Pavia. L’arte dall’XI al XVI secolo*, III, 3, Milano 1996, pp. 579-670, in part. pp. 603-604; V. ZANI, *Chiostri. La scultura fino al 1550*, in *Certosa di Pavia*, a cura di F. M. RICCI, Parma 2006, pp. 286-287, in part. p. 286.

²⁶ M. L. FIORENTINI e L. RADAELLI, *L’ex Convento di S. Agostino* cit., pp. 56-64; M. FACCHI, *Reliquie e pale d’altare* cit., p. 124; M. FACCHI, *Il riallestimento della pinacoteca* cit., p. 244.

²⁷ Sui dipinti del refettorio di Giovan Pietro da Cemmo e bottega, sulla loro riscoperta e successivo restauro si vedano da ultimi, con ampi rimandi alla bibliografia precedente, M. FACCHI, *I dipinti dell’atrio del refettorio dell’ex Convento di Sant’Agostino a Crema: prime considerazioni stilistiche*, in «Insula Fulcheria», XLVIII, 2018, pp. 362-377, in part. p. 364, note 3-4; M. FACCHI, *Il riallestimento della pinacoteca* cit., pp. 244-245, nota 18.



I. Sottarchi, angolo sud-ovest, chiostro meridionale, ex convento di Sant'Agostino, Crema



2. Resti della decorazione fitomorfa, primo sottarco, lato ovest, chiostro meridionale



3. Dettaglio della decorazione fitomorfa



4. Resti della decorazione fitomorfa, sesto sottarco, lato sud, chiostro meridionale



5. Dettaglio della decorazione fitomorfa



6. Resti della fascia decorativa fitomorfa, sottogronda, lato sud, chiostro settentrionale



7. Resti della decorazione fitomorfa, stanza al pianterreno, lato est, chiostro meridionale



8. Fascia decorativa fitomorfa, lato est, chiostro piccolo, Certosa di Pavia

La nuova Sezione Egizia del Museo di Crema e il lascito Lucchi-Campari: inventario preliminare

Christian Orsenigo

La nuova Sezione Egizia del Museo di Crema

Nel 2016, le pagine di “Insula Fulcheria” furono testimoni della nascita della nuova Sezione Egizia del Museo Civico di Crema e del Cremasco allorquando presentammo per la prima volta per iscritto alla comunità scientifica un primo lotto di antichità egiziane della collezione di Carla Maria Burri, acquisito nel 2010 dal Museo di Crema, dopo che il Comune aveva appreso, con ritardo, del lascito dell’illustre cremasca¹.

Un secondo lotto di reperti della stessa collezione, invece, fu acquisito dal Museo successivamente, nel 2019, transitando prima dalla Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio della Lombardia, a seguito di un sequestro operato dal Nucleo Carabinieri per la Tutela dei Beni Culturali. Tali oggetti, non menzionati nel sopracitato contributo in “Insula Fulcheria”, sono tra i più significativi della Collezione Burri: nello specifico ci riferiamo a due statuette lignee, rispettivamente di un uomo e di una donna, originariamente inserite in modelli di vita quotidiana risalenti al Primo Periodo Intermedio o al Medio Regno, una maschera di sarcofago ligneo di raffinata fattura, un amuleto in *faience* in forma di occhio-*udjat*, una testina virile in bronzo forse attribuibile a una raffigurazione del saggio Imhotep, e un ampio frammento di tessuto in cotone con ricamo in lana del Periodo Mamelucco².

Nonostante il trascorso particolarmente complesso e travagliato, oggi la Collezione Burri ha trovato una degna e prestigiosa collocazione, nel pieno rispetto delle volontà testamentarie della defunta studiosa. Un lascito importante quello di Carla Burri, per il Museo di Crema che è entrato nel panorama delle altre istituzioni museali lombarde che annoverano piccole o più cospicue raccolte di antichità egiziane, ma anche per la comunità cremasca che oggi può fruire di un notevole incremento delle raccolte archeologiche del Museo cittadino³.

La collezione è stata “restituita” alla città – sua legittima destinataria – e per tale motivo, si è deciso di intitolare il percorso espositivo “Egitto Restituito”. Gli spazi del Museo a esso dedicati sono stati inaugurati nell’aprile del 2019, alla presenza delle autorità cittadine, di rappresentanti della Soprintendenza e di una madrina illustre, l’Egittologa Maria Cristina Guidotti del Museo Egizio di Firenze⁴.

¹ C. Orsenigo, *La collezione Burri di antichità egiziane del Museo civico di Crema e del Cremasco: a work in progress*, in “Insula Fulcheria” 46 (2016), pp. 356-363.

² C. Orsenigo, *Egitto Restituito: La collezione Carla Maria Burri*, Crema 2019, cat. 3, 4, 11, 20 e 37. Il frammento di tessuto di Epoca islamica, non incluso nel citato catalogo, reca il Numero di Stato 1-19.S302-6 e inv. Museo 2158.

³ Cf., e.g., F. Muscolino - G. Perani, *Crema (CR). Il nuovo allestimento della sezione archeologica del Museo civico di Crema e del Cremasco*, in “Soprintendenza per i beni archeologici della Lombardia. Notiziario” (2010-2011), pp. 321-323 e, da ultimo, la *Prefazione* di F. Muscolino, in Orsenigo, op.cit., pp. 14-16 (Testo rivisto e ampliato della relazione *Il riallestimento della sezione archeologica del Museo Civico di Crema e del Cremasco e il lascito di Carla Maria Burri*, presentata da F. Muscolino il 2 maggio 2017 al convegno “Dalla Statale al Cairo. Carla Maria Burri e la sua collezione di antichità egiziane”, organizzato da C. Orsenigo presso l’Università degli Studi di Milano).

⁴ Il lungo percorso che ha portato all’apertura della nuova Sezione Egizia ha visto coinvolti: La Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio, in particolare nelle figure di Gabriele Barucca e Nicoletta

Il lascito Lucchi-Campari: notabilia quaedam varia

Il generoso gesto di Carla Maria Burri non è rimasto isolato: infatti, all'inizio del 2020, il Museo cittadino, con parere favorevole della Soprintendenza competente, ha accolto un altro lascito di antichità egiziane da parte della cremasca Carla Campari⁵. La nuova collezione, che sarà intitolata anche alla memoria di Camillo Lucchi, defunto marito della donante, è costituita da un centinaio di piccoli reperti, principalmente ascrivibili all'Egitto greco-romano, e da alcuni esemplari di Epoca faraonica, tardo-antica e della prima Epoca islamica.

La collezione confluirà nella Sezione Egizia costituita di recente, ed è già in opera la riorganizzazione degli spazi del Museo che attualmente ospitano le antichità di Carla Burri in vista dell'esposizione dei nuovi reperti. La Collezione Lucchi-Campari può essere definita "gemella" di quella Burri, non solo per il suo contenuto – tipologia ed epoca dei materiali – ma anche per il periodo della sua formazione, oltre che per il legame affettivo che univa i rispettivi donanti.

Una profonda amicizia correva infatti tra la famiglia Lucchi e Carla Burri. In particolare, Carla Campari frequentò la Burri sin dalla scuola secondaria e con lei condivise il percorso degli studi universitari alla Statale di Milano, dove entrambe si laurearono in Lettere Antiche. Il loro legame, nonostante il peregrinare di Carla Burri che la portò per decenni all'estero in numerose sedi diplomatiche, non si affievolì nel tempo; anzi, si intensificò negli ultimi tre anni di vita di Carla Burri, da lei trascorsi nella città natale a causa di gravi problemi di salute. Anni che furono contrassegnati da frequenti visite dell'amica fidata Carla Campari. A questo si aggiunga che Camillo Lucchi per lungo tempo fu il medico personale dei genitori di Carla Burri, in particolare del padre.

L'assidua frequentazione delle due famiglie portò i coniugi Lucchi a effettuare alcuni viaggi in Egitto, tra il 1966 e il 1972, con lo scopo di far visita all'amica Burri che in quegli anni, al Cairo, ricopriva la carica di Addetto Culturale presso l'Ambasciata Italiana. In tali occasioni, come dichiarato per iscritto da Carla Campari al momento dell'atto di donazione, furono legalmente acquisite la maggior parte delle antichità egiziane che confluirono nelle collezioni di famiglia, mentre un esiguo numero di reperti furono doni indirizzati ai coniugi Lucchi da parte di Carla Burri fino al 1977, anno della scomparsa del padre della studiosa. Seguendo una prassi comune in quegli anni in Egitto, gli acquisti di antichità da parte della famiglia Lucchi non furono effettuati solo presso antiquari del Cairo autorizzati dal Servizio delle Antichità, ma anche presso la Sala di Vendita del Museo Egizio, così come ricorda la stessa Carla Lucchi in occasione della sua prima visita nella capitale egiziana: «Carla [Burri] mi ha immediatamente accompagnata a un'asta del Museo Egizio del Cairo. Allora venivano venduti in lotto dei piccoli oggetti. Ogni mattina giungevano degli operai con casse piene»⁶.

Cecchini (Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Cremona, Lodi e Mantova), di Sara Matilde Masseroli (Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Como, Lecco, Monza-Brianza, Pavia, Sondrio e Varese) e di Francesco Muscolino (Ministero per i Beni e le Attività culturali – Direttore del Museo Archeologico Nazionale di Cagliari) che ha, sin dall'inizio, seguito la vicenda del lascito Burri; Il Museo Civico di Crema e del Cremasco, nelle figure di Francesca Moruzzi (Responsabile Settore cultura del Comune di Crema), Alessandro Boni, lo staff del Museo e lo scrivente; il Comune di Crema, in particolare nelle figure di Stefania Bonaldi (Sindaco di Crema) e Emanuela Nichetti (Assessore alla Cultura di Crema). Vogliamo rivolgere una menzione particolare a Daniela Gallo Carrabba, Presidente dell'Associazione Carla Maria Burri per il suo instancabile impegno nel perpetuare la memoria di Carla Burri.

⁵ Autorizzazione della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Cremona Lodi e Mantova del 6 gennaio 2020, protocollo n. 445.

⁶ Estratto di un'intervista a Carla Lucchi-Campari, in D. Gallo Carrabba, *Carla Maria Burri: L'Egitto mi ha aperto le sue braccia*, Crema 2012, p. 144.

Relativamente al contenuto della Collezione Lucchi-Campari che qui andremo a tratteggiare, teniamo a precisare che le note che seguono, accompagnate in appendice dall'inventario preliminare, in quanto tali sono lunghi dal voler essere la pubblicazione esaustiva dei reperti, ma hanno il solo scopo di offrirne una visione di insieme, sottolineando l'interesse scientifico-collezionistico di alcuni di essi⁷.

Il lascito Lucchi-Campari, come prima accennato, include molti reperti dell'Egitto ellenistico-romano. Particolarmente consistente è il numero di materiali fittili risalenti a quest'epoca, la maggior parte dei quali riconducibili a figurine – di cui molte sfortunatamente frammentarie – antropomorfe (inv. 2352-2406) e zoomorfe (inv. 2407-2410). Oltre ad alcuni reperti che rimandano con certezza a raffigurazioni di Serapide, di Isis-Afrodite, di Bes e di Hermanubis – quest'ultimo riprodotto in vesti romane – (inv. 2390), la collezione annovera una notevole quantità di teste e alcuni frammenti corrispondenti alla parte superiore di statuine che riproducono Arpocrate. Il dio-fanciullo è il soggetto anche di due figurine integre della Collezione Lucchi-Campari. Nella prima appare stante, avvolto in una tunica che lascia una spalla scoperta, con un braccio ripiegato nel consueto gesto di portare l'indice della mano alla bocca, mentre l'altro regge una cornucopia, simbolo di abbondanza (inv. 2360) (*Fig.1*). Il secondo esemplare, invece, riproduce la medesima divinità assisa su un fianco mentre attinge con la mano destra al contenuto di un vaso (inv. 2372). Si tratta di una tipologia nota come Arpocrate “au pot”, diffusa esclusivamente nella coroplastica greco-romana d'Egitto. Aggiungiamo, per completezza, che alla stessa tipologia appartiene anche un'altra statuetta della collezione che si conserva però solo nella parte superiore (inv. 2373). Oltre alle rappresentazioni fittili di divinità, la collezione include numerose testine muliebri e virili. Tra le figurine femminili segnaliamo, perché ancora chiaramente intellegibile nonostante sia conservata solo nella parte superiore, una rappresentazione di donna che reca un cesto sulla testa (inv. 2398) e una figura integra di celebrante che con la mano sinistra, non visibile perché coperta dal panneggio, sostiene un tamburello che percuote con la destra (inv. 2394). Anch'essa in ottimo stato di conservazione, e legata alle pratiche cultuali isiache, una raffigurazione di donna stante (inv. 2382).

Alla produzione coroplastica non solo di Epoca greco-romana ma anche più recente, appartiene invece un gruppo nutrito di lucerne in terracotta, la maggior parte delle quali particolarmente ben conservate (inv. 2340-2351). Segnaliamo la presenza di alcuni esemplari riconducibili al tipo “a rana”, denominazione, come è noto, che deriva dalla riproduzione dell'animale sul corpo del manufatto. La presenza in rilievo dell'animale è tipica degli esemplari più antichi ed è documentata nella Collezione Lucchi-Campari da una deliziosa lucerna in cui la raffigurazione della rana è particolarmente dettagliata (inv. 2341) (*Fig.2*).

Ancora all'Epoca tolemaica o a quella della dominazione romana sono ascrivibili un frammento in *cartonnage* policromo, appartenente in origine a una copertura per i piedi di una mummia (inv. 2430) (*Fig.3*), e una protome leonina in calcare di buona fattura (inv. 2426).

La Collezione Lucchi-Campari include anche alcuni bronzetti i cui esemplari più antichi sono databili all'Età tarda faraonica, nello specifico una statuina raffigurante Osiris (inv. 2420), quella di una divinità pantea (inv. 2418), e una raffigurazione di un cobra-ureo dotato di disco solare (inv. 2425), mentre l'esemplare più recente è una rappresentazione di gallo risalente all'Epoca bizantina (inv. 2424).

A un'epoca di poco precedente a quella dell'ultimo oggetto menzionato, è attribuibile invece un altro reperto della collezione, ovvero una testa in calcare dipinto che, a nostro parere, appartene-

⁷ Vogliamo ringraziare gli esimi colleghi Jean-Luc Chappaz (Musées d'Art et d'Histoire de Genève), Christine Lilyquist (Curator Emerita, Egyptian Art and Wallace Egyptology, The Metropolitan Museum of Art) e Christian E. Loeben (Hannover, Museum August Kestner, Agyptische und Islamische Sammlungen) per le proficue discussioni a proposito di alcuni reperti della collezione.

va originariamente a una rappresentazione di un giovane uomo inserita in una nicchia, riferibile quindi a una ben nota tipologia di stele databili al III-IV sec. d.C. (inv. 2427).

Come precedentemente accennato, del lascito in esame fanno parte anche alcuni reperti di Epoca faraonica e dell'Epoca islamica. Quest'ultima è testimoniata da tre esemplari, due dei quali sono frammenti di colini in terracotta (inv. 2437-38), mentre il terzo reperto – di particolare interesse – è un papiro scritto in arabo in ottimo stato di conservazione (inv. 2432)⁸.

Tra gli oggetti di Epoca faraonica, invece, oltre a due maschere policrome di sarcofago in legno, di cui una particolarmente raffinata (inv. 2428), segnaliamo la presenza di due ushabti, uno in calcare (inv. 2413) mentre l'altro in terracotta (inv. 2414). Il secondo esemplare è una statuina funeraria realizzata uno stampo con una sola matrice, in cui appare evidente un esubero di materia argillosa non asportata dopo la cottura. Siamo tentati di attribuirlo all'Età ramesside sulla base di ritrovamenti simili in contesti archeologici documentati come quelli di Qantir (*Fig.4*).

Infine, ancora all'Epoca faraonica è ascrivibile l'unico oggetto iscritto – non papiraceo – della collezione, ovvero un frammento di calcite alabastrina che presenta la parte terminale di un'iscrizione in geroglifici menzionante il dio “Min di Coptos” (inv. 2412). L'interpretazione del reperto come frammento di un vaso cilindrico è stata esclusa per via, tra l'altro, dello spessore delle pareti dell'esemplare. Propendiamo invece ad identificarlo con un frammento di un “dummy-vase”, che trova paralleli in reperti molto simili provenienti da depositi di fondazione come quelli portati alla luce – proprio a Coptos – da Flinders Petrie, negli scavi da lui condotti nell'area del Tempio di Min del Nuovo Regno.

⁸ Lo studio del papiro è affidato a Arianna D'Ottone Rambach de La Sapienza Università di Roma.

APPENDIX

Inventario preliminare del lascito Lucchi-Campari⁹

Inv. 2340	Lucerna
	Terracotta
	h. 3,1; largh. 7,7 cm; lungh. 8,9
Inv. 2341	Lucerna
	Terracotta
	h. 3,7; largh. 6,7; lungh. 7,2
Inv. 2342	Lucerna
	Terracotta
	h. 2,8; largh. 4,4; lungh. 6,5
Inv. 2343	Lucerna
	Terracotta
	h. 2; largh. 4,5; lungh. 6,4
Inv. 2344	Lucerna
	Terracotta
	h. 2; largh. 2,5; lungh. 4
Inv. 2345	Lucerna
	Terracotta
	h. 2,2; largh. 3,8; lungh. 5,8
Inv. 2346	Lucerna
	Terracotta
	h. 2,7; largh. 4,2; lungh. 7,3
Inv. 2347	Lucerna
	Terracotta
	h. 2,5; largh. 4,9; lungh. 7,1
Inv. 2348	Lucerna
	Terracotta
	h. 2,5; largh. 4,5; lungh. 7
Inv. 2349	Lucerna
	Terracotta
	h. 3,1; largh. 7,4; lungh. 7,9
Inv. 2350	Lucerna
	Terracotta
	h. 3,1; largh. 6,4; lungh. 7,6
Inv. 2351	Lucerna
	Terracotta
	h. 2,5; largh. 3,8; lungh. 5,5
Inv. 2352	Serapide (testa)
	Terracotta
	h. 6,7; largh. 4,9; spess. 2,4
Inv. 2353	Serapide (testa)
	Terracotta
	h. 7; largh. 4,5; spess. 2,3

⁹ Il presente inventario è basato su una prima identificazione dei reperti effettuata da parte dello scrivente in fase di catalogazione degli stessi. Per le misure e la riproduzione fotografica si ringraziano Beatrice Basile e Paolo Severgnini che hanno operato sotto la supervisione di Alessandro Boni (Museo Civico di Crema e del Cremasco).

Inv. 2354	Medaglione con effige di Serapide
	Terracotta
	h. 6,3; largh. 4,9; spess. 2,6
Inv. 2355	Serapide (testa)
	Terracotta
	h. 6,5; largh. 5; spess. 4
Inv. 2356	Volto virile
	Terracotta
	h. 5,6; largh. 4; spess. 2,8
Inv. 2357	Volto virile
	Terracotta
	h. 5,4; largh. 3,1; spess. 2,6
Inv. 2358	Volto virile
	Terracotta
	h. 5,1; largh. 3; spess. 2,4
Inv. 2359	Volto virile
	Terracotta
	h. 5; largh. 3,6; spess. 2
Inv. 2360	Arpocrate
	Terracotta
	h. 18; largh. 5,4; spess. 4,3
Inv. 2361	Arpocrate (testa)
	Terracotta
	h. 7,7; largh. 4,4; spess. 4,2
Inv. 2362	Arpocrate (frammento superiore)
	Terracotta
	h. 9,1; largh. 4,4; spess. 2,7
Inv. 2363	Arpocrate (frammento superiore)
	Terracotta
	h. 9,2; largh. 3,6; spess. 2,8
Inv. 2364	Arpocrate (testa)
	Terracotta
	h. 5,9; largh. 3,1; spess. 2,5
Inv. 2365	Arpocrate (testa)
	Terracotta
	h. 4,8; largh. 3,5; spess. 2,5
Inv. 2366	Arpocrate (testa)
	Terracotta
	h. 5,2; largh. 3,5; spess. 2,9
Inv. 2367	Arpocrate (testa)
	Terracotta
	h. 5,6; largh. 3,9; spess. 3
Inv. 2368	Arpocrate (testa)
	Terracotta
	h. 4,7; largh. 3,9; spess. 2,8
Inv. 2369	Arpocrate (testa)
	Terracotta
	h. 4,7; largh. 3,6; spess. 3,2
Inv. 2370	Arpocrate (testa)
	Terracotta
	h. 5,7; largh. 3,6; spess. 2,9

Inv. 2371	Arpocrate (testa) Terracotta h. 5,4; largh. 4,8; spess. 3,1
Inv. 2372	Arpocrate "au pot" Terracotta h. 12; largh. 5,9; spess. 3,6
Inv. 2373	Arpocrate "au pot" (frammento superiore) Terracotta h. 6,2; largh. 3,9; spess. 3,1
Inv. 2374	Arpocrate (testa) Terracotta h. 6,4; largh. 3,8; spess. 2,5
Inv. 2375	Arpocrate (testa) Terracotta h. 4,7; largh. 5,5; spess. 3,8
Inv. 2376	Arpocrate (?) (testa) Terracotta h. 7,9; largh. 5,4; spess. 4,3
Inv. 2377	Arpocrate (?) (testa) Terracotta h. 5,2; largh. 4,5; spess. 2,9
Inv. 2378	Arpocrate (?) (testa) Terracotta h. 6,9; largh. 4,8; spess. 4,9
Inv. 2379	Arpocrate (?) (testa) Terracotta h. 5; largh. 5,3; spess. 2,5
Inv. 2380	Nubiano (testa) Terracotta h. 4,9; largh. 4; spess. 3,4
Inv. 2381	Testina virile Terracotta h. 3,9; largh. 3,6; spess. 3,2
Inv. 2382	Addetta al culto ("Isiaque") Terracotta h. 18; largh. 6,9; spess. 4,3
Inv. 2383	Testina con copricapo frigio Terracotta h. 4,1; largh. 2,8; spess. 3,4
Inv. 2384	Testina virile Terracotta h. 6,8; largh. 4,2; spess. 3,6
Inv. 2385	Testina virile Terracotta h. 5,8; largh. 5,5; spess. 2,5
Inv. 2386	Testina virile Terracotta h. 3,9; largh. 4,3; spess. 1,6
Inv. 2387	Testina virile Terracotta h. 6,6; largh. 3,5; spess. 3,7

Inv. 2388	Testina virile
	Terracotta
	h. 5; largh. 3,6; spess. 2,5
Inv. 2389	Attore (?) (testa)
	Terracotta
	h. 6,4; largh. 4,3; spess. 2,2
Inv. 2390	Hermanubis
	Terracotta
	h. 8,3; largh. 5,1; spess. 3,7
Inv. 2391	Occhio votivo
	Terracotta
	h. 5,1; largh. 9,2; spess. 6
Inv. 2392	Isis-Afrodite
	Terracotta
	h. 11; largh. 4,8; spess. 3,5
Inv. 2393	Isis-Afrodite
	Terracotta
	h. 15,1; largh. 6,8; spess. 2,9
Inv. 2394	Figura femminile con tamburello
	Terracotta
	h. 10,3; largh. 5; spess. 3,2
Inv. 2395	Testina femminile
	Terracotta
	h. 5,9; largh. 4,9; spess. 2,8
Inv. 2396	Testina femminile
	Terracotta
	h. 5,5; largh. 4; spess. 3,8
Inv. 2397	Testina femminile
	Terracotta
	h. 5,6; largh. 6,5; spess. 4
Inv. 2398	Donna con cesto (frammento superiore)
	Terracotta
	h. 7; largh. 7; spess. 2,7
Inv. 2399	Testina femminile
	Terracotta
	h. 6; largh. 3,9; spess. 3,4
Inv. 2400	Testina femminile
	Terracotta
	h. 8,2; largh. 6; spess. 4,4
Inv. 2401	Statuetta femminile (acefala)
	Terracotta
	h. 13,5; largh. 5,8; spess. 4,3
Inv. 2402	Busto di statuetta
	Terracotta
	h. 8,2; largh. 7,5; spess. 2
Inv. 2403	Mano di statuetta
	Terracotta
	h. 2,7; largh. 3,1; spess. 1,4
Inv. 2404	Mano di statuetta
	Terracotta
	h. 4,5; largh. 3,1; spess. max 2,2

Inv. 2405	Arpocrate (frammento centrale)
	Terracotta
	h. 9,4; largh. 5,1; spess. 3,9
Inv. 2406	Bes
	Terracotta
	h. 9,3; largh. 5,6; spess. 4
Inv. 2407	Cavallo (frammento superiore)
	Terracotta
	h. 5,3; largh. 4,5; spess. 2
Inv. 2408	Capra (?) (frammento superiore)
	Terracotta
	h. 6,1; largh. 3,2; spess. 3
Inv. 2409	Dromedario (testa)
	Terracotta
	h. 3,7; largh. 5,1; spess. 3,1
Inv. 2410	Ansa in forma di cigno (?)
	Terracotta
	h. 4,5; largh. 3,5; spess. 1,5
Inv. 2411	Vaso miniaturistico
	Terracotta
	h. 9,5; largh. 4,5; spess. 3,5
Inv. 2412	Frammento di vaso
	Calcite alabastrina
	h. 8,6; Ø 5,8
Inv. 2413	Ushabti (frammento centrale)
	Calcare
	h. 9,7; largh. 6,5; spess. 5
Inv. 2414	Ushabti
	Terracotta
	h. 15; largh. 4,7; spess. 3,9
Inv. 2415	Isis lactans
	Faïence
	h. 9,4; largh. 2; spess. 4,1
Inv. 2416	Ibis
	Faïence
	h. 4,6; largh. 7,4; spess. 1,2
Inv. 2417	Ibis
	Legno
	h. 6,7; largh. 9,2; spess. 2,5
Inv. 2418	Divinità pantea
	Bronzo
	h. 10,1; largh. 5,9; spess. 3,3
Inv. 2419	Manico (?) in forma di cigno
	Bronzo
	h.3,3; lungh. 5,2; spess. 1
Inv. 2420	Osiri
	Bronzo
	h. 7,6; largh. 2; spess. max. 1,1
Inv. 2421	Arpocrate
	Bronzo
	h. 4,9; largh. 2,2; spess. 1,4

Inv. 2422	Arpocrate Bronzo h. 4,6; largh. 2,8; spess. 1,6
Inv. 2423	Arpocrate Bronzo h. 4,9; largh. 2,7; spess. 2,2
Inv. 2424	Gallo Bronzo h. 4,3; largh. 3; spess. 0,7
Inv. 2425	Ureo con disco solare Bronzo h. 5,2; largh. 3,1; spess. 2
Inv. 2426	Protome leonina Calcare h. 7,7; largh. 9; spess. 7
Inv. 2427	Testa di statua di giovane uomo (da stele funeraria tardo-antica) Calcare h. 18,2; largh. 13; spess. 7,3
Inv. 2428	Maschera di sarcofago Legno h. 30; largh. 20; spess. 6,5
Inv. 2429	Maschera di sarcofago Legno h. 21 ca; largh. 19 ca
Inv. 2430	Frammento di copertura per i piedi Cartonnage h. 12,7; largh. 7,1
Inv. 2431	Collana con amuleto (autenticità dubbia) Faïence lungh. totale 94 cm
Inv. 2432	Papiro arabo Papiro h. 17,4; largh. 9,5
Inv. 2433	Falco/Sokar (?) Legno h. 14; largh. 11,4; spess. 5,1
Inv. 2434	Vasetto piriforme Faïence h. 10,6; Ø max. 5,2; Ø orlo 2,7
Inv. 2435	Vasetto Terracotta h. 9; Ø max. 3,5; Ø orlo 1,8
Inv. 2436	Tappo (?) Terracotta h. 3,2; largh. 4,4; lungh. 4,4
Inv. 2437	Colino Terracotta h. 1,5; Ø 6,5
Inv. 2438	Colino Terracotta h. 5,8; largh. 6,8



I. Statuina fittile riproducente Arpocrate (© Museo Civico di Crema e del Cremasco)



2. Lucerna in terracotta del tipo "a rana" (© Museo Civico di Crema e del Cremasco)



3. Frammento in cartonnage da una copertura per i piedi di una mummia
(© Museo Civico di Crema e del Cremasco)



4. Ushabti in terracotta (© Museo Civico di Crema e del Cremasco)

Raffaello e Crema.

Un omaggio monocromo all'Urbinate nell'anno del suo cinquecentenario (1520-2020)

Elizabeth Dester

La fortuna di Raffaello Sanzio nella stampa di traduzione tra il XVI e il XIX secolo

Pur appartenendo a un passato remoto, il legame tra Crema e Raffaello Sanzio, nato a Urbino nel 1483 e morto a Roma il 6 aprile 1520¹, sembra essere un *rebus* non del tutto risolto, come un puzzle al quale manca ancora qualche tessera per essere completato. All'epoca di Raffaello, Giacomo Zurla sposò Barbara Castiglione², zia di Baldassarre, autore del *Cortegiano* e amico dell'artista a Roma. Dopo quasi tre secoli, all'inizio dell'Ottocento, una piccola tavola con un elegante *San Sebastiano* appartenente al periodo giovanile del pittore, «la quale era nella galleria del signor conte Zurla di Crema»³, venne acquistata dall'incisore Giuseppe Longhi per la sua collezione milanese. Sfortunatamente sconosciuti sono il momento e la ragione per i quali il dipinto, ora esposto all'Accademia Carrara a Bergamo, giunse in città e non è noto per quanto tempo esso sia stato di proprietà di una delle più illustri famiglie cremasche⁴.

A cinquecento anni dalla morte del grande maestro, quando in città non rimane che un'ombra del segno profondo da lui lasciato nella storia dell'arte, il Museo espone sei stampe che riproducono alcune sue celebri opere in una mostra intitolata *Omaggio a Raffaello. Le stampe di traduzione del Museo Civico di Crema e del Cremasco*⁵.

La differenza fondamentale tra queste incisioni e gli originali dell'Urbinate non consiste tanto nella qualità estetica dell'immagine quanto nel procedimento tecnico poiché, come scrisse Giuseppe Longhi, la traduzione avviene «dove il lavoro di un'arte si traduce coi mezzi di un'altra totalmente differente»⁶. Naturalmente ciò determina le caratteristiche proprie di una stampa di riproduzione o *d'après* che, rispetto al suo modello, può essere definita non come una semplice copia, ma una raffigurazione di dimensioni minori, analoga nell'iconografia, costruita attraverso la linea e il chiaroscuro. Dal punto di vista pratico, essa è il risultato della collaborazione tra diverse figure specializzate: l'inventore, il disegnatore e l'incisore, il cui ruolo viene solitamente indicato dall'inizio dei verbi latini *invenit/pinxit, delineavit e sculpsit* o italiani dipinse, disegnò e incise

¹ Gli studi su Raffaello sono molto vasti. Per questo articolo si è fatto riferimento in particolare a *Raffaello. L'opera, le fonti, la fortuna*, a cura di Mario Salmi, 2 voll., Deagostini, Novara 1968; Francesco Paolo Di Teodoro, Vincenzo Farinella, *ad vocem Santi (Sanzio), Raffaello*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 90, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2017, pp. 418-435; *Raffaello 1520-1483*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 5 marzo-2 giugno 2020) a cura di Marzia Faietti, Matteo Lanfranconi, Skira, Milano 2020. Sulla fortuna storica dell'artista si veda Franco Mazzini, *Fortuna storica di Raffaello nel Cinquecento*, in "Rinascimento", 1953, 4, pp. 67-78; Franco Mazzini, *Fortuna storica di Raffaello nel Sei e Settecento*, in "Rinascimento", 1955, 16, pp. 145-162.

² *Codice Zurla*, conservato presso il Museo Civico di Crema e del Cremasco, p. 31.

³ *Descrizione di una Tavola di Rafaello Sanzio d'Urbino posseduta dal cavaliere Giuseppe Longhi incisore*, in "L'Ape italiana", 1819, 1, pp. 160-162.

⁴ Paolo Plebani, *Nota sulla storia collezionistica del San Sebastiano*, in *Raffaello e l'eco del mito*, catalogo della mostra (Bergamo, Accademia Carrara, 27 gennaio-6 maggio 2018) a cura di Maria Cristina Rodeschini Galati, Accademia Carrara, Bergamo 2018, pp. 61-67.

⁵ La mostra rientra nel calendario di eventi raffaelleschi del territorio lombardo "Raffaello. Custodi del mito in Lombardia" promosso dalla Fondazione Brescia Musei e dal Castello Sforzesco di Milano

⁶ Giuseppe Longhi, *La Calcografia propriamente detta ossia l'arte d'incidere in rame coll'acquaforte, col bulino e colla punta*, Stamperia Reale, Milano 1830, p. 8.

scritti a fianco dei nomi sotto l'immagine stampata.

Nonostante il riconoscimento dell'incisione come genere artistico autonomo avvenga solo a partire dalla fine del Cinquecento, Raffaello fu tra i primi a comprendere le potenzialità e i vantaggi dell'utilizzo di questo strumento per la trasmissione dell'arte⁷. Ciò che viene scolpito sulla matrice, infatti, traduce in scala ridotta e interpreta l'opera originale indipendentemente dalla natura del suo supporto (legno, tela, intonaco, pietra, metallo). Pertanto essa diviene portatrice di valori estetici ed educativi che possono essere fruiti da un pubblico ampio, appartenente a qualsiasi classe sociale, senza stringenti limiti spazio-temporali⁸.

Ogni secolo ha interpretato con il proprio linguaggio i capolavori di Raffaello contribuendo a creare il suo mito e a perpetuarlo fino a oggi. Come scrisse Giorgio Vasari⁹, fin dalla fine del primo decennio del Cinquecento, l'artista, su esempio di Albrecht Dürer (Norimberga, 1471-1528), ebbe un rapporto diretto con l'incisione, accogliendo all'interno della sua bottega Marcantonio Raimondi (Sant'Andrea in Argène, 1480-Bologna, *ante* 1534) affiancato in seguito da Agostino Veneziano (Venezia (?), 1490 circa-Roma, 1540) e Marco Dente (Ravenna, 1493-Roma, 1527) e affidò la gestione e la vendita delle stampe all'editore Baviero de' Carocci, detto il Baviera, la cui presenza è documentata a Roma dal 1515. Così, mentre il maestro era ancora in vita, furono realizzate innumerevoli riproduzioni di studi e disegni preparatori con le invenzioni per i dipinti appositamente create per essere incise. In questi primi anni il legame tra ideazione e tecnica fu molto forte poiché la seconda era considerata come un veicolo con il quale conoscere e divulgare la prima, concretizzata tramite il mezzo grafico. In questo modo la maggior parte della produzione artistica di Raffaello venne impressa sulla carta: i soggetti mitologici e religiosi, ad esempio la *Didone* o la serie di *Cristo e i dodici apostoli*, le Stanze Vaticane con le famose rappresentazioni della *Scuola di Atene* o della *Battaglia di Costantino*, le pale d'altare, la decorazione della Stufetta Bibbiena, gli arazzi della Scuola Vecchia e Nuova, le vicende della *Favola di Psiche* per la villa Farnesina, la *Bibbia* nelle Logge e le decorazioni con motivi all'antica e a grottesche. Dopo il 1520, Baviera, erede dei rami, continuò la sua attività e quando, sette anni più tardi, il sacco di Roma determinò il declino della prima grande generazione d'incisori, coloro che erano sopravvissuti tra i quali Jacopo Caraglio (Verona, 1500-Parma, 1565), Nicolas Beatrizet (Thionville, 1507/Lunéville, 1515 circa-Roma, 1565), Enea Vico (Parma, 1523-Ferrara, 1567) e Giulio Bonasone (Bologna, 1520 circa-*post* 1576) diedero inizio alla circolazione delle opere grafiche anche al di fuori della città¹⁰.

Nel Seicento la formulazione delle teorie classiciste da parte di monsignor Giovanni Battista Agucchi a Bologna e di Giovan Pietro Bellori a Roma procedette di pari passo con la crescente

⁷ Come principali riferimenti bibliografici sono stati consultati *Raphael invenit. Stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto Nazionale per la Grafica*, catalogo della mostra (Roma, Villa Farnesina, Calcografia, ottobre 1985) a cura di Grazia Bernini Pezzini, Stefania Massari, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Edizioni Quasar, Roma 1985; Corinna Höper, *Raffael un die folgen*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2001.

⁸ Giulio Carlo Argan, *Il valore critico della "stampa di traduzione"*, in *Essays in the history of art presented to Rudolf Wittkower*, a cura di Douglas Fraser, Phaidon Press, London 1967, pp. 179-181.

⁹ Giorgio Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Giunti, Firenze 1568, p. 359.

¹⁰ Lidia Bianchi, *La fortuna di Raffaello nell'incisione*, in *Raffaello. L'opera, le fonti, la fortuna*, cit., pp. 647-689; Stefania Massari, *Il Cinquecento*, in *Raphael invenit*, cit. pp. 9-18; Giorgio Marini, *Raffaello moltiplicato. Uso delle stampe e stampe d'uso all'inizio dell'età moderna*, in *Raffaello il sole delle arti*, catalogo della mostra (Reggia di Venaria, Sale delle Arti, 26 settembre 2015-24 gennaio 2016) a cura di Gabriele Barucca, Sylvia Ferino Pagden, SilvanaEditoriale, Cinisello Balsamo 2015, pp. 71-79; *La fortuna visiva di Raffaello nella grafica del XVI secolo da Marcantonio Raimondi a Giulio Bonasone*, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 4 marzo-7 giugno 2020) a cura di Elena Rossioni, NFC edizioni, Rimini 2020.

fortuna delle stampe tratte da Raffaello, considerato ormai un paradigma di perfezione da imitare e divulgare. In questi anni gli incisori iniziarono a guardare ai dipinti nella loro versione definitiva, rimanendo fedeli al modello iconografico e dandone, anche attraverso il ricorso alla tecnica dell'acquaforte, una più libera lettura interpretativa secondo il gusto del tempo. Grande favore incontrò la pittura del periodo maturo dell'artista, in particolare gli affreschi delle Stanze e delle Logge Vaticane e la decorazione della Farnesina, che divennero presto un punto di riferimento fondamentale per la formazione dei pittori in Italia e all'estero, soprattutto in Francia, in Germania e nelle Fiandre, dove furono oggetto di numerosi progetti di riproduzione¹¹.

Nel Settecento il successo della traduzione delle opere del Sanzio sulla carta favorì molte iniziative editoriali e spinse anche la Chiesa a servirsi del linguaggio del maestro e del suo prestigio con una finalità estetica e didattica rivolta «*ad publicum terrarum orbis ornamentum*», come recita il frontespizio a introduzione della pubblicazione degli affreschi delle Stanze, per la prima volta integralmente presentate nel loro insieme nel 1722 da Francesco Aquila (Palermo, 1676-1740).

Verso la metà del secolo, il rinnovato interesse per la cultura classica, alimentato dall'arrivo a Roma di intellettuali e artisti illustri, come il tedesco Johann Joachim Winkelmann (Stendal, 1717-Trieste, 1768), il francese Jaques Louis David (Parigi, 1748-Bruxelles, 1825), o il veneto Antonio Canova (Possagno, 1757-Venezia, 1822) e dell'abile incisore Giovanni Volpato (Bassano del Grappa, 1735-Roma, 1803), rappresentò un ulteriore stimolo per la prosecuzione dell'impresa di riproduzione delle decorazioni degli ambienti vaticani, arricchita da una particolare sensibilità per la resa dei valori cromatici. Successivamente, l'attività del Volpato fu proseguita dal genero Raffaello Morghen (Napoli, 1758-Firenze, 1833), nel cui catalogo è possibile notare una nuova attenzione per l'arte del primo periodo romano. In questi anni la volontà di replicare fedelmente lo stile dell'originale indusse gli incisori a scolpire la semplice linea di contorno delle figure mentre è possibile osservare una maggiore libertà interpretativa ed espressiva nell'impressione dei disegni, con esiti particolarmente felici in Francia.

Nell'Ottocento, nonostante la nascita e la progressiva diffusione della fotografia, la devozione religiosa e il puro apprezzamento estetico per la stampa di traduzione mantenne in vita la produzione grafica. Secondo una pratica ormai consueta nelle collezioni di sensibili amatori o semplicemente nelle cornici sulle pareti delle case del ceto medio trovarono posto, come una rievocazione degli originali, le riproduzioni monocrome delle opere di Raffaello. A Roma un ruolo importante nella promozione dell'attività incisoria dei dipinti dell'artista fu svolto dalla Calcografia Camerale che, fondata nel 1738 da papa Clemente XII e divenuta Regia nel 1870, periodicamente controllava la realizzazione delle riproduzioni e conserva ancora oggi le matrici incise, le stampe e i disegni¹².

Omaggio a Raffaello: le stampe di traduzione del Museo Civico di Crema e del Cremasco

Finora conservate in una cassetiera nel deposito, le sei stampe di traduzione esposte in mostra riproducono opere di Raffaello e bottega databili tra il primo e il terzo decennio del Cinquecento. La loro provenienza è sconosciuta; l'unica menzione nei registri del Museo, infatti, si trova nell'*Inventario della sezione grafica* dove vengono sinteticamente descritte¹³. Di recente, nel 2005, tutti i fogli sono stati schedati in SIRBeC (Sistema Informatico Regionale dei Beni Culturali della Lombardia) e catalogati trascrivendo le informazioni note, con la sola aggiunta di alcuni

¹¹ Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, *Il Seicento*, in *Raphael invenit*, cit., pp. 19-23.

¹² Grazia Bernini Pezzini, *Il Settecento e l'Ottocento*, in *Raphael invenit*, cit., pp. 24-29.

¹³ La verifica dell'*Inventario generale di carico* nel quale dal 1960 vengono annotate tutte le opere entrate a far parte delle collezioni del Museo ha confermato l'assenza delle stampe.

dettagli sulle caratteristiche materiali e sullo stato di conservazione degli oggetti. Nonostante ciò, sembra verosimile ipotizzare che essi abbiano fatto parte delle collezioni del Museo fin dalla sua creazione all'inizio degli anni sessanta del Novecento, quando tutte le istituzioni culturali cittadine convivevano ancora negli ambienti dell'ex convento di Sant'Agostino.

Insieme ad altre stampe raffiguranti opere d'arte, ville e antichità romane, cinque delle incisioni sono riposte in un'unica cartella e costituiscono un insieme omogeneo. L'affinità tra la misura dei fogli, i soggetti raffigurati e lo stato di conservazione suggerisce una storia comune; dopo essere state incise, esse non hanno mai subito alcuna modifica nelle dimensioni, cioè non sono mai state incornicate o appese a una parete e si presentano così come quando furono impresse. Evidentemente diversa, invece, è la vicenda della sesta incisione eseguita su foglio più piccolo, un po' ingiallito e in parte lacunoso inserito all'interno di una scura cornice lignea, della quale è stato possibile ricostruire il contesto d'origine.

In mostra le opere sono esposte in ordine cronologico, secondo la data o il periodo della loro realizzazione. La stampa più antica (inv. G0534) raffigura la *Discesa dello Spirito Santo* (Fig. I), riproducendo l'episodio tessuto su un arazzo attualmente collocato nella cappella Paolina in Palazzo Vaticano¹⁴. Al centro della scena racchiusa in una cornice, in corrispondenza del punto di fuga prospettico del pavimento, Maria in preghiera è circondata da due angeli e dai dodici apostoli mentre sopra le loro teste si posano le fiammelle dello Spirito Santo sotto forma di colomba. Nella parte inferiore del foglio l'iscrizione riporta i nomi di Pio VI Braschi e dei dedicatari: l'autore del disegno Stefano Piali (Roma, 1753-1835)¹⁵ e l'argentiere Giuseppe Spagna (Roma, 1742-1811). Nel mezzo lo stemma sormontato dalla tiara e dalle chiavi petrine, con in alto tre stelle e in basso una piccola testa di Eolo che soffia su tre gigli, riproduce l'arme del papa che regnò dal 1775 al 1799¹⁶, periodo a cui è possibile ricondurre l'esecuzione della stampa. Impressa su carta vergata prodotta artigianalmente, l'immagine è stata incisa da Girolamo Carattoni (Riva di Trento, 1757/1760-Roma, 1809(?))¹⁷, formatosi a Verona e in seguito trasferitosi a Roma dove si dedicò alla riproduzione di molte opere scultoree del Museo Pio Clementino e di dipinti di Raffaello, come ad esempio la decorazione delle Logge Vaticane e la *Madonna della Seggiola* della Galleria Palatina di Firenze, di cui si conservano alcuni esemplari presso la Civica Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli" di Milano. L'incisione appartiene alla prima fase produttiva di Carattoni, ritenuta qualitativamente e tecnicamente migliore, comprendente fogli generalmente di grande formato¹⁸. L'opera da cui è tratto il soggetto appartiene alla seconda grande serie di arazzi commissionati a Raffaello e alla sua bottega sotto il pontificato di Leone X e noti come arazzi della Scuola Nuova, per distinguerli da quelli con le storie degli *Atti degli Apostoli* realizzati nella

¹⁴ Un esemplare della stampa si conserva anche a Città della Pieve (PG) e presso la Civica Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli" a Milano, cfr. Marta Spanevello, *Le stampe da Raffaello. Dal XVI secolo al XIX secolo nella Civica Raccolta delle Stampe "A. Bertarelli"*, relatore della tesi Claudio Salsi, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, A.A. 2009/2010, p. 322.

¹⁵ Luigi Servolini, *Dizionario illustrato degli incisori italiani moderni e contemporanei*, Gorlich editore, Milano 1955, p. 640; Giorgio Milesi, *Dizionario degli incisori*, Minerva italica, Bergamo 1982, p. 191.

¹⁶ Per una breve contestualizzazione storica dell'operato di questo pontefice si veda Maria Domitilla Occhipinti, *Il difficile contesto politico e religioso di papa Pio VI*, in *Amor dei. La fortuna di Raffaello nelle stampe del Settecento*, a cura di Davide Tonti e Maria Domitilla Occhipinti, Stibu, Urbania 2006, pp. 19-26.

¹⁷ Diego Zannandreas, *Le vite dei pittori scultori e architetti veronesi*, Stabilimento tipo-litografico G. Franchini, Verona 1891, pp. 494-495; Luigi Servolini, cit., p. 163; Giorgio Lise, *ad vocem Carattoni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 19, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1976, pp. 664-665; Stanislaw Szymanski, *Girolamo Carattoni incisore (Riva di Trento 1749-Roma 1809?)*, CAT, Trento 1980; Giorgio Milesi, cit., p. 52; *Raphael invenit*, cit., p. 866.

¹⁸ Stanislaw Szymanski, cit., pp. 54-56.

seconda metà degli anni venti del Cinquecento per la Cappella Sistina¹⁹. Pregiati, impreziositi da fili oro e argento, i dodici arazzi raffiguranti episodi della *Vita di Cristo* furono tessuti nelle Fiandre dalla bottega di Pieter van Aelst (morto a Bruxelles nel 1536) tra il 1524 e il 1531. Prima della sua morte, Raffaello eseguì solo alcuni schizzi per i disegni preparatori, la cui attribuzione è ancora incerta a causa della mancanza di dati documentari. Due, infatti, sono le ipotesi avanzate dagli studiosi sull'esecuzione dei cartoni che oggi si conservano in stato frammentario in diversi musei del mondo. In particolare, per quanto riguarda la *Discesa dello Spirito Santo*, considerata piuttosto modesta dal punto di vista compositivo e stilistico, sono stati finora individuati tre tasselli con teste di apostoli conservati al Metropolitan Museum a New York, alla Christ Church e all'Ashmolean Museum a Oxford. Secondo alcuni studiosi la commissione fu portata a termine in Italia dalla bottega del maestro, in particolare dai suoi principali allievi Giovan Francesco Penni (Firenze, 1488-Napoli, 1528) e Giulio Romano (Roma, 1499 circa-Mantova, 1546), mentre per altri l'ideazione e la realizzazione materiale dei manufatti sarebbe avvenuta nelle Fiandre sulla base di modelli assegnati a Tommaso Vincidor²⁰ (Bologna, 1493-Breda, 1536).

Certa è invece la storia della pittura murale raffigurante *Il profeta Isaia* (Fig.2) tradotta su carta nel primo quarto dell'Ottocento da Ignazio di Paolo Bonajuti (Gubbio, 1787-1830)²¹ su disegno di Raffaele Bonajuti (Roma, attivo nella prima metà del XIX secolo)²². L'incisore umbro lavorò soprattutto a Roma, dove sono ancora custoditi alcuni suoi rami originali presso l'Istituto Centrale per la Grafica. Non a caso anche sulla stampa esposta in mostra (inv. G0536) è possibile osservare nell'angolo inferiore destro, tra il foglio e l'impronta della lastra, due timbri a secco di forma circolare di diverse dimensioni: quello più grande ha al centro una corona circondata dalla scritta «Regia Calcografia di Roma» mentre in quello più piccolo si può leggere la sigla «RC». L'opera dalla quale l'incisione è tratta è databile al 1512 e si trova sulla parete del pilastro sul lato sinistro della navata centrale della basilica di Sant'Agostino in Campo Marzio a Roma, sull'altare e la tomba di famiglia del protonotario apostolico Johannes Goritz (Lussemburgo (?), metà XV secolo-Verona (?), 1523), sopra la nicchia originariamente ospitante il gruppo scultoreo di *Sant'Anna, la Madonna e il Bambino* di Andrea Sansovino (Monte San Savino, 1467 circa-1529). Nella pittura il soggetto è raffigurato su un trono marmoreo i cui braccioli fanno da piedistallo a due putti che, con un festone vegetale sulle spalle, reggono una targa in greco che ricorda la dedica della cappella e il nome del committente. Pur essendo seduto, la posa dinamica del profeta, con il volto verso il basso, il braccio flesso davanti al busto a svolgere la pergamena scritta in ebraico e gli arti inferiori piegati, in parte coperti dall'ampio mantello, rende la figura vigorosa e vitale. Secondo quanto narrato da Vasari²³, infatti, dopo aver visto la volta della Cappella Sistina, Raffaello decise di ridipingere completamente l'opera già compiuta per

¹⁹ Karl Ruland, *The works of Raphael Santi da Urbino as represented in the Raphael Collection in the Royal Library at Windsor Castle*, Court Printing Office, Weimar 1876, p. 258 n. X.2; Johann David Passavant, *Raffaello d'Urbino e il padre suo Giovanni Santi*, vol. 2, Le Monnier, Firenze 1889, pp. 248-249, p. 257; Eugène Müntz, *Les tapisseries de Raphaël au Vatican et dans les principaux musées ou collections de l'Europe*, Rothschild, Paris 1897, pp. 36-44; Charles Hope, *Gli arazzi della Scuola Nuova*, in *Raffaello in Vaticano*, catalogo della mostra (Città del Vaticano, 16 ottobre 1984-16 gennaio 1985) a cura di Fabrizio Mancinelli, Electa, Milano 1984, pp. 326-331. Fino al 2009 l'opera era esposta nella Galleria degli arazzi nella Pinacoteca Vaticana insieme al resto della serie.

²⁰ Ylenia Gresta, *Gli arazzi della Scuola Nuova e i cartoni preparatori: frammenti superstite e dispersione*, in *Raffaello. Impresa e fortuna*, a cura di Anna Cerboni Baiardi, Accademia Raffaello, Urbino 2019, pp. 45-59.

²¹ Luigi Servolini, cit., pp. 134-135; Giorgio Milesi, cit., p. 35; *Raphael invenit*, cit., p. 865.

²² La stampa è ricordata in Johann David Passavant, cit., p. 131. Un esemplare si conserva anche presso l'Istituto Centrale per la Grafica, cfr. Grazia Bernini Pezzini, scheda n. III.7, in *Raphael invenit*, cit., p. 147.

²³ Giorgio Vasari, cit., p. 356.

renderla più simile alla maniera di Michelangelo e conferirle un carattere maestoso che fa da eco a quello dei profeti dipinti dal Buonarroti²⁴. Nella stampa questa monumentalità è resa attraverso un affiancarsi e intrecciarsi monocromo di linee sottili che, soprattutto nei punti di estrema luce, ad esempio in corrispondenza delle ginocchia e del braccio destro, tende tuttavia ad appiattirsi, indebolendo la resa dei volumi e l'energia che sembra ancora guizzare nelle membra dell'opera dipinta sulla parete dall'artista.

Destinata alla devozione privata è la riproduzione sulla terza stampa esposta in mostra (inv. G0538) che raffigura una *Madonna con il Bambino*, conosciuta anche, come indicato dall'iscrizione sotto l'immagine, con il titolo di *Madonna Colonna*²⁵ (Fig. 3). Davanti a un arioso paesaggio la Vergine seduta tiene nella mano destra un piccolo libro mentre regge con la sinistra il Figlio che volge lo sguardo vivace verso l'osservatore. Nonostante sul foglio non vi sia alcun riferimento cronologico preciso, nella sua storica biografia dedicata a Raffaello e al padre Giovanni Santi lo studioso Johann David Passavant indicò per questa incisione l'anno 1827²⁶. Il disegno dell'opera si deve a Franz (Gottinga, 1786-Roma, 1831) o Johann Riepenhausen (Gottinga, 1788 circa-Roma, 1860)²⁷. Di provenienza tedesca, grandi fautori del culto di Raffaello, all'inizio dell'Ottocento i due fratelli si trasferirono a Roma dove contribuirono a diffondere il mito del maestro attraverso la pubblicazione di un volume con dodici tavole dedicate alla sua vita edito a Francoforte nel 1816, nel 1838 in Italia e l'anno successivo a Stoccarda²⁸. L'incisione è invece opera di Luigi Barocci (Roma, prima metà del XIX secolo)²⁹, autore di numerose riproduzioni per la Calcografia romana. Rispetto all'originale, la stampa è caratterizzata da un tono più morbido, poco incline al contrasto chiaroscurale e riproduce lo scenario naturale sullo sfondo in modo un po' sommario. Il Sanzio realizzò la *Madonna Colonna* intorno al 1508, alla fine del suo soggiorno a Firenze. Attualmente esposta alla Gemäldegalerie a Berlino, dove giunse dopo essere stata acquistata dal governo di Prussia nel 1827³⁰, la tavola di modeste dimensioni rimase in città presso casa Salviati e successivamente fu trasportata a Roma dove per eredità entrò a far parte della collezione di Maria Colonna, moglie del duca Giulio Lante della Rovere, dalla quale ha tratto la sua denominazione. Come nella *Madonna Tempi* dell'Alte Pinakothek di Monaco, il soggetto, ricorrente nella produzione dell'artista, giunge qui a un elevato livello interpretativo che si nutre del confronto con i capolavori del Rinascimento fiorentino, pervenendo a un armonioso equilibrio

²⁴ Per la storia dell'opera si veda Luigi Salerno, *Il profeta Isaia di Raffaello e il putto dell'Accademia di S. Luca*, in "Bollettino d'arte", 1960, 45, pp. 81-96; *L'opera completa di Raffaello*, a cura di Pier Luigi de Vecchi, Rizzoli, Milano 1966, pp. 105-106 n. 93; Sylvia Ferino Pagden, M. Antonietta Zancan, *Raffaello. Catalogo completo dei dipinti*, Cantini Editore, Firenze 1989, p. 110.

²⁵ Un esemplare della stampa si conserva anche presso l'Istituto Centrale per la Grafica, cfr. Grazia Bernini Pezzini, scheda n. XVI.1, in *Raphael invenit*, cit., p. 190.

²⁶ Johann David Passavant, cit., p. 79. Forse non casualmente questa data coincide con quella del trasferimento dell'opera in Prussia. L'incisione, dunque, potrebbe essere stata realizzata poco prima che il dipinto lasciasse l'Italia.

²⁷ Giorgio Milesi, cit., p. 209.

²⁸ Daniela Sogliani, *Fortuna e mito di Raffaello nell'Ottocento*, in *La morte di Raffaello. Storia di un dipinto di Felice Schiavoni*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 11 ottobre 2009-10 gennaio 2010) a cura di Larisa V. Bardovskaja, Skira, Milano 2009, p. 42; Elena Lissoni, scheda n. 36, in *Raffaello e l'eco del mito*, cit., p. 218.

²⁹ Giorgio Milesi, cit., p. 17.

³⁰ Per la vicenda sull'esportazione illecita del dipinto si veda Chiara Mannoni, "Che il quadro parta pure per la Prussia". *Esportazioni e trafugamenti di opere nel contesto della politica pontificia nell'età della Restaurazione*", in *Dall'intransigenza alla moderazione. Le relazioni internazionali di Leone XII*, a cura di Ilaria Fiumi Sermattein, Roberto Regoli, Paolo Daniele Truscello, Quaderni del Consiglio Regionale delle Marche, 23, Ancona 2019, pp. 277-291.

tra forma, colore ed espressività e coniugando il divino con l’umano³¹.

Proseguendo nel percorso espositivo, la stampa successiva (inv. G0531) riproduce «la più celebrata, la più bella e la più divina»³² opera di Raffaello, incisa a Napoli nel 1834 da Antonio Ricciani (Roma, 1775-1836/1847)³³ su disegno di Francesco Giangiacomo (Roma, 1782-1862)³⁴ (*Fig.4*). Direttore della scuola d’incisione dell’Accademia di Belle Arti a Napoli e socio dell’Accademia di San Luca nel 1812, Ricciani fu professore nell’Ospizio di San Michele e lavorò per la Calcografia. Il timbro ovale impresso nell’angolo destro in basso con l’iscrizione «RC. Settembre 1853» fa ricondurre l’incisione alla sua attività presso questo istituto, dove si conserva anche la matrice in rame. Particolare è la tecnica esecutiva per la realizzazione dell’immagine. A differenza dei casi precedenti, infatti, l’inchiostro non è applicato direttamente sul foglio ma su una sottile velina, più facilmente imprimita, successivamente incollata all’interno dell’impronta rettangolare sulla carta prodotta industrialmente. Rispetto al dipinto, l’incisione è molto accurata nel disegno e mostra l’incredibile varietà dei moti dell’animo di matrice leonardesca che caratterizza la parte inferiore dell’opera. Tuttavia la resa grafica tende ad attenuare la definizione delle pieghe dei panneggi appiattendo i toni intermedi e affievolisce il contrasto cromatico creato dal chiaroscuro. Il soggetto raffigurato traduce in pittura due episodi narrati nel Vangelo di Matteo: in alto Gesù in gloria tra i profeti Mosè ed Elia sul monte Tabor e in primo piano l’incontro tra gli apostoli e il fanciullo ossesso. La fortuna di quest’opera è nota³⁵; nel 1516 il cardinale Giulio de’ Medici commissionò a Raffaello e a Sebastiano del Piombo due dipinti per la sua sede episcopale nella cattedrale dei Santi Giusto e Pastore a Narbonne raffiguranti rispettivamente la *Trasfigurazione* e la *Resurrezione di Lazzaro*. La tavola dell’Urbinate, iniziata nel 1518 e terminata poco prima della morte, fu posta ai piedi del suo catafalco e in seguito venne collocata sull’altare maggiore della chiesa di San Pietro in Montorio a Roma. Alla fine del Settecento, dopo il trattato di Tolentino, il dipinto fu trasportato a Parigi e solo dopo due decenni fece ritorno in Italia, entrando a far parte delle collezioni del Vaticano.

Le ultime due stampe in mostra rappresentano una delle pale d’altare più celebri e riprodotte nel corso dei secoli: la *Madonna di Foligno*³⁶. Nella parte superiore Maria e il Bambino sono seduti sulle nubi circondati da angioletti. In basso, a sinistra, sono presenti San Giovanni Battista, vestito di peli di cammello con la croce astile, e San Francesco inginocchiato davanti a lui,

³¹ *L’opera completa di Raffaello*, cit., p. 98 n. 77; Sylvia Ferino Pagden, M. Antonietta Zancan, cit., p. 71; Konrad Oberhuber, *Raffaello. L’opera pittorica*, Electa, Milano 1999, p. 73. Sul tema generale della raffigurazione della Vergine si veda Mario del Bello, *Raffaello. Le Madonne*, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 2012.

³² Giorgio Vasari, cit., p. 361.

³³ Luigi Servolini, cit., p. 694; Giorgio Milesi, cit., p. 208; *Raphael invenit*, cit., p. 876.

³⁴ Luigi Servolini, cit., pp. 379-380; Giorgio Milesi, cit., p. 110; *Raphael invenit*, cit., p. 870. Un esemplare della stampa si conserva anche presso l’Istituto Centrale per la Grafica, cfr. Grazia Bernini Pezzini, scheda n. X.15, in *Raphael invenit*, cit., p. 180.

³⁵ *L’opera completa di Raffaello*, cit., pp. 122-123 n. 153; Sylvia Ferino Pagden, M. Antonietta Zancan, cit., p. 144; *Raffaello e i suoi. Disegni di Raffaello e della sua cerchia*, catalogo della mostra (Roma, Villa Medici, 30 marzo-24 maggio 1992) a cura di Dominique Cordellier, Edizioni Carte Segrete, Roma 1992, pp. 276-279; Ippolita di Majo, *Raffaello e la sua scuola*, E-ducation.it, Firenze 2007, pp. 276-283; Barbara Agosti, *Sulla fortuna critica della Trasfigurazione di Raffaello*, in “Annali di critica d’arte”, 2008, 4, pp. 483-511.

³⁶ *L’opera completa di Raffaello*, cit., pp. 108 n. 97; Sylvia Ferino Pagden, M. Antonietta Zancan, cit., p. 104; Ippolita di Majo, cit., pp. 184-191; Mario del Bello, cit., pp. 75-77; *Raffaello a Milano*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Marino, 28 novembre 2013-12 gennaio 2014) a cura di Valeria Merini, Daniela Storti, 24 ore Cultura, Milano 2013; Michela Ottaviani, *Copie, incisioni e derivazioni iconografiche della Madonna di Foligno*, in “Bollettino storico della città di Foligno”, 2014, 37, pp. 205-209.

mentre a destra, avvolto in un manto blu, San Girolamo è accompagnato dal leone e posa la mano sulla testa del committente Sigismondo de' Conti, segretario di papa Giulio II e prefetto della Fabbrica di San Pietro. Sullo sfondo viene raffigurato l'evento miracoloso in seguito al quale l'opera fu commissionata nel 1512: a Foligno un fulmine colpì la casa di Sigismondo ma grazie alla protezione della Vergine l'edificio non venne distrutto. Fino al 1565 la tavola fu collocata sull'altare maggiore della basilica di Santa Maria in Aracoeli a Roma da dove venne rimossa per essere trasferita nella chiesa di Sant'Anna del Monastero delle Contesse a Foligno. In seguito nel 1797 i funzionari dell'esercito napoleonico la requisirono e la portarono al Louvre dove Francois-Toussaint Haquin la restaurò separando la tela dal suo supporto ligneo originario³⁷ e dopo il suo rientro in Italia nel 1816 fu acquistata dal Vaticano.

La prima versione incisa del dipinto (inv. G0537) (*Fig.5*) risale alla prima metà dell'Ottocento quando, su disegno di Paolo Guglielmi (Roma, 1804-1862)³⁸, Filippo Tosetti (Roma, 1780-?)³⁹ incise quello che viene considerato uno dei suoi lavori migliori. Il fine reticolato di linee rispecchia l'equilibrio cromatico e l'accuratezza dei dettagli visibile nelle figurine nei prati verdi intorno alla città in secondo piano (*Fig.6*).

La seconda versione del soggetto (inv. G1108) (*Fig.7*) invece appare molto degradata; le condizioni termoigrometriche e le sostanze acide con le quali la carta è venuta a contatto nel corso degli anni hanno causato il deterioramento dell'inchiostro in corrispondenza del volto della Madonna e del Bambino compromettendone la leggibilità e, nel caso più grave, sul lato destro, la perdita del supporto ha irrimediabilmente creato una lacuna. Nonostante ciò la presenza di un esemplare presso la Civica Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli" di Milano consente di osservare il segno dell'incisore attento nella riproduzione della composizione e dei dettagli dell'opera originale e privo di un forte contrasto chiaroscuro⁴⁰. Quest'ultima stampa presenta un rapporto particolare con la città di Crema; in basso, a fianco dell'indicazione dell'inventore, è ancora possibile leggere «CREMA. G. STUPPI INC. 1865». Sfortunatamente poco si sa di questo artigiano, genericamente indicato nei dizionari come attivo a Milano nel corso del XIX secolo⁴¹. Tuttavia una più approfondita ricerca ha permesso di individuare ulteriori informazioni grazie alle quali è ora possibile aggiungere alcuni dettagli interessanti al suo profilo biografico e delineare in modo preciso il contesto nel quale l'opera fu realizzata⁴². Giuseppe Stuppi nacque il 9 maggio 1809 nella parrocchia della Santissima Trinità in Borgo degli Ortolani a Milano da Giovanni Stuppi, facchino al Monte di Pietà, e Maria Bacchi, cucitrice. La prima citazione documentaria a esso relativa si trova in un registro dell'orfanotrofio milanese del Pio Albergo Trivulzio, dove fu accolto dopo essere rimasto orfano di padre, alla fine del 1816⁴³. Formatosi come incisore, egli è ricordato come autore di diverse riproduzioni a bulino di quadri famosi e per alcune pubblicazioni come la *Storia delle Lettere e delle Arti in Italia* di Giuseppe Rovani. Nel 1850 Stuppi ricevette dall'Accademia di Belle Arti di Milano un «premio con molta lode»

³⁷ Per la storia conservativa dell'opera si veda Paolo Violini, *Movimenti, trasporti e restauri di un capolavoro*, in *Raffaello a Milano*, cit., pp. 75-89.

³⁸ Luigi Servolini, cit., p. 410; Giorgio Milesi, cit., p. 119; *Raphael invenit*, cit., p. 870.

³⁹ Luigi Serovlini, cit., p. 797; Giorgio Milesi, cit., p. 251; *Raphael invenit*, cit., p. 877.

⁴⁰ Marta Spanevello, cit., pp. 162-163.

⁴¹ Luigi Servolini, cit., p. 776; Giorgio Milesi, cit., p. 242; Zeno Davoli, *La Raccolta di Stampe "Angelo Davoli"*, vol. 8, Edizioni Diabasis, Reggio Emilia 2012, pp. 431-432.

⁴² Per le preziose indicazioni e l'aiuto avuto nel corso della ricerca vorrei ringraziare Giampiero Carotti dell'Archivio Storico Comunale di Crema.

⁴³ Azienda di servizi alla persona "Istituti milanese Martinitt e Stelline e Pio Albergo Trivulzio", *Archivio Orfanotrofio maschile. Fascicoli nominativi degli orfani. Inventario*, Milano 2004, p. 531. I dati contenuti nel fascicolo personale di Giuseppe Stuppi mi sono stati gentilmente riferiti da Chiara Zeroli.

per il suo *Incendio di Mosca* tratto dal dipinto di Roberto Focosi⁴⁴ (Milano, 1806-1862). In seguito, nella prima metà degli anni Sessanta dell’Ottocento l’incisore fu a Crema dove partecipò e ricevette un riconoscimento all’Esposizione agraria-artistica-industriale del settembre 1864. Lui stesso narrò questo fatto nella lettera inviata da San Bartolomeo, frazione di San Michele, e datata 22 aprile 1865 (*Fig.8*), posta all’inizio del manoscritto con il *Proseguimento della Storia di Crema dall’anno 1586 sino al 1664* di Ludovico Canobio, donato nel 1966 al Museo Civico di Crema e del Cremasco dalla contessa Lina Bonzi Stramezzi⁴⁵. Primo proprietario del volume e, molto probabilmente anche destinatario della lettera, fu don Felice Masperi Battaini (Crema, 1802-1879), rettore e direttore degli studi filosofici nel seminario vescovile della città⁴⁶. È molto interessante leggere la descrizione di Stuppi sul compimento della stampa; dopo aver presentato all’esposizione l’incisione non finita della *Madonna di Foligno*, egli decise di portare a termine il lavoro, realizzando un numero limitato di copie che, in base a quanto da lui riferito, furono apprezzate dal pubblico. Perciò, grato e riconoscente per il successo avuto, l’incisore inviò un esemplare al canonico per ringraziarlo e promuovere la sua attività⁴⁷.

La lettera testimonia dunque un legame diretto tra Crema, l’opera e il suo autore conferendole un importante valore storico e documentario. Nonostante non sia possibile sapere dove fu incisa, la scelta di presentare all’esposizione la stampa tratta dalla famosa pala del Sanzio dimostra ancora una volta la vitalità della fortuna del maestro. Inoltre, l’intreccio tra l’esperienza cremasca di Stuppi e le fortunate vicende che lo indussero a perfezionare e ultimare il rame rende la città uno scenario fertile e partecipe al clima generale di apprezzamento e riconoscimento dell’indubbio ruolo iconico dell’Urbinate. In questo modo anche Crema entra a far parte di quella grande rete universale di immagini in bianco e nero che Raffaello iniziò a tessere fin dall’inizio del Cinquecento.

Ringrazio Laura Aldovini, Alessandro Barbieri, Alessandro Boni, Giampiero Carotti, Matteo Facchi, Luca Ghidini, Martina Minerì, Luciano Sassi, Riccardo Serina, Chiara Zeroli.

⁴⁴ *Atti dell’I. R. Accademia di Belle Arti in Milano per la distribuzione de’ premi*, Tip. di Luigi di Giacomo Pirola, Milano 1850, p. 24.

⁴⁵ Attualmente il manoscritto è conservato presso il Museo Civico di Crema e del Cremasco.

⁴⁶ Francesco Sforza Benvenuti, *Dizionario biografico cremasco*, Tipografia editrice C. Cazzamalli, Crema 1888, pp. 13-14.

⁴⁷ Nel *post scriptum* alla fine della lettera Stuppi informa il sacerdote che il prezzo di ciascuna stampa è di 5 lire.



1. Girolamo Carattoni, *Discesa dello Spirito Santo*, bulino e acquaforte, ultimo quarto del XVIII secolo



2. Ignazio di
Paolo Bonajuti,
Il profeta Isaia,
bulino e acquaforte,
primo quarto del
XIX secolo



3. Antonio Ricciani,
Trasfigurazione,
bulino e acquaforte,
1834



Raffaell. Sanzio dep.

Riprodotto da

Luigi Barocci inc.

LA BEATA VERGINE DETTA DI CASA COLONNA

3. Luigi Barocci, *Madonna Colonna*, bulino e acquaforte, 1827



5. Filippo Tosetti,
Madonna di Foligno,
bulino e acquaforte,
prima metà del XIX secolo



6. Filippo Tosetti,
Madonna di Foligno,
dettaglio, bulino e acquaforte,
prima metà del XIX secolo



7. Giuseppe Stuppi, *Madonna di Foligno*, bulino e acquaforte, 1865

Reverendissimo Signor Canonico!

Quando nel Settembre dell' anno scorso in Crema l'Esposizione agricola-artistica-industriale ebbe anche la bella sorte di prenderne parte con alcune mie incisioni in rame ed in acciaio, le quali, le dico coi sensi della più viva riconoscenza, mi procurarono la soddisfazione di vedermi onorato col premio.

Fu allora che mi venne il coraggio di coniare a termine la mia incisione in rame del celeberrimo dipinto di Saffiello d'Urbino la Madonna di Robiglio, che quando venne esposta non aveva ancora toccato il pieno suo compimento. Le feci con quello studio e diligenza, che si potevano richiedere per rendere queste mie lavoro degno di tenere viva la memoria di quella sconosciuta circostanza. Era essendo terminata, le poche copie, le quali a modo diaggio vennero distribuite, boro il suffragio della stampa giornalistica, e di cui il *L'Avvenire* il Principe Ereditario, si propose fare acquisto in buon numero. Lasciato prima di diffondersi nel pubblico ad alcove della mia incisione bramava farla conoscere agli illustri concittadini, coi quali ora ho l'onore di ritrovarmi, e di offrirla loro le prime e migliori copie da me steso con particolar cura e curiosità e progetto. Ma me ne trattenevo per quel che tempo l'indole mia troppo riguardosa, ed anche il pensiero, che non era io in Crema personalmente conosciuto. Via però siccome il cuore mi dice, che mancherei ad un preciso dovere, se omellassi di farla vedere a lei, Reverendissimo Signor Canonico, sapendo quanto fa favorevole all'incremento delle arti italiane, soffrii al dìo di presentarla a permettermi che le sia presentato un esemplare, chi se lo troverà degno del suo gentile apprezzamento, siccome spero fortissimo infondermi quel coraggio tanto necessario per potere viaggiai progressare nella lunga e difficilissima arte che professò. Frattanto ho l'onore di poterle attestare la mia profonda e sincera stima, e di dirmi col massimo rispetto

Della S^a V^o Reverendiss.

San Bartolomeo
di Michele Cremona
1865

L. S. Ho determinato il prezzo di
ciascun esemplare in £ 5.15

Oggi. Dovotiss. suo Servo
Giuseppe Stuppi incisore

8. Giuseppe Stuppi, Lettera al reverendissimo Signor Canonico, Crema, San Bartolomeo, frazione di San Michele, 22 aprile 1865

**«Alli 26 di zenaro siammo gionti in Venetia sani»:
la grande e la piccola storia nel carteggio personale di due generazioni di Benvenuti**
Francesca Berardi, Giampiero Carotti

La famiglia Benvenuti

*Vedi quell'altro poi che là di fresco
eretto, e che per lungo ordine vago
di marmoree loggiette anguste e brevi,
che dell'alte finestre ornano il piede,
fa di se stesso fuor pomposa mostra?
In quello, in quel risplende,
in più rami diffusa,
l'alta de' Benvenuti antica stirpe
che fu seconda ognor d'anime grandi.
Né qui di tutte e de' loro pregi il vanto
vo celebrar: sonora fama il vieta¹.*

Con questi versi il canonico Giovanni Battista Cogrossi indica a un immaginario illustre forestiero in visita alla città l'elegante facciata dello sfarzoso palazzo da poco edificato dove dimora una della più nobili e antiche famiglie di Crema, la famiglia Benvenuti, che cresciuta nei secoli suddividendosi in più rami, ha dato i natali a personalità le cui mirabili virtù e imprese sono talmente numerose e conosciute da rendere impossibile al poeta decantarne le lodi. L'unica libertà che Giovanni Battista Cogrossi si concede nei versi successivi è la celebrazione di uno dei componenti della nobile stirpe, il colonnello Mario Benvenuti, ammirato dal poeta per le gloriose imprese militari².

Il palazzo cui il canonico Cogrossi fa riferimento è stato costruito pochi decenni prima, nel 1710, in contrada di porta Ripalta, oggi via Matteotti. Si tratta di una delle grandi dimore di proprietà della famiglia Benvenuti³ site nel centro cittadino, come lo è l'antico palazzo che si estende tra la contrada di Serio e via Civerchi, costruito, ampliato, arricchito e adattato nel corso dei secoli e che si affaccia sulla contrada del Ghirlo, oggi via Cavour⁴. Come molte altre potenti famiglie cremasche i Benvenuti dimorano in signorili palazzi cittadini ma spesso non disdegnano di risiedere anche per lunghi periodi in piccoli centri del territorio dove possiedono estesi latifondi e diverse attività economiche. È il caso del ramo Benvenuti detto di Montodine, dal piccolo centro del territorio cremasco posto sul confine cremonese nel quale la famiglia, proprietaria

¹ Giovanni Battista Cogrossi, *I fasti istorici di Crema descritti in versi ed arricchiti d'annotazioni che servono come di storia alla medesima dal signor canonico Gio. Battista Cogrossi, Modesto Fenzo, Venezia 1738*, pp. 50-51.

² In realtà anche altre erano le doti del colonnello Mario del tutto trascurate dal poeta: era «superbo, arrogante, facinoroso. Egli tempestò in Crema ogni ceto di persone, destando contro di sé un vespaio di nemici, per isbarazzarsi dei quali Mario non conosceva misura: facevali appiccare se plebei; se gentiluomini, mandava loro un cartello di sfida, che però non veniva accettata, conoscendosi quanto valesse la sua spada». Francesco Sforza Benvenuti, *Storia di Crema*, Bernardoni, Milano 1859, vol. II, p. 325.

³ Il palazzo è stato in seguito ceduto alla nobile famiglia Bonzi per diventare infine proprietà della Diocesi di Crema.

⁴ Il palazzo è stato venduto alla famiglia Monticelli nel 1775; gli Albergoni ne entrano in possesso nel 1830.

di vasti possedimenti, ha fatto erigere, vicino al fiume Serio, un grande palazzo munito di una possente torre.

La famiglia Benvenuti è documentata in Crema almeno dal secolo XIV: il principale esponente, Giovanni, *fiscus*, risulta essere dall'anno 1329 in avanti investito da parte della famiglia De Capitaneis di Caravaggio di alcuni terreni situati a Salvirola. Nell'anno 1350 l'investitura passa ai figli Bertolino e Bellino, viene trasmessa nell'anno 1368 a Giovannino figlio di Bellino (Bertolino infatti ha come erede solo una figlia, Nicolina) e rinnovata nel 1415 ai fratelli Bellino e Tommaso Benvenuti, figli di Giovannino. Nel secolo XIV i Benvenuti sono già una famiglia altolocata, facoltosa, dai molteplici e diversificati interessi economici e patrimoniali. Dalla metà del secolo la ricchezza della documentazione dell'archivio familiare⁵ permette di tracciare con più precisione i rapporti di parentela tra diversi esponenti della famiglia, di individuare lo sviluppo dei rami principali e di collocare secondarie discendenze; lo stesso canonico Cogrossi scrive nei suoi versi: la famiglia Benvenuti è «in più rami diffusa». Alcune fonti storiche⁶ affermano che nel corso del XV secolo il patrimonio della famiglia Benvenuti ammontasse complessivamente a circa 15.000 scudi e che fosse il più imponente della città. Non a caso i documenti dell'archivio familiare, relativi al tempo dei fratelli Bellino e Tommaso e dei loro figli, testimoniano un alto numero di contrattazioni, di compravendite e permute di terreni in tante località del territorio cremasco, ma anche acquisti e affittanze di case, di botteghe e di edifici di pregio situati in città.

Tra XV e XVI secolo si ampliano i possedimenti di Montodine, Ripalta Arpina, Saragozza, S.Donato e Campagnola: sempre più forti diventano gli interessi legati alla produzione agricola, ai diritti d'utilizzo delle acque irrigue e alla loro gestione, ai manufatti idraulici, ai diritti di passaggio, alla lavorazione dei prodotti della terra (mulini, macine ecc.). Nel corso del XIX secolo gli investimenti prendono anche altre strade, si diversificano e si rivolgono alla produzione industriale con l'avvio delle attività della fornace di S.Bernardino e della filanda di Montodine.

Una prima importante separazione del patrimonio familiare avviene tra i figli di Bellino – Michele, Giacomo e Zanetto cui subentra ben presto il figlio Cristoforo – e l'unico figlio di Tommaso, Agostino (dalla cui discendenza deriva il ramo di Montodine). Per evitare una eccessiva frammentazione del patrimonio nel 1475 i figli di Bellino e di Tommaso ricorrono ad uno strumento molto utilizzato all'epoca dalle grandi famiglie della Repubblica Veneziana: il fedecomesso, che permetteva la trasmissione patrimoniale solo in linea maschile e vincolava fortemente la sostanza patrimoniale alla discendenza del casato. I fedecomessi di Agostino e di Michele e fratelli, saranno motivo di infinite liti e vertenze giudiziarie per la rivendicazione di beni tra le due discendenze principali (i rami di Montodine e di Ombriano) ma anche all'interno dello stesso ramo ereditario. Un'intelligente politica matrimoniale assicura alla famiglia Benvenuti prestigio e relazioni politiche influenti ma soprattutto garantisce l'entrata di cospicue somme di denaro da investire, permettendo così di superare i pressanti vincoli che impediscono il libero utilizzo del patrimonio legato ai fedecomessi. Prestigiose sono anche le funzioni esercitate da alcuni membri della famiglia nell'ambito dell'amministrazione di beni e patrimoni di altre famiglie, di istituzioni ecclesiastiche, di congregazioni laicali e istituti di assistenza e beneficenza; tali incarichi sono ottenuti tramite atti di procura e di tutela o attraverso nomine formali negli apparati amministrativi.

Diversi sono i componenti della famiglia che ricoprono cariche nell'ambito del governo della città e del territorio. I Benvenuti sono presenti ininterrottamente per secoli nel principale organo

⁵ L'archivio della famiglia Benvenuti, ramo di Montodine è conservato e messo a disposizione dell'utenza presso l'archivio storico comunale di Crema, nei locali appositamente allestiti al piano terra della biblioteca comunale Clara Gallini.

⁶ Francesco Sforza Benvenuti cit., vol. II, p. 326.

decisionale della città, il consiglio generale; spesso svolgono incarichi di provveditori e sono ambasciatori del territorio Cremasco presso la Serenissima; alcuni componenti vengono insigniti di titoli onorifici come quello di cavaliere, altri sono notai; alcuni ricoprono significative cariche religiose, in particolare nell'ordine Gerosolimitano dei Cavalieri di Malta. Alcuni si distinguono per valore militare all'epoca della difesa di Crema minacciata e occupata dai Francesi fino alla liberazione e al ritorno della città sotto il Dominio Veneto, altri invece legano la propria attività militare alla causa dell'imperatore Carlo V partecipando a diverse campagne militari, soprattutto quelle condotte contro i principi luterani; esponenti di almeno due generazioni sono impegnati nel corso del XVI secolo nelle campagne d'Italia e nelle guerre contro i Turchi. A queste seguono nella prima metà del XVII secolo le imprese militari del colonnello Livio e del già ricordato colonnello Mario. Ma sarà la fedeltà alle insegne dell'Imperatore Leopoldo I da parte di Giovanni Battista Benvenuti⁷ a far ottenere alla discendenza il titolo nobiliare di conti del Sacro Romano Impero.

Tra Settecento e Ottocento il ramo di Montodine della famiglia Benvenuti vede un progressivo ricompattamento patrimoniale nelle mani del conte Manfredo (figlio di Girolamo e Domitilla Scotti), di suo figlio Manfredo postumo e di Girolamo e fratelli, figli di Manfredo postumo. Questi sono anche i decenni in cui Antonio Greco riordina e organizza le carte di famiglia applicando un'articolata e dettagliata struttura che costituisce ancora oggi l'assetto del nucleo principale dell'archivio. Girolamo muore lasciando la moglie Carola Vistarini ad affrontare contro i cognati lunghe e complicate vertenze, a nome dei figli minori. Ercole, unico figlio maschio, raggiunta l'età adulta eredita tutte le sostanze. La generazione successiva vede un unico erede maschio, Ettore, sacerdote, così che il casato del ramo di Montodine si conclude nel 1929 con la morte di Camilla Marozzi Benvenuti, nipote acquisita di Carolina, sorella di Ettore. Le volontà testamentarie di Carolina premiano la congregazione dei Salesiani cui viene assegnato il palazzo di Montodine per farne una scuola. Lasciata Montodine nel 1964, la congregazione Salesiana cede le proprietà ex Benvenuti alla locale parrocchia.

La corrispondenza personale

Proprio dalle numerose e ben conservate carte dell'archivio famigliare emergono vicende e notizie molto significative non solo per la storia dei Benvenuti ma per la storia di buona parte del territorio cremasco⁸. Attraverso le vicende economico-patrimoniali della famiglia è possibile infatti ricostruire il tessuto produttivo, le attività commerciali, le coltivazioni, i passaggi di

⁷ Giovanni Battista Benvenuti, figlio di Cosmo e Giulia Benvenuti, muore nel 1694, a 36 anni, in Ungheria, dopo aver partecipato al seguito delle truppe dell'imperatore Leopoldo I a diverse battaglie contro i turchi, in difesa di Vienna e in varie città dell'Ungheria.

⁸ L'archivio della famiglia Benvenuti, ramo di Montodine, contiene documentazione, a partire dall'anno 1290 all'anno 1929, concernente diversi aspetti della vita e delle attività di vari componenti della famiglia. Consta complessivamente di più di 3000 fascicoli organizzati in una struttura di 104 titoli elaborata da Antonio Greco tra la fine del XVIII secolo e i primi anni del XIX secolo. La stragrande maggioranza della documentazione riguarda l'aspetto economico-patrimoniale dell'attività della famiglia, in modo particolare l'acquisto e la gestione di beni, case e terreni; la gestione di beni provenienti anche da altre famiglie attraverso matrimoni (doti), lasciti, legati e testamenti. È ben testimoniata l'attività contabile con filze di pezze giustificative e registri contabili di vario genere e quella finanziaria con istituzioni di censi e prestiti. Anche il lato giudiziario è ben presente con vertenze lunghe decenni relative a controversie su diritti patrimoniali, beni ed eredità; ma sono numerose anche cause relative a delitti, liti, aggressioni, vendette. Due interessanti titoli (il 66 e il 98) contengono atti relativi alle origini e alla storia della famiglia, alla concessione di privilegi e titoli specifici a singoli componenti oltre alle lettere e alla corrispondenza personale di alcuni membri. L'archivio è riordinato e inventariato; è dotato di strumenti di corredo (inventario cartaceo e informatizzato arricchito da un corposo sistema di indici) che facilitano la consultazione e il reperimento degli atti.

proprietà, la gestione delle acque di vasti territori, ma anche alcuni aspetti della vita politico-amministrativa della città di Crema e di alcuni piccoli centri, i rapporti tra il Cremasco e la Serenissima, le relazioni tra importanti famiglie e l'attività di diverse istituzioni cittadine sia laiche che religiose.

Molto interessanti sono anche altri aspetti, quelli più privati, più legati alla vita dei singoli e al loro diretto vissuto, aspetti che emergono soprattutto da alcuni documenti specifici, dalle lettere personali che i membri della famiglia Benvenuti si scambiano durante viaggi o soggiorni fuori Crema. Vengono alla luce notizie minute, apparentemente non rilevanti, spesso sciolte fra loro, alcune volte di difficile interpretazione per i troppi sottintesi o perché scritte velocemente, in una situazione difficile, che porta il mittente a trascurare la grafia e lo stile: d'altra parte chi scrive si rivolge solitamente a una madre, a un fratello, un padre, un destinatario quindi che conosce bene, con cui ha confidenza e che non necessita di preamboli o lunghe ricapitolazioni.

Le lettere descrivono con vivacità i bisogni, le abitudini, gli incontri, le vicissitudini, le gioie che accadono o sono accadute nella vita quotidiana di chi scrive. Tra le righe affiorano anche accenni a matrimoni, acquisti di titoli nobiliari, personaggi più o meno noti, eventi tragici come morti, prigionie, battaglie e campagne militari, elementi che appartengono non solo ad un vissuto privato ma che si collocano in un contesto più ampio, in azioni e processi che pur passando attraverso la vita del singolo corrispondente coinvolgono un'intera comunità, un popolo, più nazioni.

Anche l'elemento linguistico è di notevole interesse. Quelle lettere parlano lingue molto diverse a seconda dell'epoca in cui sono state scritte, del contesto e della formazione di chi scrive. Ci si può imbattere in un italiano stentato, vergato da una mano incerta che tratta lettere spigolose e irregolari, una mano poco avvezza a maneggiare la penna d'oca; si incontrano termini gergali presenti ancora oggi in alcuni dialetti del nord e molteplici inflessioni venete, spagnole e francesi; in altri casi invece la scrittura scorre fluida con costruzioni complesse e ricercate fissate sulla carta con un tratto sicuro ed elegante.

La corrispondenza personale copre un periodo molto ampio della storia della famiglia Benvenuti, dal XVI al XX secolo ed è organizzata in fascicoli intestati al mittente, rintracciabili in inventario al titolo 66 *Origine e storia della famiglia Benvenuti* e al titolo 98 *Corrispondenza*. Per gli argomenti toccati, per lo sguardo sul vissuto privato che si intreccia con eventi e fatti pubblici significativi, alcune delle lettere scritte lungo il XVI secolo, dal 1537 al 1592 da esponenti di due generazioni della famiglia Benvenuti, appaiono particolarmente interessanti e degne di attenzione. Si tratta di lettere scritte da Troilo, Alfonso e Mario Benvenuti – figli di Agostino – da Agostino, Orazio e Curzio – figli del citato Troilo – i quali da diverse località e con diverse motivazioni contattano di volta in volta fratelli, madri, nipoti e persone di fiducia.

Per meglio individuare parentele e generazioni è utile fare riferimento all'albero genealogico della famiglia Benevenuti presente tra le tavole curate da Giuseppe Racchetti nella sua opera rimasta inedita *Genealogia delle nobili famiglie cremasche*: ad ogni cerchio corrisponde un esponente della famiglia contrassegnato da un numero che rimanda a brevi note biografiche riportate nei due volumi dell'opera di cui le tavole sono parte integrante⁹.

I mittenti delle lettere prese in considerazione nell'articolo sono stati colorati di verde, in giallo invece sono indicati i destinari e gli altri eventuali familiari che compaiano citati nei testi delle lettere stesse.

Per renderle più facilmente comprensibili e godibili le lettere sono, nel resto dell'articolo, corredate di un breve inquadramento storico e biografico, procedendo così per capitoli tematici.

⁹ Giuseppe Racchetti, *Genealogia delle nobili famiglie cremasche*, ms., Crema, Biblioteca Comunale Clara Gallini, Tavola c. 31, precisamente alle righe che corrispondono alla VIII e alla IX generazione.

Nelle trascrizioni si è mantenuta quanto più possibile la lezione del testo originale, integrando e uniformando solo uso degli apostrofi, punteggiatura e accentazione delle parole.

La Sesta Guerra d’Italia

Procedendo cronologicamente, le prime due missive selezionate conducono il lettore nel bel mezzo di una guerra. Le situazioni vissute dai corrispondenti s’inquadrano all’interno della Sesta Guerra d’Italia, che ha avuto luogo tra il 1536 e il 1538. Le Guerre d’Italia abbracciano un periodo piuttosto lungo e pieno di incertezze politiche tra il 1494 e il 1559. Si tratta di conflitti che vedono principalmente l’Italia come terreno di scontro e di conquista. Sono guerre che alternano momenti di maggiore o minore intensità, caratterizzate da continui (e spesso vorticosi) cambi di alleanze, paci, armistizi e trattati più o meno duraturi. L’Italia in quel periodo diviene il luogo su cui si giocano in parte i destini di supremazia delle varie potenze continentali, che alla fine riusciranno ad affermare, specie la Spagna, un controllo più o meno diretto su quasi tutte le dominazioni locali della penisola, fatta eccezione per la Repubblica di Venezia. In questo scenario tutto occidentale di lotte non va dimenticata la presenza costante dell’Impero Ottomano, la cui pressione ai confini orientali e sul mar Mediterraneo è spesso un elemento di grande influenza sulle sorti dei conflitti in corso. In alcuni frangenti invece l’Impero Ottomano è un diretto protagonista delle vicende belliche in quanto esplicitamente chiamato in causa da uno dei contendenti per allearsi in una comune lotta. I territori soprattutto del Nord Italia sono continuamente attraversati da truppe in transito o impegnate in combattimenti, con tutto ciò che ne deriva dal punto di vista del sostentamento di un’ingente massa di soldati e di persone al seguito: gli eserciti all’epoca sono ancora quasi totalmente mercenari e le guerre sono, anche per questo, imprese finanziarie estremamente gravose. Le otto Guerre d’Italia accompagnano anche, nei decenni in cui hanno luogo, una sensibile evoluzione sia delle tecniche militari, sia della costruzione delle armi, sia della composizione delle armate e dei loro corpi militari, sia della tattica militare, comportando anche come diretta conseguenza una profonda revisione delle architetture militari di difesa. Il pretesto o comunque l’occasione per l’accendersi delle ostilità della Sesta Guerra d’Italia è la morte avvenuta nel 1535 del duca di Milano Francesco Sforza, ultimo della sua stirpe. L’Imperatore Carlo V dichiara immediatamente Milano territorio imperiale e ne investe il proprio figlio Filippo (futuro re di Spagna col nome di Filippo II). Si tratta appunto di un pretesto per lo scoppio della guerra, perché la vera causa della precipitosa investitura è in realtà la minacciosa politica espansionistica del re di Francia Francesco I, che si è appena alleato con i nemici giurati dell’Impero, cioè i principi luterani tedeschi e addirittura con il sultano Solimano I detto il Magnifico, le cui truppe sono ormai giunte pericolosamente vicine a Vienna. L’esercito imperiale s’insedia a Milano e in tutta risposta Francesco I (nel frattempo alleatosi anche con l’Inghilterra) occupa gran parte del Piemonte.

Troilo Benvenuti, figlio di Agostino e di Ginevra Martinenga, da Saluzzo racconta a Francesco Gambazocca¹⁰ con un linguaggio immediato ed efficace la precaria situazione che sta vivendo insieme ai fratelli sul fronte Piemontese¹¹.

Le traversie subite dalle truppe in cui sono arruolati i fratelli Benvenuti sono molteplici e

¹⁰ In assenza di riscontri documentari che aiutino ad inquadrare la figura di Francesco Gambazocca, tono e contenuto di questa lettera evidenziano un rapporto sia di rispetto che di famigliarità tra i due: al momento dei fatti narrati Gambazocca si trova lontano dalla zona di guerra, probabilmente a Crema, visto che è sollecitato da Troilo a fornire notizie su familiari e amici comuni.

¹¹ Gli avvenimenti bellici della Sesta Guerra d’Italia si svolgono in un’area di raggio poco superiore ai 30 km nel sud del Piemonte, al di sotto di Torino.

vengono descritte con dovizia di particolari evidenziando anche le differenze di condizione tra zona e zona di conflitto: a Monasterolo di Savigliano le cose sono andate molto peggio che a Carmagnola. L'assalto ha portato allo sbaraglio e colpito duramente le truppe («noy tutti de la banda dil cavallier Cigogna¹² esser sta' taliati a pezze»), truppe che oltre alle ferite lamentano di aver perso tutto («siemmo sta svalisati»); derubati dei preziosissimi cavalli non hanno più risorse, denaro non ne hanno mai avuto e non si prevedere che a breve vengano pagati. Troilo racconta di scontri e assalti contro le truppe francesi e di ferite riportate per fortuna non troppo gravi. Riferisce di essere stato ferito ad un gamba «donde sonno stato 20 zorni in letto, che non potevanndare, et ringratio Idio che non son rimaso strupiato, par comenzo a guarire»; un tal Toso è stato colpito da un'archibugia; racconta poi di suo fratello Ettore, colpito alla testa da una «quadrelata»¹³. Chi scrive sembra comunque accettare queste sventure: fanno parte del mestiere delle armi («pur patientia: il mestier va così!»); anzi Troilo chiede che gli sia inviato panno bianco o giallo per farsi confezionare delle calze. Troilo si rivolge con una certa deferenza al suo interlocutore Francesco Gambazocca, dichiara di essere sempre a sua disposizione («servizio») e di essere a lui legato da obbligo eterno. Si congela alla fine salutandolo e dichiarandosi «quanto fiol», come un figlio.

Saluzzo, 4 maggio 1537

Per questa mia mi è parso darvi nova de mi et mieii fratelli, perché forsi, a quello havemmo inteso da gente chi sonno venuti da le bande nostre como se dice noy tutti de la banda dil cavallier Cigogna esser sta' taliati a pezze: ben è vero commo siemmo sta svalisati a uno logo che si dimanda il Monestarolo, et havemo perso quanto havemmo abuto con noy; et messer Babtista Toso li è tocata la sorte anchora a lui con tutti di quelli di Castilione, salvo a Matheo, che era castellano a uno logo che si dimanda Carmagnola; et Hector haveva quattro cavalli quali a perso, donde siemo a mal termine; et may de che siemmo fora di casa havemmo toccato uno quatrino, nianche mancho se ne parla de dare; et siemmo tutti trey a pede, et Zuliano anchora lui; et siemmo sta presoni in Siviliano¹⁴ da francesi, donde lì havemmo trovati de li amici assay, chi me anno fatto tanta chiera dil mondo, in volerme dar dinari, cavalli et certi altri Corsi che erano in Crema co il signor Anibal, quali mi anno fatto tanta chiera, sì che la sorte mia a volesto oltra a la perdita mi son ferito in una gamba, donde sonno stato 20 zorni in letto, che non potevanndare, et ringratio Idio che non son rimaso strupiato, par comenzo a guarire; et messer Babtista Toso in del andar a cavare francesi fora dil Monestarolo al habuto una archabusata in uno brazo, pur in breve sarà guarito; et Hector a habuto una quadrelata in su la testa; pur patientia: il mestier va così; vi prego di gratia voliati mandarme il panno di fare uno para di calze o biancho o zaldo¹⁵;

¹² Essendo citato solo per cognome, non è facile stabilire di quale membro della famiglia Cicogna si tratti: tra i due fratelli che all'epoca sono coinvolti nelle ostilità, si potrebbe trattare di Giovanni Paolo, mastro di campo nell'esercito di Carlo V, ma più probabilmente è da identificare nel di lui fratello Giovanni Pietro Cicogna, funzionario di altissimo livello, membro del Consiglio dei Sessanta Decurioni della città di Milano e del Consiglio segreto. Giovanni Pietro fece infatti anche un'importante carriera militare: capitano di fanteria, colonnello, mastro di campo nelle guerre in Piemonte contro la Francia; poi governatore di Novara e commissario generale delle tasse e dell'esercito in Lombardia. Tra i due, è anche l'unico certamente attestato come *cavaliere*.

¹³ Interessante è la testimonianza della ferita provocata da un archibugio. Compagnie di archibugieri cominciano ad essere un elemento costante e decisivo all'interno degli schieramenti militari proprio con le Guerre d'Italia e saranno uno degli elementi che maggiormente contribuiranno a cambiare tattiche e strategie militari.

¹⁴ Savigliano.

¹⁵ Giallo.

se io havesse dinari non ve il mandaria a dire; sareti contento darmi nova de messer patre et de tutti di casa et amici; et forte mi son marviliato che io vi ho scritto doy littere non habbia habuto risposta niuna, pur al mancho ve ne prego; non altro: a vostra signoria mi aricomando offerendomi sempre donde posso et valio a li serviti di vostra signoria, a la quale li havemo oblico in eterno; et ricomandatime alla signora vostra madre et a messer Nicolo et a Mario et a messer Francesco Braguto et alli amici di vostra signoria. Quanto fiol, Troilo Benvenuto¹⁶.

Da una località piemontese non identificata Alfonso Benvenuti invia una lettera a Crema indirizzata a Nicolao Casadoro.

I novembre 1537

Al nobile messer Nicolao quanto fratello. Ve aviso commo per gratia de Dio son sano dil tutto, sennon de una sasada che me han datto li villani al Castal Delfin che li eramo andati per piliarlo, ma la fortuna non ha volesto che eramo per devenir richi, ma avemmo abuto de gratia a retirasse; per questa mia intendereti como volio pregari che non voliati restar per cosa niuna che non dati l'archabuso vostro al presente perché n'ho de bisongo¹⁷ et pregari messer Zuvan Francisco ch'el volia mandarmi delle camise s'el vole che mi muta et s'el ge piaze io et Mario avemmo doi cavalli per omo et ancora non ne manca scudi quattro per ommo; non altro. A voi et a messer Francisco et a sua madre et il gobo se ricomandammo. Fata a li I novembrio 1537. Vostro quanto fratello Alphonso Benvenuto¹⁸.

Nella lettera precedente era Troilo Benvenuti a raccontare di sé, dei suoi fratelli, in particolare di Ettore e di altri commilitoni; in questo caso invece è Alfonso, altro dei quattro fratelli Ettore, Alfonso, Troilo e Mario partecipanti alla Sesta Guerra d'Italia, a dare notizie di sé e a raccontare di una disavventura accaduta a lui personalmente: la sassata tiratagli dagli abitanti di Casteldelfino che così si erano difesi dal tentativo di assedio ed espugnazione del paese fortificato. Candidamente Alfonso dichiara che, con quell'azione, era intenzione sua e dei suoi compagni «devenir richi»; nulla di strategico e di necessario, quindi, dal punto di vista militare ma semplicemente un atto violento di conquista di un luogo per depredarlo con la speranza di ricavarne un conspicuo bottino di guerra. Questo era un premio ambito, motivo più che sufficiente a spingere tanti ad arruolarsi e considerato giusta ricompensa per i servigi resi; la paga infatti non era tale da essere sufficientemente incentivante: spesso era scarsa, incerta e il denaro in guerra poteva essere oggetto di furti da parte dei nemici, come Troilo ha ben raccontato nella sua lettera.

Gli abitanti (i «villani») di Casteldelfino devono essersi difesi talmente bene e con ogni mezzo che gli assalitori messi in fuga addirittura ringraziano la loro buona sorte di aver avuto la possibilità comunque di potersi ritirare senza particolari danni. Alfonso prega Nicolao di dare l'archibugio al latore della lettera perché ne ha bisogno e di sollecitare messer Giovan Francesco a mandargli camicie di ricambio («s'el vole che mi muta», cioè che possa cambiarmi)¹⁹. I saluti finali come l'apertura della lettera (espressi con la stessa locuzione «quanto fratello»), pur considerando la retorica tipica dei formulari in uso nelle corrispondenze personali, sembrano indicare un rapporto paritario e di confidenza tra i due corrispondenti.

¹⁶ Biblioteca Comunale Clara Gallini, Archivio Benvenuti, titolo 1.66, busta 113, fasc. 1974.

¹⁷ Ne ho bisogno.

¹⁸ Biblioteca Comunale Clara Gallini, Archivio Benvenuti, titolo 1.66, busta 113, fasc. 1976.

¹⁹ Dal tipo di richieste (nella precedente lettera le calze e in questa le camicie) e dal tono tra lo scherzoso e il filiale si potrebbe dedurre che il Giovanni Francesco citato possa essere il Francesco Gambazzocca della lettera di Troilo.

L'Ottava Guerra d'Italia

Il sistema di alleanze francese della Sesta Guerra d'Italia viene replicato dal successore di Francesco I, Enrico II, nell'ottava guerra. Il conflitto però dal 1551 in avanti si sposta principalmente nel Nord Europa e solo secondariamente in Italia. In una prima fase Enrico II, forte dell'alleanza con i principi protestanti tedeschi, conquista la Lorena ed altri importanti territori; Carlo V aggredito da due potenti nemici alleati fra loro, dopo pochi anni di un conflitto pesantissimo riesce a imporre ai principi protestanti la pace di Augusta (1555) e a stringere una tregua con Enrico II. A questo punto Carlo V abdica a favore del figlio Filippo II e del fratello Ferdinando I, ritirandosi a vivere in convento. La guerra riprende e vede i francesi (alleati ora con papa Paolo IV) soccombere di fronte agli spagnoli al comando di Emanuele Filiberto di Savoia: ma la guerra termina anche e soprattutto per il dissanguamento economico dei contendenti e la conseguente pace di Cateau-Cambrésis (1559) riesce nell'intento di definire e stabilire confini e sfere d'influenza che resteranno validi per un lunghissimo periodo. La Spagna acquisisce il controllo pressoché totale della penisola italiana, mentre la Francia rafforza il suo controllo su importanti territori del Nord Europa (Calais e Lorena) e mantiene in Italia una propria enclave nel Marchesato di Saluzzo.

Particolarmente interessanti sono le raccomandazioni contenute nella lettera scritta il 2 giugno 1555 da Troilo Benvenuti al fratello Mario, impegnato nella campagna militare in Piemonte a Crescentino. Il fratello maggiore spiega al fratello minore – diremmo oggi – come si sta al mondo: la lettera è una sorta di manuale sul come ci si deve rapportare con i superiori per guadagnarsi la loro fiducia e soprattutto per mantenerla. I meriti si conquistano col sudore, col lavoro, ma si possono mantenere solo grazie alla benevolenza dei «patroni», benevolenza di cui non bisogna approfittare anche se si è ben visti. È un rapporto basato sulla fiducia personale e su convenienze reciproche. Se da una parte bisogna far presente al comandante che i soldati si mantengono fedeli quando sono pagati²⁰, dall'altra Troilo raccomanda a Mario di mostrarsi comunque sempre fedele, disponibile, distinguendosi così dagli altri capitani. Ne va dell'onore suo e del suo casato.

Non è casuale tutto questo argomentare intorno alla fedeltà verso il proprio superiore. La guerra sta dissanguando le casse degli stati belligeranti e molti comandanti si vedono costretti a coprire le paghe dei soldati anticipando di tasca propria anche somme molto forti. Se i finanziamenti tardano ad arrivare e dagli alloggiamenti militari non provengono risorse sufficienti, il rischio che soldati rimasti troppo a lungo senza paga smettano di servire o passino addirittura al nemico è tutto meno che una ipotesi remota.

Da ogni canto intendo il grande conto che tien lo illustre signor Lodovico²¹ de voi, perhò – sì per questo commo anchora per honore vostro – non vi laudo che veniati a meriti con sua signoria di chiederli licentia a ogni occasione, perché sapeti ben, fratello, che li honorî di questo mondo non si aquistano senza faticha, et quando si sonno aquistati il tutto consiste a sapersi conservare in bona gratia de soi patroni; et a voi basta fare sappere a esso signor Lodovico commo li soldati non venendo pagati non si polleno intertenir, ma dal canto vostro operare et dare di conosserse a sua signoria che seti per servirlo a tutte le vie et non specchiarvi in quello che fa li altri capitani, perché il proceddere suo forsi non è conforme al vostro, et seti in un conto apresso a sua signoria che forsi tutti non li sonno; et per tale governative et sappiati proceddere di modo con sua signoria che vi conoscha per hommo che non li seti per manchare se lo dovesti servir con la

²⁰ In un contesto di milizie mercenarie la precisazione è essenziale e del tutto logica.

²¹ Si tratta probabilmente del colonnello Ludovico Vistarini, comandante dei fanti italiani schierati a fianco delle truppe imperiali e spagnole contro l'esercito francese.

*spada et cappa, perché il tutto sarrà a honore vostro et di casa vostra facendolo. Dil resto tendeti a conservarvi et stare allegro sopra a ogni cosa, et quando la guerra non bastarà a mantenire l'onore vostro, per me io mi impegnarò li figlioli oltre alla robba per fare che manteniati lo honore di casa nostra*²².

Poche righe sotto, la lettera continua toccando una seconda interessantissima quanto delicata questione.

Il Pinta presente vien a posta mandato con certe lettere derritive al signor Lodovico de Biraga²³ per sappere la certezza de la morte di Francesco Brusa da Crema, essendo nova venuta di qua de la morte sua, et perché il signor Francesco Marchi²⁴ lo manda lui a posta per tale effetto; et di più havandomi pregato che vi scriva non o potuto manchare non vi prega²⁵ che vogliate a ogni vostro pottere veddere di sappere la verità di tal cosa; et quando queste lettere non vi portano preiuditio alchuno al honore vostro et de vostri patroni gie le faretì havere, parendomi non esserli cosa di momento; et se mandanno aperte atiò ogniuono possa veddere quello che in esse si contiene; quando anchora non vi pare fargliele havere, fati quello che vi parerà, mentre si habba tal aviso: et per vostra cautione et per tore via ogni suspecto monstrateli al signor vostro gubernatore, et tanto quanto lui vi consigliarà di fare faretì, atiò niuno possa havere maii ombra de fatti vostri, et che chiaramente possiatì vivere.

Che senso ha questa complicata raccomandazione? È un saggio consiglio da fratello maggiore che a un lettore del XXI secolo fa capire in modo molto chiaro quanto facilmente all'epoca si corresse il rischio di alimentare sospetti di tradimento, in una situazione in cui evidentemente i cambiamenti di alleanze tra contendenti erano molto frequenti. Francesco Marchi, persona vicina alla famiglia Benvenuti, ha chiesto a Troilo il favore di pregare il fratello Mario, che ha il vantaggio di poter avere notizie dirette, di informarsi sulla morte di un cremasco, tal Francesco Brusa; il problema è che, per farlo, Mario sarà costretto a chiedere informazioni al nemico: Ludovico de Biraga è infatti uno dei comandanti delle truppe avversarie. Per questo motivo le lettere in cui si illustra la richiesta vengono lasciate aperte, non sigillate, così che tutti possano leggerle e verificare che in esse non vi è nulla di segreto e che Mario non è un traditore che consegna informazioni al nemico. Troilo, rendendosi conto che chiede al fratello di esporsi in modo pericoloso, gli lascia la libertà di decidere se consegnare le lettere al destinatario; ma in ogni caso gli suggerisce di fare leggere prima le lettere al suo comandante e rimettersi alla sua decisione; e anzi, in un post-scriptum lo consiglia di farsi accompagnare in campo avversario anche dal tamburino del governatore: «Apresso, se li haveti a mandare da esso signor Lodovico per tal effetto, fati che il signor vostro gubernatore mandi con il vostro tamborre uno suo per ogni vostra cautione».

La Guerra di Cipro

La partecipazione ad eventi bellici da parte di componenti della famiglia Benvenuti non si esaurisce con le Guerre d'Italia, continua con un impegno diretto e rinnovato in terre anche molto

²² Biblioteca Comunale Clara Gallini, Archivio Benvenuti, titolo 1.66, busta 113, fasc. 1974.

²³ Ludovico Biraga è un ufficiale dell'esercito francese.

²⁴ Un Francesco Marchi è citato anche in una lettera di molti anni dopo, nel 1592, come compare del capitano Mario Benvenuti e suo testimone in un contratto d'affitto.

²⁵ Non ho potuto fare a meno di pregarvi.

lontane, sotto le insegne di Venezia nel conflitto contro i turchi. Alcune lettere ci permettono di seguire da vicino le vicende dei fratelli Benvenuti che prendono parte alla spedizione nella Guerra di Cipro nel 1570: si tratta di Agostino, Alfonso, Ascanio, Massimiliano e Orazio, figli di Troilo Benvenuti e Giulia Rivella. Una partecipazione che costa moltissimo alla famiglia, portando lutti e dolore, facendo sperimentare sulla propria pelle all'unico sopravvissuto lo stillicidio della prigione e l'angoscia per un ritorno in patria che sembra non avverarsi mai.

I fratelli Benvenuti partono volontari a combattere contro i turchi portando con sé a loro spese altri uomini armati²⁶, il loro viaggio verso Cipro inizia nell'inverno del 1570 e una lettera scritta da Agostino a sua madre Giulia racconta l'arrivo a Venezia. Agostino afferma che qualche giorno prima, il 26 gennaio, lui e suoi fratelli sono arrivati sani e salvi a Venezia. Tutti quelli del loro seguito sono stati arruolati, eccetto un certo Paulo (il cui cognome è illeggibile a causa di uno strappo della carta) che è considerato troppo giovane per combattere, anche se ha dimostrato di saper usare con destrezza l'archibugio: questo gli dà una buona probabilità di essere comunque accettato il giorno stesso della lettera. Agostino comunica che il sabato successivo finalmente salperanno per Cipro e invoca le preghiere dei famigliari a casa perché possano fare un buon viaggio sia all'andata che al ritorno.

Alla Molto Magnifica Signora Matre sempre osservandissima la signora Iulia Benvenuta, Crema. Molto magnifica signora madre sempre onoranda.

Alli 26 di zenaro siammo gionti in Venetia sani, per la Idio gratia, et sin'a questa hora se sentemmo tutti bene, et così speremo il simile sia di Vostra Signoria et signori fratelli et signora sorella con tutti di casa. Eri²⁷ fecemo la mostra²⁸ et tochasemo li dinari et siammo passati tutti alla bancha et havemmo tochato li dinari, eccetto Paulo da [...] per esser troppo giovine non l'hanno signato, ma credolo che oggi si farà segnar anchora lui perché li signori lo fece sparar il suo archabuso, et lui lo sparò valerosamente; ma la difficoltà che loro hanno fatto sia per esser troppo giovine, et hanno quasi promisso di segnarlo al parlar che hanno fatto. Il signor Alphonso portò la insegna molto bene et è sta laudato da ogniuo; sabato proximo che viene se partemo de qua ed andemmo alla volta de Cipro, così non mancharà Vostra Signoria con la signora nostra sorella et signori fratelli con tutti di casa di pregare il Signor Dio mi dia bon viaggio, tanto a l'andar commo al ritornar; benché io sono sicuro lo fareti senza l'avesse io scritto, et così faremo noi per Vostra Signoria et tutti di casa²⁹.

Agostino riferisce umori e voci di popolo. A Venezia si dice che l'armata turca sia molto numerosa: non è certo dove sia diretta, l'opinione più diffusa però è che voglia puntare su Cipro.

Ed è li infatti che Venezia concentra le proprie forze militari. Agostino in quei giorni di attesa della partenza ha acquistato per la madre due sacchetti di spezie, uno dolce e uno forte; si duole di non poter mandare altri doni ai famigliari ma la vita a Venezia è cara, lui non possiede molto

²⁶ Francesco Sforza Benvenuti cit., vol. I, p. 406.

²⁷ Ieri.

²⁸ La cosiddetta *mostra* era una fase dell'istruzione e dell'arruolamento delle truppe: letteralmente si riferiva all'esposizione in parata delle bandiere dei vari reparti militari (le compagnie) ma in pratica oltre a questa funzione di semplice esibizione di forza permetteva ai vari comandanti di verificare l'effettiva presenza e il numero dei militari a disposizione e soprattutto di valutarne le capacità, la disciplina e la maestria nell'utilizzo dell'arma assegnata. Le mostre si organizzavano periodicamente con la finalità di formare delle truppe ben allenate ed esperte nel maneggio delle armi, ma in occasione di una spedizione o di una campagna militare erano anche il momento in cui il militare, dimostrando le proprie capacità, veniva o meno arruolato.

²⁹ Archivio Benvenuti titolo 1.66 busta 113 fasc. 1984.

denaro e quel poco che ha pensa che sia meglio tenerlo da parte. Si augura di tornare dalla spedizione di Cipro con dei soldi, così da poter acquistare un dono per tutti. Alfonso e i fratelli affidano alla madre in particolare Francesca e la bambina³⁰ e raccomandano loro stessi alla sorella Ginevra e agli altri fratelli rimasti a Crema e a tutti gli amici e alle persone di casa³¹.

Poi se dice che il Turcho fa una grossa armata et non si sa dove si voglia andare; pur, ognuno [...] tien per fermo che si voglia scaricar sopra de Cipro; et così li nostri signori venetiani non manchano anchora loro di spedir de li capitani, et fanno gente a tutta via perché dubitano di questa armata che fa il Turcho. Altro di novo non è per adesso. Vi mando doi sachetti di specie, uno de dolce et l'altro de forte, così li galldareti³² per amor mio. Se io havesse delli dinari haveria mandato a tutti qualche cosa, ma per esser il viver troppo caro bisogna che sapia intenter questi pochi dinari che mi ritrovo, perché come non ne ho non so dove torné. Alla ritornata che faremmo, se il Signor Dio vorà che me ritrovi dinari, portarò a tutti qualche cosa. Adoncha per adesso mi haverano tutti per escusato. Alphonso con noi tutti ve arricomandemo Francesca con la putella, et con questo non li dirò altro, se non che la si tenda a conservar et pregar il Signore per noi; et così alla buona gratia di Vostra Signoria se arricomandemo, et così faciammo alla signora Genevera, signor Paris, signor Curtio, signor Federico, signor Ottavio, signor Leandro tutti fratelli carissimi et tutti li nostri amici et tutti di casa. Che il Signor Idio vi dia longho tempo, vita et allegrezza et sanità a tutti.

Da Venetia li 2 febraro 1570.

La spedizione di Cipro segna un passaggio tragico per la famiglia Benvenuti. In una memoria presentata al podestà e capitano di Crema nel 1643³³ da Mario Benvenuti – memoria che servirà insieme ad altri atti a far ottenere a Mario nel 1646 l’incarico di colonnello – sono elencate le prove di fedeltà alla Serenissima di cui la famiglia Benvenuti può andare fiera. In un paio di passi è ricordata tra le altre proprio la triste storia dei cinque figli di Troilo Benvenuti che hanno partecipato alla spedizione di Cipro, senza risparmiare i particolari raccapriccianti della vicenda. Interessante che lo stesso Mario utilizzi il termine *venturieri* e attesti il fatto che i Benvenuti all’epoca avevano pagato con le proprie tasche la partecipazione all’impresa non solo dei propri familiari ma anche di un nutrito stuolo di soldati.

[...] Che li signori Alfonso, Agustino et Massimiliano figli legittimi et Ascanio et Oratio, figli naturali del signor Troilo Benvenuto, fratello delli detti signori Hettore et Mario, dil quale signor Troilo furno figli anco li signori Paris, padre di noi Agustino, Troilo et Alfonso, et Curtio, padre di me Mario, mossi dall'affetto smisuratissimo verso il loro Prencipe naturale et non per premio o stipendio alcuno, andorno tutti cinque a servire per venturieri la Serenissima Repubblica nella guerra che gli haveva mossa il Gran Turco nel regno di Cipro conducendo seco molti soldati a loro proprie spese³⁴.

³⁰ Probabilmente il riferimento è a Lucrezia, unica figlia naturale di Alfonso. Francesca potrebbe quindi essere la madre della piccola ma di lei non si è finora trovato un altro riscontro documentario.

³¹ I figli naturali di Troilo sono: Ascanio, Orazio e Leandro. Ginevra, Paris, Alfonso, Agostino, Curzio, Isabella, Massimiliano, Federico, Marcantonio e Ottavio sono i figli legittimi nati dal matrimonio con Giulia Rivella.

³² Ve li godrete.

³³ Biblioteca Comunale Clara Gallini, Archivio Benvenuti, titolo 1.66, busta 114, fasc. 2000.

³⁴ Spesso i facoltosi componenti di agiate famiglie, impegnati sul campo di battaglia avevano a libro paga un proprio drappello di soldati, reclutati direttamente alle proprie dipendenze, la cui quantità e dotazione costituiva un elemento di grande prestigio familiare.

Che li detti signori cinque fratelli Benvenuti doppo haver col spargimento del loro proprio sangue valorosamente fatta la loro parte nella diffesa della città di Famagosta, perso che fu il detto regno et resa la detta città l'anno 1571 restorno li primi quattro morti, cioè Alfonso et Agustino tagliati da' turchi a pezzi, e li signori Massimiliano et Ascanio annegati in mare, il signor Orazio schiavo da medesimi turchi per cerca nove anni, sì come successe anco di quelli che havevano condotti seco [...].

L'assedio di Famagosta dura quasi un anno, dal 22 agosto 1570 al primo agosto 1571. La resa concordata senza spargimento di ulteriore sangue non viene rispettata dai vincitori e i comandanti veneziani vengono trucidati. Chi non viene ucciso viene ridotto in schiavitù e imprigionato a Costantinopoli: proprio quest'ultima è la sorte di Orazio Benvenuti, che negli anni di prigione scrive periodicamente ai famigliari Crema.

In una lettera datata primo maggio 1573, indirizzata al fratello Leandro, Orazio fa pervenire alla famiglia informazioni su persone e fatti di sua conoscenza. Afferma di scrivere dietro insistenza di un certo Giovanni Pietro, che era il tamburino della compagnia che i fratelli Benvenuti avevano reclutato ai tempi della spedizione; Orazio chiede a Leandro di portare i saluti di Giovanni Pietro al suo padrone a Crema, Marcello Caravaggio, e di avvisare la moglie che Giovanni Pietro è ancora vivo, ma schiavo a Costantinopoli. Un'altra pietosa commissione Leandro dovrebbe fare, se lo vorrà, per Orazio: portare la notizia della morte di Claudio Terni, colpito da un'archibugiata durante un assalto alla città di Famagosta, a sua madre Diana perché smetta di coltivare la speranza di rivederlo. Orazio si congeda raccomandandosi alla madre, alle cugine Nostra e Arpalice, figlie dello zio paterno Mario, e a tutti di casa.

Onorandissimo fratello. Con questa mia vi replica anchora qualmente Giovanni Pietro mi è venuto a pregarmi ch'io dovesse scrivervi che fusti contento andar a casa del signor Marzello Caravagio et salutarlo come suo signore in Crema con tutti di sua casa e ancho ritrovar la consorte sua et dirli che lui è vivo et schiavo qui in Costantinopoli del Gran Signore³⁵, et farlo raccomandato per mille volte a lei insieme con li soi figlioli; et che pregano Idio che presto li doni gratia di riusir di questo loco; e se voi non sapeti chi sia costui, questo è il nostro tamborro, qual vene in compagnia nostra in Cipro, è sempre statto in nostra compagnia finché füssimo [...] fatti schiavi: da l'hora in poi non ho mai sentito nova salvo che hora, dove della libertà in fori non poteva aver la maggior nova, per esser huomo da bene; et che ciò sia vero si vede che Idio non l'ha abbandonato in tanti e tanti pericoli che ben si può chiamare colui figliolo de Idio, che si trova salvo fra tanti pericolosi infortuni riussire. Ancora direti a madona Diana di Terni che suo figliolo Claudio morse a un assaltro d'una archibusata in Famagosta et questo vi dico per cavar la povera donna fori di sospetto: però fareti voi l'ambasata se vi piacerà. Mi fareti anco riccomandato a le figlie del signor barba Mario et alla nostra madre carissima, insieme con tutti li signori fratelli e di casa nostra. Facio fine pregandovi sanità et a mi libertà di presto vedervi. Dil bagno nostro qui a Costantinopoli, adì primo maggio 1573. Di vostra signoria bon fratello Horatio Benvenuti³⁶.

Dalla resa di Cipro nell'agosto 1571 sono passati quasi cinque anni. Orazio ha mantenuto vivi i rapporti con la famiglia e con la città di Crema dando notizie di sé e cercando instancabilmente di trovare un modo per ottenere la propria definitiva liberazione. Nella lettera del 12 marzo 1576³⁷

³⁵ Una delle perifrasi con cui si indicava all'epoca il sultano turco.

³⁶ Biblioteca Comunale Clara Gallini, Archivio Benvenuti, titolo 1.66, busta 113, fasc. 1985.

³⁷ Biblioteca Comunale Clara Gallini, Archivio Benvenuti, titolo 1.66, busta 113, fasc. 1985.

spiega a suo fratello Paride di avere avuto dal balio³⁸ di Venezia in Costantinopoli Marco Antonio Tiepolo un suggerimento che si potrebbe rivelare prezioso. Secondo il balio il pagamento di un riscatto in denaro non è la via giusta per ottenere la sua liberazione: pare si debba invece ricercare, tramite la mediazione di qualche signore veneziano che ben conosce l'ambiente, la disponibilità di un turco «qual li basti l'animo levarmi di qua». Il sistema sembra essere già ampiamente rodato: Orazio afferma che tanti prigionieri divenuti schiavi dei turchi sono stati liberati così. Basta insomma avere i giusti contatti e le giuste mediazioni. Non è chiaro quali siano le caratteristiche che questo turco debba avere secondo il balio Tiepolo (e quindi secondo Orazio); d'altra parte forse non è un caso che Orazio nella sua lettera (che poteva cadere nelle mani delle persone sbagliate) non sia troppo esplicito nel chiarire nei particolari il meccanismo utile alla sua liberazione. Si potrebbe trattare di un turco che accetti coraggiosamente («li basti l'animo») di organizzare una fuga vera e propria dalle mani del padrone di Orazio; ma la successiva locuzione «ottenermi in gratia» sembra accennare a una trattativa vera e propria. Sembra improbabile che il suggerimento del balio sia di cercare un turco che accetti di sostituirsi ad Orazio come schiavo: nello stesso modo, le locuzioni usate da Orazio non sembrano indicare uno scambio ufficiale tra prigionieri. Un'ipotesi plausibile è che il turco da ricercare (con l'aiuto del balio e dei vari signori veneziani che ben conoscono l'ambiente) sia un mediatore di schiavi: attorno ai numerosi prigionieri veneziani presso il Turco era infatti fiorita una lucrosa attività di intermediari che tramite non trascurabile compenso creavano le condizioni per un accordo tra i familiari dello schiavo e il padrone turco, agendo al di fuori degli scambi ed accordi ufficiali tra la Serenissima e l'Impero Ottomano. Anche questa ipotesi però non risulta pienamente convincente, sia perché il denaro in questo caso sarebbe stato elemento senza dubbio utile e necessario, sia perché di solito questi mediatori non erano turchi (né veneziani) ma personaggi di nazionalità in qualche modo ‘neutrali’³⁹. Dalla lettera traspare anche un’umanissima preoccupazione di essere stato dimenticato dai familiari che per mesi non hanno risposto alle sue tre precedenti lettere; più avanti si scusa con suo fratello di aver confidato ad un amico il timore di essere stato dimenticato dai suoi. Ringrazia infinitamente il signor Gerolamo che si è speso molto in questa vicenda e ringrazia il fratello Paride perché sa che ha fatto e farà tutto il possibile senza badare a spese e fatica: l’importante però è che si agisca con sollecitudine.

Absa⁴⁰, 12 marzo 1576

Alli quattro di novembre prossimo passato hebbi due vostre, l'una alli 3 di luglio et l'altra alli 16, per vigor delle quali subito non mancai di scrivere al clarissimo balio et ricomandarmeli, dal quale hebbi haviso qualmente non potendosi per la mia libertà far cosa alcuna per via di danari havervene datto haviso aciò facesti diligenza et opera di haver un turco qual fusse bastante

³⁸ Il *balio* era la denominazione specifica dell’ambasciatore di Venezia presso l’Impero Ottomano.

³⁹ Si legga al riguardo l’interessante articolo: Andrea Pelizza, Il riscatto degli schiavi a Venezia, “Storicamente”, 6 (2010), no. 40. DOI: 10.1473/stor453.

⁴⁰ Il toponimo Absa non sembra avere oggi un corrispondente esatto tra i centri abitati dei territori prossimi a Costantinopoli. Absa però potrebbe corrispondere all’isola di Avsa, nel Mar di Marmara (mare interno su cui si affaccia l’attuale Istanbul). Le navi della flotta ottomana, in inverno, non andavano per mare e venivano ritirate in zona riparata dai venti e dalle correnti per essere sottoposte ad eventuali lavori di manutenzione: Orazio in qualità di prigioniero potrebbe quindi essere stato impiegato sull’isola in attività di cantiere (scrive infatti in marzo, quando con l’approssimarsi della stagione calda le navi venivano progressivamente riarmate); in alternativa potrebbe essere stato mandato come schiavo a lavorare in una delle tante cave di marmo, attività che costituisce tuttora (e da secoli) l’attività principale dell’isola. Purtroppo Orazio nella sua lettera non fornisce alcuna indicazione in merito. Si ringrazia per il prezioso suggerimento la dottoressa Maria Chiara Bellinzona.

ad ottenermi in gratia da' mio padrone; a tal che, cognosendo che di qua non si pò usir per altra via, non obstante che mi scrivano che ve anno mandato haviso, io con tre altre mie vi ho datto aviso della via et modo che haveti da tenire per aiutarmi. La prima datta il dì santo di Natale, la seconda alli 30 di genaro, la terza alli doi di marzo, et hora con la presente mia del medemo tenore, con la quale vi voglio pregare et ricordarvi acciò vediate di haver qualche turco qual li basti l'animo levarmi di qua; et questo si potria haver per mezzo di qualche signore venetiano, como ne anno concesso a molti altri senza dificoltà, et essendo andato a Venetia il detto signor balio Tiepoli sì come ho presentito per mezzo suo e con il suo favore ritrovar il turco a proposito per tal negotio perché lui sa benissimo qual è al proposito et qual no, perché esso ne ha cognitione di tutti; et ad ogni modo non mancareti ad ogni cosa far recapito di lui; et per tal negotio lui sa benissimo quello vi bisogna, et con il suo mezzo si potrà ottener ogni cosa. Io non posso al presente et di qua dimostrar al signor Gerolamo quanto sia l'obligo che le tengo, ma poiché non posso altramente, di continuo prego et pregarò il Signore che per me lo rimeriti di tanto servitio et poi che io non li posso demostrar parte del obbligo mio, vi piacerà voi in nome mio basarli le mani et ringratiarlo et ancora pregarlo a non mancar di favorirmi. Con esso voi mi pare che sia superfluo a intrar in ceremonie et ho conosuto che per voi non è stato mancato in cosa alcuna, et così sto in bonissima speranza che dobiate fare per l'avenire non riguardando a sorte alcuna di spesa né fatica: ma vi bisogna esser solecito, aciò che la cosa riesca presto. Alli di passati che fu alli tanti del mese di ottobrío scrissi al capitano Giovanni Antonio Piasenzo⁴¹ mio singular amico, dolendomi che fusse così abandonato dal mio sangue: in questo me perdonarete, considerando che la longa tardanza di non haver havuto in tanto tempo nova di casa mi havea talmente fatto credere che di me vi fusti dimenticato.

Anche un episodio di ‘cronaca nera’ affiora nella corrispondenza tra fratelli: uno zio è stato assassinato. Probabilmente si tratta del capitano Ettore Benvenuti, fratello di Troilo, ucciso alla Campagnola qualche mese prima della scrittura della lettera. Non si conoscono le cause scatenanti il delitto, ma nel luglio 1575 uno dei figli di Ettore, Maurizio, viene condannato al bando perpetuo per aver tentato di vendicare il padre ferendo gravemente un uomo ritenuto coinvolto nell’omicidio. Oltre all’ovvio dispiacere Orazio esprime sul carattere o sulla vita dello zio una singolare considerazione, un commento che contiene un riferimento a una sorta di grazia ricevuta, forse un pericolo scampato connesso alla vita di militare, da cui però Ettore non ha saputo trarre la giusta lezione: «Gran dispiacere ho sentito della morte di nostro barba, tanto più per eser stato asasinato: bella gratia li aveva fato Idio, ma poco acorto a non saperla conservare».

Dagli eventi funesti Orazio passa a commentare quelli gioiosi: è contento di sapere che la signora Ginevra, sua sorella, abbia «adimpito l'animo suo» e al volere di Dio – ovvero si sia sposata con Troiano Zurla – così finalmente la lunga amicizia esistente fra i due casati sarà rafforzata dal legame di sangue: «hera cosa ragionevole che tal amicitia fusse con affinità di sangue, tanto più col signor Troiano». Questa considerazione di Orazio è piuttosto singolare visti i trascorsi burrascosi tra i due casati. Secondo lo storico ottocentesco Francesco Sforza Benvenuti «ire accanite avvamarono fra Zurli e Benvenuti»⁴². Nel 1517 il podestà Federico Renier aveva fatto addirittura decapitare di nascosto Girolamo Benvenuti, accusato di aver ucciso un componente della famiglia Zurla. Il podestà ben conosceva il potere della famiglia Benvenuti, ed era quindi preoccupato della reazione dei parenti di Girolamo; aveva a disposizione poche

⁴¹ Il capitano Giovanni Antonio Piacenzi partecipò alla difesa di Famagosta con una compagnia di 100 fanti e condivise il destino dell’amico Orazio. Alemanio Fino, *Storia di Crema*, Luigi Rajnoni, Crema 1844, vol. I, pp. 359, 361.

⁴² Francesco Sforza Benvenuti cit., vol. II, pp. 96-97.

guardie armate e il timore era che i famigliari del condannato liberassero e portassero via con la forza il prigioniero.

Lo storico Alemanio Fino, citato da Francesco Sforza Benvenuti, afferma che il podestà Bernardo Nani si adoperò moltissimo durante il suo breve mandato (agosto-ottobre 1580) nel tentativo di estirpare le antiche inimicizie tra famiglie; riuscì in molti casi a far cessare conflitti e violenze e a concludere paci; in particolare riuscì a pacificare l'antica rivalità tra i Benvenuti e gli Zurla. Ma questo accadde successivamente al matrimonio tra Ginevra e Troiano Zurla. D'altra parte c'era già un precedente: il matrimonio celebrato nel 1573 tra Arpalice Benvenuti, figlia di Mario, e Mario Zurla⁴³.

La strada indicata nel 1576 da Orazio per tornare libero non sembra così facilmente percorribile come il prigioniero auspica nelle reiterate lettere alla famiglia, scritte tra sentimenti che alternano speranza e angoscia. Diverse fonti storiche e la già citata memoria scritta nel 1643 dai Benvenuti concordano nell'affermare che la permanenza in schiavitù di Orazio sia durata quasi nove anni⁴⁴.

Solo Francesco Sforza Benvenuti⁴⁵ ricordando l'episodio dell'assedio di Famagosta sostiene che Orazio Benvenuti «si riscattò dopo cinque anni». Secondo questa fonte quindi la trattativa intavolata nel 1576 sarebbe andata a buon fine.

Un altro omicidio

La storia della famiglia Benvenuti è costellata di episodi di violenza. Alcuni riguardano vendette trasversali fra famiglie rivali e regolamenti di conti per offese ricevute, contenziosi economico-patrimoniali, tradimenti, altri assomigliano piuttosto ad episodi di delinquenza comune sfuggiti di mano. Non a caso il Racchetti nella sua *Storia genealogica delle nobili famiglie cremascche* la definisce «una famiglia che fu quasi sempre facinorosa e soperchiatrice»⁴⁶. Aggettivi che contraddicono lo spirito e l'esaltazione espressi nei versi dei citati *Fasti* del canonico Cogrossi.

All'assassinio dello zio ricordato nella lettera di Orazio a Paride fa eco pochi anni dopo (precisamente il 17 febbraio 1580) un passo di una lettera di pugno di Mario Benvenuti che trovandosi a Bergamo scrive al nipote Curzio (figlio di Troilo) a Crema rammaricandosi per la notizia ricevuta della morte di Maurizio, altro nipote, figlio naturale di Ettore, fratello di Mario: «Carissimo nepote. Quando me è dispiaciuto la morte di messer Mauricio Dio il sa, ma de tradetori niun se poli guardar: pacienza, Nostro Signore li provederà»⁴⁷.

Anche se non dichiarato esplicitamente, la morte di Maurizio sembra proprio una morte violenta avvenuta per mano di traditori, persone che ingenuamente la vittima non ha ritenuto pericolose nemiche. L'uccisione di Maurizio rimanda all'assassinio di suo padre, avvenuto nel 1575 già ricordato in una precedente lettera del 1576: le vicende potrebbero essere connesse e comunque ispirano diverse ipotesi suggestive. Dalla condanna ricevuta nel 1576 Maurizio Benvenuti si trova bandito da tutti i territori della Serenissima e i suoi beni sono requisiti. Il duca di Parma e Piacenza gli concede il permesso di vivere nel Piacentino. Spesso chi all'epoca veniva bandito non rispettava i termini del bando e viveva ai confini della propria patria per potervi facilmente rientrare ed uscire senza correre troppi rischi, potendo persino in molti casi continuare ad occuparsi dei propri affari. Ma sui banditi pendeva sempre una taglia che per essere incassata

⁴³ Biblioteca Comunale Clara Gallini, Archivio Benvenuti, titolo 1.29, busta 62, fasc. 1102.

⁴⁴ In realtà al massimo durò poco di più di otto anni visto che tra le lettere di Orazio ce n'è una del 22 dicembre 1579 scritta da Montodine al fratello Curzio a Crema.

⁴⁵ Francesco Sforza Benvenuti cit., vol. I, p. 409.

⁴⁶ Racchetti cit., c. 88.

⁴⁷ Biblioteca Comunale Clara Gallini, Archivio Benvenuti, titolo 1.66, busta 113, fasc. 1979.

presupponeva la cattura del bandito scoperto all'interno del territorio da cui era stato scacciato: alla giustizia il bandito poteva essere consegnato vivo o morto. Le circostanze della morte di Maurizio potrebbero proprio essere legate alla sua cattura in territorio cremasco, magari avvenuta grazie a una soffia: ecco un'ipotesi che darebbe piena e concreta sostanza al termine di «traditori» usato da Mario. Una morte violenta consumata attraverso un tradimento rievoca immediatamente le circostanze in cui è avvenuto il tentato omicidio perpetrato da Maurizio nell'intento di vendicare il padre. L'aggressione improvvisa e particolarmente cruenta avviene proprio con l'inganno: la vittima designata viene attirata con la scusa di discutere un affare in corso in un luogo appartato e lì assalita da Maurizio e da almeno un complice. Il tradimento sembra insomma legare sottilmente a un destino comune le morti violente di padre e figlio.

Gli atti dell'archivio familiare svelano il nome dell'assassino di Maurizio ma non il movente. Nel 1592⁴⁸ Mario Benvenuti stipula una pace⁴⁹ con Cesare Fini Roberti di Pizzighettone per le ferite mortali inferte a Maurizio⁵⁰.

Alla notizia della morte di Maurizio, Mario reagisce non invocando la vendetta terrena, ma rimandando solo a quella divina. A margine della lettera aggiunge «Circa de li eseui de questo povero disgraciato scrivo a messer Paris che non li vollia mancar de far quello tanto che importa l'onor nostro». Mario vuole per Maurizio un funerale all'altezza del rango familiare, nonostante Maurizio fosse un figlio naturale e nonostante le circostanze della morte.

Vita quotidiana

Anche nella famiglia di Mario accadono fatti spiacevoli che lo preoccupano e lo portano ad esprimersi in termini molto rudi e pesanti. Non si dimentichi che al nome Mario Benvenuti è accostato sempre l'appellativo di *capitano*, uomo d'armi che aveva seguito fedelmente l'imperatore Carlo V in tante imprese belliche. La stessa lettera prosegue così: «Poi me dispiace de la infirmità de Arpalice, e tanto più averla per causa sua a non volersi lassarsi curà e star in li termeni che dicano li mèdezi: sareti contento de dirli de parte mia se non la se lassa governar che mi la lasarò crapar come una cagna e non tenerò conto da lei; e se niun de casa li darà cosa alcuna contra al voler de messer Ioanni Iacomo che li romparò li brazi».

Arpalice è una delle due figlie naturali di Mario Benvenuti, quindi è cugina di Curzio. È ammalata ma non vuole farsi curare e non vuol seguire le indicazioni del medico. Mario con uno stile piuttosto rozzo e non certo amorevole da padre angosciato fa minacciare la figlia di lasciarla crepare come una cagna se non seguirà le indicazioni del medico; altra colorita e concreta minaccia («li romparò li brazi») cadrà invece su chi in casa non seguirà le decisioni di Giovanni Giacomo: forse si tratta del medico inascoltato dalla riottosa paziente.

Ma Mario Benvenuti non sempre si esprime in modo così veemente e con fare tanto minaccioso. In una lettera inviata da Bergamo il 4 marzo 1582 questa volta al nipote Paride (figlio di Troilo) abitante a Crema si intrattiene in una bucolica conversazione.

⁴⁸ Biblioteca Comunale Clara Gallini, Archivio Benvenuti, titolo 1.23, busta 56, fasc. 964.

⁴⁹ Le *paci*, lungi dall'essere semplici e bonarie conclusioni di screzi e dissensi, erano all'epoca atti formali, articolati in un preciso formulario che prevedeva determinate condizioni a cui entrambi i contraenti si impegnavano a sottostare.

⁵⁰ Mario Benvenuti si occupa anche della causa per il recupero dei beni sequestrati al tempo del bando di Maurizio, in quanto beni in parte sottoposti a fedecommesso, quindi legati alla discendenza familiare. Maurizio pur essendo un figlio naturale era stato legittimato dal padre Ettore che nel 1573 lo aveva nominato erede universale e aveva testato a suo favore. Al termine della causa i beni di Maurizio verranno affidati allo zio paterno.

*Crederò de venire in questa Quatragesima affar quattro giorni lì a Montodine per vedere come sta il giardino: però in questo megio fate che Batistello non manca de farlo acomodar, de inpiantar allio, scalognette, pedersemolo e fava boroventana e rovaia e verzi e biedi, aciò li sia de ogni cosa; e se voi avereti de la fava de vantagio per voi vi prego a dargene, e ancora de la rovalla; ma direti a messer Curcio ch'el vollia esser contento per amor mio indar lui a insignarli come doveranno far; e falli inpiantar de la salvia e levanda e spico, drio a le colle per ordine, e quelle serbe de pomo codogno che aveti in nel vostro loco a farli inpiantar drio a quella murallia de dentro de giardino, e di fora farli metter de li fichi perché sonno boni fruti de magnar*⁵¹.

Si scopre un capitano Mario, inedito, amante del giardino; lo vuole vedere con i suoi occhi, motivo per cui decide di tornare qualche giorno da Bergamo durante la quaresima. Dopo l'annuncio cominciano i consigli per piantare tante essenze in modo che l'orto sia ben fornito e vario di piante e frutti. Non possono mancare gli odori come l'aglio, lo scalogno e il prezzemolo e alcuni ortaggi come una fava particolare, il pisello selvatico, le verze, le biete e se avranno fava in avanzo lui ne prenderà volentieri; i consigli continuano su come e dove piantare le piantine come salvia e lavanda; il melo cotogno deve essere posizionato lungo il muro all'interno del giardino, mentre i fichi, che sono frutti proprio buoni da mangiare, vanno piantati esternamente alla muraglia.

In diverse lettere il capitano Mario si occupa di impegni e incombenze strettamente familiari e personali. Mantiene strettamente il controllo sui conti domestici e dispensa denaro per le necessità sue e della famiglia, sia che si tratti di acquisti di oggetti d'uso quotidiano, di accomodature e di servizi di vario genere. Vere e proprie liste della spesa e appunti più o meno dettagliati sono presenti alcune volte al verso delle lettere: si tiene nota dell'acquisto «in polastri», degli «ovi», di «un cor di vitello», degli «artichiochi» (carciofi), del prestito fatto alla «sorrella di Gabrillo Piasade», dell'acquisto di «uno petine per la cagna» e infine spende 4 gazzette «in farme confessar»⁵².

Al nipote Curtio scrive anche il 15 novembre 1583 raccomandandogli di fare recapitare la lettera ad Alovisio Canta sollecitandolo a recarsi senza indugio in settimana a Montodine, prima che il tempo si possa guastare. Gli ricorda poi di raccomandare al Premolo che faccia buone scarpe, ben cucite e così anche le pantofole; e le scarpe nere siano di bella fattura e di qualità. Per fare un paio di stivali avverte che ne manderà uno perché possa tenerlo come modello. In calce alla lettera e al verso sono riportati appunti di lavori fatti e contratti conclusi e l'annotazione di aver mandato dei vestiti a lavare: «pani datti a lavar: camise, fazoletti, scharpini»⁵³.

Anche il nipote Curzio nella sua corrispondenza con Mario (che si trova a Bergamo in borgo S. Leonardo), mescola notizie familiari con questioni patrimoniali e politiche e infine elenca spese minute dell'ordinaria gestione domestica. In una lettera del 13 giugno 1588⁵⁴ dà allo zio notizia del matrimonio di Cassandra figlia di Giovanni Cosmo Benvenuti con Giovanni Pietro Terni riferendogli che la dote pattuita è di 8.000 lire; aggiunge che Calidonio Gissano⁵⁵, genero di Mario, è stato pagato dai Benvenuti per la scadenza di Pasqua (potrebbe trattarsi del versamento di una rata della dote di Nostra) mentre attende ancora del denaro da tal Canta⁵⁶. Inoltre confessa che stanno attendendo con ansia il cambio del podestà di Crema, che è inviso alla maggior parte

⁵¹ Biblioteca Comunale Clara Gallini, Archivio Benvenuti, titolo 1.66, busta 113, fasc. 1979.

⁵² Biblioteca Comunale Clara Gallini, Archivio Benvenuti, titolo 1.66, busta 113, fasc. 1979.

⁵³ Biblioteca Comunale Clara Gallini, Archivio Benvenuti, titolo 1.66, busta 113, fasc. 1979.

⁵⁴ Biblioteca Comunale Clara Gallini, Archivio Benvenuti, titolo 1.66, busta 113, fasc. 1987.

⁵⁵ Calidonio Gissano, lodigiano, è sposato con Nostra, figlia naturale di Mario, sorella di Arpalice.

⁵⁶ Da una successiva lettera si comprende che il Canta è un affittuario del possedimento della Campagnola.

della popolazione. «Di giorno in giorno si sta aspettando la partita del podestà nostro da la magior parte, non dirò da tutti, desiata, et questo per la poco anzi mala sodisfatione a poveri et a richi datta, et con desiderio si aspetta il clarissimo novo tenendo di Sua Signoria haver a la peggio più sodisfatione che di questo inemico a tutta la nobiltà, et a contadini, et pocho amico anchor ai poveri». Si tratta di Tommaso Morosini, il cui mandato di podestà e capitano di Crema durerà solamente undici mesi, per la precisione dal 20 luglio 1587 al 26 giugno 1588, interrompendosi quindi prima della consueta scadenza. Sul retro della lettera si snocciola un lungo elenco di spese sostenute tra giugno e agosto 1588 fra cui: il denaro dato alla cognata per confessarsi, quello dato per un'elemosina, quello per l'acquisto di «simenze de zichoria» e di «carta de scriver». Inoltre ricorda il denaro sborsato «in far solar para doi di mie scarpi», «in farmi lavar la testa», «in uno para de scharpi per mi Curtio», per «far ordinar uno para de speroni, cioè meterli le rutelle et congie et una fibia», per «stringe 4 per mia moglie». Non manca la spesa per un frugale pasto fuori casa: «speso in pane et formagio per disinar in Cremona» e il costo per l'acquisto di «uno para di pantofole et scharpe de maruchino» (cuoio), per «far conzar li mieii calzetti di seta» e per il barbiere («in farmi tosar da messer Pietro»). Alcune spese invece sono state sostenute durante una malattia della moglie: soldi «datti a mia moglie a Crema per esser amalata» e «per donar al carozer de mio sozero per averla condutta fori et in Crema quando si amalò»: mancia spontanea di Curzio al vetturino o avida pretesa del suocero?

Un altro aspetto della personalità del capitano Mario lo svela una sua lettera indirizzata a Stefano Straza, suo mediatore e uomo di fiducia in molti affari di famiglia, scritta da Bergamo il 21 marzo 1592.

Straza mio carissimo, con questa mia ve saluto per infinitamente e ve facio intender il mio disturbo, che me vien detto cosa de non creder, e non so pensare donde procede questo, salvo per tre cose: primma, che lui non se vol recordar di quello ve ha detto in petto vostro; onver, che voi non li aveti ditto quello che avemo stabelito tra voi e mi; onver ch'el me tenga per uno coione: di questo il se inganna grandamente perché io so ancora mi de barmacmenar, e questo il sta bene a esser acorto, ma queste cortece⁵⁷ bisogna usarle quando se vede ch'el compagno vole star sopra a l'altro; e con me non acade a far questo perché la profesione mia è de voler sollo il mio e non quello de altri, e quello che in prometto in uno boscho de atenderlo in una piazza, e senper sarà così⁵⁸.

Mario è meravigliato e infastidito dal fatto che i soldi ricevuti dal nipote Curzio per la rata del Natale passato per l'affitto della proprietà della Campagnola siano meno di quanto a suo tempo pattuito per mezzo del suo mediatore Straza. Il riaffitto della Campagnola era stato in precedenza pattuito verbalmente alla fine di una complicata trattativa al rialzo entro la quale un'offerta era pervenuta anche da Ascanio Terni. Se ora non vengono rispettati i termini dell'accordo, Mario può fare solo tre ipotesi: o Curzio non si ricorda più dell'offerta fatta per la Campagnola, o il mediatore Straza non ha riportato a Curzio quanto precedentemente concordato con Mario stesso, oppure il nipote lo considera uno stupido e vuole approfittarsene. Certi comportamenti – riflette Mario – vanno messi in campo quando si ha a che fare con qualcuno di cui non ci si fida, mentre egli dichiara di non voler sopraffare alcuno e di voler solo quanto gli spetta: per Mario quanto definito e promesso in privato («in uno boscho») vale anche pubblicamente («in una piazza»).

Non rispettare la parola data è insomma una cosa fortemente offensiva e disonorante. L'accordo e la stretta di mano valgono quanto un contratto scritto. Viste le circostanze, a futura memoria di

⁵⁷ Accortezze.

⁵⁸ Biblioteca Comunale Clara Gallini, Archivio Benvenuti, titolo 1.66, busta 113, fasc. 1979.

quanto pattuito, Benvenuti chiede a Stefano Straza di mettere nero su bianco il contratto secondo quanto a suo tempo stabilito e di farlo firmare anche da due testimoni – il curato Leandro (rettore di Montodine, nipote di Mario) e il compare Francesco Marchi – e di conservarne una copia.

A mi me pare che ogni uno quando anno datto la parolla sua o bene o male debeno star fermi e non far che se dica da lui quello non voria niun; io ve o inpromisso e son aprontissimo a star fermo; però ve vollio pregar quanto posso a voler far di modo che non me sia datto questi travalli, perché sun la parolla vostra me son fidato: e quando vedarò a essermi mancato de la parolla, ancora mi sarò sforzato a far quello besognarà per defendermi; e me ne rincresse che debiamo far rider li nostri nemici. Sì che vi prego quanto posso a voler far uno scritto de vostra man con testamoni, e contar l'accordio fatto voi per il signor Curcio con mi per conto de Campagnola, perché noi tuti siamo mortali e ancora mi possa parer quello che son apresso al mondo. Il qual scritto sarà qui la copia e sotto scritta de doi testamoni; e quando l'averetì scritto poteretì domandar messer prete Liandro curatto e contarli voi la cosa come l'è, e farlo sotto scriver; e ancora mio compar il signor Francescho Marchi; e che niun sapia il fatto nostro, che ne o vergogna; e vi prego a non voler mancar. E con questo, fine. Me li ricomando da Bergamo ali 21 marzo 1592.

Vostro amico Mario Benvenuti

A proposito delle formalità e dei rapporti sociali, può essere interessante notare che il capitano Mario fa presente al suo fidato Straza che non ha intenzione di cedere e che pertanto se la situazione non cambierà sarà costretto ad agire di conseguenza, ma questo getterà in ridicolo non solo lui ma l'intera famiglia – indebolendola nei confronti delle altre famiglie – tanto più che la sua controparte è il nipote Curzio. Per questo raccomanda all'amico Straza: «che niun sapia il fatto nostro, che ne o vergogna». Per l'ormai anziano zio Mario la vicenda deve avere un sapore molto amaro. Lui capitano al seguito dell'imperatore, vincitore di tante battaglie, uomo la cui parola è un ordine cui si può solo obbedire, uomo il cui onore viene dal valore militare e dalla sua capacità di farsi rispettare, dall'autorevolezza delle sue parole e dalla storia della sua stirpe, non può tollerare la mancanza di rispetto, il dubbio che nei suoi confronti si agisca con doppiezza e falsità; l'umiliazione dell'essere considerato incapace di scegliere e agire deve inoltre essere così forte da poter confidare l'accaduto solo a due persone vicine di cui può fidarsi e a cui può chiedere di fare da testimoni alla stesura del contratto. Del suo carissimo fedele amico Stefano Straza non può dubitare, non della sua onestà e del suo operato: a lui chiede la massima discrezione, chiede che cali il silenzio sulla penosa vicenda non tanto per la paura di essere irriso, quanto per la vergogna e il dispetto che quella incresciosa vicenda gli sta lasciando in cuore.

Lettura del sig^r Troilo

1537. A. Marzo.

N^o 1. M^r. Francesco da Frate Antonij^{do}:

Questa mia paxo dacej t' mi et mihi fuij q^e i farsi
a quello sauvmo frustu de quatu di fono niente da
la banda nostru come l' dia noij tutti d'la banda
di acalluz tigona efo. Ad taluq afferre li?
e uera como firmo fin' qualitat a uno logo et si.
dimanda il moni parolo ea sauvmo pso quanto sauv
mo, Sabuto e' noij et my babbista solo li e tocatu de
sorte anchora alij e' Tuttij di quelli di Cagliari
saluo a matto et era cagliari uno logo et si.
dimanda armagnola et Hector sauvra quattro
cavalli qual a pso donde primo a mal Firmino
et mai et et primo, foru di casa sauvmo. Tocato
uno quattrino manet mancho et mi parlard dae et
primo Tuttj trui a piedi et quattro anchoratuj
et primo fa' presonj i cuiuado de francesi doct
li sauvmo trouauj del amic assaij chi mi anjo
fatto tanta chiera del modo i uolermi die dinati,
cavalli et Tuttj altri cosi et grano i frumento
et: Anibal qual mi anjo fatto tanta chiera
si et la sorte mia adesto ostra ala perdita
mi so' frito i una gambo donde sono fato 20
zorni e' letto et no potrannad et ingrati
idio et no lo rimaso strugato pur comendo
guarir, et my babbista solo i del andar a
cacciare francesi foru del moni parolo de Sabuto
una arca bassetu i uno braccio pur i brecc
sarai guarito et Hector a Sabuto una quadra
lata, i se in testa pur patientia il mio spir

1. Lettera del 4 maggio 1537 inviata da Troilo Benvenuti a Francesco Gambazocca

scrivendo pott'ho scritto a hector gl' cui stava finora
gl' piatti pienti vni a pochi mandato. O am' lettere scritte
al G. Lodovico da Biagio li sappo le Artiglie & le morte
& me. Fray^m Gras de Ronne, sindaco nuovo ui niente di
guar & le morte sue a gl' G. Fray^m. Marchi lo ma-
re, hui. a pochi gl' tal fatto, se di più haudo mi pgnaro
& ui fruiss no, o potrò mancar. no' vi pgnaro vogliu
a ogni ufficio pott'ho udderli sappo le uirtute di tal cosa
& quando questi lettere no' vi portano. Giudicio alcuno al
Honori ufficio. se d' ufficio patroni: qui li fatti hauro' fando
mi. no' farò. Cofra li morti. o ti mandano appa' uno.
ogniuno posso udderli fatto et in che si. Continuo guadano
anchoro no' vi passa. fargli hauro' fatti que' et in paron
mento si habba tal auto, o' ce' gl' uffici. Continuo ne
nor' ui' ogni suspetto. mons. ab. G. ufficio gubernator.
& tanto. quanto. hui. ui' Consigliari li fatti farsi ahi
nuovo pester hauro' mai ombra & fatto: ufficio et chion
mto. possia' ui' ui' o' G. questo. o uoy mi aucto. o
no'. Ruth' d'oro bon; et mto. li uffici p'attimo.

Apriso xii^m hauro' a manu' de' G. Lodovico gl' tal fatto
jani' d' S. G. ufficio gubernator. manci' G. gl' ufficio Cambio
uno suo: & ogni ufficio Cambio - o gl' fatti fanno
o di fat' in' no' tanto. quanto. ui' ciò li Comitati. I
de' medesimi all' G. Quaglia. iiii.

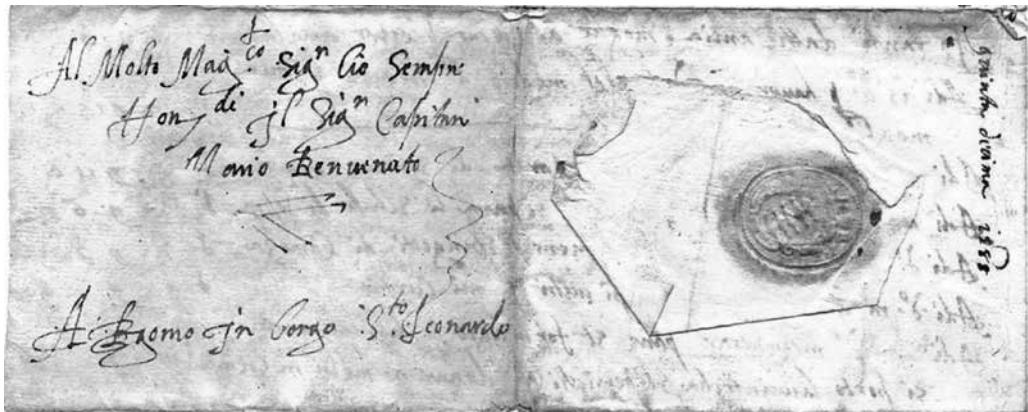
ufficio gl' fatto

Fraylo Benvenuto

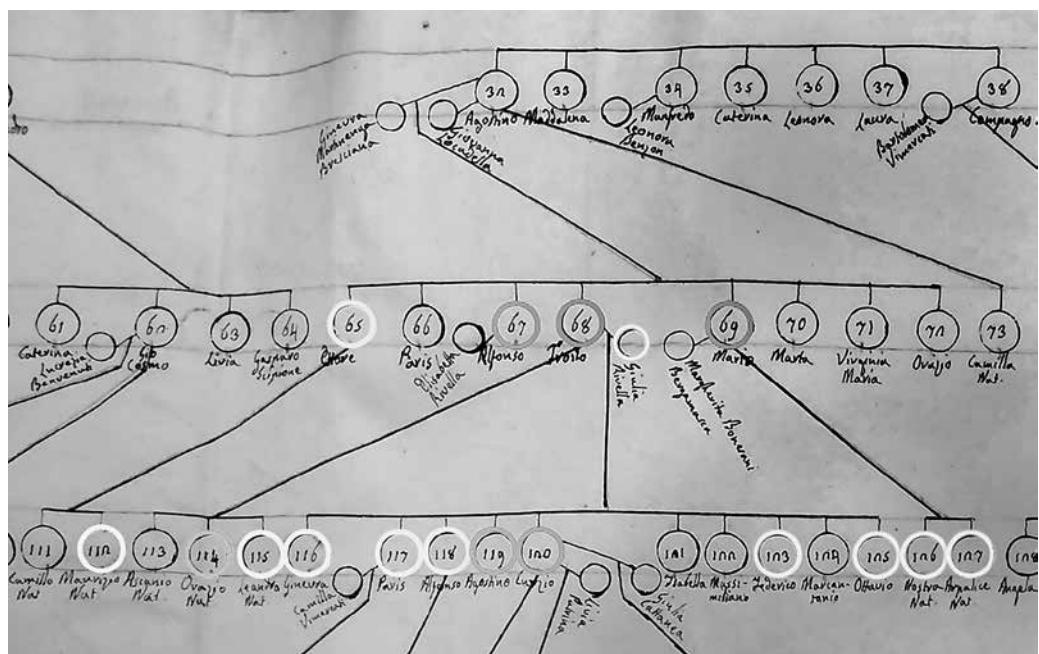
Molto mag^o, & matre se^r hon^{la},

Alli. 26 di zenaro siamo giunti in venetia sani, & la fanno grata. et sin a
questa hora a sentemo tutti ben, et così speremo il sime^{re} di 20.3. et 8.
figli co tutti dicaso, qui facemo le mostre & uolremo i dinari et
siamo passati tutti alla Banche et hauemmo tolchato li dinari eccetera
pauole. io & esser troppo giovinet e' hano segnato, ma credo che
oggi si fara segnar anchora lui & che li figli lo fece sparar il suo arco
buso. et lui lo sparò ualorsiamete ma lo difficulta che loro hano fatto
sia a' far Troppo giovinet et hano quasi promisso di regnarlo al parlar
che hano fatto, il P^r Alfonso porto la inseguo molto bene et esto laudato
da ognuno, sabato proximo che uien' se partono da que et andeno ad
uelta de cipro. cosi no madri^{re} vs. co' l^r vno figlio et gli figli
di tutti di casa di pizzar de s^r Dio. mi sia bb^r viaggio tanto alandar
como al rito. v. oen che i so' riuto lo farti senza l'autore e' scritto
et così fa noi & ss. et tutti li aze, poi se dice che il turco
fo uno grosto armato et nō si sa dove si uoglion andar' per ognuno
tien a formoz che si uoglion parlar sopra de Cipro. et così si nra^r s^r
venetiani no' man hano anticora loro di spedir de li capitani et
fano gente a tutto cao, e che dubitano di qd^a armata che fa il
turco, altro di nuovo nō e, e adesso, di mando doi sacketti di specie uno de
solte et altro de ferro così li galiereti & ancor mio, se io hauesse dell' dinari

3. Lettera del 2 febbraio 1570 inviata da Agostino Benvenuti alla madre Giulia Rivella



4. Esterno della lettera del 13 giugno 1588 inviata da Curzio Benvenuti allo zio Mario con sigillo in carta



5. Elaborazione di riproduzione parziale della tavola c.31 realizzata da Giuseppe Racchetti della genealogia della famiglia Benvenuti

I Genitori di Leonardo Bistolfi, un gesso ritrovato

Edoardo Fontana

Talvolta capita che un oggetto debba serrare, come in uno scrigno, una storia, una vicenda che potrà essere raccontata solo nel momento in cui si riesca a farne uscire il genio, lo spirito, l'anima. E se l'oggetto fosse un'opera d'arte sublime, questa storia potrebbe valere la pena essere scritta.

Il gesso di Leonardo Bistolfi, un calco dell'originale bozzetto, a cui ora viene trovato lo spazio che si merita nel Museo Civico di Crema e del Cremasco, di recente rinvenuto negli archivi, è emblematico di come le opere d'arte si muovano, con inaspettate traiettorie, impossibili da ipotizzare a priori e ancora più difficili da razionalizzare a posteriori. Da una domanda che mi sono posto – come è arrivato a Crema il gesso bistolfiano de *I Genitori*? – nasce questo articolo che prova a rispondere, non senza lasciarne aperte molte altre. Eppure è quasi nell'ordine delle cose un fondo di mistero se consideriamo quanto le discipline del soprannaturale avessero condizionato il lavoro dello scultore piemontese, appassionato, attraverso l'amicizia di Cesare Lombroso, «a casa del quale viene soggetto non solo alla scienza positivista ma anche alla pseudoscienza dello spirito»¹, allo spiritismo e definito, in maniera forse troppo semplicistica, «Poeta della morte».

Qui convergono, con imprevedibili moti, le vite, oltre che di uno dei più grandi scultori del Novecento, di un altrettanto grande direttore d'orchestra e compositore, Arturo Toscanini, e infine di Edina Altara, meno nota, ma artista capace di interpretare il Ventesimo secolo con uno stile personale, arcaico e pure sempre aggiornato.

Il bassorilievo *I Genitori* – altrimenti intitolato *Il dolore* – è recentemente emerso dal magazzino del Museo Civico di Crema ove giaceva insieme ad altre sculture. Dopo l'iniziale sorpresa e la verifica dello stato di conservazione, la curiosità, acuita dalla presenza, oltre alla firma dello scultore, di una dedica non banale e di cui diremo, mi ha portato immediatamente a confrontare il numero di inventario (2441) con la descrizione in catalogo. Purtroppo, come spesso accade per gli oggetti acquisiti da tempo e mai studiati, la scultura non era descritta, mancando addirittura il titolo e l'autore, e ovviamente la data di acquisizione così come la provenienza. Il gesso presenta una fenditura nella parte centrale che taglia da destra a sinistra i due terzi inferiori della composizione insieme ad altre piccole mancanze. Una di queste, situata al piede, a sinistra, proprio sopra la firma, «Bistolfi», impedisce una immediata comprensione della dedica che recita: «a Edina Al[---]». Si scorge appena la gamba di una ‘t’ e il resto dell'iscrizione è facilmente intuibile, conoscendo la storia personale di Bistolfi e quella di Altara.

Ma facciamo un po' di ordine e partiamo dall'inizio.

Leonardo nacque a Casale Monferrato nel 1859. Subito dopo le scuole medie frequentò l'Istituto Tecnico Leardi nella sua città natale e quindi, con una borsa di studio, si trasferì a Milano all'Accademia di Brera. In accademia entrò a sedici anni, e qui si fece notare per la gracilità e per il pallore del volto sottolineato dal contornato di capelli scurissimi: appariva malato tanto che i compagni, scrive Ugo Ojetti, non senza affetto dicevano di lui «El campa minga! Peccaa ch'el moera!»². Dopo i tre anni del corso di disegno passò a quello di scultura. Infine quando realizzò che Giuseppe Grandi, l'unico scultore che egli apprezzava, non accettava scolari, tornò a Torino.

¹ Sandra Berresford (a cura di), *Bistolfi 1859-1933, il percorso di uno scultore simbolista*, catalogo della mostra al Chiostro di Santa Croce, palazzo Langosco, Casale Monferrato, 5 maggio-17 giugno 1984, Casale Monferrato, Piemme, 1984, p. 29.

² UGO OJETTI, *Ritratti d'artisti italiani*, prima serie, Milano, Fratelli Treves, 1931, p. 135.

«Con i miei tre classici, Dante, Leopardi e Carlo Porta, da Milano a Torino trasportai nel mio bauletto Praga, Boito e Stecchetti: tutta la mia biblioteca. Non era granché per uno scultore che poi doveva essere accusato di fare della letteratura...»³.

Nella città piemontese dapprima provò a seguire le lezioni di Odoardo Tabacchi il quale però, immediatamente consci del suo talento, gli consigliò di trovare altrove la propria strada: «Se lù el stà chi el se rovina»⁴. Così Bistolfi a ventuno anni aprì il suo piccolo studio in via degli Artisti, quindi, dal 1908 prese in affitto, per acquistarla infine, Villa Maria, stabilendosi definitivamente a La Loggia, comune rurale nei pressi di Torino e a sud della città, dove resterà fino alla morte.

Dopo un primo approccio in scultura di tipo veristico nel solco della Scapigliatura milanese, inadatta a esprimere il profondo spiritualismo dell'artista, Bistolfi si rivolgerà, a partire dagli anni Novanta dell'Ottocento, al Simbolismo declinato nello stile che più sapeva rappresentarlo: «in prospettiva storica Bistolfi ci appare come il rappresentante massimo della scultura liberty; di quell'orientamento di gusto egli si fa interprete attraverso la fluidità del tratto, la scorrevolezza metamorfica delle forme, la tensione trasfiguratrice di un modellato morbido che, senza venir meno alla plasticità tridimensionale, le conferisce un respiro sublime, liberandola degli effetti di peso»⁵. Bistolfi è forse il maggiore scultore Liberty europeo perché, a differenza di altre personalità quali George James Frampton o Alexandre Charpentier, attivi nel medesimo contesto, ha una produzione nettamente più vasta e coerente, e altri artisti, come fa notare ancora una volta Rossana Bossaglia «maestri dal talento e dalla forza propositiva di un Klinger, mantengono pur nell'intelligenza dell'astrazione simbolista scelte iconografiche, strutture composite proprie della grande tradizione classicheggiante della cultura tedesca»⁶.

Le scelte formali di Bistolfi sono correlate al suo rapporto con il circolo intellettuale riunito intorno allo psichiatra Cesare Lombroso di cui diviene il principale interprete nell'arte. Disinteressato ormai al vero esteriore, la passione dell'artista si rivolge all'espressione di una «fisionomia della sensazione»⁷ che disorienta il pubblico con opere di intensità spaesante quali *La Sfinge*, monumento funebre della Famiglia Pansa al cimitero di Cuneo (1890-1892), che trasfigura il volto della moglie, la cremonese Maria Gusberti, in chiave preraffaellita, sul modello rigido ed estatico di una donna posta tra crisantemi, papaveri e gigli – la parte sinistra del monumento – e un plinto annegato tra rocce amorfe per raccontare il nulla dopo il trapasso.

L'interesse che la società borghese ora rivolgeva al monumento funebre, manifestazione di ricchezza e speranza di immortalità laica, nella inalterabilità della pietra, anche in un contesto fondamentalmente religioso quale poteva essere il campo santo, e la stessa propensione di Bistolfi a concentrarsi sul senso di transitorietà di ogni cosa, lo porteranno a diventare in breve tempo uno scultore di monumenti funebri di professione. *La bellezza della morte*, monumento sepolcrale per Sebastiano Grandis a Borgo San Dalmazzo (1895), *Le spose della morte* sulla tomba Vochieri a Frascarolo (1894-1897), *Il dolore confortato dalle memorie* per il Monumento Durio a Torino concluso nel 1901, e infine *Il Sogno* sulla tomba Erminia Cajrati Vogt a Milano nel 1900, forse momento apicale della sua poetica, ove la figura larvale, protagonista della scultura sembra svanire in una materia imprecisa, metapsichica, per sfuggire, come in un sogno eterno, verso esiti puramente intellettuali, sono solo alcuni esempi del suo lavoro, teso a rappresentare la morte

³ Ivi, p. 137.

⁴ Ivi, p. 136.

⁵ ROSSANA BOSSAGLIA, *Bistolfi: la scultura come trasfigurazione della materia* in Germana Mazza (a cura di), *La gipsoteca Leonardo Bistolfi*, Casale Monferrato, Museo Civico di Casale, 2013, p. 11.

⁶ ROSSANA BOSSAGLIA, *Bistolfi scultore simbolista*, in Sandra Berresford, 1984, op. cit., p. 11.

⁷ PAOLA LOMBROSO, *La cerebrazione incosciente*, in «Vita Moderna», 8 ottobre 1893, testo ripreso in ANNA MARIA DAMIGELLA, *La pittura simbolista in Italia, 1850-1900*, Torino, Einaudi, 1981, p. 112.

come ritorno alla vita e purificazione.

Senza voler entrare in complicate questioni in merito allo svilupparsi del Simbolismo in Italia e Torino in particolare, è certamente d'obbligo dare un cenno del *milieu* culturale nel quale la poetica di Bistolfi si innesta e anzi di come sia essa stessa a generare una *koinè* artistica. È a Torino che nel 1896 la Triennale, contrapponendosi a manifestazioni simili di tendenza invece Idealista in altre città italiane, e soprattutto attraverso la rivista che la rappresenta, «La Triennale» – dove Bistolfi è parte del comitato direttivo insieme ad altri esponenti modernisti della cultura italiana come il socialista Giovanni Cena e il pittore e critico d'arte Vittore Grubicy de Dragon, tra i più solidi sostenitori del Divisionismo –, impone il pensiero simbolista. In mostra, è presente, in particolare, *La bellezza della morte*, che stimola il dibattito sul Simbolismo.

Scrive lo stesso Bistolfi di aver «avuto l'ingenuo coraggio di tentare la rappresentazione plastica della bellezza immortale e perpetuamente giovane della sua [di Sebastiano Grandis, titolare del sepolcro, n.d.r.] idea nella figura spirituale della fanciulla che emana dalla tomba, fremente d'ansia di vita rinnovellata e come inebriata di profumi esalati di quella candida rinascenza i fiori ideali»⁸. Brano che indirettamente mette in discussione non la rappresentazione del vero ‘formale’, dal quale Bistolfi non vuole fuggire, bensì del verismo descrittivo, dichiarando, senza ripensamenti, un distacco dall’idea cristiana per affermare il trionfo del genio umano sulla natura. Se da un lato si evidenzia la crisi delle religioni tradizionali, dall’altro è chiaro che la morte, non più così facilmente descrivibile, si carichi di mistero, di inquietudine e di paura dell’ignoto. Scrive Cena che allora l’arte funeraria «tende a vestire di forma l’idea del mistero e cerca di ritrarre il dubbio»⁹ e questo è ciò che fa Bistolfi. Egli supera l’allegoria tradizionale che leggeva i fatti della vita e della morte con linguaggio quasi ideografico – uno scheletro per la morte, Venere e il pavone per la bellezza – tramutando il suo procedimento in un tradimento volontario del fatto corsivo per ricercare una complessa e spesso involuta lettura dei fatti naturali.

Anche la stampa francese, suggerendo l’interesse transalpino per l’arte funeraria e i monumenti, citava, nel numero di dicembre del 1898 sulla rivista di tendenza Art Nouveau «Art et Décoration»¹⁰, il lavoro di Bistolfi, confermandone, se ce ne fosse bisogno, il respiro internazionale della scultura, malgrado l’assenza quasi totale dei suoi lavori dalle grandi mostre europee, assenza dovuta all’enorme mole di impegni che Bistolfi era costretto, di certo con entusiasmo, a sostenere, tanto da sentirsi oppresso come da «un lavoro inesorabile»¹¹.

Quando nel 1909 in occasione dell’arrivo della Salma del primogenito Giorgio, morto a Buenos Aires, a sei anni, nel 1906, Arturo Toscanini affidò a Bistolfi il compito di realizzarne il sepolcro posto nel Cimitero Monumentale di Milano, lo fece certamente perché l’artista era il migliore che potesse scegliere ma anche a seguito di una lunga conoscenza che intercorreva tra di loro. Fu a Torino che iniziarono a frequentarsi e malgrado le occasioni diventassero sempre più rare dopo il 1898, a causa dei numerosi impegni di Toscanini, la loro intesa intellettuale, che trovava certamente origine nel simile gusto estetico, non venne mai meno. Nel 1898 Toscanini intraprese una specie di *corvée*, che lo impegnò in quarantatré concerti promossi come manifestazioni collaterali all’Esposizione Nazionale di Torino, dove venne allestito un enorme padiglione che era in grado

⁸ Lettera di Bistolfi pubblicata nella «Gazzetta del Popolo» di domenica 10 novembre 1895 – testo ripreso in Sandra Berresford, 1984, op. cit., p. 173 – il testo è accompagnato da una acquaforte di traduzione di un altro scultore, Edoardo Rubino, in questo caso nei panni di incisore.

⁹ GIOVANNI CENA, *Considerazioni sulla scultura alla Triennale* in «La Triennale», n. 3, 12-15, 1896. Testo ripreso in ANNA MARIA DAMIGELLA, 1981, op. cit., p. 176.

¹⁰ FIÈRENS-GEVAERT, *Les monuments funéraires de Leonardo Bistolfi*, in «Arte et Décoration», dicembre 1898, pp. 180-184.

¹¹ Citazione da una lettera a Pellizza da Volpedo del 1903 riportata in Sandra Berresford, 1984, op. cit., p.13.

di accogliere le folle di melomani e appassionati. Come sappiamo, nella sezione Belle Arti, era tra le figure di spicco proprio Bistolfi. In realtà l'incontro tra i due avvenne anni prima, a Milano nel 1887 quando lo scultore frequentava l'ambiente artistico della città, mentre partecipava al concorso per la realizzazione della statua equestre di Garibaldi – concorso vinto poi da Ettore Ximenes – e Toscanini, invece, si era cimentato alla Scala, in occasione della prima di *Otello* di Verdi, non in qualità di direttore ma come Secondo Violoncello. Non è meno importante considerare che lo stesso Bistolfi amava suonare il violino ed era un grande appassionato di musica come Toscanini lo era d'arte¹². Mentre Toscanini, nel 1898, assumeva la direzione della Scala, trascorrendovi sette delle dieci stagioni seguenti, Bistolfi era impegnato nella realizzazione dell'Esposizione Internazionale delle Arti Decorative, programmata per il 1899 e ultimata nel 1902. Manifestazione per la quale Bistolfi disegnò il manifesto e momento della sua adesione all'estetica socialista morrisiana che trovava voce nella rivista «L'Arte Decorativa Moderna», sorta con l'Esposizione stessa, e di cui Bistolfi fu tra i redattori. Lo stesso anno, consolidandone l'amicizia, viaggiò con Toscanini in alcune città tedesche tra cui Norimberga e Monaco, visitando esposizioni e musei.

L'Edicola Sepolare Toscanini (1909-1911) è senza dubbio uno degli apici della scultura bistoniana ed è realizzata per mezzo di quattro rilievi in marmo di Carrara che decorano l'architettura progettata da Mario Labò. La lavorazione dei marmi avvenne nello studio dell'artista come si evince da una lettera allo stesso architetto e l'intero progetto, fino alla posa, durò due anni se, forse non finito ma già visibile al pubblico, il due di novembre del 1911 lo stesso Bistolfi diffuse ai giornali le fotografie¹³. Solo il tredici di aprile dell'anno successivo venne apposta la sentita epigrafe di cui Bistolfi il giorno di Natale aveva trasmesso il testo¹⁴.

L'edicola è un semplice parallelepipedo che risente dello stile di Josef Hoffman architetto secessionista a cui Labò si ispirava. Sulla porta d'ingresso è una nave, retta da due angeli, riferimento al viaggio attraverso l'oceano del bimbo morto. Sulle pareti laterali si muovono figure femminili che reggono fasce d'infante che fluttuano intorno a una culla vuota, mentre ancora altre creature celesti recano in dono o sottraggono, con «rituale dolcezza»¹⁵, i giocattoli al bimbo ormai non più in vita. Se il gusto botticelliano e vagamente preraffaelita – si faccia un raffronto con le figure danzanti nel manifesto litografico per L'Esposizione internazionale d'Arte di Torino del 1902 ove giovani donne in lunghi morbidi abiti volteggiano tra rapide spire di tessuto – caratterizza le due decorazioni laterali, secessionista e rigoroso, con toni neomichelangioleschi nel modellato tornito delle anatomiche, è invece il rilievo posto nella parte posteriore dell'edicola dove due figure, una maschile e una femminile, si abbracciano, divise da una pesante massa geometrica a raccontare l'unione, il dolore e lo sforzo di vicendevole supporto in cui i genitori del fanciullo morto sono raccolti. Caratteristica del lavoro di Bistolfi, nei rilievi, è la scalfitura dei segni di contorno, tracciata come un graffito che Ojetti spiega venire da lontano, addirittura dalla fanciullezza quando «dal carbone [con il quale disegnava sui muri, n.d.r.] il piccolo Leonardo passò presto al chiodo e al graffito: e quel segno profondo che contorna le figure dei suoi bassorilievi [...] e ne chiude con un solco d'ombra le masse, è rimasto poi, contro tutte le buone regole d'accademia, un carattere tipico»¹⁶.

¹² In proposito si veda *Toscanini tra note e colori*, catalogo della mostra alla Fondazione Biblioteca di via Senato, Milano, 31 marzo-7 ottobre 2007, Milano, Biblioteca di via Senato Edizioni, 2007.

¹³ Si confronti la scheda S68, pubblicata in Sandra Berresford, 1984, op. cit., pp. 115-116.

¹⁴ TRA QUESTI UMILI PARETI |CINTE | DAI PIÙ UMILI SEGNI | DELL'AMORE E DEL DOLORE | SCESE PRIMA | LA PICCOLA BARA | DI GIORGIO TOSCANINI | PER LE LONTANE VIE | DALL'AMERICA | PORTATA | DALL'AMORE DEI SUOI | APPRENDE | NEL VARCAR QUESTA SOGLIA | LE VIE PIÙ REMOTE | DEL DOLORE SUPREMO | DELLE SUPREME SPERANZE | MCMXI.

¹⁵ Scheda S68, pubblicata in Sandra Berresford, 1984, op. cit., p. 116.

¹⁶ UGO OJETTI, 1931, op. cit., p. 135.

Bistolfi fu presto dimenticato e dopo «cinquant'anni di strenuo lavoro», scriveva Toscanini in una lettera ad Ada Mainardi, malgrado il suo valore, malgrado fosse «un poeta del marmo» e avesse detto «una sua parola personale»¹⁷, riuscì a morire – colpito da un ictus il due settembre del 1933 – povero.

Il gesso al museo di Crema è un calco del bozzetto de *I Genitori*. La gipsoteca Leonardo Bistolfi di Casale Monferrato¹⁸ possiede il bozzetto in gesso dell'intera edicola insieme a quelli, separati, delle due composizioni laterali *I Giocattoli* e *La Culla* e appunto il bassorilievo de *I Genitori*. Quest'ultimo del tutto identico a quello di Crema se non per l'assenza della firma, della dedica ovviamente, e per una minor attenzione alla finitura delle aree perimetrali.

Dell'edicola esistono un disegno preparatorio a carboncino¹⁹ e alcuni schizzi sui taccuini dell'artista che comunque, come d'altronde molti altri scultori, non amava molto il disegno in chiave progettuale, preferendo, le parole sono di Bistolfi stesso, modellare direttamente la creta:

ho bisogno della creta, del bel monte di creta sul mio trespolo. Non ho mai avuto un'idea separata dalla forma [...] Le mie mani cercano, frugano in quella creta morbida, duttile [...] d'un tratto, nelle masse di luce e d'ombra suscite dalle mie dita, intravedo la metà dell'opera mia.²⁰

Del bozzetto de *I genitori*, o meglio del suo calco, esistono più di un esemplare. Quello di Crema (cm 55 x 45 x 5), caratterizzato dalla dedica e quindi facilmente distinguibile, si aggiunge agli altri catalogati da Sandra Berresford per la mostra di Casale Monferrato nel 1984: un «Bozzetto in gesso del lato detto "I Genitori" o "Il Dolore", 71 x 60 x 3» e il suo calco posseduti dalla Gipsoteca Bistolfi²¹; un calco in gesso conservato nella Casa Natale Toscanini a Parma²²; un calco in gesso (cm 52 x 42 x 3), in collezione privata a Pavia²³. Si sommi a questi, infine, probabilmente, un ulteriore calco, la cui ubicazione è ignota, recensito e illustrato sul catalogo della Collezione Toscanini²⁴ e venduto in asta a Milano nel 1994 nel catalogo di Finarte²⁵ e l'esemplare, esposto a Sarzana nel 1916 e di cui diremo, del quale si sono perse le tracce.

Sul monumento, dove «ritmiche figure femminili rievocano con dolcezza il percorso della breve vita ed esprimono, senza eufemismi ma insieme senza durezza il mistero della Morte»²⁶ non appare alcun riferimento a confessione religiosa e fu realizzato tra il 1909 e il 1911. Malgrado possa essere considerato uno dei massimi esiti della scultura di Bistolfi, non ebbe, a detta del suo

¹⁷ Lettera di Arturo Toscanini ad Ada Mainardi, datata 5-9-33, ripresa in Harvey Sachs (a cura di), *Nel mio cuore troppo d'assoluto. Le lettere di Arturo Toscanini*, Milano, Garzanti, 2003, p. 222.

¹⁸ Colgo l'occasione per ringraziare il Museo Civico e la Gipsoteca Leonardo Bistolfi di Casale Monferrato, la conservatrice Alessandra Montanera, la coordinatrice Elena Varvelli e il personale tutto, per avermi messo a disposizione la documentazione utile a scrivere questo articolo e per la personale visita guidata alla collezione.

¹⁹ Il disegno *Genitori* fu esposto al Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi di Firenze nel 1913 ed è riprodotto in *Da Antonio Canova a Medardo Rosso. Disegni di scultori italiani del XIX Secolo*, catalogo della mostra alla Galleria Nazionale D'Arte Moderna, Roma, marzo-aprile 1982, Roma, De Luca, 1982, pp. 97-98.

²⁰ UGO OJETTI, 1931, op. cit., pp. 132-133.

²¹ Cappella Sepolare per la Famiglia Toscanini (II.57, p. 238), Bozzetto in gesso del lato detto «I Genitori» o «Il Dolore» (S68 b, p. 115) in Sandra Berresford, 1984, op. cit.. Il bozzetto è identificato in, Germana Mazza, 2013, op. cit., con la sigla 65b, p. 128.

²² Ivi, p. 239.

²³ Ibidem.

²⁴ ELISABETTA PALMINTIERI MATTEUCCI in *Toscanini tra note e colori*, 2007, op.cit., p. 17, illustrazione e didascalia e p. 34, nota 19.

²⁵ Finarte, 1994, asta n. 903, n. 80, p. 73.

²⁶ ROSSANA BOSSAGLIA, 2013, op. cit., p. 13.

stesso esecutore, grande riscontro di critica e quasi nessuna visibilità. Se ci concentriamo invece sul calco de *I Genitori*, possiamo supporre che la prima sua apparizione documentata fu durante la Mostra nazionale d'arte per il Posto di ristoro della Croce Rossa di Sarzana nel 1916. Malgrado nel catalogo, sotto la voce 'Bistolfi', l'unica opera segnalata sia una generica targa in bronzo dal titolo *Motivo Elegiaco*²⁷ che nulla parrebbe avere a che spartire con il nostro rilievo, un articolo pubblicato nel medesimo anno sulla rivista «Emporium», sembrerebbe smentirci presentando l'immagine del calco tratto dall'Edicola Toscanini, ancora con il titolo di *Motivo Elegiaco*²⁸. È questo un esemplare sicuramente diverso da quello ubicato a Casale poiché, dalla fotografia, si intuisce la presenza del monogramma dell'artista in basso a destra sul monolite al centro della composizione, assente nell'altro.

Ora, per giungere a una conclusione di questa nostra storia dobbiamo solo ricostruire le vicende che hanno portato a Crema il rilievo e proviamo a farlo partendo dalla dedica che Bistolfi graffiò sulla superficie del gesso.

Edina Altara penultima di quattro figlie, tre delle quali si dedicheranno in vario modo all'arte, nacque a Sassari da Eugenio, medico oculista, e da Gavina Campus, nel 1898. Nel 1914 iniziò a dedicarsi al *collage* e l'anno seguente fu selezionata da Giuseppe Biasi e Francesco Ciusa per una Sala Sarda alla Secessione romana, progetto abortito in seguito allo scoppio della Prima Guerra Mondiale. Segnalata da Margherita Sarfatti e Ugo Ojetti, fu però Vittorio Pica, dedicandole un lungo articolo insieme a Biasi e Sinòpico, su «Emporium», a darle, per la prima volta, grande visibilità.

Partecipò alla XIX Mostra della Società degli Amici dell'Arte di Torino nel 1916 ed è qui che incrociò per la prima volta Bistolfi il quale la notò, malgrado la giovane età, scrivendole lettere di elogio. Trasferitasi nel 1918 a Casale Monferrato, unica delle figlie, con il padre che si era separato dalla moglie e che a Casale aveva alcuni parenti, incontrò presto quello che sarebbe diventato suo marito e compagno di lavoro per molti anni. Durante un ballo di gala alla Filarmonica di Casale Monferrato, nel 1922, conobbe appunto l'illustratore, casalese come Bistolfi, Vittorio Accornero de Testa (1896-1982), il quale, con lo pseudonimo di Max Ninon aveva già illustrato diversi libri per fanciulli e con Edina faceva parte della squadra di disegnatori attivi sul «Giornalino della Domenica». La notizia del loro matrimonio, avvenuto lo stesso anno, fu accolta sulle pagine delle riviste di moda e costume più prestigiose dell'epoca.

Di certo Bistolfi oltre ad Altara, incontrata per la prima volta sei anni prima, doveva conoscere Accornero e se non proprio di amicizia tra i due si potesse parlare, vista anche la differenza di età, non è difficile immaginare simili frequentazioni nella piccola città piemontese. Dunque è probabile che il gesso, firmato e dedicato, fosse stato donato a Edina a seguito del matrimonio: tanto più che il soggetto, due genitori abbracciati, poteva, in qualche modo, essere considerato, estrappolato dall'originale contesto funebre, s'intenda, d'augurio per la nuova famiglia. Sappiamo che Accornero e Altara non ebbero figli e, forse, con un tale viatico la cosa non ci dovrebbe stupire.

Lavorando spesso insieme si trasferirono nel 1923 a Milano, città dove Altara visse, anche dopo essersi amichevolmente separata dal marito negli anni Trenta, fino al ritorno in Sardegna nel 1974. L'artista continuò da sola l'attività d'illustratrice e *designer*, collaborando, nel tempo, con Giò Ponti. Possiamo immaginare che Altara abbia portato con sé il regalo di Bistolfi durante i suoi numerosi traslochi milanesi. Nel 1974 lasciò definitivamente la città lombarda, dove non tornerà mai più, per stabilirsi, in casa della sorella Iride, a Sassari. Negli anni successivi dando segni di squilibrio sarà ricoverata dapprima in una casa di riposo a Sassari iniziando così un pellegrinag-

²⁷ *Mostra nazionale d'arte per il Posto di ristoro*, Palazzo Podesta-Luciardi, Sarzana, marzo-aprile 1916, la Croce rossa di Sarzana, La Spezia, Arti grafiche, 1916, n. 5, p. 33.

²⁸ FRANCESCO GERACI, *L'arte a Sarzana* in «Emporium», vol. XLIV, 1916, p. 156.

gio per strutture dove non riuscirà mai ad ambientarsi fino alla sua scomparsa nel 1983. «Sono andati perduti gli interni delle case da lei abitate a Milano, una prima di cui si ignora l'ubicazione, una seconda, che i familiari ricordano grande e bellissima, in via Manzoni, fino alla mansarda di via Montenapoleone degli ultimi anni, dove Edina trascorreva notti insonni a dipingere e bere caffè»²⁹. È molto probabile che, viste le vicende umane dell'artista, come ci fa notare tra le righe Giuliana Altea, il contenuto dell'ultima casa milanese, abbandonata da Altara, che probabilmente pensava di farci ritorno in un secondo tempo, sia finito nelle mani di qualche rigattiere e quindi, insieme a tutti gli altri arredi, sul mercato dell'usato.

Tra queste suppellettili doveva trovarsi *I Genitori* e i danni subiti dal gesso – certamente avvenuti prima della sua misteriosa acquisizione da parte del museo –, raccontano, più di un documento d'accompagnamento, delle vicende rocambolesche che lo hanno portato infine a trovare posto nella collezione civica Cremasca ove ora Bistolfi, «quel caro esile uomo, dal pallido ed emaciato volto raffaellesco» continua a manifestare «il divino privilegio di captare la bellezza diffusa nelle cose che ci circondano, bellezza che assimilava e, con spontaneità piena di garbo, diffondeva non solo nelle sue opere, ma anche nell'animo di chi lo stava ad ascoltare»³⁰.

BIBLIOGRAFIA specifica de *I Genitori*

Mostra nazionale d'arte per il Posto di ristoro, Palazzo Podesta-Luciardi, Sarzana marzo-aprile 1916, la Croce rossa di Sarzana, La Spezia, Arti grafiche, 1916, n. 5, p. 33. È qui citata, in maniera forse imprecisa, una targa in bronzo dal titolo *Motivo Elegiaco* (immagine non riprodotta).

FRANCESCO GERACI, *L'arte a Sarzana* in «Emporium», vol. XLIV, 1916, p. 156. È qui riprodotto, ancora con il titolo di *Motivo Elegiaco*, un calco de *I Genitori* con il monogramma dell'artista in basso a destra sul monolite al centro della composizione.

Bozzetto in gesso (cm 71x60x3) del lato detto *I Genitori* o *Il Dolore* [S68 b] in Sandra Berresford, 1984, op. cit., p. 115 (immagine non riprodotta). Esemplare presso la Gipsoteca Bistolfi, Casale Monferrato.

Bozzetto in gesso (cm 62x58) e calco (cm 53x43,5) de *I Genitori* o *Il Dolore*, in Sandra Berresford, 1984, op. cit., p. 207 (immagini f, g). Esemplare presso la Gipsoteca Bistolfi, Casale Monferrato.

Bozzetto in gesso (cm 71x60x3) del lato detto *I Genitori* o *Il Dolore* [II.57], in Sandra Berresford, 1984, op. cit., p. 238 (immagine non riprodotta). Esemplare presso la Gipsoteca Bistolfi, Casale Monferrato.

Calco in gesso del bassorilievo (cm 52x42x3) dei «Genitori» in collezione privata, Pavia, in Sandra Berresford, 1984, op. cit., p. 239 (immagine non riprodotta).

Calco in gesso del bassorilievo (cm 52x42x3) *I Genitori* in *Toscanini tra note e colori*, 2007, op. cit., p. 17 (immagine riprodotta). Si tratta dell'esemplare, la cui ubicazione risulta ignota, venduto in asta a Milano nel 1994 nel catalogo di Finarte (asta n. 903, n. 80, p. 73).

Bozzetto in gesso del bassorilievo (cm 62x59x39) *I Genitori* [65 b], in Germana Mazza, 2013, op. cit. p. 128 (immagine 65 b). Esemplare presso la Gipsoteca Bistolfi, Casale Monferrato (inv. 320).

Calco in gesso del bassorilievo (cm 53,5x44x4) *I Genitori*, in Germana Mazza, 2013, op. cit. p. 163. Esemplare presso la Gipsoteca Bistolfi, Casale Monferrato (inv. 379).

Calco in gesso del bassorilievo (cm 55x45x5) de *I Genitori*, in basso a destra firma e dedica «Bistolfi | a Edina Al [--]». Esemplare presso il Museo Civico di Crema e del Cremasco (inv. 2441).

²⁹ GIULIANA ALTEA, *Edina Altara*, Nuoro, Iliso, 2005, p. 115.

³⁰ GIUSEPPE VALDENGÖ, *Scusi conosce Toscanini?*, a cura di Renzo Allegri, Aosta, Musumeci Editore, 1984, p. 127.

Nota bibliografica generale

- UGO OJETTI, *Ritratti d'artisti italiani*, prima serie, Milano, Fratelli Treves, 1931.
- ROSSANA BOSSAGLIA, *Bistolfi*, Roma, Editalia, 1981.
- ANNA MARIA DAMIGELLA, *La pittura simbolista in Italia, 1850-1900*, Torino, Einaudi, 1981.
- Da Antonio Canova a Medardo Rosso. Disegni di scultori italiani del XIX Secolo*, catalogo della mostra alla Galleria Nazionale D'Arte Moderna, Roma, marzo-aprile 1982, Roma, De Luca, 1982.
- Sandra Berresford (a cura di), *Bistolfi 1859-1933, il percorso di uno scultore simbolista*, catalogo della mostra al Chiostro di Santa Croce, palazzo Langosco, Casale Monferrato, 5 maggio-17 giugno 1984, Casale Monferrato, Piemme, 1984.
- ROSSANA BOSSAGLIA, *Bistolfi scultore simbolista*, in Sandra Berresford, 1984, op. cit., pp. 11-18.
- GIUSEPPE VALDENGÖ, *Scusi conosce Toscanini?*, a cura di Renzo Allegri, Aosta, Musumeci Ed., 1984.
- Harvey Sachs (a cura di), *Nel mio cuore troppo d'assoluto. Le lettere di Arturo Toscanini*, Milano, Garzanti, 2003.
- GIULIANA ALTEA, *Edina Altara*, Nuoro, Ilisso, 2005.
- Toscanini tra note e colori*, catalogo della mostra alla Fondazione Biblioteca di via Senato, Milano, 31 marzo-7 ottobre 2007, Milano, Biblioteca di via Senato Edizioni, 2007.
- ELISABETTA PALMINTIERI MATTEUCCI in *Toscanini tra note e colori*, 2007, op. cit., pp. 13-35.
- Germana Mazza (a cura di), *La gipsoteca Leonardo Bistolfi*, Casale Monferrato, Museo Civico di Casale, 2013.
- ROSSANA BOSSAGLIA, *Bistolfi: la scultura come trasfigurazione della materia* in Germana Mazza, 2013, op. cit., pp. 9-15.



I Genitori, rilievo in gesso, (Museo Civico di Crema e del Cremasco, inv. 2441)

Appunti sugli scambi artistici tra Crema e le città venete nel Quattrocento e segnalazioni di frammenti di rilievi rinascimentali in terracotta

Matteo Facchi

Appunti sugli scambi artistici tra Crema e le città venete nel Quattrocento

Quando si pensa agli scambi artistici tra le città della Repubblica di Venezia e Crema¹, le prime opere che vengono in mente sono, per il Cinquecento, la pala raffigurante l'*Assunzione di Maria*, dipinta da Benedetto Diana in Santa Maria della Croce²; il monumento funebre di Bartolino Terni, scolpito da Lorenzo Bregno, nella chiesa della Santissima Trinità³; la pala Manfron, realizzata da Paris Bordon, già nella distrutta chiesa di Sant'Agostino e ora all'Accademia Tadini di Lovere⁴.

Per il Sei e Settecento si pensa agli artisti che si stabilirono e lavorarono a Crema per periodi più o meno lunghi come i veronesi Martino Cignaroli⁵, Giovanni Brunelli⁶, Giambettino Cignaroli e Giandomenico Cignaroli⁷, Francesco Fontebasso⁸ e così via. Fino a tutto il Settecento la caratteristica del territorio sarà proprio la compresenza di manufatti di artisti provenienti da città

¹ Desidero ringraziare le persone che in vario modo hanno collaborato alla stesura di questo testo: Alessandro Barbieri, Giulia Barcella, Gabriele Cavallini, Cinzia Faienza e tutto il personale della Biblioteca Comunale di Crema “Clara Gallini” (che in questo periodo di pandemia hanno comunque assicurato il servizio di consultazione) e Paolo Plebani.

Sull'argomento si vedano Cesare Alpini, *I pittori e le botteghe artistiche in Crema nei secoli del dominio veneziano, in Officina veneziana: maestri e botteghe nella Venezia del Settecento*, catalogo della mostra (Crema 2 febbraio - 2 giugno 2002) a cura di Fabrizio Magani e Filippo Pedrocchi, Skira, Milano 2002, pp. 89-97; Gabriele Cavallini, *Nuovi elementi per il primo Cinquecento a Crema: le botteghe pittoriche e Bernardo Buso*, in “Insula Fulcheria”, XXXIV, 2004, pp. 195-204; Gabriele Cavallini, *Giovanni Cariani a Crema: un documento inedito del 1519*, in “Arte lombarda”, 2006, pp. 127-130; Cesare Alpini, *Crema*, in *La pittura nel Veneto. Il Settecento di Terraferma*, a cura di G. Pavanello, Electa, [Venezia] 2011, pp. 341-361; Gabriele Cavallini, *I protagonisti del Rinascimento cremasco: da Vincenzo Civerchio ad Aurelio Buso*, in *Rinascimento cremasco. Arti, maestri e botteghe tra XV e XVI secolo*, a cura di Paola Venturelli, Skira, Milano 2015, pp. 111-121.

² Gabriele Cavallini, *I protagonisti* cit., pp. 111-121, in particolare p. 113, con rimandi alla bibliografia precedente.

³ Alessandro Barbieri, «Et fu sepolto in Crema, nella gesa di S.ta Trinitade in marmoreo sepolcro»: *il monumento funebre di Bartolino da Terni di Lorenzo Bregno*, in *Le radici del futuro nei beni storici ed artistici. Studi in memoria di don Carlo Mussi*, Centro Editoriale Cremasco, Crema 2017, pp. 295-311; 326-341 con rimandi alla bibliografia precedente.

⁴ Barbara Maria Savy, scheda 24, in *Il Rinascimento di Pordenone con Giorgione, Tiziano, Lotto, Correggio, Bassano, Tintoretto*, catalogo della mostra (Pordenone, 25 ottobre 2019 - 2 febbraio 2020), a cura di Caterina Furlan e Vittorio Sgarbi, Skira, Milano 2019, pp. 186-189.

⁵ Licia Carubelli, *La celebrazione dell'Ordine dei Canonici Lateranensi nel coro della chiesa di San Benedetto in Crema: fatti di pittura veneta e le prime opere note di Martino Cignaroli*, in “Insula Fulcheria”, XXIV, 1994, pp. 19-35; Licia Carubelli, *La decorazione dell'abside e Martino Cignaroli*, in *La chiesa di San Benedetto in Crema*, a cura di Maria Luisa Gatti Perer e Mario Marubbi, Banca di Credito Cooperativo di Crema, Crema 1998, pp. 120-132; Carlo Piastrella, *Recupero di un Martino Cignaroli*, in “Insula Fulcheria”, 2002, pp. 245-247.

⁶ Matteo Facchi, *La cappella dei Cazzuli a Capergnanica: un inedito ciclo di affreschi di Giovanni Brunelli*, in *La cappella dei Cazzuli a Capergnanica*, a cura di Matteo Facchi, Scalpendi, Milano 2018, pp. 27-38.

⁷ Licia Carubelli, *Presenze veronesi a Crema: Giambettino e Giandomenico Cignaroli*, in “Verona illustrata”, 2, 1989, pp. 71-75.

⁸ Cesare Alpini, *Affreschi di Francesco Fontebasso a Trescore Cremasco*, in “Arte veneta”, 1999, 128-136.

venete affiancati da prodotti lombardi⁹. Meno conosciuta è la situazione del Quattrocento sia per il minor numero di testimonianze giunte fino a noi sia perché solo dalla metà del secolo (1449) Crema entra a far parte della Repubblica di San Marco favorendo l'arrivo in città di opere venete.

L'appartenenza politica allo stato marciano agevolò senza dubbio questi scambi artistici, ma va anche tenuto presente che i trasporti fluviali rendevano i collegamenti con il Veneto più facili di quanto oggi possiamo pensare. Emblematico è il caso delle tre sculture realizzate a Venezia da Pietro Lombardo per la Cappella Colleoni di Bergamo che nel 1490 raggiungono Montodine per via d'acqua e poi proseguono il viaggio su carri perché oltre il fiume non è più navigabile¹⁰. Il paese a sud del Cremasco era quindi un importante porto fluviale, sia per la città di Bergamo che per altre destinazioni¹¹. In questo senso va inteso, a mio avviso, il documento del 1493, sottoscritto a Crema, con cui Agostino de Fondulis si impegna a consegnare a Montodine diciassette sculture per la chiesa dell'Incoronata a Lodi¹². Da lì, avrebbero potuto agevolmente raggiungere la città di san Bassiano risalendo l'Adda.

Le scarse testimonianze monumentali e figurative precedenti alla seconda metà del Quattrocento nel Cremasco, presentano un linguaggio figurativo prettamente lombardo¹³, come è logico aspettarsi visto che per tutto il Trecento il territorio era rimasto nell'orbita d'influenza politica viscontea¹⁴. Per l'inizio del XV secolo le uniche attestazioni documentarie di opere d'arte riguardano Giorgio Benzoni che durante la sua breve signoria (1407-1423) commissionò per il Duomo di Crema nel 1410 la costruzione di un nuovo battistero¹⁵ e nel 1411 la realizzazione di un'ancona per l'altar maggiore¹⁶. Nulla sappiamo riguardo agli esecutori del battistero in terracotta circondato da otto colonne che reggevano una guglia alta fino alla volta della campata, distrutto già nel 1514. Solo Pietro Terni ce ne tramanda la descrizione¹⁷. Anche della tavola non sopravvive nulla, ma sappiamo che fu realizzata da Rinaldo da Spino che è noto solo attraverso un altro documento datato 1387 che lo dice essere un pittore lodigiano¹⁸.

L'arrivo in città di manufatti veneti, come vedremo tra poco, è documentato solo a partire dal

⁹ Per una panoramica sulle vicende artistiche cremasche: Francesco Frangi, *Pittura a Crema*, in *Pittura tra Adda e Serio. Lodi Treviglio Caravaggio Crema*, a cura di Mina Gregori, Cariplò, Milano 1987, pp. 243-254.

¹⁰ Flora Berizzi, *Pietro Lombardo e le tre statue dell'altare della Cappella Colleoni*, in "Solchi", 1, 1997, 1, pp. 14-17.

¹¹ Valerio Ferrari, *Toponomastica di Montodine*, (*Atlante toponomastico della Provincia di Cremona*, 10), Provincia di Cremona, Cremona 2003, p. 8.

¹² Luisa Giordano, *L'architettura 1490-1500*, in *La basilica di S. Maria della Croce a Crema*, Banca Popolare di Crema, Crema 1990, pp. 35-89, in particolare p. 77, n. 43.

¹³ Per le testimonianze figurative del Trecento si vedano: Stefania Buganza, *Le sculture dei portali: materiali di studio*, 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 Gabriele Cavallini e Matteo Facchi, Milano 2011, pp. 113-127; Federico Riccobono, *Alcune pitture murali medievali nel Duomo di Crema*, in *La Cattedrale* cit., pp. 87-111; Gigliola Gorio, *Il sarcofago di Ardicino Benzoni, un frammento di scultura gotica tra Crema e Castelvecchio*, in "Insula Fulcheria", XLIX, 2019, pp. 329-343.

¹⁴ Per le vicende storiche cremasche: Francesco Sforza Benvenuti, *Storia di Crema*, vol. I, [Milano, 1859], ristampa anastatica Forni, Bologna 1968, pp. 185-369; Pietro Savoia, *La provincia "veneta" di Crema nell'età del rinascimento (1449-1530)*, in "Insula Fulcheria", XL, 2010, vol. A, pp. 16-39.

¹⁵ Matteo Facchi, *Fonte battesimale*, in *La Cattedrale di Crema. Assetti originari e opere disperse*, a cura di Gabriele Cavallini e Matteo Facchi, Scalpendi, Milano 2012, pp. 96-97.

¹⁶ Matteo Facchi, Federico Riccobono, Ester Tessadori, scheda 64, in *La Cattedrale La Cattedrale di Crema. I restauri del 2010-2014*, a cura di Giorgio Zucchelli, LEV, Città del Vaticano 2016, pp. 124-125.

¹⁷ Pietro Terni, *Historia di Crema*, [1557], edizione a cura di Maria Verga e Corrado Verga, (*Quaderni di storia e d'arte cremasca raccolti da Corrado Verga*, 3), Maestri Arti Grafiche, Crema 1964, p. 258.

¹⁸ *Artisti sconosciuti?*, in "Archivio storico lombardo", serie IV, XXXII, 1905, 8, p. 483.

1490. Ben prima d'importare opere, però, Crema "esportò" a Padova un artista di grande valore: Giovanni de Fondulis¹⁹. Gli studi degli ultimi anni stanno sempre più ampliando il corpus di opere riferibili a questo coroplasta permettendoci di seguire l'evolversi della sua attività nella città sulle rive del Bacchiglione dal 1468, quando è documentato per la prima volta a Padova, fino al 1491 quando risulta deceduto. Continua, invece, a sfuggire la sua attività cremasca dove è documentato dal 1445 al 1467. In un recente testo scritto a quattro mani con Aldo Galli²⁰, abbiamo potuto presentare tre inedite statue in terracotta presenti nel territorio cremasco o nelle sue adiacenze, che aggiungono nuovi elementi per la conoscenza del contesto figurativo in cui si formò Giovanni de Fondulis. Si tratta di una *Santa Lucia* conservata nella parrocchiale di Madignano e di una *Madonna col Bambino* conservata nella chiesa di Abbadia Cerreto del cosiddetto 'maestro degli angeli cantori' e di un'altra *Madonna col Bambino* che si trova in una nicchia sulla facciata della parrocchiale di Rubbiano. Quest'ultima, databile agli anni sessanta-settanta del Quattrocento, non è attribuibile a nessuno degli artisti oggi noti, però si pone come anello di congiunzione fra lo stile del 'maestro degli angeli cantori' e quello delle prime opere padovane di Giovanni de Fondulis.

Per quanto sappiamo allo stato attuale degli studi, la prima opera veneziana a giungere a Crema fu la pala commissionata da Bernardo Barbarigo (podestà di Crema dal 5 marzo 1487 all'8 agosto 1488) per una cappella privata fatta realizzare nel 1488 all'interno del Palazzo Comunale²¹. Le notizie su quest'opera ci vengono da Tommaso Ronna che a sua volta, nel 1824, riporta un estratto delle *Memorie di Stefano Colderero*, cittadino cremasco, che narrano avvenimenti dal 1489 al 1492²². Il dipinto, commissionato dal podestà due anni prima, nel 1490 era ancora a Venezia dove fu visto da Francesco Vimercati, uno dei deputati alla costruzione della chiesa di Santa Maria della Croce. Egli chiese e ottenne che l'opera fosse destinata all'erigendo santuario, cosa che

¹⁹ Si veda da ultimo Marco Scansani, *Giovanni de Fondulis a Padova*, in *A nostra immagine. Scultura in terracotta del Rinascimento da Donatello a Riccio*, (Padova, 15 febbraio - 2 giugno 2020), a cura di Andrea Nante, Carlo Cavalli, Aldo Galli, Scripta, Verona 2020, pp. 79-89 con rimandi alla bibliografia precedente.

²⁰ Matteo Facchi, Aldo Galli, *Notizie dal fronte occidentale. Le origini di Giovanni de Fondulis e la scultura in terracotta a Crema alla metà del Quattrocento*, in *A nostra immagine* cit., pp. 66-77. Per la produzione in terracotta nel Cremasco si vedano Paola Bosio, *La terracotta figurativa a Crema e nel Cremasco tra persistenze tardo gotiche e innovazioni rinascimentali: maestri e opere*, in *Rinascimento cremasco* cit., pp. 59-67 e Paola Bosio, *In "terà de Seri": l'arte e la tecnica della decorazione fittile architettonica a Crema*, in "Insula Fulcheria", XLVI, 2016, pp. 47-63 con rimandi alla bibliografia precedente.

²¹ Per la costruzione della cappella si veda il documento (Archivio Comunale di Crema, Registri delle Provvisioni, IX, f. 315r, 9 aprile 1488) citato in Simone Caldano, *La piazza del duomo di Crema: al centro di una "quasi città" tra XI e XVI secolo*, c.d.s.. Per la pala Barbarigo: Tommaso Ronna, *Storia della Chiesa di S. Maria della Croce eretta fuori della Regia città di Crema: con un'appendice di documenti*, Tipografia e Libreria Manini, Milano 1824, pp. 122-124, 286; Giulio Bora, *Arte e decorazione: il Cinquecento*, in *S. Maria della Croce a Crema*, Cassa Rurale ed Artigiana di S. Maria della Croce, Crema 1982, pp. 69-102 in particolare p. 69-70; Maria Verga Bandirali, *Arte lignaria a Crema nel secolo XV*, in *Momenti di storia cremasca*, Cassa Rurale ed Artigiana di S. Bernardino di Crema, Sergnano e Casale Cremasco, Crema 1982, pp. 78-105; Giulio Bora, *La cultura figurativa del Cinquecento a Crema e la decorazione a S. Maria della Croce*, in *La basilica di S. Maria* cit., pp. 91-145, in particolare p. 92; Gabriele Cavallini, *I protagonisti* cit., pp. 111-121, in particolare p. 114.

²² Tommaso Ronna (*Storia della chiesa* cit., pp. 274-292) afferma che il manoscritto è conservato nell'Archivio dei Carmelitani scalzi presso il Santuario di Santa Maria della Croce. In seguito se ne perdono le tracce.

Prima della costruzione della cappella in Palazzo Comunale, nella sala grande dell'appartamento del podestà era collocato un altare di legno la cui costruzione risale al 1472 (Archivio Comunale di Crema, Registro delle Provvisioni, VI, f. 147r, 31 agosto 1472). Interessante notare come i lavori di ferramenta furono pagati a un certo Pietrino Colderero, forse parente del cronista che in tal modo avrebbe potuto seguire le vicende della cappella palatina da un punto di vista privilegiato (sulla cappella si veda Simone Caldano, *La piazza del duomo* cit., c.d.s.).

avvenne il 31 maggio 1490²³. In seguito di quest'opera si persero le tracce, anche se in passato si era ipotizzato di riconoscervi la pala di Benedetto Diana tuttora presente nel santuario. L'idea è stata successivamente respinta per ragioni stilistiche, essendo la tavola raffigurante l'*Assunzione di Maria*, incompatibile con una datazione al 1490²⁴. Come hanno evidenziato gli studi di Lucia Sartor²⁵, è assai probabile che la pala Barbarigo sia da identificare con l'*Incoronazione della Vergine tra i santi Bernardo di Chiaravalle e Orsola* (fig.1), opera firmata e datata da Lazzaro Bastiani (Venezia, 1429 circa - 1512), oggi conservata all'Accademia Carrara di Bergamo²⁶. Molti sono gli elementi del dipinto che spingono a confermare questa ipotesi: la data 1490; gli stemmi Barbarigo e le iniziali BB (Bernardo Barbarigo); la presenza dei santi Bernardo e Orsola, protettori rispettivamente del podestà e della moglie, Orsa Foscarini; la provenienza cremasca dell'opera. Fu, infatti, acquistata nel 1850 dal collezionista bergamasco Guglielmo Lochis (Mozzo, 1789 - Bergamo, 25 luglio 1859) presso la galleria Giaracina (forse da leggere più correttamente 'Giavarina'?) di Crema²⁷. Accettando questa identificazione, rimangono comunque sconosciute le vicende del dipinto di Lazzaro Bastiani fra la donazione al santuario nel 1490 e l'acquisto dalla galleria nel 1850. Potrebbe essere finito accantonato in qualche locale adiacente alla chiesa una volta completati gli altari cinquecenteschi oppure essere stato riportato alla collocazione originaria nella cappella in Palazzo Comunale dopo la messa in opera della pala di Benedetto Diana.

Frammenti di rilievi rinascimentali in terracotta

Nella casa parrocchiale di Ripalta Arpina è custodito il frammento di una statua in terracotta raffigurante la *Madonna col Bambino* (fig.2)²⁸. L'abitato fu sede di una pieve da cui dipendevano i paesi posti sulla riva destra dell'antico corso del fiume Serio²⁹. La chiesa è documentata a partire dal 1041, mentre un atto del 1051 informa che l'edificio aveva l'intitolazione alla Vergine che tuttora mantiene. La parrocchiale attuale fu costruita nel 1799, ma è interessante notare come almeno dal 1583 e fino a oggi mantenga la denominazione 'Santa Maria Rotonda', probabile indicazione della forma della pianta dei precedenti fabbricati. Secondo la testimonianza del parroco Luciano Valerani, il frammento di statua fu ritrovato nel 1990 durante i lavori di rifacimento del tetto della chiesa³⁰. Dell'effige sopravvivono solamente una parte del busto, il braccio, la mano e il ginocchio destri. Troppo poco per condurre un'analisi stilistica, però sembra comunque utile segnalare il frammento perché a differenza di altre sculture di cui non si conosce l'ubicazione originaria³¹,

²³ Tommaso Ronna, *Storia della chiesa* cit., pp. 122-123.

²⁴ Antonio Paolucci, *Benedetto Diana*, in "Paragone. Arte", 17, 1966, 199, pp. 3-20, in particolare p. 15 e nota 15.

²⁵ Lucia Sartor, *Lazzaro Bastiani e i suoi committenti*, in "Arte veneta", 50, 1997, pp. 38-53, in particolare pp. 48 e note 71-77 p. 52.

²⁶ La tavola misura 90,5 x 131,5 cm. Si veda Giovanni Valagussa, scheda III.30, in *Accademia Carrara Bergamo. Dipinti italiani del Trecento e del Quattrocento. Catalogo completo*, a cura di Giovanni Valagussa, Officina Libraria, Milano [2018], pp. 342-344.

²⁷ Valagussa, scheda III.30, cit., pp. 342-344.

²⁸ Il frammento misura 38 cm di altezza, 30 cm di profondità e 36 cm di larghezza.

²⁹ Le poche notizie riguardo alla chiesa si trovano in Angelo Zavaglio, *Terre nostre. Storia dei paesi del Cremasco*, a cura di Gabriele Lucchi, 2^a edizione, Arti Grafiche, Crema 1980, pp. 285-292.

Per la storia dell'abitato: Valerio Ferrari, *Toponomastica di Ripalta Arpina, (Atlante toponomastico della provincia di Cremona, 3)*, Provincia di Cremona, Cremona 1995.

³⁰ Luigi Alberti, scheda D40, *Dioecesi di Crema. Inventario Generale dei Beni Storici e Artistici*, 1^o marzo 2002.

³¹ Matteo Facchi, Aldo Galli, *Notizie dal fronte* cit.

questa è testimoniata nella parrocchiale almeno dal 1658³². Gli atti della visita pastorale di Alberto Badoer, vescovo di Crema descrivono la statua posta al centro dell'altare laterale dedicato alla Beata Vergine, protetta da una vetrata. Un inventario di beni presenti in chiesa, allegato ai documenti della visita pastorale del vescovo di Crema Marcantonio Zolio del 1685, descrive sull'altare della Beata Vergine una «immagine della B.V. Maria in rilievo di stucco che sede con il bambino nelle braccia, ambo coronati, con corone di rame indorate, il concavo stellato con la sua invedriada et ha due manti uno di zendale turchino et l'altro di tela d'argento»³³. La possibilità di vestire la scultura con due differenti manti, evidentemente era sufficiente a considerarla ancora adeguata alle esigenze di culto, anche dopo che l'altare nel 1612 era divenuto sede della confraternita dell'Immacolata Concezione. Non si conosce il momento in cui l'opera fu rimossa dall'altare.

Sopra il portone che dà accesso all'ex convento delle Ancelle della Carità³⁴, accanto alla chiesa di San Bernardino in città a Crema, è murata una formella in terracotta raffigurante un putto avvinghiato a un tralcio di vite (*fig.3*). Si tratta di un motivo decorativo realizzato a stampo molto diffuso in Lombardia e nei territori limitrofi, ricondotto dagli studiosi alla prolifica officina del cremonese Rinaldo de Stauris (documentato dal 1450 al 1494)³⁵. Tali fregi, solitamente impiegati come cornice per le finestre dei palazzi nobiliari, si possono vedere ancora in opera a Lodi, in Palazzo Mozzanica (*figg.3-5*); a Borghetto Lodigiano, in Palazzo Rho; a Busseto, nel vecchio Palazzo Comunale e in casa Zaniboni Cavalli. In alcuni casi lo stesso motivo è usato per decorare anche architetture religiose: a Cremona, il rosone della chiesa di San Luca; a Busseto, il portale e il rosone della collegiata di San Bartolomeo; a Zibello, il portale e il rosone della parrocchiale dei Santi Gervasio e Protaso. Allo stato attuale degli studi non sono noti edifici nel Cremasco che presentino questo motivo decorativo o altri riconducibili alla bottega di Rinaldo de Stauris.

Purtroppo non è possibile stabilire la provenienza del frammento di via Cesare Battisti e quindi sapere se il plasticatore cremonese abbia fornito materiali anche per il nostro territorio.

Un altro frammento di fregio decorativo in terracotta è oggi murato sulla facciata di un edificio in via Frecavalli, 2 a Crema (*fig.6*)³⁶. È composto da cinque formelle, sempre realizzate a stampo. Partendo da destra troviamo un rosonecino con umbone centrale, un calice a baccelli concavi da

³² Archivio Storico Diocesano di Crema, *Visita Badoer*, 1658, c. 69v.

³³ Articolo a firma Lorenzo, *Pagine di storia della parrocchia. Contini Cristoforo. 4° arciprete dal 1652 al 1688*, in “Chiesa viva”, 8, aprile 2011, pp. 25-27, in particolare p. 27.

³⁴ Via Cesare Battisti, 2.

³⁵ Per questa tipologia di rilievi si vedano: Elena Caldara, *Il Banco mediceo di Milano e Castiglione Olona: un legame possibile*, in “Solchi: rivista d’arte”, VII, 2003, 1-2, pp. 4-14; Alessandro Barbieri - Paola Bosio, *Il cantiere delle terrecotte nel Museo d’Arte Antica del Castello Sforzesco: attività di ricerca e primi risultati*, in *Terrecotte nel Ducato di Milano: artisti e cantieri del primo Rinascimento*, atti del convegno (Milano - Certosa di Pavia, 17-18 ottobre 2011), a cura di Maria Grazia Albertini Ottolenghi e Laura Bassi, Edizioni ET, Milano 2013, pp. 195-239, in particolare pp. 208-211. Per Rinaldo de Stauris si veda Annunziata Mischioscia, *Le terrecotte di Santa Maria in Bressanoro a Castelleone*, in *Terrecotte nel Ducato cit.*, pp. 357-368.

³⁶ Per le vicende dell’edificio si vedano: Beppe Ermentini, Mario Perolini, *Via Frecavalli a Crema. Testimonianze storico-architettoniche*, in “Insula Fulcheria”, V-VI, 1966/67, pp. 1-79, in particolare p. 9-14; Mario Perolini, *Vicende degli edifici monumentali e storici di Crema*, 2^a edizione rivista dall’autore, Leva Arti Grafiche, Crema 1995, pp. 157-160. In entrambi i testi è segnalata la presenza del rilievo in terracotta.

cui si sviluppano rami e fiori³⁷. Segue un'altra formella con calice, un rosoncino e, infine, metà di una formella con calice, posta però in direzione contraria. Questi elementi decorativi sono tipici del repertorio della bottega di Agostino de Fondulis (Crema, 1460 circa - 1521 circa) che li impiega già in palazzo Landi a Piacenza (1484-1485) quando lavora in società con il suocero, Giovanni Battagio (Lodi, 1440 circa - 1500 circa)³⁸. La fabbrica emiliana ci permette di capire quale fosse la disposizione originale dei due elementi (*fig. 7*): la formella con il calice è montata alternativamente nelle due direzioni in modo che le basi dei due calici non si tocchino. Ogni due formelle rettangolari con calice è posta una formella quadrata con rosoncino. Anche di questo frammento non conosciamo la collocazione originaria³⁹.

³⁷ Un frammento di formella ricavata dallo stesso stampo è stato pubblicato Maria Verga Bandirali, *Di alcune terrecotte rinascimentali appartenute al complesso monastico di S. Bartolomeo dei Crociferi a Crema*, Tipografia Trezzi, Crema 2016, p. 16.

³⁸ Per Palazzo Landi a Piacenza si veda: Gerolamo Biscaro, *Le imprese del notaio Boniforte Gira e la chiesa di S. Maria di S. Satiro*, in “Archivio Storico Lombardo”, XXXXVII, 1910, 14, pp. 105-144; Giorgio Fiori, *Le sconosciute opere piacentine di Guiniforte Solari e Pietro da Rho. I portali di San Francesco e di Palazzo Landi*, in “Archivio storico lombardo”, 93/94, 1966/67, pp. 127-139. Per l’attività cremasca di Agostino de Fondulis: Maria Verga Bandirali, *Contributo alla ricostruzione di una fase cremasca nel percorso di Agostino Fondulo*, in “Arte lombarda”, 92/93, 1990, pp. 63-75; Cecilia Corradi Galgano, *Agostino de Fondulis: dalla collaborazione con il Battagio alla fase cremasca*, in “Insula Fulcheria”, XXVII, 1997, pp. 51-86.

³⁹ Altri frammenti di decorazioni in terracotta sono segnalati da Maria Verga Bandirali, *Terrecotte decorative cremasche*, in “Insula Fulcheria”, XLVI, 2016, pp. 65-74.



1. Lazzaro Bastiani, *Incoronazione della Vergine tra i santi Bernardo di Chiaravalle e Orsola* (Pala Barbabigo), Bergamo, (Su concessione di Fondazione Accademia Carrara, Bergamo)



2. Coroplasta dell'Italia settentrionale, *Madonna col Bambino* (frammento), Ripalta Arpina, casa parrocchiale



3. Bottega di Rinaldo de Stauris,
Putto avvinghiato a un tralcio di vite, Crema, via Cesare Battisti, 2



4. Bottega di Rinaldo de Stauris, *Putto avvinghiato a un tralcio di vite*, Lodi, Palazzo Mozzanica



5. Bottega di Rinaldo de Stauris, *Putto avvinghiato a un tralcio di vite*, Lodi, Palazzo Mozzanica. (part.)



6. Bottega di Agostino de Fondulis, *fregio decorativo*, Crema, via Frecavalli, 2



7. Agostino de Fondulis e Giovanni Battagio, *fregio decorativo*, Piacenza, Palazzo Landi

Appendice

Bibliografia cremasca 2019/2020

Si ripropone la rubrica dedicata ai testi di studiosi cremaschi o che trattano argomenti cremaschi editi nel 2019 e nella prima metà del 2020. (a cura della Biblioteca Comunale “Clara Gallini” di Crema)

Archeologia

CHRISTIAN ORSENIGO, *Egitto restituito. La collezione Carla Maria Burri*, Associazione Carla Maria Burri, Crema 2019.

FURIO SACCHI, MARILENA CASIRANI, *La villa di Palazzo Pignano (Cremona) tra tarda Antichità e Medioevo: aggiornamenti dalle ultime campagne di scavo (2016-2018)*, in “*La villa dopo la villa. Trasformazione di un sistema insediativo ed economico in Italia centro-settentrionale tra tarda Antichità e Medioevo*”, a cura di Marco Cavalieri e Furio Sacchi, PUL - Presses Universitaires de Louvain, (Fervet Opus, 7), Louvain-la-Neuve 2020, pp. 149-199.

Antropologia, sociologia e filosofia

PIERO CARELLI, *Oltre*, Caffè filosofico, Crema 2019

Donne al lavoro. L'occupazione femminile nel Cremasco: analisi e prospettive, Centro Ricerca Alfredo Galmozzi, Crema 2019.

La famiglia cremasca. Dalle suggestioni storiche veneziane alle tensioni moderne, Gruppo Antropologico Cremasco, Crema 2019.

CLAUDIO ZANARDI, *Gh'éra na òlta l'òm de molta, ancora poesie, proverbi, modi di dire e amenità in dialetto castelleonese (secolo XX)*, a cura di Claudio Zanardi, Castelleone 2019.

Didattica ed educazione

ALEX CORLAZZOLI, *Sussidiario per genitori (con esercizi). Consigli di un maestro per far piacere la scuola a tuo figlio*, Mondadori, Milano 2019.

L'istruzione a Crema nella prima metà dell'Ottocento (1797-1848), tesi di laurea di Matteo Malossi; relatore Alberto Tanturri; correlatore Riccardo Benzoni, [Brescia, 2019].

AUGUSTA MALFASSI, *La ragazza con le trecce*, [s.n., 2019].

Linguaggio

LARIO SINIGAGLIA, *Il linguaggio. Un uso diverso del cervello*, Youcanprint, Crema 2019.

Narrativa

EUGENIO GIUDICI, *Il sarto di Crema*, Castelvecchi, Roma 2019.

CORRADO GUERINI, *Battito di ciglia*, [A cura dell'Autore], 2020.

SILVIA MERICO, SILVIA MARANGON, *L'oscuro caso di frate Gerardo*, [s.n.], 2019.

Psicoanalisi

SECONDO GIACOBBI, *Omogenitorialità. Ideologia, pratiche, interrogativi*, Mimesis, Sesto San Giovanni 2019.

Storia

Agnadello e la sua battaglia. Il diario franco-tedesco, a cura di Pierina Bolzoni, Pro Loco di Agnadello, Agnadello 2019.

GUIDO ANTONIOLI, *Lo scandalo dei manifesti allo scientifico*, prefazione di Franco Gallo, postfazione di Secondo Giacobbi, appendice di Piero Carelli, Pubblicato in proprio dall'autore, Crema 2019.

DELIO BRUNETTI, *Cecilia Maria Cremonesi. Volontaria della Sofferenza per amore a Dio e per amore al prossimo*, Edizioni Centro Volontari della Sofferenza, Roma 2019.

Crema veneziana. Momenti di vita, di storia e di arte, catalogo della mostra (Crema, 7 dicembre 2019 - 26 gennaio 2020, Fondazione San Domenico, Crema 2019).

ENRICO GABBIONETA, *Scautismo cremonese in cammino. 1915-2018*, Edizioni Fantigrafica, Cremona 2019.

L'asilo infantile di Santa Maria della Croce. 1907-2019, a cura di Pier Luigi Ferrari e Sebastiano Guerini, (*I quaderni del Santuario*, 9), Centro Editoriale Cremasco, Crema 2019.

L'inutile strage. La Grande Guerra raccontata dai Cremaschi, a cura di Il Nuovo Torrazzo, Centro Editoriale Cremasco, Crema 2019.

FRANCESCO MUSCOLINO, *Una stele funeraria romana da Santa Maria in Cantuello presso Ricengo (Cremona)*, in "Epigraphica", LXXXII, 2020, 1-2, pp. 309-318.

FEDERICO PACCANI, *Loki e il drago del Lago Gerundo*, A. Car, Lainate 2019.

Padre Alfredo Cremonesi. Missionario martire, a cura di Giorgio Zucchelli, Velar, Bergamo 2019.

GIAN ATILIO PUERARI, STEFANO RIZZETTI, *Crema 1848*, L'Araldo, Crema 2019.

Salvo D'Acquisto "Servo di Dio", (1920-1943): vicebrigadiere dei Carabinieri, medaglia d'oro alla memoria, relazione del Magg. CC Antonio Savino, [s.n.], Crema 2019.

BERNARDO NICOLA ZUCCHI, *Diario (1710-1740)*, vol. I, a cura di Marco Nava, Francesco Rossini, Bergamo 2019.

Storia dell'arte

A nostra immagine. Scultura in terracotta del Rinascimento da Donatello a Riccio, (Padova, 15 febbraio - 2 giugno 2020), a cura di Andrea Nante, Carlo Cavalli, Aldo Galli, Scripta, Verona 2020. In particolare le schede 9-15, pp. 144-171, dedicate a opere di Giovanni de Fondulis.

VINCENZO CAPPELLI, EDOARDO EDALLO, GIUSEPPE SAMBUSIDA, GIAN PAOLO SAMBUSITI, *Suggerimenti leonardesche. La basilica a pianta centrale di S. Maria della Croce in Crema*, (*Quaderni del Santuario*, 10), Centro Editoriale Cremasco, Crema 2019.

ELENA CATRA, scheda 5.3, in *Canova. I volti ideali*, catalogo della mostra (Milano, 25 ottobre 2019- 15 marzo 2020), a cura di Omar Cucciniello e Paola Zatti, Electa, Milano [2019], pp. 192 e 200. Dedicata alla Corinna di Antonio Canova (Roma, Palazzo Koch) già a Crema nella collezione di Girolamo Vimercati Sanseverino.

STEFANO COTI ZELATI, *Segni del sacro a Crema*, [s.n.], 2019.

MARCO ERMENTINI, *Il segreto della carezza ovvero ideario di restauro timido*, Nardini Editrice, Firenze 2019.

MATTEO FACCHI, *Il riallestimento della pinacoteca del Museo Civico di Crema e del Cremasco: storia delle collezioni, vincoli dello spazio monumentale, criteri espositivi*, in *L'esperienza dello spazio. Collezioni, mostre, musei*, atti della giornata di studi (Bologna, 14-15-16 maggio 2018), a cura di Chiara Giulia Morandi, Caterina Sinigaglia, Michela Tessari, Irene Di Pietro, Davide Da Pieve, Bononia University Press, Bologna 2020, pp. 241-259.

MATTEO FACCHI, *Reliquie e pale d'altare: documenti inediti per la chiesa di Sant'Agostino a Crema, in Agostiniani e rinascimento artistico in Lombardia*, atti della giornata di studi (Almenno San Bartolomeo - Almenno San Salvatore, 22 ottobre 2016) a cura di Alessandro Rovetta e Laura Bindia, (*Biblioteca della Rotonda, Collana di Studi e Ricerche*, 2), Fondazione Lemine, Almenno San Bartolomeo 2019, pp. 123-133, 178-179.

MATTEO FACCHI - ALDO GALLI, *Notizie dal fronte occidentale. Le origini di Giovanni de Fondulis e la scultura in terracotta a Crema alla metà del Quattrocento*, in *A nostra immagine*.

Scultura in terracotta del Rinascimento da Donatello a Riccio, catalogo della mostra (Padova, 15 febbraio - 2 giugno 2020), a cura di Andrea Nante, Carlo Cavalli, Aldo Galli, Scripta, Verona 2020, pp. 66-77.

EDOARDO FONTANA, *Emilio Mantelli xilografo*, [s.n.], Milano 2019.

FRANCESCO FRANGI, scheda I.3, in *Peterzano. Allievo di Tiziano, maestro di Caravaggio*, catalogo della mostra (Bergamo, 6 febbraio - 17 maggio 2020), a cura di Simone Facchinetti, Francesco Frangi, Paolo Plebani, Maria Cristina Rodeschini, Skira, Milano 2020, pp. 98-99. Dedicata alla *Crocifissione con sei episodi della Passione* (Milano, Quadreria Arcivescovile) opera del pittore cremasco Giovanni Da Monte (documentato dal 1541 al 1583).

SILVIA GINZBURG, scheda II.3, in *Raffaello e gli amici di Urbino*, catalogo della mostra (Urbino, 3 ottobre 2019 - 19 gennaio 2020), a cura di Barbara Agosti, Silvia Ginzburg, Centro Di, Firenze 2019, pp.128-129. Dedicata al *San Sebastiano* (Bergamo, Accademia Carrara) opera di Raffaello, originariamente in collezione Zurla a Crema.

CRISTIANO GIOMETTI - Loredana Lorizzo, *Per diletto e per profitto. I Rondinini, le arti e l'Europa*, Milano 2019. Il palazzo Rondinini a Roma che ospitava la Pietà di Michelangelo, nel 1904 fu acquistato dalla famiglia Vimercati Sanseverino di Crema che nel 1952 vendette la scultura al Comune di Milano.

Il Manierismo a Crema. Un ciclo di affreschi di Aurelio Buso restituito alla città, catalogo della mostra (Crema, 20 ottobre 2019 - 6 gennaio 2020) a cura di G. Cavallini, M. Facchi, Scalpendi Editore, Milano 2019.

Incisioni di Agostino Arrivabene e Edoardo Fontana, a cura di Silvia Scaravaggi, Museo civico, Crema 2019.

ANNUNZIATA MISCIOSCA, *La chiesa di Santa Maria Assunta in Ombriano*, Parrocchia di Santa Maria Assunta in Ombriano, Crema 2019.

ANNALISA PERISSA TORRINI, schede 25-29, in *Leonardo da Vinci. L'uomo modello del mondo*, catalogo della mostra (Venezia, 17 aprile - 14 luglio 2019), a cura di A. Perissa Torrini, V. Poletto, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2019, pp. 166-171. Dedicata ad alcuni disegni del *Codice Huygens* (New York, Pierpont Morgan Library) opera del pittore Carlo Urbino (Crema, 1520-25 circa – 1585). *Salomè, o La dimenticanza del male*, a cura di Edoardo Fontana, Museo civico, Crema 2019.

BARBARA MARIA SAVY, scheda 24, in *Il Rinascimento di Pordenone con Giorgione, Tiziano, Lotto, Correggio, Bassano, Tintoretto*, catalogo della mostra (Pordenone, 25 ottobre 2019 - 2 febbraio 2020), a cura di Caterina Furlan e Vittorio Sgarbi, Skira, Milano 2019, pp. 186-189. Dedicata alla tela raffigurante la *Madonna con il Bambino e i santi Cristoforo e Giorgio* (Lovere, Accademia Tadini) opera di Paris Bordone proveniente dalla distrutta chiesa di Sant'Agostino a Crema.

MARCO SCANSANI, *Giovanni de Fondulis a Padova*, in *A nostra immagine. Scultura in terracotta del Rinascimento da Donatello a Riccio*, (Padova, 15 febbraio - 2 giugno 2020), a cura di Andrea Nante, Carlo Cavalli, Aldo Galli, Scripta, Verona 2020, pp. 79-89.

CHIARA VORRASI, *Gaetano Previati oltre la cornice*, in *Tra simbolismo e futurismo. Gaetano Previati*, catalogo della mostra (Ferrara, 9 febbraio - 7 giugno 2020), a cura di Chiara Vorrasi, Fondazione Ferrara Arte, Ferrara 2020, pp. 20-45. Nel saggio si parla del dipinto raffigurante *Gli ostaggi di Crema*, oggi esposto al Museo Civico di Crema e del Cremasco.

Storia della letteratura

NICOLÒ PREMI, *Ratio studiorum agostiniana e cultura umanistica: la Biblioteca del Sant'Agostino di Crema tra XV e XVI secolo*, in *Agostiniani e rinascimento artistico in Lombardia*, atti della giornata di studi (Almenno San Bartolomeo - Almenno San Salvatore, 22 ottobre 2016) a cura di A. Rovetta e L. Binda, (*Biblioteca della Rotonda, Collana di Studi e Ricerche*, 2), Fondazione Lemine, Almenno San Bartolomeo 2019, pp. 113-121.

Autori

A

Stefania Agosti

Si è laureata in Storia e Critica dell'Arte nel 2015 con una tesi dedicata allo studio approfondito di Palazzo Zurla De Poli. Ha poi continuato le sue ricerche pubblicando un saggio dedicato agli affreschi del Palazzo ed il loro legame iconografico con alcune serie di incisioni. Ha partecipato alle Giornate Fai d'Autunno del 2019, quando il Palazzo è stato aperto al pubblico per la prima volta. Attualmente insegna Arte e Immagine alle Scuole Medie.

B

Alessandro Barbieri

Nato a Brescia nel 1982, consegne nel 2004 la laurea triennale in Scienze dei Beni Culturali presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Brescia e nel 2007 la laurea magistrale in Storia dell'Arte presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano. Perfeziona gli studi ottenendo, nello stesso ateneo milanese, nel 2010 il diploma di specializzazione e nel 2015 il titolo di dottore di ricerca. Dal 2018 è titolare del Laboratorio di Riconoscimento Dipinti per il corso di laurea magistrale in Archeologia e Storia dell'Arte presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano. Dal 2020 è conservatore storico dell'arte del Museo Civico di Crema e del Cremasco. Ha partecipato come relatore a convegni e conferenze e presenta un buon numero di pubblicazioni, articoli e schede, in riviste e cataloghi di musei e mostre nell'ambito della Storia dell'Arte Moderna, con un prevalente interesse per temi di scultura, plastica e oreficeria.

Francesca Berardi - Giampiero Carotti

Diplomati in Archivistica, paleografia e diplomatica presso l'Archivio di Stato di Mantova, esercitano la professione di archivisti dal 1994 come soci lavoratori della cooperativa Archimedia srl di Bergamo. Oltre all'attività di riordino e inventariazione di archivi comunali, parrocchiali, di associazioni e di privati si occupano di ricerca documentaria, di promozione degli archivi e dei beni culturali, di censimenti di fondi archivistici e di attività di consulenza archivistica per privati, enti locali, scuole e ricercatori. Dal 2016 gestiscono presso la Biblioteca Comunale Clara

Gallini lo sportello di consulenza dell'archivio storico del Comune di Crema supportando la consultazione diretta dei fondi da parte dell'utenza e svolgendo anche attività on-line di ricerca e riproduzione di atti; inoltre promuovono la valorizzazione dei beni archivistici attraverso incontri con scolaresche, presentazione di documenti in serate divulgative, pubblicazione di articoli, allestimento di mostre e realizzazione di video.

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. Docente del laboratorio di conservazione dell'edilizia storica e del laboratorio per il costruito della laurea magistrale in Architettura delle costruzioni. Autore di saggi, monografie, pubblica vari testi dedicati al restauro degli edifici.

Marilena Casirani

Si è laureata in Lettere Classiche (indirizzo archeologico) presso l'Università Cattolica di Milano conseguendo poi presso lo stesso Ateneo il diploma di Specializzazione in Archeologia Tardoantica e Medievale e il titolo di dottore di Ricerca. Suo specifico campo di interesse sono le dinamiche insediative delle aree rurali tra Tardoantico e Altomedioevo. È autrice di un'importante monografia sul sito archeologico di Palazzo Pignano.

Mario Cassi

Libero professionista; Cavaliere della Repubblica Italiana; ricercatore storico; Presidente dell'*Araldo Gruppo Culturale Cremasco Onlus*; Segretario del *Circolo Collezionistico Beppe Ermelini*; referente delle *Ass.ne d'Arma Ragazzi del '99* e dei *Volontari di Guerra*; membro del *Comitato Cremasco per il recupero dei monumenti storici*; referente dell'*Istituto Storico del Risorgimento Italiano*; alfiere dell'*Ordine cremasco di Tarantasio del Lago Gerundo*. È autore di volumi storici e di calendari riguardanti il territorio cremasco. Ha organizzato nell'ultimo decennio mostre e celebrazioni di importanti avvenimenti cremaschi: *anniversario dell'Assedio di Crema*; del *150° dell'Unità d'Italia*; del *V centenario della Battaglia di Ombriano*.

D

Elizabeth Dester

Nel 2015 ha conseguito il diploma di tecnico del restauro presso la Scuola Laboratorio di Restauro e Conservazione Beni culturali di Mantova e la laurea triennale in Lettere presso l'Università degli Studi di Pavia. Nel 2018 si è laureata al corso magistrale in Storia dell'Arte dell'Università degli Studi di Firenze con il professor Andrea De Marchi su una tesi sulla Cappella Ducale del Castello Sforzesco di Milano. Dal dicembre 2018 al dicembre 2019 ha svolto il servizio civile nazionale presso il Museo Civico di Crema e del Cremasco. Attualmente è iscritta alla Scuola di Specializzazione in Beni storico artistici a Firenze.

Vittorio Dornetti

(1951 Bagnolo Cremasco). Ha insegnato letteratura italiana, latina e storia antica presso il liceo scientifico di Crema. Si è occupato di poesia minore del Trecento, di eresie medioevali, di diavoli e spettri nella predicazione medievale. In questo settore ha condotto uno studio sulla santità laica di Francesco d'Assisi. In ambito locale si è interessato dei rapporti tra il novelliere del '500 Matteo Maria Bandello e Pandino. Ha scritto la storia delle Casse Rurali di Crema, Bagnolo Cremasco e Offanengo, in collaborazione con altri studiosi. Ha redatto la storia di Cremosano, di Bagnolo Cremasco oltre che la storia della De Magistris di Bagnolo. Collabora con i principali Gruppi culturali cremaschi. Si è interessato del Risorgimento italiano sia nazionale che locale e della Grande Guerra. Da alcuni anni cura un blog, "L'angolo del Dornetti", in cui commenta film e romanzi.

E

Edoardo Edallo

Architetto, è autore di saggi di Architettura, fra cui: *Pedagogia dell'Architettura*, in *Carlo De Carli e lo spazio primario*, Laterza 1997 (a cura di G. Ottolini); *Gli spazi del vivere*, Servitium, 1999; oltre che sull'urbanistica cremasca del dopoguerra. Con il Gruppo Antropologico Cremasco, di cui è Socio Fondatore, ha pubblicato vari saggi sulla città, sul territorio e sul Museo di Crema.

F

Matteo Facchi

Ha conseguito nel 2001 il diploma di maturità classica presso il Liceo Classico Statale A. Racchetti di Crema, nel 2004 la laurea di Primo li-

vello in Scienze dei Beni Culturali (classe 13) presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore in Milano, nel 2007 la laurea Specialistica in Storia dell'Arte (classe 95/S) presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore in Milano, nel 2010 il diploma presso la Scuola di Specializzazione in Beni Storico Artistici dell'Università Cattolica del Sacro Cuore in Milano, nel 2015 il titolo di dottore di ricerca in Studi Umanistici presso l'Università degli Studi di Trento (27° ciclo - a.a. 2013/2014). WNel 2011 è stato tra i fondatori della Società Storica Cremasca. Dal dicembre 2017 al dicembre 2019 ha rivestito il ruolo di conservatore - storico dell'arte del Museo Civico di Crema e del Cremasco. Nei suoi studi si è occupato principalmente di pittura lombarda di Sei-settecento e di scultura lapidea, fittile e lignea dal Quattrocento al Settecento.

Edoardo Fontana

è nato nel 1969 a Milano. Scrive sulla stampa specializzata—«BvS», «L'illustrazione», «ALAI» di cui è vice-direttore, «Grafica d'Arte» – di illustrazione, di storia e tecnica dell'incisione e di tipografia con particolare attenzione al periodo primo-novecentesco: si è occupato recentemente del numero monografico, uscito a maggio 2020, di «la Biblioteca di via Senato» dedicato allo xilografo Emilio Mantelli. Ha partecipato alla realizzazione di alcune esposizioni e curato la mostra e il catalogo *Salomè o la dimenticanza del male* per il Museo Civico di Crema e del Cremasco nonché, presso la Biblioteca Stelio Crise di Trieste, *Incidere il movimento. Furio de Denaro, opera grafica 1982-2012*.

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.

Davide Gorla

Laureato in Archeologia e Storia dell'Arte (indirizzo archeologico) presso l'Università Cattolica di Milano (2017/18). È iscritto alla Scuola di Specializzazione in Beni Archeologici presso la stessa Università. Ha partecipato a diversi scavi

archeologici sotto la direzione della Soprintendenza e ad altri promossi dal Museo Archeologico di Bergamo e dalla Cattedra di Archeologia Classica dell'Università Cattolica; ha collaborato all'organizzazione della mostra “Bergomvm. *Un colle che divenne città*”. Temi della sua ricerca: classi ceramiche e commerci di età romana in Cisalpina; insediamenti rurali in Cisalpina. Ricerche in corso: studio dei materiali da alcuni siti della Bergamo romana; studio dei materiali dalla villa rustica di Sergnano; studio e pubblicazione degli scavi (in particolare sulla cultura materiale) della villa di Palazzo Pignano.

L

Marco Lunghi

Già docente di Antropologia Culturale alla Facoltà di Scienze della Formazione all'Università Cattolica del Sacro Cuore, sede di Brescia, ha tenuto presso il Polo didattico della nostra città un corso di Antropologia informatica. Ha partecipato a ricerche di etnoantropologia in Africa, America, Asia e Oceania, i cui risultati sono stati raccolti in varie pubblicazioni scientifiche.

M

Claudio Marinoni

Nato ad Orzinuovi (BS) nel 1983, diplomato presso il liceo classico di Crema nel 2002, vincitore di concorso ordinario alla scuola normale superiore di Pisa, ha frequentato qui corsi di filologia classica col prof. V. di Benedetto. Dopo periodi di studio in Gran Bretagna, Germania ed Austria come studente Erasmus, si è diplomato con il prof. G. Paduano con una tesi sui ditirambi di Pindaro e Bacchilide (2008) frequentando poi corsi di master presso l'Università di Firenze, la biblioteca Mediceo Laurenziana, la biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Studioso indipendente, da diversi anni si occupa di temi riguardanti la critica testuale, la nascita della stampa, la storia del libro e della tradizione manoscritta, di testi greci, latini, ebraici e volgari in diverse lingue europee.

Pietro Martini

È nato a Crema nel 1953. Dopo la maturità classica presso il liceo “Alessandro Racchetti” di Crema, si è laureato in giurisprudenza all'Università Cattolica di Milano. Dall'età di ventotto anni è stato dirigente industriale. Per trent'anni è stato direttore risorse umane in una nota società

multinazionale tedesca. Dopo il ritiro dalla vita professionale nel 2014, svolge attività di ricerca storica, in particolare sul Risorgimento italiano e sulla storia di Crema. Ha pubblicato un libro sul Governo Provvisorio di Lombardia del 1848. Esercita 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 (1980), ha insegnato per molti anni (25) nella scuola secondaria di I grado di Offanengo. Ha interesse per la musica popolare e per la politica ambientale; in anni recenti, ha fatto ricerche di storia locale che sono state pubblicate sui due ultimi numeri di *Insula Fulcheria*, “*Retribuzioni, consumi alimentari e salute tra i contadini nel Cremasco ai tempi dell'Inchiesta Jacini*” e “*La peste del 1630 in una terra del Cremasco (Offanengo)*”. Convinto fautore della condivisione online dei materiali preparatori delle ricerche, ha reso disponibile un file excel con tutta la documentazione per il suo articolo sulla Peste. Prosegue, anche se non è più in servizio, la collaborazione con l'Istituto Comprensivo Falcone e Borsellino di Offanengo e con l'Atlante Toponomastico della provincia di Cremona per la sperimentazione di software di cartografia interattiva per la toponomastica e più in generale per la didattica geostorica.

O

Christian Orsenigo

Dopo alcuni anni di formazione presso l'Università degli Studi di Milano, Christian Orsenigo ha conseguito il diploma di Laurea presso la Sorbona, e quello di Specializzazione, così come il Dottorato, presso l'EPHE di Parigi. La sua carriera lavorativa, dal 2000 alla fine del 2019, si è svolta principalmente presso l'Università degli Studi di Milano dove ha svolto attività didattica per numerosi anni, in particolare in qualità di docente di Lingua egiziana. A fianco dell'attività universitaria ha coltivato quella legata all'organizzazione di mostre temporanee – in Italia e all'estero – e quella museale, come il progetto finalizzato alla valorizzazione della collezione di antichità egiziane di Carla Burri che ha portato all'apertura della nuova Sezione Egizia presso il Museo Civico di Crema e del Cremasco, della quale è attualmente Curatore scientifico.

P

Antonio Pavesi

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*”.

Nicolò Premi

(Crema 1991). Nel 2010 si è diplomato presso il Liceo scientifico a Crema. Ha conseguito presso l’Università Cattolica di Milano nel 2014 la laurea in Lettere moderne e nel 2015 la laurea magistrale in Filologia Moderna. È membro dello staff del progetto “Archivio delle corrispondenze letterarie di età moderna (Archilet)” dell’Università degli Studi di Bergamo.

S

Furio Sacchi

Laureato in Lettere Classiche (indirizzo archeologico) presso Università Cattolica di Milano (1988-89). Diplomato presso la Scuola di Specializzazione in Archeologia Università degli Studi di Trieste (1993-94), è stato coordinatore e docente di corsi presso l’Università Cattolica di Milano. Ha condotto attività di scavo per conto della Soprintendenza: ha organizzato giornate di studio/convegni, mostre e consulenza per allestimenti museali; ha partecipato a Missioni Archeologiche all’Estero. Temi della sua ricerca: *Archeologia della Cisalpina romana; Archeologia delle Province romane*. Ricerche in corso: studio e pubblicazione degli elementi architettonici del frontescena del teatro romano di Ventimiglia; analisi e studio dei materiali lapidei dalle Terme tardoantiche di Milano; analisi dei resti architettonici di Bergamo romana; numerosi e recenti i suoi articoli editi sugli scavi condotti presso la villa tardoantica di Palazzo Pignano.

Silvia Scaravaggi

Operatrice culturale e curatrice indipendente. Si è laureata con Sandra Lischi all’Università di Pisa in Teoria e tecniche dei mezzi di comunicazione

audiovisiva; ha approfondito lo studio dei nuovi media durante il Socrates all’Universiteit van Amsterdam. Ha collaborato con Aiace Milano alla realizzazione di alcune edizioni di Invideo - mostra internazionale di video e cinema oltre, e di Technè05 - viaggio nel mondo delle videoinstallazioni. Dal 2005 al 2015 ha lavorato all’Assessorato alla Cultura della Provincia di Cremona, principalmente per la realizzazione del Distretto Culturale, con Fondazione Cariplo, collaborando alle fasi di progettazione, gestione e rendicontazione di progetto. È referente dell’Ufficio Attività culturali del Comune di Crema e coordina il progetto #ccsacontemporaneo dedicato agli artisti under35. La sua ricerca si concentra prevalentemente su arte e politica, nuovi media e rapporto tra arte, scienza e nuove tecnologie. Dal 2005 scrive d’arte e firma per *Attribune*, *Digicult.it* e precedentemente *Exibart*.

T

Ester Tessadori

Si è laureata in Storia e critica dell’arte presso l’Università degli Studi di Milano, ha conseguito un master presso il Sole24ore in Marketing e Comunicazione per l’arte e la cultura. Dopo aver frequentato corsi di approfondimento sulle metodologie e gli approcci laboratoriali nel campo artistico, si occupa di didattica dell’arte da diversi anni sia nell’ambito museale sia nel campo scolastico. Da 5 anni gestisce le attività didattiche del Museo Civico di Crema e del cremasco.

V

Walter Venchiarutti

Ha iniziato nel ’78 attività di ricerca nel settore del folclore locale, delle tradizioni religiose popolari e delle tematiche interculturali. Nel 1980 ha partecipato alla fondazione del Gruppo Antropologico Cremasco e contribuisce con saggi e mostre alle annuali iniziative dell’Associazione. Dal 2007 cura la collana “Quaderni di antologia sociale dedicati a Studi storico-identitari”. Collabora con articoli a riviste locali e gruppi culturali.

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 2020, sono disponibili e scaricabili in formato PDF nel sito del comune di Crema.

Sono inoltre disponibili, sempre come PDF, i quattro quaderni della rivista, la Bibliografia di Crema e del territorio e l'Antica Cartografia Cremasca.

© Copyright, 2020 - 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
Fotografie a pagg. 14-164-192-220: *Carlo Bruschieri*

Stampa: *Fantigrafica* - Cremona
Finito di stampare nel mese di dicembre 2020

