

AMICI DELL'ARTE - FAMIGLIA ARTISTICA

STRENNA DELL'ADAFÀ

PER L'ANNO

2008

(XLVIII)



CREMONA
2009

Hanno contribuito alle spese per la pubblicazione di questo volume gli enti e le ditte qui sotto elencati, ai quali vanno i nostri ringraziamenti:

- ABIBES S.p.a.
- AEM Gestioni - LGH Linea Group Holding
- cav. Giovanni Arvedi
- dott. Giandomenico Auricchio
- Banca Cremonese Credito Cooperativo
- Banca Popolare di Cremona
- Carulli, Concessionaria
- Corazzi Fibre S.r.l.
- FIESCHI 1867 - I.T.C. S.r.l.
- Gruppo FIN-Donati S.r.l.
- LAFIN S.p.a.
- LIBICA, Francesco Bianchi
- Paola Murador Oradini
- Oleificio Zucchi S.p.a.

La proprietà letteraria degli scritti raccolti in questo volume è riservata ai singoli autori, che se ne assumono a tutti gli effetti la piena responsabilità. La eventuale riproduzione, parziale o totale, di scritti o di illustrazioni da parte di terzi è subordinata alla preventiva autorizzazione degli autori e alla citazione della "Strenna dell'ADAFa per l'anno 2008" come fonte.

Editrice ADAFA - Cremona 2008
Via Palestro, 32 - Casa Sperlari
Tel. e Fax: 0372.24679

AMICI DELL'ARTE - FAMIGLIA ARTISTICA

STRENNA DELL'ADAFÀ

PER L'ANNO

2008

(XLVIII)



CREMONA
2008

Presentazione

Cari Soci,

il dono della “Strenna” contiene sempre un messaggio augurale e un auspicio di serenità per tutti voi e per i tanti amici che seguono con interesse ogni nostra attività. Ma desideriamo far giungere un particolare sentimento di auguri alle autorità che sono poste alla guida spirituale e culturale della nostra città e del suo territorio.

Grazie al contributo di qualificati collaboratori sono stati raccolti studi e ricerche nel campo dell’arte, della storia e varia cultura che potranno arricchire ulteriormente la conoscenza di studiosi e ricercatori.

Rivolgiamo un pensiero riconoscente ai nostri sostenitori che hanno contribuito alla nascita di questo XLVIII volume che vede la luce in un momento di notevole turbamento economico generale. Vorremmo poter rivolgere lo sguardo al di sopra delle teste cercando di scorgere all’orizzonte un cielo più luminoso e foriero di quella serenità che ritorni a regnare intorno a noi.

Il nostro impegno culturale vorremmo trovasse più numerose adesioni che venissero a confortare il quotidiano lavoro organizzativo. Con questo auspicio rinnoviamo i più fervidi .auguri di giorni sereni.

GIORGIO FOUQUÉ
Presidente dell’ADAF

CULTURA A CREMONA

TIZIANA CORDANI

Rassegna delle mostre d'arte a Cremona nel 2007-2008

Come consuetudine ormai consolidata, eccomi a redigere queste note dedicate all'annata artistica per i lettori della "Strenna" 2008 e fors'anche per quelli che, in anni futuri, per curiosità o studio, se ne serviranno, per cui, in questi anni, è andata sempre più facendosi strada in me la convinzione che questo semplice e modesto scritto serva a conferire alla memoria storica eventi artistici altrimenti destinati all'oblio, andando a costituire un tassello, seppur piccolo, di quel patrimonio di cultura condivisa che accomuna e fortifica la comunità.

Come di consueto, l'anno artistico decorre dal settembre e termina con il mese di luglio, vacante appunto il solo mese d'agosto, ed ecco quanto è accaduto tra il settembre 2007 e il luglio 2008, cui aggiungerò una succinta anticipazione di quanto sta per accadere entro l'anno solare in corso.

Iniziamo, dunque, dalla prima mostra personale dell'anno che è opera dell'artista e socio ADAFA Roberto Bedani, che ha presentato una sua gustosa antologica presso la Sala Varischi in S.Michele, dove è stato possibile ammirare non solo le ricchezze cromatiche dei suoi paesaggi ma anche le briose figure costruite attraverso intarsi di luminoso colore. Successivamente il bellissimo Battistero della Cattedrale ha raccolto le opere di Graziano e Rita Bertoldi, che hanno reso omaggio, attraverso la loro arte e il loro personale impegno, all'anniversario di fondazione della Chiesa Cattedrale. La Galleria del Circolo Culturale Il Triangolo presentava l'opera segnica di grande interesse di Luca Caccioni, mentre la Fondazione Città di Cremona metteva in campo Astrattismi, la rassegna dedicata all'arte astratta in Italia tra il 1945 e il 1955, che si inserisce nel ciclo di interventi dedicati, dalla Fondazione stessa, alla cultura artistica italiana, organizzati con l'apporto di Maria Rosa Ferrari Romanini.

La Bottega d'arte Bertoldiarte ha poi aperto una mostra postuma dedicata a Giacomo Balestreri, in cui ha raccolto una ricca antologia di opere, messe a disposizione da collezionisti privati ma soprattutto dalla nipote dell'artista che ha fortemente voluto questo bel ricordo dell'arte di uno dei nostri pittori più significativi tra gli anni Trenta e Sessanta dello scorso secolo per robustezza di tecnica, forza del colore e sobrietà del linguaggio, nella sensibilità di una ricerca figurativa.

A metà novembre, nelle sale della sede ADAFA di via Palestro, si apre una mostra davvero importante, per il valore storico dell'artista presentato e per la possibilità di scandagliare un versante meno noto, quello dello studio e del

disegno, ma assolutamente curioso e rilevante rispetto alla più nota attività pittorica: Cristoforo De Amicis viene presentato da Giuliano Petracco e la mostra riscuote vasta eco e successo. Il toscano Fiorenzo Luperini è tornato nel frattempo a Cremona, dove si è presentato, dopo il successo di pubblico delle sue precedenti esibizioni, presso l'elegante spazio dello Studio d'arte La Saletta in corso Mazzini.

Il 20 novembre un folto pubblico ha accolto con grande plauso la mostra dedicata dalla Fondazione Città di Cremona ai 900 anni della fondazione del Duomo, dal titolo *Domus Dei Templum Vitae* nella quale il curatore Tiziana Cordani ha impaginato in un doppio percorso da un lato l'omaggio di 10 acclamati artisti cremonesi (Bedani, Bertoldi, Bertolini, Carotti, Castellani, Coppetti, Garuti, Mori, Roverselli, Tarquinio) al Duomo attraverso opere che si riferiscono ai gioielli artistici in esso contenuti, in particolare, ma non soltanto, il famoso affresco del Pordenone della controfacciata, con la Deposizione, il quale fa da *pendant* ad una mostra fotografica dedicata allo stesso tema, "modernissimamente" interpretato da Andrea Mantegna nel *Pianto sul Cristo Morto* della Pinacoteca di Brera, reso contemporaneo da una intensa reinterpretazione scenica e fotografica in bianco e nero, già ospitata a Padova per le celebrazioni dedicate al Sommo Maestro, realizzata sapientemente da Carlo Fabre e da Alessandra Borsetti Venier.

Una grande rassegna di opere dei maggiori maestri del Novecento cremonese, da Antonio ed Emilio Rizzi a Galelli, da Argentieri a Botti, da Sartori a Naponi, da Cordani ad Arata, da Biazzi a Biondini segna la ultima parte dell'anno e ci accompagna a dicembre quando gli appassionati cremonesi si sono goduti l'ultima esposizione presso la Galleria L'Incontro in Corso Garibaldi e hanno dato, con malinconia reciproca, l'addio a Rosalba e Gioiele Parizzi che hanno lasciato l'attività di galleristi dopo un quarantennio coronato da stima ed affezione da parte di quanti amano l'arte figurativa, e sono tanti davvero!

La curiosa ma intrigante mostra di Queen Corby, artista fiorentina che guarda al mondo dell'animazione e del fumetto, si presenta alla Galleria Immagini Spazio Arte di via Beltrami, mentre in corso Mazzini Gianni Vida propone alla sua Saletta una scelta collezione di dipinti dei maggiori artisti italiani della fine dell'Ottocento e metà del secolo successivo, tra cui Gignous, Pratella, Caprile, Lomi..., oltre ad alcuni splendidi e raffinati inediti. Il 2007 si chiude con una ricca ed affascinante mostra antologica presso le sale di Casa Sperlari, dove il socio artista ADAFA Giordano Garuti ha presentato le sue ricerche pittoriche più recenti in una esposizione che è un inno alla forza magica dell'invenzione e della fantasia, in una fantasmagoria cromatica e simbolica lacerante ed insieme festosa, davvero la glorificazione della gioia dell'arte e della disperata "felicità del dipingere".

Il nuovo anno 2008 si è aperto all'ADAFA con una mostra personale significativa ed intrigante per raccontare "La città e il fiume" con gli olii squi-

sitamente lirici ed i delicati acquarelli di Giusy Asnicar, una delle autrici più amate ed apprezzate del nostro territorio. Grande ritorno con una godibilissima esposizione per il maestro Iginio Sartori, del quale a La Saletta sono stati offerti ad un pubblico attento e partecipe i pregevoli disegni, alcuni lavori ad acquarello finora ignoti e meritevoli di attenzione ed una gustosa serie di caricature e di schizzi in punta di penna, colmi di garbo ed ironia. Tutta al femminile la mostra di febbraio nella Galleria Immagini Spazioarte, in cui figurano i ritratti di donne di Aurora Mazzoldi.

La primavera ha portato a Cremona alcune conferme importanti, come la rassegna delle opere figurative, in gran parte paesaggi densi di un appassionato e romantico pathos espressionista, eseguite in tempi diversi dalla pittrice cremonese Franca Baratti, notissima per la sua pittura matura di raffinato impianto mistico, esposte in Sala Alabardieri in Palazzo Comunale. A contraltare una mostra di citazioni legate alla ricerca di Piero Manzoni, in atto presso la Galleria Rallo, che emana suggestioni e silenzi ad opera di Guido Andrea Pautasso, autore genovese. Da lontano viene ad esporre alla Galleria di via Beltrami la pittrice cubana Leonor Navas Richar mentre dalla vicina campagna parmense giunge a Cremona per la sua prima mostra personale il giovane e talentuoso autore di Zibello, Emanuele Demaldé, che ha offerto agli appassionati cremonesi una intelligente pagina di pittura informale, con risvolti cromatici pregevoli ed una interessante e sensibile interpretazione di quel “disordine ordinato” che è alla radice della pittura informale italiana, alla quale la Fondazione Città di Cremona e Maria Rosa Ferrari Romanini dedicano il nuovo appuntamento con l’arte. Una rassegna di lavori, alcuni davvero di pregio, di Vedova, Ruggeri, Moretti, Bendini, Chighine, Perilli... fa da svettante contorno allo stimolante incontro sull’arte informale.

In casa Sperlari, l’ADAFa promuove un raro e interessantissimo momento espositivo con uno dei maestri dell’incisione, l’inglese William Hogarth, raffinatissimo interprete e satirico ritrattista della società inglese del Settecento in una serie di tavole famosissime a tema, che, per la prima volta, vengono organizzate dall’autore in serie narrativa e che, sempre per la prima volta, accolgono elementi sociali, di costume e testimonianze della nascente industrializzazione come argomento dell’incidere. In prestito dalla collezione della Biblioteca di Bagnacavallo, le incisioni all’acquaforte ed al bulino dell’artista sono state un vero godimento per tutti gli appassionati d’arte cremonesi. *En pendant* il Circolo culturale Il Triangolo ha presentato una ampia antologia delle incisioni naturalistiche di un grande incisore contemporaneo, la conterranea Federica Galli, riconosciuta maestra, sia in Italia che all’estero, di una lettura poetica della natura sottolineata da una raffinata espressione della tecnica incisoria.

La primavera è proseguita con una invogliante mostra a quattro mani dedicata ai Domenici, padre e figlio da La Saletta di corso Mazzini, successiva-

mente la scultrice piacentina Anna Maria Ferrari ha collocato in via Palestro nelle sale di Casa Sperlari una rassegna delle sue delicate ed espressive realizzazioni in terracotta, mettendo a segno certamente una delle mostre di maggior successo di quest'anno all'ADAFa: le sue gentili figure femminili, intente alle più diverse attività quotidiane costituiscono un modo di guardare all'universo muliebre da una prospettiva interna, intima e partecipe, di certo intrigante. Sulla stessa linea si colloca, ma partendo dal versante opposto, la grande mostra dedicata ai sessant'anni di attività di uno dei maggiori cantori cremonesi della figura e della personalità della donna: Giorgio Mori, al quale la Amministrazione Provinciale ha dedicato, in S.Vitale, una memorabile ed applauditissima mostra antologica, corredata da un ampio catalogo monografico, che ha visto la collaborazione del critico cremonese Cordani con il collega piacentino Luciano Carini, di ben nota fama.

L'estate si apre con un affettuoso omaggio ad una delle nostre autrici cremonesi di più lungo corso, la pittrice e scultrice Maria Pellini, le cui opere plastiche ed i cui lavori ad olio, una antologia dei quali è stata raccolta e presentata in Sala Varischi, sono fonti memoriali di grande importanza per fissare la microstoria delle nostre campagne, le feste, i riti, i personaggi, i luoghi... il tutto ritratto con grande simpatia e familiarità, con una verve spontanea ed una fresca immediatezza che si rileva anche nelle sculture in terracotta, veri abbozzi alla brava di situazione e personaggi ormai perduti.

Presso il Gabinetto delle stampe del Museo Civico, "Approdi e ritorni" segnala la lunga attività grafica di Ugo Maffi, autore cremasco sodale di alcuni tra i maggiori letterati italiani, di cui ebbe ad arricchire le opere con i suoi lavori dalle forti scansioni cromatiche.

Graziano Carotti, uno dei nostri artisti più culturalmente attenti e tecnicamente capaci, ha presentato poi le sue assortite figure in terracotta cruda e colorata a freddo, presso La Saletta, in una affascinante mostra che si colloca in bilico tra ironia e poesia, un mix che conquista il sorriso ma fa anche riflettere: poiché sovente nelle opere di Carotti si nasconde il dolore e la forza della denuncia dietro una apparente leggerezza, occorre quindi considerare l'intera situazione narrativa in cui si contestualizza la singola presenza fittile per cogliere appieno proposte e denunce, pensieri e passioni di questi significativi percorsi.

A giugno, all'ADAFa ci si occupa di segni: "Inventato, Inciso, Impresso" è infatti il lavoro che l'incisore piacentino Lino Caboni offre al pubblico cremonese meritandosi attenzione e plauso per i suoi fogli, in cui la vena surreale si sposa perfettamente ad una lieve poesia, concertando immagini di grande suggestione, sia nelle visioni naturalistiche che in quelle meditative e letterarie.

L'eleganza estrema del bianco e nero, la poetica fascinazione dei mezzi toni, l'allure sognante delle luci diafane emerge dalla singolare mostra di Omar Galliani presso l'Hotel DelleArti, una anticipazione succosa dell'esposizione, che

è in calendario per l'autunno cremonese a La Triangolo, di un artista che sollecita curiosità e mistero.

Dopo le esposizioni in terra emiliana del pittore torrigiano e socio ADAFA Angelo Bertolini alla Rocca Sanvitale di Sala Baganza, dello scultore casalburtanese Gianfranco Paulli a Conegliano, del pittore sandanielese Virginio Lini a Lodi, è ora la volta di Pierdomenico Magri, autore di origini cremasche, il quale espone presso il Palazzo Farnese di Piacenza, con la presentazione del critico cremonese Cordani e del piacentino Carini, così come accadrà a Cremona nel prossimo Dicembre, dove sarà presente in S. Vitale con una ampia antologica che raccoglierà il meglio della sua produzione, segnalandone la grande carica vitale del colore e la sapiente impostazione compositiva, pur nel linguaggio non figurale che caratterizza le opere.

A seguito una dell'altra, due mostre antitetiche: presso La Saletta, una esposizione di uno dei maestri della pittura figurativa e del realismo citazionista, Beniamino Ciccottelli, le cui canestre di frutta si ispirano direttamente al prototipo caravaggesco ma ne espandono la valenza oltre il limite del reale per farne un paradigma in qualche modo filosoficamente astratto. All'interno delle manifestazioni a Cà de' Somenzi, invece, nel luglio dedicato alla Festa provinciale del Partito democratico, sono presenti due autori di segno artistico opposto al precedente: il cremonese Romano Boccali ed il parmense Emanuele Demaldé, il primo con una serie di opere centrate sul tema del fuoco che si coagula in lampi di luce e di colore, il secondo concentrato sul riutilizzo formale di materiali diversi e di recupero, sui quali l'intervento pittorico agisce come detonatore della immaginazione e dell'emozione, dando vita a lavori in cui il linguaggio informale tocca momenti di appassionata liricità.

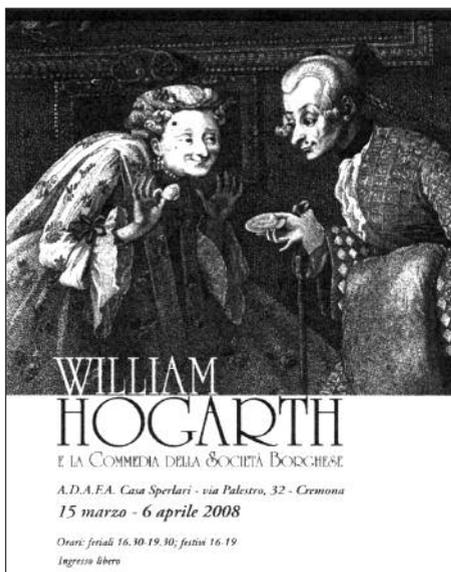
La ripresa autunnale vede subito una mostra memoriale dedicata ad un autore tra i meno conosciuti dal pubblico cremonese: Felice Abitanti, da poco scomparso, è infatti maggiormente noto come restauratore, attività alla quale si è a lungo dedicato con successo che come pittore, al contrario, la rassegna antologica a lui dedicata dalla Provincia di Cremona in S. Vitale permette di constatare quanto fruttuoso poteva divenire un impegno più a lungo perseguito (disegnò e dipinse solo per poco più di un decennio) per le eccellenti doti native nel disegno e la colta ed intelligente percezione del fare artistico che guardava con attenzione alle esperienze più moderne.

Altro, certamente, potremo annoverare atto a sollecitare la curiosità e il ricordo degli appassionati nella stagione artistica 2008/2009 che ci conduce al compimento di iniziative già in atto presso la Fondazione Città di Cremona sul ritorno alla pittura di per sé figurativa ma vissuta all'insegna della gestualità e a una serie di mostre dedicate ad autori italiani in S. Vitale, senza dimenticare la mostra, dedicata a "La collezione di un amico" che renderà omaggio in ottobre al maestro cremonese Sereno Cordani presso La Saletta in corso Mazzini.

L'ADAFa riprende la stagione espositiva autunnale con una mostra antologica postuma per onorare una squisita figura dell'arte cremonese del secondo dopoguerra: Carla Bergamasco Cortese, sensibilissima artista di delicato sentire, già socio artista del sodalizio, allieva di Iginio Sartori e feconda pittrice ed incisore di vaglia.

VLADIMIRO ELVIERI

William Hogarth e la Commedia della Società Borghese all'ADAFa



“Ho voluto comporre pitture su tela simili a rappresentazioni sulle scene e spero che vengano giudicate con lo stesso criterio.

Ho cercato di trattare il mio soggetto come un autore drammatico, il mio quadro è il mio palcoscenico.”

Con queste significative parole tratte dalle sue *Note autobiografiche* del 1763, iniziava la mostra che l'ADAFa ha ospitato, nella propria sede di Casa Sperlari, dal 15 marzo al 6 aprile 2008, dedicata all'opera incisoria di William Hogarth.

Lo straordinario genio del grande maestro inglese è approdato a Cremona attraverso l'esposizione

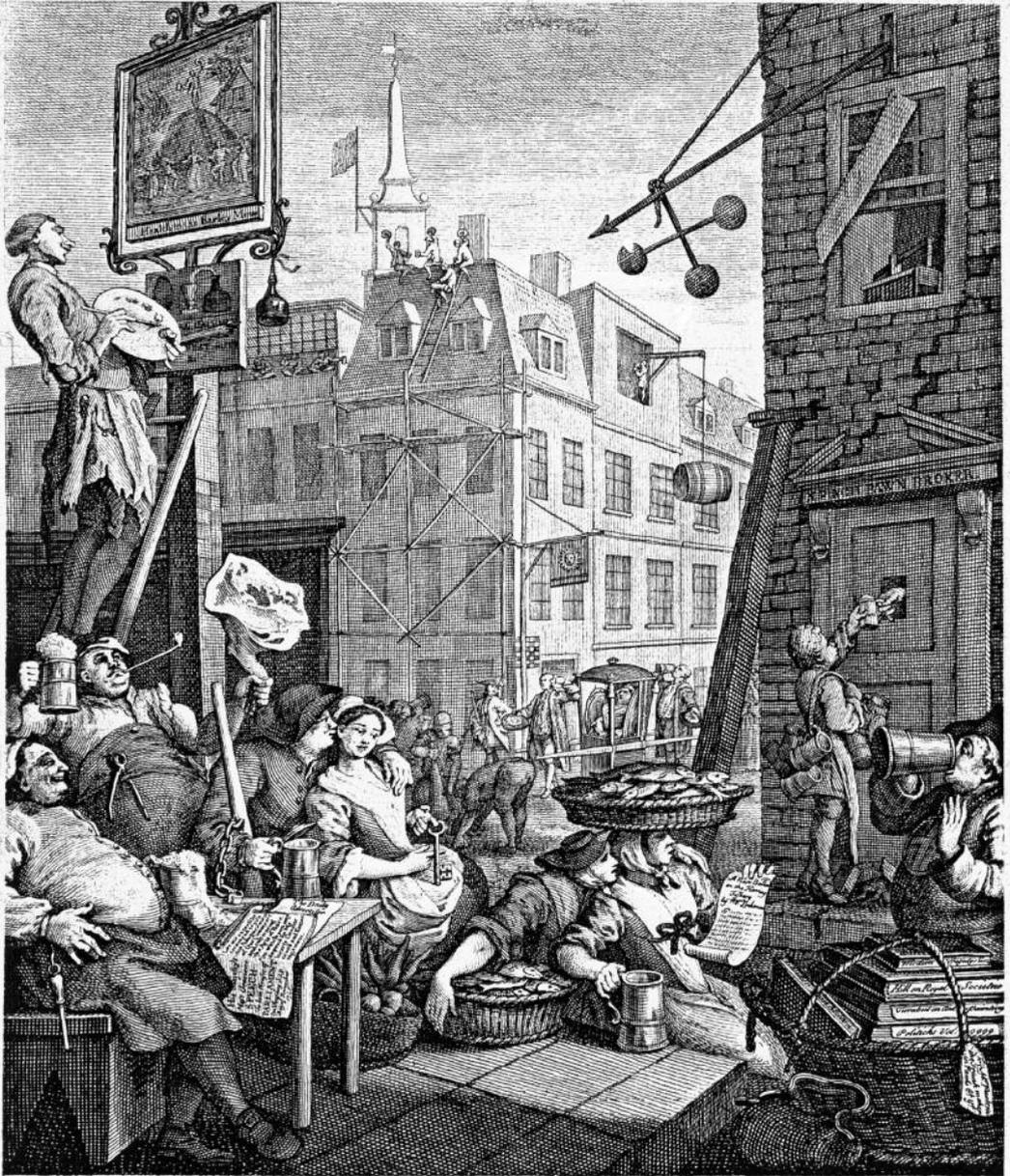
di trentotto preziosi fogli custoditi presso il Gabinetto delle Stampe Antiche e Moderne del Comune di Bagnacavallo, in provincia di Ravenna, facenti parte di una più vasta donazione effettuata nel 1985 dal comm. Emilio Ferroni.

Attraverso la sua visione critica e satirica, Hogarth ci ha offerto un impareggiabile spaccato della società inglese del Settecento durante quella rivoluzione intellettuale e culturale che fu l'Illuminismo (il quale voleva “illuminare coi lumi della ragione” il passato e il presente).

Le affollatissime tavole di Hogarth, incise con le tecniche calcografiche del bulino (scavo diretto dei segni sulla matrice) e dell'acquaforte (mediante acidi), rappresentano una forma di satira e di denuncia sociale graffiante e di grande attualità per i suoi tempi, in grado di evidenziare le contrapposizioni degli interessi di classe, le istanze moralistico-puritane, i limiti e le contraddizioni di un ceto sociale in inarrestabile affermazione, quello borghese-capitalista.

Tra le incisioni esposte i suoi cicli completi più noti: *La carriera di una prostituta*, *La carriera di un libertino*, *Operosità e indolenza*, nei quali, il disegno (ovvero l'invenzione del soggetto) e la successiva incisione sulla matrice, sono interamente di mano dell'autore, mentre, nel *Marriage à la mode*, Hogarth af-

BEER STREET.



*Beer, happy Produce of our Isle
Can sivey Strength impart,
And wearied with Fatigue and Toil
Can cheer each manly Heart.*

*Labour and Art upheld by Thee
Successfully advance.
We quaff Thy' balmy Juice with Glee
And Wilt' leave to France.*

*Genius of Health, thy grateful Taste
Rivals the Cup of Joy,
And warme each English generous Breast
With Liberty and Love.*

William Hogarth, Beer Street.



William Hogarth, *Gin Lane*.

fida, sotto il suo controllo, ad altri tre incisori (francesi) l'intaglio delle matrici in rame, per accentuare ancor più il 'carattere' appunto francese delle immagini. Esposti inoltre numerosi fogli sciolti, tra cui i famosi *Una moderna conversazione di mezzanotte*, *Il poeta in miseria*, *Il musicista infuriato*, *Taste in High Life*, *Via della birra*, *Vicolo del gin*, le ultime due, rappresentazioni di una vera e propria campagna nazionale contro il gin, considerato veleno a basso costo, responsabile, al contrario della tradizionale birra, del degrado e della depravazione della popolazione, giunti ormai a livelli intollerabili in Inghilterra. La mostra si chiudeva con l'ultimo autoritratto, edito nel 1764, l'anno della morte, intitolato *Hogarth dipinge la musa comica*, di cui esiste, come per tante altre incisioni, anche la versione pittorica, che testimonia dell'impegno dell'artista anche nel campo della teoria delle forme e dell'estetica, con la pubblicazione, nel 1753, de *L'analisi della bellezza*, un trattato basato sostanzialmente sull'esaltazione della "linea serpentina" come elemento di grazia e bellezza nell'arte.

William Hogarth (1697-1764), considerato la più grande personalità artistica dell'Illuminismo inglese e, a ragion veduta, il padre della pittura britannica, fu il primo artista anglosassone a riuscire a imporre la propria fama in tutta Europa grazie al suo genio indiscusso e all'originalità delle sue composizioni. Tuttavia il maggior merito che gli viene universalmente attribuito è quello di aver dato vita ad un nuovo genere, quello dei cicli pittorici comico-narrativi a sfondo moraleggiante (*modern moral subjects*), non semplicemente una satira di costume ma una vera e propria manifestazione visiva della complessità dei caratteri e dell'intensità drammatica delle commedie e delle tragedie inglesi.

L'esposizione cremonese, curata da Diego Galizzi, conservatore del Museo civico delle Cappuccine del Comune di Bagnacavallo, è stata resa possibile grazie al generoso contributo offerto dalla nostra socia Etty Sacchi, purtroppo scomparsa nei giorni precedenti l'inaugurazione. Un pubblico numeroso e attento, giunto anche dalle vicine provincie, ha affollato le sale del Sodalizio, mentre alcune classi di scuole medie superiori cremonesi hanno avuto l'opportunità, su prenotazione, di avvicinarsi alle opere per mezzo di visite guidate, per una analisi più approfondita dei temi e delle immagini, inserite nel loro contesto storico.

Questa manifestazione di eccezionale livello storico-artistico rientra nell'ambito delle iniziative che l'ADAFa dedica periodicamente alla stampa d'arte originale e alla sua valorizzazione e conoscenza, come quella relativa all'incisione contemporanea, presentata con cadenza biennale nella grande rassegna internazionale "L'Arte e il Torchio / Art and the Printing Press".

GRAZIA BALDARO

L'anno di Servillo

Sembrava una stagione non particolarmente entusiasmante per il cinema italiano la stagione (cinematografica, naturalmente, che, come quella scolastica, va da settembre a settembre) 2007-2008, anche se un grande interesse avevano suscitato, tra i film passati sugli schermi cremonesi, quelli di due giovani registi: "Il vento fa il suo giro" di Giorgio Dritti e "La ragazza del lago" di Andrea Molaiolo.

"Il vento fa il suo giro" è stato prodotto per la verità nel 2005, ma, film non facile, solo l'anno scorso ha ottenuto quella visibilità che meritava. Uscito finalmente nelle sale ha ottenuto grandi consensi dalla critica e da quel pubblico raffinato che apprezza questo genere di pellicole, e ha fatto incetta di premi in Italia e all'estero. Ambientato al confine con la Francia, in una valle piemontese di antica cultura occitana (la gente del posto ne parla ancora la lingua), è la storia amara di un'impossibile integrazione.

Philippe Héraud (Thierry Toscan), è un professore di francese che ha lasciato l'insegnamento per andare a vivere sui Pirenei, diventando pastore di capre e produttore di formaggi. La costruzione di una centrale atomica nelle vicinanze della sua casa lo spinge a spostarsi e individua nel paese di Chersogno il luogo dove trasferirsi con la moglie e tre figli piccoli. Il sindaco (Dario Anghilante) e un musicista originario del luogo (Giovanni Foresti) vedono con grande favore il ritorno di gente giovane in un paese che nel corso degli anni è andato invecchiando e spopolandosi: la maggior parte degli abitanti si è trasferito in pianura e torna solo per le vacanze. I due riescono a convincere parte della popolazione ad attivarsi per permettere alla famiglia di insediarsi in paese.

Ma ben presto la diffidenza e gli interessi personali dei valligiani prendono il sopravvento; la scelta di una vita estremamente modesta che rifugge da qualsiasi agio risulta incomprensibile a gente che solo da poco e con grande difficoltà è uscita da uno stato di povertà secolare, mentre una moglie troppo bella (Alessandra Agosti) e il carattere indipendente ed anticonformista del protagonista sono visti con crescente insofferenza dagli abitanti del luogo. Quando una anziana donna arriva a fratturarsi da sola due dita pur di accusare Héraud di violenza ed egli trova due sue capre uccise, l'uomo comprende che la rottura con la gente del paese è diventata insanabile e riparte con tutta la sua giovane famiglia. «E l'aura fai son vir», dice un proverbio occitano, il vento fa il suo giro e prima o poi tutto ritorna. Ma non saranno l'allegria e la gioventù

a tornare, come avevano sperato il sindaco e Fausto, il musicista, ma la desolazione e l'abbandono. E a farne le spese sarà un giovane ritardato che aveva forse creduto di trovare un affetto nella famiglia francese e che, lasciato solo, finisce per uccidersi.

Un film coraggioso ed insolito, questo "Il vento fa il suo giro", interpretato da attori non protagonisti (ad eccezione di Toscan, che peraltro è soprattutto pittore e scultore, di Alessandra Agosti e di Foresti), parlato in tre lingue: italiano, francese e occitano. Una storia corale dove si contrappongono il francese e la sua famiglia e "gli altri", gli abitanti del paese. È il coraggio con cui il pastore realizza i propri sogni a suscitare nella gente del posto un risentimento che diventa poco a poco odio: egli vive come gli piace, ha fatto delle scelte difficili e controcorrente che lo appagano, mentre gli altri si sono accontentati di una vita priva di significato.

"La ragazza del lago" invece, è un giallo, opera prima di Andrea Molaioli, giovane cresciuto alla scuola di Moretti e Calopresti, che ha adattato ai laghi della Carnia un romanzo di un'autrice norvegese, Karin Fossum.

Anna, una ragazza giovane, bella, campionessa sportiva, viene trovata uccisa sulle rive di un lago. Indaga il commissario Sanzio (Toni Servillo), un napoletano di mezza età trasferitosi da poco al nord, reso chiuso e scorbutico da gravi problemi personali. Naturalmente alla fine troverà il colpevole, ma l'intrigo poliziesco è abbastanza banale e non rappresenta certo la novità di un film tanto apprezzato dalla critica. Al di là di una fotografia nitida e bellissima, di un'ambientazione insolita, la placida provincia friulana e della notevole prova degli attori (perfetti, calibrati, mai eccessivi), gli addetti ai lavori hanno molto apprezzato in questo film la riflessione critica sui mali di una società apparentemente tranquilla, sulle ipocrisie della provincia. Eppure nemmeno questa mi pare la vera novità del film, dal momento che fa parte della migliore tradizione del genere poliziesco esprimere il malessere di una società, di un ambiente particolare. Quello che ha colpito me, quello che mi sembra davvero originale e coraggioso in questa opera è l'aver posto al centro della vicenda non l'avidità, il sesso, la vendetta o la follia, moventi di quasi tutti i delitti, ma la malattia, il dolore fisico e morale che ne è conseguenza e gli sconvolgimenti che essa provoca non solo nei malati, ma anche nelle persone che li circondano: è a causa di una malattia terribile che le lascia pochi mesi di vita che Anna, giovane e forte, non oppone resistenza e si lascia uccidere senza quasi reagire; ed è la malattia di Angelo, bimbo nato diverso, morto in un tragico incidente, la causa prima dell'omicidio stesso. Ma anche la moglie del commissario (Anna Buonaiuti) è malata, affetta da un morbo degenerativo crudele che non le lascia più memoria né del marito, né della figlia. E il commissario Sanzio verrà a capo del mistero proprio perché conosce la disperazione, tanto più tragica quanto più taciuta e negata, di chi vede il proprio mondo sconvolto e distrutto da qualcosa di imprevedibile e contro cui nulla possono le risorse degli uomini.

“La ragazza del lago” ha vinto il David di Donatello come miglior film, Andrea Molaioli è stato giudicato il miglior regista, ma anche il miglior regista esordiente, al film è andato anche il premio per la migliore sceneggiatura (Sandro Petraglia) e per il miglior protagonista maschile (Toni Servillo). Quello per la protagonista femminile è stato assegnato, invece a Margherita Buy, mentre quello per la miglior attrice non protagonista è andato a Alba Rohrwacher entrambe per il film “Giorni e nuvole” di Silvio Soldini, un regista ormai affermato, autore di opere importanti come “L’aria serena dell’ovest” (1990), “Un’anima divisa in due” (1993) e “Pane e tulipani” (2000).

Una pellicola, “Giorni e nuvole”, di buon livello, narra la storia di una coppia affiatata (Margherita Buy, appunto, e Silvio Orlando), abituata ad un alto tenore di vita, che, trovandosi all’improvviso in grandi ristrettezze economiche, perde tutte le proprie certezze e discende poco alla volta in un incubo in cui paura del futuro e disistima di sé minacciano di travolgerla. Li salverà solo la consapevolezza del loro affetto, capace non tanto di superare le difficoltà, che restano in buona parte irrisolte, quanto di dare il giusto valore alle cose. È il racconto di un caso particolare, di una vicenda personale, ma che tra le pieghe nasconde qualche riflessione più ampia: la crisi dei protagonisti, al di là di concrete, oggettive difficoltà economiche, è in buona parte motivata dalla perdita del proprio ruolo in una società che tende ad identificare il valore personale col successo economico. Bravi tutti gli attori, molto convincenti.

Una stagione che sembrava deludente, come dicevo. Poi, improvvisamente al festival di Cannes sono stati presentati in concorso o in rassegne collaterali, quattro film italiani che hanno messo la nostra produzione cinematografica sotto le luci dei riflettori: si tratta di “Sangue pazzo” di Marco Tullio Giordana, la storia di Osvaldo Valenti e Luisa Ferida, due divi che pagarono con la vita la loro adesione alla Repubblica di Salò, di “Il resto della notte” di Francesco Munzi, tragica storia di immigrazione, due buone pellicole che sono state accolte con favore alla manifestazione francese, di “Gomorra” di Matteo Garrone e di “Il divo” di Paolo Sorrentino, che, invece, del festival sono state l’evento, il caso che più ha sorpreso e fatto parlare.

“Gomorra” porta sullo schermo l’omonimo libro di Roberto Saviano che tanto successo di pubblico e di critica ha avuto lo scorso anno. Da quando esiste, il cinema ha tratto ispirazione da romanzi di ogni genere, dal grande capolavoro al romanzo popolare. Operazione non sempre facile perché cinema e letteratura sono mezzi di comunicazione totalmente differenti, quindi il regista che voglia cogliere la sostanza di un testo scritto deve molto spesso tradirne il contenuto o rischia di limitarsi ad illustrare una trama, di fare un film senz’anima. Ciò ha ben compreso Matteo Garrone: Il suo film, infatti, non segue testualmente le vicende del libro, limitandosi a coglierne alcuni episodi e anche questi in parte modificati rispetto all’originale. Come è noto, l’opera letteraria espone con estrema crudezza e tragico realismo fatti e misfatti della

camorra tra Napoli e Caserta. Nel film il regista mette in luce l'importanza dell'attività lucrosa gestita da questa organizzazione; uno degli episodi ci narra infatti la storia di Pasquale (Salvatore Cantalupo), abilissimo caposarto di una fabbrica che appalta la confezione di abiti di alta moda a condizioni tali che solo il ricorso al lavoro nero sottopagato può permetterne la produzione; una seconda storia ci porta nel lucroso giro d'affari dello smaltimento illegale dei rifiuti tossici, nello sfondo rimane il ricchissimo traffico di droga; attività criminose che sono state oggetto anche recentemente di inchieste giornalistiche e televisive che hanno fatto scalpore. Il regista, però, non si limita ad un film di denuncia: egli riesce a coinvolgerci in una realtà spaventevole, ci fa vivere in un mondo dalla logica crudele, immerso nella violenza e nella guerra tra fazioni rivali, ma anche nella bruttezza e nell'ignoranza senza speranza. Un ambiente livido dove nessun raggio di luce riesce a penetrare, dove un errore proprio o anche solo di un familiare può costare la vita e dove nessuno può permettersi di chiamarsi fuori e di mantenere una parvenza di umanità e lealtà. È il caso di Ciro (Gianfelice Imparato), uomo pacifico il cui incarico consiste nel distribuire contributi alle famiglie degli affiliati finiti in carcere, che, per salvarsi la vita, dovrà tradire e mandare alla morte una donna colla quale ha sempre avuto rapporti amichevoli e affettuosi. E poi ci sono i giovani, i ragazzi cresciuti in questa realtà, cui sembra naturale seguire l'unico esempio di vita che abbiano mai conosciuto, affiliandosi ancora poco più che bambini ad una delle fazioni in lotta o, affascinati dalle gesta dei *gangster* dei film americani, mettendosi, con tragica incoscienza, contro i capi camorristi e finendo per questo morti ammazzati e abbandonati in una cava, sepolti con una ruspa. C'è anche chi, disgustato, trova la forza di abbandonare questa orribile realtà, ma al suo giovane aiutante che si licenzia, il distinto uomo d'affari titolare dell'impresa di smaltimento di rifiuti tossici (Toni Servillo) dirà: «Non credere di essere migliore di me». Qualunque cosa intenda egli con queste parole, esse costituiscono un monito a tutti coloro, imprenditori o uomini politici, che, senza sporcarsi le mani, hanno finto e continuano a fingere di non sapere e di non vedere per tornaconto personale. Un monito anche a tutti noi: nessuno può, nessuno deve, sentirsi completamente innocente del disperato degrado di una parte del nostro paese.

Matteo Garrone, regista appena quarantenne, con al suo attivo alcuni film importanti come "L'imbalsamatore" (2002) o "Primo amore" (2004), dirige questo film con mano ferma e rigorosa, senza alcuna ricercatezza formale. Alcuni interpreti sono attori non professionisti e il linguaggio, sottotitolato in italiano, è quello del dialetto più stretto e duro dei quartieri di Scampia e Secondigliano o della provincia di Caserta, incomprensibile agli stessi napoletani dei quartieri signorili, tutto secondo la migliore tradizione del neorealismo. Del resto Garrone ha cominciato la sua carriera girando documentari e di questa esperienza si serve sicuramente per dare forza e credibilità a questo suo lungometraggio.

Infine “Il divo”, terzo lavoro di Paolo Sorrentino. Dico subito che, a mio giudizio, si tratta di una delle opere più innovative ed interessanti degli ultimi anni. Del resto il regista è quel Sorrentino autore, nel 2004, di “Le conseguenze dell’amore”, film sorprendente per trama, ambientazione, stile. Sorprendente e molto bello.

Il divo è, come è noto, il divo Giulio, ossia Giulio Andreotti, potentissimo politico che ha attraversato tutta la storia italiana del dopoguerra e che, coinvolto, nella seconda repubblica in processi per associazione mafiosa e per concorso in omicidio, ne è uscito indenne mantenendo il suo seggio di senatore a vita. La cinematografia italiana ha una grande tradizione di film che si ispirano alle vicende politiche, a volte ricostruendo con puntuale precisione tragici, emblematici avvenimenti della storia italiana più o meno recente, come “Il caso Mattei”(1972) di Francesco Rosi, “Il delitto Matteotti”(1973) di Florestano Vancini o i film di Giuseppe Ferrara sugli assassini di Moro (1986), di Dalla Chiesa (1984) o di Calvi (2002), per citarne alcuni; altre volte, e penso per esempio a “Todo modo” (1975) di Elio Petri, prendendo spunto da personaggi reali per creare vicende immaginarie e grottesche; altre volte ancora raccontando fatti storici, ma reinventandoli con personale, delicata sensibilità come “Buongiorno notte”(2003) di Marco Bellocchio. Ebbene, a mio giudizio, in questo film il regista ha fuso insieme tutte queste diverse concezioni di quelli che potremmo definire film documento – il rigore nell’esposizione storica, il grottesco nella descrizione di alcuni personaggi, la personale interpretazione dei pensieri e dei sentimenti del protagonista – per trarne qualcosa di assolutamente diverso ed originale, un racconto dal ritmo incalzante talmente pieno di annotazioni, spunti di riflessione, oltre che di avvenimenti e personaggi, da rendere difficile coglierne ogni particolare. Su tutti, ovviamente, campeggia lui, il divo, che l’interprete, Toni Servillo, ritrae rigido, impassibile, freddo, con voce monocorde ed occhi quasi privi di vita. Un uomo ossessionato dalla morte: la sua, tante volte pronosticatagli, e quella degli altri, nemici, avversari, ma anche semplici conoscenti o persino alleati, da cui sembra trarre un’oscura soddisfazione da sopravvivere; un uomo ambiguo che si nasconde dietro un muro di continue, fulminanti battute; un uomo che, forse, mente anche a sé stesso e che solo lungo lo snodarsi del film sembra prendere coscienza delle proprie responsabilità. Nonostante le tante ore di trucco cui Servillo si è dovuto sottoporre durante le riprese, egli assomiglia molto poco ad Andreotti. E difatti il personaggio che interpreta sullo schermo, pur ricalcando le vicende umane dell’uomo politico, è qualcosa di diverso e di più complesso dello stesso. È il sentimento che di lui ha l’autore e nello stesso tempo è un emblema, un simbolo disperato, tragico, affascinante del potere amato, desiderato, esercitato per sé stesso. Si può essere o non essere d’accordo sul giudizio che Sorrentino dà di Giulio Andreotti uomo, ma non si può non restare colpiti da questo personaggio, uno dei più interessanti, complessi e coinvolgenti comparsi sullo schermo.

Attorno al divo Giulio si muove una grottesca moltitudine di uomini politici, cinici e amorali quanto lui, ma che non ne hanno né l'intelligenza né la personalità. Un balletto di piccoli, miseri profittatori, di cui Andreotti, pur disprezzandoli, si serve e che prosperano e cadono seguendo le vicende del protagonista. E poi ci sono le donne: la moglie e la segretaria, splendidi personaggi, contrappunto positivo al mondo meschino che circonda l'uomo politico. Livia, la moglie (Anna Buonaiuti) che gli resta accanto nell'incrollabile fede dell'integrità morale dell'uomo con cui ha diviso la vita intera, e la segretaria, personaggio più complesso, interpretato da una Piera Degli Esposti superlativa nel renderne la dolcezza, l'intelligenza, il disincanto: forse è l'unica ad aver penetrato il mondo segreto di un uomo così complesso ed enigmatico, ma gli resta sempre fedele e non per interesse, ma per materno attaccamento all'uomo e per rispetto del ruolo che si è trovata ad avere accanto a lui. Questa interpretazione mi conferma nell'idea che Piera Degli Esposti è una delle migliori attrici del nostro cinema.

Alla fine, dopotutto, la stagione cinematografica appena trascorsa è stata tutt'altro che deludente: ci ha regalato dei bei film originali, interessanti, coraggiosi. I registi di queste opere, se si esclude Silvio Soldini, hanno all'attivo pochi titoli, ma hanno la mano ferma e sicura del vero professionista. E difatti tutti si sono fatti le ossa nel mondo del cinema, vuoi come documentaristi, vuoi come sceneggiatori, vuoi come aiuto registi: un ritorno alla tradizione degli anni d'oro del cinema italiano, quando la capacità tecnica ed artistica si trasmetteva da maestro ad allievo senza soluzione di continuità.

Un'ultima osservazione: ben tre dei film più importanti dell'anno sono interpretati da Toni Servillo. Questo attore, nato a Napoli una cinquantina d'anni fa, con all'attivo una lunga carriera teatrale, ha esordito nel cinema nel 1992 in "Morte di un matematico napoletano" di Mario Martone. Sebbene abbia interpretato molti film, ha raggiunto la notorietà con "Le conseguenze dell'amore" cui ho già accennato. Da allora è diventato uno dei massimi protagonisti della nostra cinematografia. La sua è una recitazione sobria, essenziale, trattenuta, che si potrebbe definire severa. La sua arte consiste nel "togliere". Eppure la sua presenza riempie lo schermo, dà profondità al film, non passa inosservata. Ma, da vero interprete, egli è anche capace di cambiare registro, se il ruolo lo richiede: nel 2008, ad esempio, ha portato in tournée, anche a Cremona, al teatro Ponchielli, la trilogia de "Le smanie per la villeggiatura" di Carlo Goldoni, di cui ha curato la regia, e nella quale si è riservato il ruolo comico-grottesco di Ferdinando. Un anno importante per l'attore, quello appena trascorso, il suo anno, l'anno di Servillo.

La *domus* di Piazza Marconi a Cremona

Nel mese di agosto 2008 si sono concluse le campagne di scavo archeologico in piazza Marconi, nell'area interessata dal progetto di parcheggio sotterraneo.

Lo scavo in estensione è durato tre anni e ha consentito di indagare, fino ai livelli sterili, la stratigrafia del sito dall'età romana repubblicana alla distruzione del monastero di Sant'Angelo, recuperando nel contesto complessivo i rinvenimenti dei saggi effettuati nel 1983 e nel 2002.

I reperti rinvenuti sono oltre un milione e mezzo: lo studio permetterà di incrementare notevolmente le conoscenze sulla città romana, anche nelle fasi sinora pochissimo documentate del II sec. a.C.

Si presentano qui alcune considerazioni in merito alla fase più consistente e "spettacolare", quella della grande *domus* costruita nella prima età imperiale e devastata dall'incendio del 69 d.C.

La *domus* rinvenuta in piazza Marconi a Cremona è un complesso residenziale di grande pregio, che con ogni probabilità occupava l'intera *insula* (quartiere della città romana, di m 80, cioè 210 piedi, per lato) per un totale di 6.400 mq.; poichè sul lato sud della piazza si trova il Palazzo dell'Arte, è stato possibile indagare un'area di mq. 4.100.

La residenza si trovava all'interno delle mura, al limite sud della città romana, a circa 500 metri dalla ipotetica porta urbana, e si affacciava ad est sul *Kardo maximus*, mentre sul lato ovest dell'isolato è stata individuata una strada basolata.

L'organizzazione spaziale e le caratteristiche delle facciate verso strada, come anche le divisioni funzionali della casa, potranno essere definite a breve, quando sarà portato a termine lo studio post-scavo. La planimetria si desume per lo più da trincee di spogliazione, da tracce di fondazioni, da piccole porzioni di muri in alzato, nonché dai crolli seguiti alla devastazione nelle guerre civili del 69 d.C.

Soltanto una parte del complesso, quella verso il lato ovest dello scavo, ci permette, grazie alla presenza di crolli in posizione originaria, di avanzare ipotesi concrete per la ricostruzione degli ambienti; peraltro è in questa zona che è stata ritrovata la maggior parte dei frammenti di intonaco dipinto, di pavimenti a mosaico e del ninfeo monumentale che decorava uno degli spazi aperti.

Sono stati infatti individuati cortili di servizio con cisterne e pozzi e corti nobili con portici colonnati. Ad ovest, sulla base del ritrovamento di una grande

vasca, di una ingente quantità di frammenti del ninfeo, di statue, *labra*, portavasi e portalucerne, si ritiene ci fossero due grandi giardini, sui quali si affacciavano ambienti di rappresentanza.

In età antica l'orografia, notevolmente diversa da quella di oggi, era a declivio, molto ripido da ovest a est (da m -1,70 a -8,50); vi era anche un leggero dislivello da nord a sud.

L'area fu poi parzialmente rettificata, probabilmente nel corso della seconda metà del I sec. a.C., con una serie di terrazze delimitate da muri di contenimento in mattoni *sesquipedales*.

L'edificio, quindi, era terrazzato a più livelli, con valore scenografico e vista sulla vicina valle del Po.

Particolarmente interessanti per la ricostruzione architettonica sono i vani 1 e 2, sottoposti a un violentissimo incendio, crollati e rimasti *in situ*. Gli ambienti al piano terreno, che dovevano essere adibiti a zone di servizio o botteghe, con pavimenti in terra battuta o in battuto cementizio a scaglie, si impostavano su imponenti muri perimetrali di fondazione in laterizi cotti, mentre gli alzati erano costituiti da muri in mattoni crudi, intonacati e dipinti.

La soletta era in travature lignee, con un sottile strato d'argilla e una preparazione stranamente massiccia per il piano pavimentale mosaicato. I muri del primo piano, per alleggerire il già pesante tappeto musivo, erano in *opus craticium*. Il tetto, con orditura in legno, era coperto da tegole e coppi in cotto.

La costruzione del primo nucleo della casa, per i reperti associati nonchè per la posizione stratigrafica, è databile alla seconda metà del I sec. a.C. Di poco posteriore è una serie di ampliamenti verso sud-est.

Si tratta di un momento di particolare fioritura edilizia, accertato in numerosi altri scavi archeologici eseguiti a Cremona, che mutò profondamente il volto antico della città.

La storia della dimora, che doveva essere proprietà di uno dei maggiori della città, termina in modo disastroso nell'autunno del 69 d.C., il famoso anno dei quattro imperatori, nel corso delle lotte intestine per l'ascesa al trono imperiale seguite alla morte di Nerone.

Di esse furono teatro anche Cremona e il suo territorio: la città, colpevole di essersi schierata con Vitellio, fu distrutta radicalmente da parte delle truppe di Vespasiano.

Le devastazioni subite per quattro giorni da parte di 40.000 soldati (ce le racconta Tacito, *Storie*, III, 30-33) sono state confermate da numerosi scavi urbani, ma la testimonianza più viva è restituita proprio dalla *domus* di piazza Marconi.

Evidentemente questo dato è di fondamentale importanza, perchè, come nel caso di Pompei, abbiamo una cronologia assoluta che ci permette di datare in modo preciso gli affreschi e i mosaici, ed anche altre classi di materiali che fino ad oggi avevano cronologie assai "fluttuanti".

Nel mese di febbraio 2008 i dati preliminari sono stati presentati alla città attraverso una mostra in Palazzo Comunale, "Piazza Marconi: un libro aperto. La storia, l'arte, il futuro", corredata da un opuscolo dal medesimo titolo.

Lo studio del materiale, come si diceva, è in corso e si avvale della collaborazione di oltre trenta studiosi, afferenti alla Soprintendenza, a musei e istituti universitari; i primi dati sono stati resi noti al mondo scientifico attraverso la presentazione a convegni e la pubblicazione su riviste specializzate di alcuni problemi e gruppi di reperti.

Un ulteriore momento di comunicazione al pubblico cittadino interessato è invece rappresentato dal ciclo di conferenze "Il mestiere dell'archeologo", al Museo Civico tra settembre e novembre 2008, nel corso del quale archeologi con diverse specializzazioni mostrano il contributo delle loro analisi alla ricostruzione delle vicende storiche del sito.

Di tutto ciò si avvale la progettazione, in corso, nel nuovo Museo Archeologico, previsto nel complesso di San Lorenzo: la notevole mole di materiali e di informazioni restituite dallo scavo permetteranno infatti di dare una veste e dei contenuti completamente rinnovati al percorso espositivo.

Infine, per il 2011 è prevista l'edizione complessiva a stampa, con l'analisi del contesto, delle strutture e delle classi dei materiali.

POESIA & PROSA

ADELAIDE RICCI

Favolare
(Cinque racconti)

Come tutti i racconti, anche questi hanno una loro storia, da accennare appena. Scritti anni fa, con altri sono rimasti nel ben noto ‘cassetto’, non quello degli abbozzi ma quello paziente che attende il suo tempo.

Il 20 agosto 2008 è nata Miriam. Ora quei testi hanno da raccontare, anche a lei e – di più – al mondo che la circonda, il necessario stupore della vita quotidiana, fragile titano del sorriso.

A. R.

Tre favole in una notte

Nient’altro che la verità.

E allora niente. Forse solo la voglia di non essere passati inutilmente.

Utile? Non utile? Sei già sul filo della discussione.

Ma questa notte devo riposare. Riposare...

Puntini puntini, tre per l’esattezza. E nudi. E allora ci sarebbe da raccontare. Tre favole. Tre.

Da ascoltare.

Una è la favola dell’uomo muto. L’uomo muto non era muto, aveva deciso di sembrare tale. Prima di tutto per non parlare a vanvera, il che non è impossibile al ricordo dei discorsi sentiti nelle ultime ore (anche quelli tutti nostri). Poi per non dover agonizzare in assurde discussioni, al servizio della presunzione. Ma soprattutto per la voglia di comunicare. Ma soprattutto per la voglia di ascoltare.

Prima, quando non faceva il muto, l’uomo muto poteva gridare, tanto nessuno lo sentiva; adesso anche se fa il muto nessuno lo sta ad ascoltare mentre ti guarda. L’uomo muto non cammina solo sui tetti o vicino al fiume, lo si incontra anche per la strada ma non lo si riconosce perché comunque in troppi – così tanti da sembrare tutti – sono muti o fanno troppo chiasso e poi non hanno niente da dire e, se lo dicono, non dicono niente.

Il punto magico di questa favola è che l’uomo muto, o presunto tale, certe volte cammina dentro di noi o sta semplicemente seduto a guardare. E mentre lui fa il muto ed è un uomo, qualcuno è un oggetto muto e fa finta di essere un uomo. Poi può sempre capitare che l’uomo muto, da dentro, si metta a parlare e allora ci fa un po’ male la testa.

Il mal di testa col tempo passa, se non ci pensi su.

L'altra favola, la seconda, è quella che è difficile da raccontare, soprattutto da scrivere. Infatti non si può. Questo accade perchè non riesco bene a immaginarmi i luoghi. La favola si colloca nel posto in cui sei tu (che ti avvicini al foglio e leggi), perciò c'è quello che ti sta di fronte, quello che hai sotto i piedi, sopra la testa e sul naso. Tutte queste cose si muovono e all'improvviso incorniciano la favola. Ecco perché è difficile da raccontare, e poi non sempre accade.

Di sicuro però in questa favola c'è una strada e c'è anche una città dove ci sono dei grandi muri (lungo un naviglio, o alla stazione, o la facciata di un vecchio palazzo) ornati e feriti da scarabocchi e parole tracciate a color di bomboletta spray.

Il punto in cui questa favola si collega alla prima è proprio il muro. Dove vedi uno spazio vuoto fra le scritte, l'unico punto pulito: quello è il messaggio dell'uomo muto che non era tale. Se ti avvicini, scopri che quello spazio non è proprio intonso, però non è sporco. Puoi immaginare l'uomo muto che, nella prima favola oppure in questa, si ferma di fronte al muro e guarda e lo sfiora con il dorso delle mani. E poi lo so, non si può più raccontare.

Ma avevi fatto caso che ai piedi del muro è cresciuta dell'erba?

Questa seconda favola è importante perché è la cornice dell'ultimo racconto, il terzo, che è il più breve da scrivere e il più lungo da narrare. Infatti, ecco, l'ultima favola sei tu.

Potrebbe essere qualunque cosa, ma di sicuro ne fa parte il muro e anche l'uomo muto; sono lì magari scritti come un'assenza, ma ci sono.

Solo che questa favola non è l'ultima parola.

Anche perché se ancora non sappiamo l'utilità o l'inutilità, nemmeno delle favole, siamo puntini, puntini. Tanti. E ci sarebbe sempre da raccontare, ma se non ci si avvicina ad ascoltare non vale a nulla questo restare svegli nella notte.

Nemmeno alla verità. Niente altro.

Cose strane e cose belle nella favola di dicembre

Cose strane, sono cose strane. Del resto, ne accadono sempre, e sono tante, tantissime: mucchi, cataste, barricate di cose strane. Per esempio ci sono gli omini che vanno in giro per la città in grosse scatole su ruote, di colore arancio: questo non è strano, lo è invece il fatto che salendo e scendendo sbrattino e si spingano a vicenda. Poi mi viene in mente quando, per la strada, a qualcuno cade la borsa o il cappello e nessuno li raccoglie: questo è strano.

Soprattutto adesso, con le lucine di tutti i colori. È strano dare spintoni ad altri omini scendendo dagli scatolotti su ruote e non raccogliere il fazzoletto

che qualcuno ha perduto; mondo ingrato, poi, se qualcun'altro non ci apre la porta mentre usciamo dai grandi magazzini carichi di pacchi, i nostri regali di Natale che ci fanno sentire così buoni e gentili.

Fatti strani.

Mi hanno spinto giù da una di quelle scatole arancioni e ho preferito attraversare a piedi la città, con la mia borsa e il cappello che tanto se mi cade lo raccolgo da me.

E finalmente ecco una cosa che non è strana: non molto alto, lì davanti a una vetrina vuota, guarda gli alberi fioriti di lampadine e i piccioni che adobbano un triste monumento al partigiano. Si capisce subito che non è un asino come gli altri, infatti ha con sé quel libro di Saint-Exupéry e attraversa la strada sulle strisce pedonali. Strano che qualcuno lo guardi stupito... Con quegli occhi troppo grandi per non essere buoni, l'espressione sospesa fra l'assorto e il triste, l'andatura un po' trasognata ma sicura: cosa c'è da guardare in quel modo, non è il lupo cattivo! Un asino sensato che passa sulle strisce pedonali, cercando di non disturbare quelle altre scatole più piccole che vagano su quattro ruote, con dentro altri omini che ascoltano la radio o fanno gestacci.

Eppure è strano che un po' di gente, quella piccola parte che non è di fretta, si soffermi un momento a considerare la presenza di un asino un po' magro ormai giunto qui di fronte a me sul marciapiede. È certamente più singolare, quasi esilarante, il fatto che laggiù passeggi un omino tutto intento a confabulare con una scatoletta travestita da calcolatrice, con dei tastini numerati sopra, senza nemmeno guardarla negli occhi, ma ho notato che comunque gli omini ben vestiti fanno sempre così.

L'asino, invece, mi sorride e mi cede il passo, allora mi sento bene e gli sorrido anch'io. «Grazie», e in risposta sorride un'altra volta. Vorrei fermarlo un momento, ma non ne ho il coraggio. La borsa mi pesa e il pomeriggio comincia ad incupirsi così presto... Qualcuno mi urta con un gigantesco pacco rosso e blu, ricoperto di stelline: ecco, mi è caduto il cappello! «Ecco qua», dice lui e me lo porge, dopo avervi scosso la polvere. «Che gentile!», ribatto sorpresa e subito noto che certi passanti ci guardano con sospetto. Ma siamo poi così strani? «Neanche avessero visto due giraffe!». Ridiamo.

Proprio è così che ho conosciuto l'asino ed è stato il pomeriggio più bello della mia vita. Un pomeriggio di dicembre. Gli omini tutti in fila per le strade sembrano formiche, il mio nuovo amico invece è un asino per davvero e andiamo insieme a bere qualcosa di caldo. Viene un gran freddo a guardare tutte quelle quasi formiche incatenate al suolo nel rumore arrotolato della città. Invece io e un asino al bar, seduti a bere una tazza di tè: questo è bello, soprattutto capirsi senza troppe parole, in sintonia con questo lungo pomeriggio invernale.

Ci guardiamo negli occhi. «Ero una tradizione», dice lui, poi volge lo sguardo verso la strada, al di là del vetro, nel viavai della gente, «ma sono stanco di far

felice gli altri solo una volta all'anno». Non riesco a scorgere la sua espressione ma credo sia lì sospesa nell'aria, come certe melodie di carillon. «Anch'io non ci sto bene dentro le tradizioni», penso e forse anche lo dico a mezza voce, non sono sicura di questo, ma è certo che lui ha sentito.

Stiamo bene insieme. Ed è bello.

Strano è invece tutto il mondo lì fuori, che corre come se avesse fretta di far venire presto sera.

Ci vengono in mente le notti bambine che passavano con gli occhi tenuti serrati, dodici dicembre prima di mezzanotte; e ci si addormentava come per magia in un frastuono di sogni dai colori ancora più belli, più dolci e più sinceri. Ed ora che tu sei qui con me, asino di santa Lucia, posso ascoltare e comprendere la tua volonterosa e ribelle solitudine. Ci hanno fissato una data per sentirci buoni e per sorridere agli altri e ci hanno anche messo le lucine colorate a intermittenza; una bontà che ha un costo al metro quadro e veste forse bene, se l'apparenza è ciò che conta.

Vieni, che la città è già buia e comincia a nevicare, andiamo a camminare per le strade in mezzo alle cose strane che accadono. Vieni, che a qualcuno cade sempre una borsa o un cappello o l'entusiasmo e c'è bisogno di un asino che li raccolga con un sorriso. E c'è necessità di notti lunghe e fiorite di sogni, col cuore che batte, di giorni che non compongano invano la loro armonia, di strani animali che la portino per le strade.

«Non dire stupidaggini, un asino non può stare seduto al bar a bere un tè! ...Che fantasia, questi bambini, non è vero cara?», e passano due pellicce buffe e spettinate con le caviglie e i tacchi sottili, rincorse da un piccolo omino infagottato che si volta ancora a guardarci. Cose strane, sono davvero cose strane, su cui ormai giocano in tonalità azzurrastre gli acquarelli della sera. Una sera di dicembre, una fredda sera, con il naso in su a guardare la neve che ci cade addosso in silenzio: questo è bello, questo è il regalo buono di Natale.

In giro per la città, fianco a fianco, ad ascoltare l'inverno. La borsa non pesa più.

Ci sono le scatole arancioni con le ruote e gli omini che vanno avanti senza guardare, ci sono insegne luminose e certi cuccioli di uomo con gli occhi buoni, che bisogna aiutare a diventare solo un po' più grandi, ma non diversi; altrimenti, chi riuscirà più a vederci, chi raccoglierà i silenzi della neve di Natale?

Che importa se la strada ci osserva quasi fossimo due zebre...

Incontrarti è stato il regalo più bello, asino della notte di santa Lucia, sapere che ci sei ogni giorno, per le strade della città, sapere che quando ci cade il cappello forse qualcuno lo raccoglierà e ci saprà sorridere.

E non è stato facile per te, né lo sarà mai; ma sarà bello e contraddirà le cose strane, tutte quante.

No che non è stato facile uscire dalla tradizione e diventare vivi, tu lo sai, non lo è stato nemmeno per me. Ero la renna di Babbo Natale.

Tu non dici mai toh

(Un tale si presentò dicendo: «Piacere, poeta»)

E se magari scoprissi che manca, nel racconto, un particolare.

Camminiamo nella strada, fra le case, e non ne posso più. A un certo punto smetto di ascoltare i tuoi ronzii, perché sopra di noi c'è un cielo tutto di un colore, che ci lascia dolcemente proseguire. Andiamo avanti fra le case che formano la via come due mani di madre sorreggono nell'aria i primi passi del bambino. E tu, che guardi avanti, verso uno specchio grande con la tua immagine dentro. E io, che guardo su, tutti i miei aquiloni.

Chissà dove mettiamo i piedi.

Perché ci vorrebbe silenzio: è quasi sera, non si può far chiasso.

E mentre ti sgomitoli e ti arruffi di nuovo cucendoti addosso la parola *poesia*, so che qualcuno, da qualche parte oltre queste case, racconta una storia per noi.

Convinti di aver perduto qualcosa, c'erano una volta degli omini dentro un'arca di Noè. Un'arca come quella di Noè, ma non era la sua. O per lo meno gli omini erano convinti di stare dentro un'arca di Noè. C'erano dentro un sacco di animali, anche quelli estinti come i dinosauri e quelli rari come i poeti.

Cosa ci facessero lì dentro tutti insieme, il narratore (forse anch'egli dinosauro o pressapoco) non sa: ma di sicuro stavano andando da qualche parte.

Il difficile non era stare tutti insieme dentro l'arca, ma viverci, tutti insieme. E questo è un punto importante del racconto, perciò al narratore mancano le parole.

Tu – nel lungo intanto – continui a parlare, ma le case ci tracciano la via verso un luogo lontano.

C'era una tartaruga, dentro l'arca. Poi dicono "lento come una tartaruga": lei che era velocissima nel correre, e anche lei in cerca di qualcosa.

Non hai mai il sentore di aver perduto qualcosa? Non ti manca mai qualcosa che non c'è e che eppure conosci?

Al gatto mancava. Anche agli omini (questo però lo spera il narratore, senza sapere come andassero davvero le cose).

Comunque sia, si andava, nell'arca, e si andava avanti.

Il particolare essenziale di questo racconto, di per sé il più possibile vago, è che aleggiava nell'arca, nel gatto, nella tartaruga, nel poeta, nel dinosauro, negli omini – e pare anche nella conchiglia fossile – la sensazione di aver perduto qualcosa: per alcuni era un fastidio, un dispetto, per altri un mistero, per altri ancora una rara distrazione.

Ti viene il solletico al naso, infine e per incanto. Così anche tu ti cerchi un fazzoletto, ed è così chiaro il tuo non trovarlo.

Ma il narratore è sicuro che, nel profondo, prima o poi questo fatto stava a cuore a tutti. Prima o poi tutti, più o meno di nascosto, avrebbero cercato sotto i tappeti e dentro la testa quella piccola cosa (doveva pur essere piccola, visto che non era evidente) perduta, o che forse (ma questo lo pensava solo un lombrico) non c'era mai stata. Insomma, c'era una volta un'arca in cui tutti cercavano qualcosa e dovevano vivere insieme.

Adesso che il racconto finisce, proprio qui, ti fermi a guardare qualcosa. Forse hai sentito la storia. Devo guardarti anch'io, proprio mentre domandi: «Qual è il tuo poeta preferito?»...

...Accidenti, sono dentro l'arca!

Aspetta che stringo fra le mani la candela (qui c'è buio) e ti rispondo: Dio.

«Ma no, non hai capito la domanda!».

E adesso dentro l'arca vedo anche te, e forse cerchi qualcosa, qualcosa che ti manca.

Poi la stretta delle case si apre sulle luci della strada.

«Toh, guarda!», fa il narratore, libero per la via: nella vetrina di un negozio hanno costruito un'arca di Noè.

Ed è un peccato che tu non dica mai *toh*.

Poi sai cosa mancava nell'arca del racconto? Forse sarebbe bastato cercarle, vederle, aprirle, forse non era nemmeno un'arca.

Le finestre.

Luoghi sicuri

Dove tutto l'azzurro?

Devo raccogliere le idee, tutte queste cartacce che ingombrano le strade. Per non affaticarti anche tu dovresti comprare un vestito che ride; peccato però che non sia azzurro. E quello anche a volerlo fare non ci si riesce. Hanno tentato perfino chimici e stregoni, un venditore ambulante rompiscatole che faceva finta di avere un nome strano, poi ci hanno provato due ricconi e anche una vicina di casa, quella che guarda fuori dalla finestra e non vede l'azzurro.

«L'azzurro è scivolato di là dall'orizzonte», hanno detto nell'emisfero nord del pianeta Terra; «...sarà finito sopra l'equatore», si sono preoccupati gli omini dell'emisfero sud che è quello che sembra sempre più lontano anche se ci sono gli orsi bianchi.

Ma poi il signor Swartz (che abita in Austria e non vuol far sapere che la sua nonna era italiana) per caso ha composto male un numero di telefono (era in casa, perbacco, se lo ricordano tutti: era lì in poltrona, con le sue ciabatte preferite) e non vi dico lo sconquasso che ne derivò. Una catastrofe: rispose dal Brasile il signor Janeiro (oltretutto un po' innervosito per il fatto che non

riusciva mai a bere in santa pace un caffè – «qualità arabica, la sua preferita», raccomandava sempre la premurosa governante –) e, visto che ormai era in linea, confermò che nemmeno lì c'era l'azzurro.

Allora tutte le stazioni radio e le antenne televisive e i giornali di ogni tipo sbucarono fuori da ogni parte con solenni 'edizioni speciali' che proclamavano angosciosamente (perfino le impeccabili signorine affacciate allo schermo tv persero il loro granitico contegno) la perdita dell'azzurro.

E non si poteva far finta di niente.

Anche se il signor Grigiotti (che lavora da tanto tempo non si sa dove ma comunque ha l'automobile grossa ed è una persona perbene) dice a suo figlio «Spegni la tv, caro, e vieni qui a colorare il tuo nuovo album da disegno», poi succede che quel piccolo uomo vuole fare il cielo e non trova l'azzurro. Ai cuccioli si può pur sempre dire di colorare il cielo di rosso (di quello ce n'è parecchio, credo almeno ottomila barili), «...fai il cielo al tramonto, che è più bello», e vi può andar bene. Ma qualcuno non ne sarà troppo convinto e forse (ben vi sta) vi caccerà nell'occhio uno degli ultimi orribili mostri giocattolo "portati da Babbo Natale" (che prima o poi vi denuncerà per truffa).

Mi ricordo che al funerale dell'azzurro non c'erano bambini (sapevano che lui non era morto); è stata un'idea di qualche imprenditore, si disse, comunque l'iniziativa trovò tutti d'accordo, ricchi e poveri dei due emisferi e anche un tizio che lavorava da un mese su una capsula in orbita intorno alla Terra (fu lui a confermare l'assenza dell'azzurro anche lassù, ma non diventò mai famoso perché al telegiornale dimenticarono di comunicare il suo nome). In ogni caso, il discorso solenne fu pronunciato in un ammiratissimo linguaggio incomprensibile (che commosse l'intera folla, per una volta attenta alle parole) dal signor Stinti, proprietario di una fabbrica di colori acrilici tranne l'azzurro, che non si trova più.

Fu un funerale molto elegante, con tante corone di fiori (non azzurri, però) e anche un po' di musica, tanto che poi finì in una festa danzante (nonostante parecchie signore trovassero difficoltà nello scatenarsi, a causa delle gonne strette alle ginocchia). Lo Stinti ricevette molti complimenti perché ci si era proprio divertiti, a parte l'increscioso incidente accaduto intorno alle cinque del pomeriggio, e (disdetta!) proprio mentre un cameriere ben vestito in grigio portava un enorme vassoio di chiacchiere (si è sempre in vena di Carnevale) in onore del signor Poetizzo che aveva appena composto un gran verso (strappò lo stupore di tutti, o così gli parve, anzi ne fu certo). Un personaggio famoso quel Poetizzo, che parlava compostamente da dietro gli occhiali e con parole mai troppo grandi né troppo piccine, ma sempre di una misura comoda all'orecchio; è perfino diventato amico del signor Swartz (che fra l'altro pare abbia comprato un paio di ciabatte nuove, più comode) e si vocifera che tutti i sabato pomeriggio i due si incontrino in un rinomato locale parigino, *Le café fade*, e che per Natale si scambino anche dei regali, di solito una pipa o una cintura.

Comunque sia, questi regali non sono mai azzurri, perché l'azzurro non si trova più.

Non si dovrebbe far finta di niente, nonostante perfino il signor Janeiro non se ne preoccupi più (oltretutto è diventato molto scorbuto per il fatto che il medico gli ha consigliato di non bere troppi caffè, con grande sconforto della premurosissima governante, che in ogni caso non si era mai vestita di azzurro nemmeno quando in giro se ne vedeva ancora).

Nella realtà (quella dove ci sono le automobili soprattutto rosse e mai azzurre) dopo il funerale si è andati avanti come sempre, con i soliti alti e bassi; l'azzurro è diventato una sorta di favola che qualche arditto nonno (i vecchi a volte non riescono a leggere il giornale ma vedono bene lontano) racconta ai nipotini («...crescerà con cento grilli per la testa!», ammoniscono i più assennati); l'assenza dell'azzurro è ormai come quella di uno di quei nonni, una specie di ricordo non ancora così remoto da essere richiamato volentieri alla memoria.

Per il resto, da questo vuoto sono derivati solamente due inconvenienti.

Anzitutto quello riguardante certi cuccioli d'uomo che nei loro disegni vogliono fare il cielo e chiedono l'azzurro, non dandovi retta se consigiate loro di usare il rosso (per lo più uno dei colori acrilici del signor Stinti).

In secondo luogo è diventato difficile sorridere, perché a quanto pare i sorrisi sono una cosa azzurra e quindi anche quelli non si trovano più; a dire la verità ogni tanto qualcuno ci prova (qualcuno che ha assistito al funerale senza convincersene perché guardava i passerotti fra i rami), ma si affatica troppo. Di conseguenza sono stati messi in commercio dei vestiti che ridono, il cui inventore, che si dice ne sia anche il produttore, deve avere un nome strano perché sui giornali non lo scrivono mai (pare fabbricasse pentole, ma che poi gli sia andata male).

Comunque sia, quei vestiti non sono azzurri.

Pensarci è diventato sempre più faticoso, pensare dove sia tutto l'azzurro.

Da qualche parte deve pur essere, il fatto è che non lo si vede più.

Dove? Credo in luoghi sicuri.

E sarà lì tutto intero, oppure frammentato qua e là, o polverizzato dappertutto, o sciolto nell'acqua da bere, o scivolato dietro un respiro? Sarà una specie di romanzo giallo o sarà come una di quelle volte in cui cerchiamo nella terra l'anello che portiamo al dito?

In città queste domande sono diventate cartacce per le strade, strade con l'impercettibile divieto di sosta sui pensieri azzurri.

A me dispiace parecchio.

Però in tutta questa confusione ho dimenticato di raccontarvi quale fu l'incidente che tanto indignò la folla al funerale. Accadde che un essere strano, sconosciuto ed inquietante (probabilmente un uomo), per di più non compreso nella lista degli invitati, si mise a sedere sopra un sasso e rimase lì, con il capo leggermente reclinato e una cannuccia sottile fra le dita, a soffiare un'az-

zurra miriade di bolle di sapone (che volarono via) e a ripetere, ogni tanto, fino a che non scomparve, «Se ne vedono di tutti i colori».

Non è mai stato chiarito se poi sia stato scacciato oppure sia svanito nel nulla.

Io sto ancora volando.

Fuori di metafora

Si va.

Ora che il treno, forse a lungo in sosta su un binario ritenuto morto, ora che il treno parte con un piccolo ma improvviso sussulto e una metallica vibrazione che pare interiore, ora che il treno parte e non si sa più quale fosse il numero del binario o la città che glissa via.

Punto. Ci vuole. Perché hanno detto che anche lo scrittore di favole ha un cuore e a volte può soffrire, (virgola) sul punto di partire. Fuori di metafora amare è solo una parola in cui le vocali serrano consonanti; oppure amare può anche essere.

Si va.

E senza un libro che distolga dal guardare gli occhi della gente, paesaggio d'inverno in cui bisettrici di rotaie tagliano gli angoli della memoria. E il treno passa e si trascina dietro mezzo mondo, sfigurato dalla velocità. Dentro la metafora, la mente prende quel piglio vagante e piacevolmente disperso, polverizzato nei luoghi del tempo, poi scintilla in corse di acciaio che si richiamano come un canone nella cattedrale. Ma il cuore, rimasto nella pianura aperta, sulle ultime foglie al ramo (quelle più in alto), si espande come acqua silenziosa e rimane indietro, nel rotolare dei colori alle spalle del pensiero.

Di modo che respiro a due ritmi diversi. Uno nell'andamento della piana, avvolto agli alberi sul cielo, dietro gli angoli dei cortili di case che crederemmo disusate. L'altro nella spada d'aria del treno, illusoriamente uniforme.

Sto dentro la metafora e con un certo primo affanno, disgiunta dai cardini del racconto, e via via sempre più rincorsa in cento echi, così che il viaggio prende l'andamento di una favola. E – forse per fatalità – una favola che non si propone né come falsa né come sincera: semplicemente (avverbio buono o cattivo, dipende dal viso che lo esprime) è lì, con gli occhi di un cane che ci guarda, dall'altro lato della strada, in una mattina di nebbia rada. Un cane randagio, detta il cuore dello scrittore di favole; e così è, fuori di metafora, solo una figura dentro la fiaba in cui mi trovo.

Qui come una collana di minuscoli coralli; lo scossone del treno in partenza spezzò il filo e, a terra, gli acini della storia si sparsero in mille direzioni.

Poi, d'improvviso, il forte rallentare del treno inclina il piano e, alla rinfusa, mi ammucchio al binario numero tre di una piccola stazione, tenue, vuota.

Fuori di metafora, lo scrittore di favole rimane in silenzio, ma qualcuno potrebbe pur dire che quello era il piano del cuore.

Da qui, da dentro la metafora, i pochi minuti di sosta del treno permettono ai due respiri di ritrovarsi, senza ancora congiungersi.

E si riparte. Dandosi la mano, cuore e mente vengono strappati dall'avviarsi del treno e di nuovo si apre, dapprima lentamente, la sfasatura, al ritmo crescente dei tonfi delle giunture fra le rotaie.

Via.

Via dentro la metafora, con una specie di sofferenza senza intensità, con il sorriso e la disperazione del comunicare. E, in questa sfasatura, provocata dall'andare del treno e della pianura, tutte le voci, o quasi tutte, si sovrappongono fino a non dare più un'eco o quel rimbombo di parole, ma un solo enorme suono disarticolato, mutante, magmatico. Lo stupore, poi (fuori e dentro metafora), di fronte all'inaudito e rivelatorio scomporsi della luce in fasce di colore, in grandi archi di cielo e minuscole ombre sul muro.

Fuori di metafora un arcobaleno non sbriciola il muro. Ma dentro, sì.

E via.

Nell'andare del treno, stravolto il piano del tempo, ogni linea si contorce, si annoda, si assotiglia e vibrando si moltiplica e produce suoni fuori di metafora, oltre il mondo sensibile e sensato. Non solo la distanza dei respiri ma anche una variazione, all'interno di ciascuno di essi. Un'invenzione a più voci.

Un amalgama favoloso e spaventoso.

E siamo al bosco, dentro metafora. Ma quanti rami avrà spezzato il treno nel suo lucido percorso? E in quali giochi di luci e di ombre si smarrirà l'altro respiro?

Si va, si va. Perfino clandestini del treno o del cielo, a volte. Senza orologio, che invece c'è. E sinceri, sempre, anche con chi non sa di questo viaggio.

Davvero, ora che, fuori di metafora, il treno fatto soprattutto di acciaio si ferma alla stazione della città (e si ritorna a casa), devo pure tentare un movimento e scendere nei pressi di un binario due.

È fatta. I piedi a terra, e le borse. Bagagli anche dentro la metafora.

Infine c'è una sorta di apnea che raccoglie tutti i respiri e i paesaggi saturando e annullando la sfasatura. Eppure ho la sensazione di qualcosa che ancora è sul treno, ancora nella pianura. Dimenticato: lasciato per scelta. Fuori di metafora, fra la mente e il cuore, per la loro inesprimibile discordanza.

E la voglia di comunicare, nonostante. La vita, diapason.

Si perdoni la confusione, ma lo scrittore di favole, per vivere, sta dentro la metafora.

Fuori, si potrà scrivere ancora una parola?

Colloqui con Paola

In questi versi per una figlia amatissima c'è anche un pensiero per tutte le madri che hanno patito, e patiscono, il mio stesso dolore.

M.B.

Vestito rosso

Ho guardato
in un vecchio cassetto,
ho toccato
quel tuo vestitino,
rosso,
a fiori gialli e violetti.

Lo indossavi
ridente
nei giorni di festa.

Quel vestito
ora
parla di te.

Mi racconta
momenti gioiosi,
i tuoi giochi
la tua voglia di scoprire...
la vita.

Foglie

Foglie gialle cadute nel vento.

In questo lento fluire
di mille colori
ti vedo,
sorridi e ti muovi nell'aria.

Vivevo mille emozioni,
mi dici,
volevo conoscere il mondo,
ma non ti crucciare...

Io vivo in questa natura a te cara
nel mio cuore c'è tanta luce.

Fotografia

Mi sorridi
dalla tua fotografia,
le tue labbra
mi dicono
Coraggio...

Sono andata avanti
prima di te
Ti aspetto...

Solo l'attesa
ora ci separa.

Camargue

Viola azzurro dei fiori
verde frizzante dei prati
la Camargue assoluta,
ridente

Ti vedo
Corri...
Libera

Si placa il dolore
il tormento che mi consuma

Mi stringo a te in un abbraccio senza fine

Autunno

Si avvicinano i giorni del sonno
quando è più lento il risveglio

Il rosso diventa amaranto
spiccano il viola, il marrone,
l'opaco di un verde bottiglia

Colori, foglie giallastre
posate a terra dal vento,
rami dorati al sole d'autunno

Sì, tu amavi questa stagione...
In essa ti sia dolce il riposo.

Risveglio

Vorrei prenderti la mano, Paola,
farti alzare...

Vorrei vederti uscire
da quei fiori che ti coprono
e leggiadra scendere
verso di me.

Mi dici
L'attesa può sembrarti lunga,
mamma,
ma io sono con te.
Non ci siamo mai lasciate.

Nulla può distruggere l'amore.

PARIDE DONDI

Parabole ed apologhi

Il cane del pastore

Un pastore conduceva d'inverno il suo gregge a pascolare la poca erba rimasta sopra gli argini e lo faceva guidare dal suo cane. Il cane precedeva le pecore, mentre il pastore da dietro chiudeva il transito. Una volta, prima che facesse sera, iniziò a scendere la neve, ma soltanto davanti al gregge, dove procedeva il cane. Il pastore allora lo raggiunse, facendogli intendere di voler prendere il suo posto. Allora la neve cominciò a cadere proprio là da dove il pastore proveniva, non più davanti come prima, ma in coda al gregge. Stupito, il pastore chiamò allora il cane per chiedergli che cosa ne pensasse di quella bizzarria.

«Proprio niente di niente», gli rispose il cane. «Quel che succede è un fatto naturale. So bene che non ti riesce di capirlo, ma per riuscirvi dovresti, come me, diventare un cane!».

La civetta e il viandante

Un viandante che saliva per uno stretto sentiero di montagna decise di fermarsi per la notte sotto un albero ricco di fronde. Qui accese un fuoco, mangiò un pezzo di pane rinsecchito e si distese per riprendersi dalle fatiche della salita.

Quando poi apparvero le stelle, ne vide una che iniziò ad inviargli segnali di luce intermittenti. Quella stella sembrava gli dicesse di fermarsi perché finalmente era arrivato. Ma dove, si chiedeva il viandante, e come poteva la stella conoscere la meta del suo continuo andare?

Arrivò una civetta che si posò sopra un ramo. «Sei arrivata anche tu alla tua meta?», le chiese il viandante.

«Non saprei dire. Io vengo qui tutte le notti a parlare con la stella che fra tutte è la più grande e che nel cielo è la più alta».

«E che ti dice?»

«Che è la stella dei viandanti, che con loro parla, ma quelli non la intendono».

«A me ha detto di fermarmi».

«Non è questo che ha detto», lo riprese la civetta. «La stella invece si è sforzata di dirti di non fermarti prima della meta, perché qui dove sei le strade finiscono nel nulla e tu ne fai già parte».

I luoghi dell'infanzia

Una donna che voleva rivedere i luoghi dell'infanzia chiese al suo dio di esaudirle il desiderio. Questi ne accolse la preghiera e le indicò la strada per giungervi, prima che fosse troppo tardi.

Dopo tre giorni di cammino, arrivò a una casa, in parte diroccata, che aveva un aspetto quasi familiare. La donna vi entrò passando di stanza in stanza senza trovarvi alcunché della trascorsa infanzia, ma soltanto mucchi di pietre e travi a pezzi. Allora lo disse subito al suo dio: «Ti sei sbagliato! Questa casa non è quella dell'infanzia che io cercavo!».

«Ed invece lo è. Questa casa contiene tutta la tua infanzia pietra su pietra. Ognuna di esse è un tuo ricordo. Prendine una ed ascolta: sentirai storie bellissime che appartengono alla tua infanzia, e ne vedrai anche i luoghi».

La donna ascoltò il suo dio e, presa una pietra, l'accostò all'orecchio. Ma la donna, che era ormai sorda da tempo e vedeva solamente da un occhio, nulla sentì e nulla le parve di vedere. Allora maledisse il suo dio che si faceva beffe di una povera vecchia.

Il suo dio però la corresse: «Soltanto te stessa devi maledire, che non sai più sentire quel che con il cuore si sente ed accosti pietre alle tue orecchie spente».

Di una casa che era crollata

Ad un capanno che stava ai bordi di una palude arrivò, per passarvi la notte, un tale scampato per caso al crollo della casa in cui abitava. Ma qualcuno, prima di lui, aveva avuto la stessa necessità e si era messo steso sulla paglia, vicino ad un braciere. L'ultimo arrivato si premurò allora di chiedergli il permesso di restare, ma quell'altro che già dormiva, nemmeno gli rispose. Così entrambi dormirono, in quel posto di fortuna, fino al mattino. Quando poi si svegliarono, si guardarono l'un l'altro e s'accorsero di essere la medesima persona.

«Perché mi guardi?» chiese il primo.

«Perché mi vedo, finalmente! E tu, perché mi stai guardando?».

«Perché finalmente riesco a riconoscermi».

«Ma perché siamo in un capanno e non a casa?».

Sul momento nessuno seppe darsi una risposta. Poi, uno dei due si ricordò del crollo della casa e lo disse all'altro. Questi, considerando chi gli stava di fronte e che con la sua stessa voce gli parlava, ebbe la rivelazione che da tanto tempo aspettava, e cioè che per conoscersi bisogna che una casa ti caschi addosso, e qualche volta, se non basta, che ci vada pure dietro tutto il mondo.

Le uova di giornata

Una donna che al mercato vendeva uova di giornata s'accorse di averne uno di colore blu proprio nel mezzo della cesta. Lei non l'aveva colorato, né altri poteva averlo fatto, per cui la colse il dubbio di qualche maleficio. Nonostante l'avesse proposto ai vari compratori, insospettito dal colore nessuno lo comprò. Così, rimasta con quell'uovo solo nel canestro vuoto, la donna decise di riportarlo a casa per farne una piccola frittata. In quel mentre arrivò un signore alla sua porta a chiedere dell'uovo blu per comperarlo. Ben dieci soldi domandò la donna e quello glieli diede senza controbattere. Al che la donna volle chiedergli perché pagasse un prezzo tanto esagerato per un solo uovo.

«Non di un uovo si tratta, ma di un amuleto antico e ricercato che realizza tutti i desideri. Basta chiederglieli e lui ve li concede, ma non più di uno nel corso della vita».

«Concedetemi allora di chiedergliene uno – disse la donna –, così che possa avere una vita migliore di quella che conduco».

«Volentieri lo farei – le fu risposto –, ma il vostro desiderio è già stato accolto e soddisfatto».

«E quando mai?», chiese la donna esterrefatta.

«Quando poc'anzi, desiderando dieci soldi me li avete chiesti ed io, per esaudire il vostro desiderio, non ve li ho negati».

La chiave perduta

Un tale, che cercava una chiave persa in un palazzo che stava visitando, si trovò in un lungo corridoio che, senza porte né finestre, sembrava proseguire all'infinito. Senza più capire come vi fosse entrato, continuò a percorrerlo, perdendo a poco a poco la cognizione del tempo che passava. Quando finalmente gli parve di vederne il fondo, si accorse di un gran mucchio di chiavi che, ingombrando completamente la porta per uscire, gli impediva il passaggio.

«Se cercate la vostra chiave, fate pure», gli disse un tale vestito da guardiano. «Qui vengono tutti a cercare qualche chiave, ma quella che a loro serve sta dietro a questa porta che si apre soltanto con una chiave che sta dentro il mucchio».

Quel tale ci provò. Saggiò il mucchio chiave per chiave provando ognuna nella serratura, ma senza risultato. Così il tempo passava.

«Sono dieci anni ormai – disse il guardiano –, che vi sforzate inutilmente. Non vi sentite un poco stanco?».

«Io voglio la mia chiave».

«E a che cosa vi serve?».

«A tener chiusi gli anni che devo ancora vivere, così che il tempo non li consumi in fretta».

«Se è questo che volete – gli fu risposto–, allora il vostro sforzo è inutile. In questo corridoio si arriva quando il proprio tempo è già finito, per cui tra poco diventerete anche voi una chiave come tutte quelle del mucchio che, come avete visto, non aprono più alcuna porta».

STUDI E CONTRIBUTI

Il bestiario del 'mosaico del Camposanto'

Il litostroto musivo del Camposanto, che si trova al di sotto della sagrestia della cattedrale di Cremona, con accesso dal cortiletto posto a sud del duomo, venne scoperto nel 1770 dal conte Severino Giambattista Biffi, in occasione di lavori svolti per necessità di ordine sanitario.¹

L'opera apparteneva, in origine, ad una chiesa diversa dalla cattedrale, una chiesa parallela e attigua alla cattedrale romanica costruita a partire dal 1107.² La datazione del mosaico oscilla fra il V e il XIII secolo; sembra prevalere una datazione tra l'XI e il XII secolo (certo deve essere anteriore alla costruzione della cattedrale).³

Nel tentativo d'interpretare il contenuto iconografico del mosaico, ci siamo serviti pure di un disegno eseguito nel 1873 dallo studioso Aus'm Weerth, riguardante lo stato di conservazione del litostroto cremonese a quell'epoca. Nel disegno, infatti, sono presenti parti dell'opera che ora sono del tutto illeggibili a causa dell'avvenuta corrosione dei tasselli.⁴

Chi scende i quattordici gradini che portano al pavimento istoriato, accesi i moderni faretto posti in quell'aula dal basso soffitto, si troverà di fronte un tappeto di frammenti, su cui si rifrange la luce in una miriade di minuscole tessere colorate, in un magico arcaico *puzzle*, dai bordi intarsiati «di marmi orientali e neri sassolini». ⁵ In questo primo impatto, ci si avvedrà che la percezione viene come raccolta immediatamente da un groviglio d'immagini, che costringono lo sguardo e l'attenzione a porsi in una logica senza nessi, disorganica, e che inducono il pensiero a zigzagare su una sorta d'incastro fra diverse prospettive che possono disorientare e confondere. Dopo l'approccio iniziale, in cui si fatica ad ancorarsi a punti di riferimento precisi, ci si accorgerà via via di essere di fronte ad un gioco di linee e di colori che sono solo la proiezione superficiale di una sottesa struttura geometrica ordinata e rigorosa. Già in questo rapporto di superficie, fra apparente immediata abbondanza e confusione, e sottesi affioranti richiami alla semplificazione e all'ordine, si manifesta il fascino di una delle caratteristiche dell'arte cristiana romanica.⁶

Nel contempo questo aspetto porta inevitabilmente a considerare la difficoltà di ricercare, attraverso il simbolo, i mutui rapporti fra iconografia, geometria ed un pensiero cristiano rivolto alla rivisitazione della purezza della Chiesa delle origini, negli anni della riforma gregoriana a cavaliere fra XI e XII secolo, gli stessi anni nel corso dei quali si presume sia stato posato il 'mosaico del Camposanto'.



Mosaico del Camposanto.

Ci si accorge poi, con visite ripetute al litostroto, che le immagini superficiali sono pensate come uno schermo; uno schermo che debba racchiudere il tentativo del pensiero medievale di rappresentare, attraverso l'alchimia della struttura, dei colori e dei loro riflessi, il mondo misterioso nel quale l'anima tenta di avvicinarsi per scoprire le celate vette del Divino, in un cammino graduale in avanti e verso il Cielo direttamente rapportato all'approfondimento interiore della fede; percorso che implica, per essere realizzato, una misura del tempo pari alla vita, e che esula dalle nostre possibilità di descrizione.

Quello che invece ci sentiamo di mettere già a disposizione è una descrizione del mosaico da prendersi come una sorta di punto di partenza, come la proposta, da parte di chi scrive, di un viaggio personale, al servizio della curiosità del potenziale visitatore di quest'opera dell'arte cremonese.

Per questo, abbiamo suddiviso la struttura del pavimento musivo in varie fasce indicative, che abbiamo definito con i seguenti termini partendo dall'alto: a) il *Bestiario delle Virtù e del Vizio*; b) la *Prima cornice a lunule*; c) le *Grandi losanghe*; d) il *Boccascena dei Mimi con il Tappeto del labirinto*; e) la *Seconda cornice a lunule*; f) la *Danza dei Vizi e della Fede*; g) la *Terza cornice a Lunule*; h) la *Tentazione trattenuta*; i) la *Rota centrale con il pavone*; l) la *Decorazione a girali*; m) il *Registro del dromedario*; n) il *Labirinto a doppia greca*.

La prima fascia, che sarà l'oggetto di questo articolo, è dunque quella del *Bestiario delle Virtù e del Vizio*, ossia la rappresentazione allegorica di figure di animali che rimandano, attraverso la loro simbologia, alle componenti positive e negative dell'animo umano.⁷

Gli animali individuabili sono: primo, l'*unicorno*; secondo, l'*elefante*; terzo, un *felino dal corpo a scacchiera*; quarto, l'*asino* o l'*asino selvatico* (l'*onagro*) o il *mulo*; quinto, forse l'*agnello* o la *pecora*; sesto, il *pesce bianco*. Fra di essi vanno considerati virtuosi: l'unicorno, l'elefante, l'agnello o la pecora, e il pesce bianco; e vizioso va sicuramente considerato invece il felino dal corpo a scacchiera, mentre ambivalente è la figura dell'asino o degli animali affini allo stesso. Qui di seguito vedremo il perché.

Possiamo iniziare, intanto, con l'immagine del primo animale, l'*unicorno*, raffigurato, come tutti gli altri animali del *Bestiario*, in tondi sulla cui circonferenza sono distribuiti a raggiera triangoli equilateri. A tal proposito ricordiamo che il triangolo equilatero, nel medioevo romanico, era simbolo della Trinità divina, dell'armonia e della proporzione.⁸

Una leggenda medioevale narra che l'*unicorno*, un piccolo animale simile al capretto, ma ferocissimo e velocissimo in corsa, ogni qual volta vedesse una vergine, si precipitava a rifugiarsi nel suo seno per farsi allattare. Da qui, l'uso che invalse sul piano iconografico di usare l'*unicorno* per ricordare l'Incarnazione di Gesù Cristo nel seno di Maria e, per estensione, per rappresentare la verginità.⁹

Al di sotto dell'unicorno, sono distinguibili le forme di tre elefanti, dei quali due sono affrontati ed un terzo invece rivolge il capo alla figura di un altro quadrupede, che potrebbe essere, appunto, un asino o un asino selvatico (onagro) o un mulo.

Per il momento, soffermiamoci sul secondo animale 'positivo': l'*elefante*. Esso è un emblema della virtù di chi sa dominare gli impulsi e gli istinti; è un emblema della temperanza e della castità.¹⁰

Bene il *Fisiologo* ha detto dell'*elefante*: «È venuto il santo elefante spirituale e ha sollevato l'uomo da terra. Il più grande di tutti è divenuto lo schiavo di tutti: ha umiliato se stesso, assumendo la forma di uno schiavo, per salvare tutti».¹¹

Abbiamo accennato alla possibile terza presenza nel campo delle virtù, quella dell'agnello o della pecora. Questa presenza è indotta dall'osservazione dei tondi o clipei in prossimità del transetto, dove si notano le tracce di animali connotati dall'unghia tagliata, fessa, che sono stati rappresentati dall'Aus'm Weert come se fossero agnelli, ma che pure potrebbero essere pecore. La pecora rappresenta l'umiltà, la virtù cristiana che consiste nel riconoscimento della propria limitatezza e miseria di fronte a Dio.¹² Certo che se quegli zoccoli fossero d'agnello, avremmo qui l'indicazione di un animale che, in ragione della sua lana bianca e del suo aspetto, è il simbolo per eccellenza della dolcezza, della purezza, dell'innocenza e dell'obbedienza, oltre che segno della designazione di Cristo come l'Agnello di Dio che toglie i peccati del mondo, come prefigurato da Giovanni Battista (Gv. 1,29).¹³

Il ruolo dell'agnello quale animale sacrificale si salda al sacrificio di Gesù sulla croce per la salvezza dell'umanità. L'indicazione dell'*Agnus Dei* potrebbe essere pure un rimando alla liturgia: all'ultima parte della messa romana, per le parole con cui quest'ultima parte inizia.¹⁴ Va inoltre ricordato che l'agnello, emblema di Cristo, è presente nell'*Apocalisse*¹⁵ e viene annoverato dalla tradizione medioevale fra i cosiddetti animali solari, anch'essi emblemi di Gesù, ossia l'aquila, il pellicano, il toro, il cervo, l'ariete e il gallo.¹⁶

Abbiamo detto del *felino dal corpo a scacchiera*. Questo animale potrebbe essere un *leopardo* o una *lonza*, l'animale che Dante descriverà essere «leggiera, e presta molto, che di pel maculato era coverta» (*Inf.*, I, 32-33). Iniziando dal leopardo, possiamo dire che esso veniva considerato nel medioevo in chiave nettamente negativa, come una creatura bastarda, frutto dell'accoppiamento della leonessa e del maschio della pantera, il *pardus* dei bestiari latini.¹⁷ Ma questo felino di pel maculato potrebbe pure essere il felide dantesco, la lonza, appunto, presente anche nel mosaico della cattedrale di Otranto, e ritenuta pure colà simbolo della lussuria¹⁸, come nei commentatori antichi della *Divina Commedia*. Le macchie sulla pelle dell'animale possono apparire anche all'osservatore moderno l'allusione generica al segno dei peccati nell'anima.

Dicevamo del terzo elefante che si contrappone ad un animale diverso dalla propria specie. Se questo quadrupede fosse un *asino*, esso potrebbe suggerire

due diverse letture: l'una in riferimento all'umiltà e alla mitezza, l'altra in riferimento all'ignoranza, alla pigrizia e alla testardaggine, non disgiunte da una sfrenata lascivia.¹⁹

Se invece l'animale presente nel tondo contrapposto a quello dell'elefante fosse un *onagro*, il suo significato allegorico sarebbe del tutto diverso. Di esso, infatti, il *Fisiologo* parla in termini estremamente positivi, come di un simbolo dell'autodominio e della volontaria castità.²⁰ Si giunge a questa conclusione partendo dal fatto che l'onagro padre morde gli organi genitali ai piccoli, dal che si deduce che è meglio generare creature spirituali nella castità e che il «nuovo seme» è quello dell'ascesi e della «volontaria astensione».²¹ Ma, sempre secondo il *Fisiologo*, nel tempo particolare dell'equinozio, «quando la notte, cioè il popolo dei Gentili, è divenuto uguale al giorno, cioè ai fedeli profeti, allora ha ululato l'onagro, cioè il demonio».²² Va aggiunto che l'asino selvatico della Bibbia è un onagro, simbolo del deserto e della desolazione, menzionato per la prima volta nell'Antico Testamento (*Genesi* 12,16).²³ Infine, se esso fosse un *mulo*, starebbe a rappresentare la perseveranza e l'ostinazione e, secondo la tradizione aristotelica, la docilità.²⁴

Al di sotto delle serie zoomorfe sopra descritte, in cui gli animali prevalentemente vengono proposti a coppie affrontate, troviamo un tondo contenente un *pesce bianco* su fondo nero, che si presenta come una stupenda reliquia delle coppie di pesci che dovevano comparire nel bestiario, oggi mancanti. L'immagine di questo *pesce bianco* è incoronata da una corolla di denti di lupo, pure leggibili come raggi geometrici a triangolo equilatero, che sprigionano nell'insieme un effetto che la percezione rimanda ad una visione di luce astratta ed astrale, che sembra un riferimento insieme spaziale e teologico. Il simbolo del pesce ci rimanda alla chiesa delle origini, alle catacombe costellate dallo stesso segno ittico, allusione in acrostico a Cristo. Questo segno ci ricorda, infatti, la chiesa paleocristiana,²⁵ modello di riferimento della catechistica della riforma gregoriana, e ci rammenta il momento della venuta del Salvatore, la condizione astrologica del mondo all'arrivo sulla Terra di Dio fattosi Uomo, Gesù, nato in quel di Betlemme all'inizio della cosiddetta età dei Pesci.²⁶ E come i Pesci sono l'ultimo segno astrologico dello zodiaco, altrettanto i Pesci del mosaico cremonese sono gli ultimi segni della serie degli animali allusivi del *Bestiario delle Virtù e dei Vizi*.

I tondi che contengono le figure del *Bestiario* sono congiunti da un nastro continuo, fra cui si inseriscono quattro croci composte da foglie, che si aprono, a loro volta, in dodici petali richiamanti il numero dei dodici apostoli. I nodi dei tondi connotano, dunque, l'intreccio della rete di questa parte significativa del mosaico, di questo telaio di sacre tessere che connette i fili dell'allusione e della metafora, nonché dell'incertezza dettata dall'ambiguità propria della natura più profonda del simbolo stesso.²⁷

Va ricordato che ogni animale racchiuso nei tondi poteva rappresentare nel medioevo una o più virtù o uno o più vizi²⁸, e che le immagini zoologiche potevano essere riferite a parole e concetti orientati a svolgere la funzione maieutica di svelare l'esegesi simbolica della natura, ossia della considerazione del mondo fisico come «espressione visibile dell'invisibile».²⁹

La pluralità dei significati dei tondi, e quindi della presenza variegata di vizi e di virtù, di positività e negatività, è raccolta ed unita dal flusso della concatenazione dei tondi stessi, che propongono ognuno una superficiale e particolare e specifica connotazione iconica seriale. Ma tale pluralità appare come appoggiata ed in stretta dipendenza ad e da un unico sistema di riferimento. È come se le infinite facce del mondo fossero le immagini diversificate e le proiezioni molteplici di un' unica e sottostante ed omogenea base di riferimento e d'appoggio, una base dalla quale deriva il senso medesimo del loro apparire. Ma il flusso nastriforme della concatenazione richiama pure una dimensione serpentiforme, un lungo ed enorme serpente senza capo che tutto unisce, segno dell'unità nell'opposizione. È il serpente della muta, del rinnovo, della trasformazione. «Anche tu – dice il *Fisiologo* – o uomo, se vuoi sbarazzarti della vecchia spoglia del mondo, attraverso la via stretta ed angusta, mortifica il tuo corpo per mezzo di digiuni: perché stretta è la porta e angusta la via che conduce alla vita eterna» (Matt., 7,14).³⁰

Ed è come se il pavimento musivo volesse parlare al fedele, una volta che questi si fosse riconosciuto in uno dei vizi peccaminosi: «Non dobbiamo portare con noi nella Chiesa di Dio il veleno della malvagità, ma dobbiamo completamente espellerlo da noi stessi e accostarci puri».³¹

Abbiamo sin qui visto, a testimonianza della dimensione simbolica, la presenza di varie serie di animali e di un riferimento ai vegetali con quel micro-sistema a dodici foglie fra i tondi. La presenza reiterata degli insiemi fitomorfi a dodici foglie, e quindi la ripetizione del numero dodici, ci impongono una riflessione: il numero dodici, oltre ad essere multiplo del numero quattro, è pure multiplo del numero tre. Il dato valoriale e moltiplicatore del numero quattro, accostato al dato valoriale e moltiplicatore del numero tre, rimanda come risultato al dato valoriale e numerico dei primi prescelti da Cristo, degli Apostoli, ai dodici uomini che furono la matrice originaria e moltiplicatrice della Chiesa.³²

Il tre rappresenta la Trinità, ispiratrice della Chiesa, e le Virtù teologali: la Fede, la Speranza, la Carità. Il quattro rappresenta la terra, il Creato nella sua totalità: quattro sono, infatti, i fiumi che scorrono nel Paradiso terrestre (*Gn* 2, 10-15); quattro i pilastri dell'universo, gli elementi (Acqua, Fuoco, Terra, Aria), le fasi lunari, le estremità della terra (*Ap* 7, 1; 20,8), i punti cardinali, i venti (*Ger* 49, 36; *Ez* 37,9; *Dt* 7,2), le stagioni. Il numero quattro è legato inoltre al quadrato, simbolo anch'esso del mondo sensibile nel suo complesso, e rappresenta pure i bracci della croce, i Vangeli che testimoniano l'Incarnazione,

e le virtù cardinali: Prudenza, Giustizia, Fortezza, Temperanza, che sono dette per l'appunto 'cardinali', ossia 'assiali', perché definiscono gli assi del mondo morale, disegnando una croce.³³

A mediare fra mondo divino e mondo terreno, a promuovere le virtù, a tenere uniti gli uomini al loro Signore, a tenere congiunte le due realtà del mondo visibile e di quello invisibile, in un lungo cammino e con un unico ponte, sono i dodici Apostoli e i loro continuatori: è la Chiesa che senza soluzione di continuità reinvera la costruzione del primo 'ponte cristiano' fondato da Pietro, il 'pontefice' delle origini.

Col mondo animale e quello vegetale s'inseriscono, come abbiamo appena constatato, elementi che ci rimandano al mondo simbolico della numerologia. Oltre ai numeri estremamente significativi del tre e del quattro e i dei loro multipli,³⁴ non possiamo dimenticare il numero due, proprio e connaturato alle coppie affrontate degli animali di eguale specie nel *Bestiario dei Vizi e della Virtù*, numero proprio anche di coppie di specie non omogenee, quale ad esempio quella dell'elefante affrontato all'asino/onagro/mulo. Il due richiama la dualità propria dei misteri centrali del cristianesimo: la dualità di Cristo, Dio e Uomo; la dualità della Madonna, Madre e Vergine. Ma questa dualità oltre a richiamare il mistero, rimanda ad un elenco inesauribile di contrapposizioni, quali Giorno-Notte, Luce-Tenebre, Pieno-Vuoto, Positivo-Negativo, Spirito-Materia, e certamente e sicuramente a quella così fortemente impressa nel *Bestiario* dalla contrapposizione del Vizio con le Virtù, e che ritorna, a riconferma sul piano simbolico, nella decorazione a lunule contrapposte al di sotto del *Bestiario* medesimo. Il due può essere dunque visto come simbolo di antagonismo, di opposizione, di divisione, di separazione, di alterità. Ma lo stesso numero due trova, sul piano religioso, il suo punto di risoluzione nell'unità provocata dall'avvento di Cristo, che riconcilia ciò che era opposto. Gesù riunisce, infatti, senza confonderle, la natura divina e la natura umana in una sola Persona.³⁵

Ma il dualismo risolto dall'ortodossia in Gesù non appaga chi trova insoluta la contrapposizione fra Dio e Satana, non assorbe le dimensioni contestatrici del manicheismo e dell'eresia in senso lato, quell'eresia che fomenta la discordia, una discordia ereticale così chiaramente rappresentata e trascritta nel termine 'DISCORDIA', in lettere verticali maiuscole, nella fascia del mosaico denominata *Danza dei Vizi e della Fede*.

Ma a quale discordia, a quale eresia l'opera musiva allude? Questa è la domanda intrigante che il mosaico ci pone e alla quale solo la ricerca potrà dare una risposta.

Possiamo qui solo dire che il 'mosaico del Camposanto' è stato messo in stretta relazione con quello della collegiata di Sant'Agata, consacrata nel 1077 e che Gregorio VII prende sotto la sua protezione, diventando «il centro non solo spirituale, come dimostrano i documenti, dei patarini nel quartiere di Citanova, il quartiere dei nuovi *cives* dove la Pataria aveva molti seguaci».³⁶

Ma altri si è chiesto se la Pataria poteva essere considerata un movimento ereticale. Questo movimento era nato, come è noto, dall'alleanza del popolo milanese con quella parte del clero che contestava gli abusi della società ecclesiastica, in particolare la simonia e il concubinato, con un'aspirazione di riscatto sociale e antifeudale. E non v'è dubbio che «le richieste dei patarini andavano proprio nel senso delle riforme auspiccate dal papato, sia per ricondurre il clero a una vita e a un apostolato veramente religioso, sia per combattere le intrusioni dell'imperatore tedesco nella vita della Chiesa». ³⁷ E il papato sembra ne tenesse conto.

Sembra difficile che l'eresia fissata nel mosaico cremonese intendesse alludere ai patarini, ai seguaci di quel «gruppo di dodici uomini (che a Cremona) si era associato sotto giuramento per preparare la riforma», ³⁸ e che era, sostenuto, fra l'altro, dai Benedettini, ³⁹ anche se non si può o escludere in assoluto una possibile modificazione delle posizioni politiche dei patarini e delle alleanze con i committenti dell'opera musiva, in una città senza un vescovo permanente da decenni, e con la sede totalmente vacante dal 1097 al 1110. ⁴⁰ Ma è possibile pensare che si trattasse dei càtari.

A differenza dei patarini, i càtari non contestavano tanto il clero corrotto, ma l'ortodossia della Chiesa ed erano propugnatori di una teologia prodotta da una lettura dualistica del Nuovo Testamento, tendente a risolvere il problema dell'origine del male. Essi «erano accompagnati da rivendicazioni di ordine morale, sociale economico e politico e trovavano seguaci sia fra la gente del popolo, sia nel ceto cavalleresco; provocavano a volte violenze». ⁴¹ Che si sia dialogato, attraverso il messaggio del mosaico, proprio con questi ultimi, in termini di avvertenza, di monito a cambiare, e di ritornare verso il dettato della Chiesa, in un periodo in cui questo fenomeno ereticale era forse solo in embrione, in un momento forse di attesa che tale interpretazione religiosa eterodossa potesse rientrare nell'ortodossia?

Con la nostra domanda ci siamo riferiti evidentemente, considerata la data generalmente attribuita al mosaico, ad un tempo precedente all'epoca nella quale lo stesso Bernardo di Chiaravalle era ancora su posizioni dialoganti con i càtari, ⁴² ed ancor di più in un periodo ancor più lontano da quel 1208 e da quel 1209, che videro il cruento sviluppo della crociata contro gli eretici della Linguadoca, contro i càtari di Albi e di Montsegur, e della relativa fuga per salvarsi di molti càtari occitanici verso l'Italia patarina e dell'asilo ricevuto da alcuni di essi proprio a Cremona. ⁴³

Al di là di questi eventi, la questione a chi fosse rivolta la 'discordia' nel mosaico rimane comunque irrisolta e aperta. ⁴⁴

Nel frattempo, se Dio lo vorrà, promettiamo la continuazione in altra occasione, su queste stesse pagine, della descrizione di quanto abbiamo letto e scorto nelle fasce sottostanti il *Bestiario delle Virtù e del Vizio*, sulla rimanente

parte del suggestivo ed enciclopedico ‘mosaico del Camposanto’ dei Canonici della Cattedrale di Cremona.⁴⁵

Note

1. Cfr. ARDEA EBANI, *Il litostrato cremonese del camposanto nella evoluzione della stilistica ornamentale*, in Atti del 4° Congresso Internazionale di studi sull'Alto Medioevo - Pavia, Scaldatole, Monza, Bobbio, 10-14 Settembre 1967, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 1969, p. 397.

2. Cfr. DANIELE PIAZZI, *Dal Sacramentarli al Messale. Frammenti liturgici cremonesi tra XII e XIII secolo*, Cremona 2006, p. 243. Sulle diverse interpretazioni date alle dedizioni e attribuzioni d'appartenenza del mosaico, cfr. ANGIOLO GRANDI, *Descrizione della Provincia e Diocesi Cremonese*, I, Cremona 1856, p. 231; FRANCESCO ROBOLOTTI, *Cremona e la sua Provincia*, Cremona 1859, p. 405 e p. 487; ANGELO MONTEVERDI, *Il Duomo di Cremona*, Firenze 1932, p. 5; ALFREDO PUERARI, *Il Duomo di Cremona*, Milano 1971, p. 94; ARTURO MARIA QUINTAVALLE, *Wiligermo e Matilde. L'Officina romanica*, Milano 1991, p. 405; A.M. QUINTAVALLE, *I Mosaici del Camposanto a sud della Cattedrale*, in *Cattedrale di Cremona*, Parma 2007, p. 65; FRANCO VOLTINI, *Le opere e i giorni della Cattedrale*, in FRANCO VOLTINI, VALERIO GUAZZONI, *Cremona. La Cattedrale*, Cinisello Balsamo (MI) 1989, p. 11; ARTURO CALZONA, “Pavimentum curiosum, quod est in ecclesia... penitus evertatur”. *Cattedrali e mosaici pavimentali a Reggio Emilia, Cremona, Pavia*, in A.C. QUINTAVALLE (a cura di), *Il Medioevo delle Cattedrali. Chiesa e Impero: la lotta delle immagini (secoli XI e XII)*, Milano 2006, p. 327; PAOLO PIVA, *Architettura, ‘complementi’ figurativi, spazio liturgico (secoli IV/V-XIII)*, in *Storia di Cremona. Dall'Alto Medioevo all'Età Comunale*, a cura di Giancarlo Antenna, Azzano San Paolo (BG) 2004, p. 373.

3. Sulla datazione del mosaico i pareri sono discordi. Sembra da condividere l'opinione che l'opera sia stata posata negli anni della riforma gregoriana, in un periodo, appunto, a cavaliere fra l'XI e il XII secolo. Nel 1967, Ardea Ebani annota che le date ipotizzate dagli studiosi «oscillano su un arco di ben otto secoli, dal V al XIII, dal tardo-romano al romanico maturo»; cfr. A. EBANI, cit., p. 397. La stessa Ebani indugia però, in termini di condivisione, in quelle che lei definisce ‘prospettive validissime’ avanzate da Pietro Toesca e da Arthur Kingsley Porter, i quali «pur seguendo vie diverse per la interpretazione del documento, sono concordi nell'assegnarlo al secolo XII»; *Ibidem*, p. 398. Toesca studia il litostrato cremonese comparandolo con altri litostrati romani di una vasta zona del settentrione d'Italia, «al tempo stesso servendosi del confronto con altre arti figurative (soprattutto della pittura e della miniatura)»; *Ibidem*. Porter, da parte sua, dedica al pavimento musivo uno significativo «cenno in margine al suo studio sull'architettura del Duomo, e lo data tra il 1107 e il 1117, ritenendolo contemporaneo alla costruzione del Duomo»; *Ibidem*. Al termine del confronto con le varie opinioni sul tema, la Ebani assegna il mosaico al II quarto del XII secolo; *Ibidem*, p. 415. Nel 1971, Alfredo Puerari ci spiega, dal canto suo, che le datazioni avanzate nella prima metà del secolo precedente riflettevano «il disorientamento dell'epoca sull'arte medioevale», e, nel dipanare un ampio e dettagliato studio sul mosaico, egli giunge alla seguente affermazione: «Collocheremmo il mosaico tra gli ultimi anni dell'episcopato di Oberto e la successione di Offredo nel 1167, dopo un quinquennio di scisma locale»; cfr. A. PUERARI, cit., p. 96. Puerari precisa pure che il vescovo Oberto assunse il governo della diocesi cremonese nel 1118, mantenendo la reggenza per più di quarant'anni; *Ibidem*. Nel 1989, Franco Voltini, parlando dei frammenti del pavimento musivo, dice che essi sono stati datati agli anni 1125-1150; F. VOLTINI, cit., p. 11. Nel 2004, Paolo Piva, riconoscendo le ragioni di Ardea Ebani, propone invece una cronologia «grosso modo databile tra il 1117 e il 1130»; cfr. P. PIVA, cit., p. 384. Nel 2006, Arturo Calzona, infine, esprime le seguenti conclusioni: «Naturalmente la presenza dell'edificio del 1107 incide profondamente

sulla questione delle altre strutture architettoniche di quell'area e anche sulla cronologia dei mosaici, perché dal momento che l'edificio in cui essi si trovano è contiguo alla parete meridionale della cattedrale attuale, anche se ad una quota molto più bassa, occorre dedurre che anche quest'ultimo doveva sicuramente essere stato seriamente danneggiato dal terremoto del 1107. D'altro canto se, come hanno giustamente ipotizzato gli Autenrieth, il transetto è stato introdotto in occasione della seconda campagna di ricostruzione, sicuramente dopo il 1125, tale struttura, che taglia oggi il litostrato, aveva costretto a sacrificare la chiesa in cui si trovava il mosaico. Sulla base delle vicende architettoniche è dunque possibile affermare che il litostrato del Camposanto deve essere datato *ante* 1117»; A. CALZONA, cit., p. 323.

4. Ci siamo riferiti al disegno del mosaico pavimentale tratto da Aus'M Weert, *Der Mosaikboden...*, e riportato da P. PIVA, cit., p. 380.

5. Cfr. LORENZO MANINI, *Memorie storiche della città di Cremona*, II, Cremona 1819, p. 98.

6. Siamo rimasti influenzati nel giungere a questa considerazione, oltre che dall'esperienza diretta sul campo, anche dalla lezione di JURGIS BALTRUSAITIS, in *Formations, déformations*, tr.it.di Marco Infurna, *Formazioni, deformazioni. La stilistica ornamentale nella scultura romanica*, Milano 2005.

7. Grazio Gianfreda scrive che l'origine dei bestiarî è orientale, rifacendosi soprattutto a quanto affermato da Émile Mâle per il quale essi «ci appaiono meravigliosamente poetici, carichi come sono dei sogni di quattro o cinque popoli che li trasmisero gli uni agli altri lungo i millenni. Essi introducono nella Chiesa romana la Caldea, l'Assiria, la Persia degli Achemenidi e la Persia dei Sassanidi, l'Oriente greco e l'Oriente arabo. Tutta l'Asia porta i suoi doni al cristianesimo come un tempo i Magi al Fanciullo»; cfr. G. GIANFREDA, *Basilica Cattedrale: Architettura e Mosaico*, Lecce 1998, p. 162. Insieme ai sogni e alle varie stratificazioni dell'immaginario, «il medioevo aveva ereditato un patrimonio simbolico molto composito, che ai simboli del mondo biblico accostava quelli della culture greco-romana, celtica, germanica, slava, e dei vari mondi folklorici nei quali tali simboli si depositavano e s'incontravano»; cfr. FRANCO CARDINI, *Francesco D'Assisi*, Milano 1989, pag. 236

8. Cfr. MARIE-MADELAINE DAVY, *Initiation à la symbolique romane (XII siècle)*, I, Paris 1964, II, Paris 1977, tr.it.di Barbara Pavarotti, *Il simbolismo medievale*, Roma 1999, p. 206; cfr. NATHALIE LE LUEL, *Memento gisserot des symboles*, Luçon 2005, p. 29; cfr. pure MICHEL FEUILLET, *Lexique des symboles chrétiens*, Paris 2004, tr. it. di Livia Pietrantoni, *Lessico dei simboli cristiani*, Roma 2006, p. 120.

9. Le fonti parlano di animale mitico o chimerico ed animale reale. Va aggiunto che le voci sulle forme e sulla presenza reale dell'*unicorno* in varie zone del mondo sono molteplici. Noi qui abbiamo sintetizzato, in un quadro d'insieme, gli aspetti dell'animale che ci sono sembrati i più coerenti con l'allegoria utilizzata nell'iconografia cristiana, con un preciso riferimento soprattutto a quanto scrive Grazio Gianfreda, a proposito di una figura analoga, il liocorno, presente nel mosaico della cattedrale di Otranto; cfr. GRAZIO GIANFREDA, cit., p. 162. Sull'unicorno cfr. inoltre FRANCESCO ZAMBON (a cura di), *Il Fisiologo*, 1^a, Milano 1975, V ed., Milano 2002, pp. 60-61; ALFRED BERTHOLET, in collaborazione con Hans Freiher von Campenhausen, *Wörterbuch der Religionen*, Stoccarda 1952, tr.it.di Gustavo Glaesser, *Dizionario delle religioni*, Roma 1964, p. 447; J.C. COOPER, *Dictionary of Symbolic and Mythological Animals*, London 1992, tr.it. Lidia Perria, *Dizionario degli animali mitologici e simbolici*, Vicenza 1997, pp. 347-351; HANS BIEDERMANN, *Knaurs Lexikon der Symbole*, München 1989, tr.it. a cura di Lucio Felici, *Enciclopedia dei simboli*, Milano 1991, pp. 565-568. Sul liocorno, animale mitico, simboleggiante l'Incarnazione del Verbo di Dio, cfr. M. FEUILLET, cit., p. 64.

10. Cfr. G. GIANFREDA, cit., p. 155; cfr. M. FEUILLET, cit., p. 45.

11. *Il Fisiologo*, cit., p. 80.

12. Le pecore sono i primi animali citati nell'Antico Testamento, insieme alla citazione di Abele, il primo pastore della Bibbia. (*Genesi* 4,2) e compaiono spesso nell'arte romana e paleocristiana, con Cristo nel ruolo di Buon Pastore. Il cristianesimo vede nelle pecore simboleggiati

gli uomini redenti, così come nelle capre vede quelli dannati; cfr. J.C. COOPER, cit., p. 253-254. Questo simbolismo si riallaccia ad alcuni passi del vangelo di Matteo che particolarmente colpiscono gli uomini del medioevo, quale riproposta dell'ultimo discorso pronunciato da Gesù prima della Passione, dove si annunciava il ritorno del Figlio dell'Uomo: «E saranno riunite davanti a lui tutte le genti, ed egli separerà gli uni dagli altri, come il pastore separa le pecore dai capri, e porrà le pecore alla sua destra e i capri alla sinistra» (Mt. 25,32-33) E più oltre: «...Poi dirà anche a quelli alla sua sinistra: Via, lontano da me, maledetti, nel fuoco eterno, preparato per il diavolo e per i suoi angeli» (Mt.25,41); cfr. MICHEL PASTOUREAU, *Une histoire symbolique du Moyen Age occidental*, Paris 2004, tr.it.di Renato Riccardi, *Medioevo simbolico*, Roma-Bari 2007, p. 189; cfr. M. FEUILLET, cit., p. 85.

13. Cfr. NATHALIE LE LUEL, cit., p. 3; cfr. M. FEUILLET, cit., p. 8.

14. Cfr. ALFRED BERTHOLET, cit., p. 8.

15. M.-M. Davy ricorda la presenza del simbolo dell'agnello nell'*Apocalisse*, insieme a quelli di «Cristo (apocalittico), dei vegliardi, delle vergini, della spada, della bilancia e dei cavalli»; cfr. M.-M. DAVY, cit., p. 139.

16. *Ibidem*, p. 223.

17. Cfr. MICHEL PASTOUREAU, cit., p. 49. Il leopardo, come simbolo negativo, appare sulla scena medioevale nel momento in cui, per influenza dei bestiari latini, la figura del leone assume una importante dimensione cristologia. Il cattivo leone della tradizione precedente diventa quindi un problema, finché nei secoli XI e XII viene trovata una soluzione: fare del 'cattivo leone', citato da sant'Agostino e dai Padri della Chiesa, un animale a sé stante, con un nome a lui proprio così da non essere confuso con il leone cristologico. Ecco quindi la soluzione nell'idea del leopardo immaginario quale animale destinato ad incarnare la natura malvagia del 'cattivo leone'; cfr. *Ibidem*, p. 48.

18. Cfr. GRAZIO GIANFREDA, cit., p. 156.

19. J.C. COOPER, cit., pp. 47-50. Sull'asino, simbolo complesso e contraddittorio, cfr. M. FEUILLET, cit., p. 14. Sulla funzione celebrativa dell'asino, nel contesto culturale dell'epoca, ci piace pure ricordare che nel medioevo era diffusa la "festa degli asini", che si celebrava dopo Natale, in occasione della "festa degli sciocchi", esattamente il 14 gennaio; cfr. J.C. COOPER; cit., p. 49. Sull'usanza giuridica medioevale di costringere gli adulteri a cavalcare pubblicamente un asino, cfr. *Enciclopedia dei simboli*, cit., p. 53.

20. Cfr. *Il Fisiologo*, cit., p. 47.

21. Cfr. HANS BIEDERMANN, cit., p. 52

22. Cfr. *Il Fisiologo*, cit., p. 82.

23. Cfr. J.C. COOPER, cit., p. 49.

24. *Ibidem*, p. 231.

25. Cfr. M. FEUILLET, cit., p. 86 : « La semplice rappresentazione di un pesce era, in origine, un modo per affermare la propria fede in Cristo ». Cfr. pure NATHALIE LE LUEL, cit., p. 23.

26. Cfr. ALFREDO CATTABIANI, *Acquario*, Mondadori, Milano 2002, p. 49: «Alla venuta del Salvatore il punto vernale, dove l'ecclittica taglia l'equatore segnando l'arrivo della primavera, si trovava dal 60 a.c. nella costellazione dei Pesci: si era dunque all'inizio dell'età dei Pesci, che alla fine del secolo XXI sarà sostituita da quella dell'Acquario».

27. Cfr. M. PASTOUREAU, cit., p. 15.

28. Cfr. F. CARDINI, cit., p. 235.

29. Cfr. F. ZAMBON, introduzione a *Il Fisiologo*, cit., p. 23.

30. Cfr. *Il Fisiologo*, cit., p. 49.

31. *Ibidem*, p. 50.

32. Cfr. M. FEUILLET, cit., p. 41 : «Nei Vangeli, i Dodici sono gli Apostoli, il cui numero ideale viene mantenuto, dopo il tradimento di Giuda, grazie all'ingresso di Mattia (At 1, 15-26). Questo numero ideale è la prefigurazione della Chiesa, che ha per simbolo il dodici».

33. Cfr. *Ibidem*, p. 94.

34. Cfr. *Ibidem*, p. 127: «Dato dal raddoppio del dodici, il numero ventiquattro ne riprende la simbologia. Se le tribù d'Israele e gli Apostoli sono dodici, i vecchi dell'*Apocalisse* sono ventiquattro (Ap 5, 8-10), rappresentando un raddoppio e una riunione nei Cieli delle sacre ripartizioni della terra: dodici rappresentanti dell'Antico e dodici del Nuovo Testamento si uniscono per celebrare l'Agnello». A proposito di multipli di dodici e di arte romanica coeva al mosaico, ricordiamo i ventiquattro vegliardi dell'*Apocalisse* scolpiti sul timpano della cattedrale di Moissac, in Linguadoca.

35. Cfr. *Ibidem*, p. 43.

36. Cfr. A. CALZONA, cit., p. 331.

37. Cfr. JACQUES LE GOFF, PAOLO MORAWSKI, *Età medievale*, Casale Monferrato 1988, p. 184.

38. Cfr. FRANCOIS MENANT, *Da Liutprando (962) a Sicardo (1185): «La Chiesa in mano ai laici» e la restaurazione dell'autorità episcopale*, in *Storia religiosa della Lombardia. Diocesi di Cremona*. A cura di A. Caprioli, A. Rimordi, L. Vaccaio, Brescia 1998, p. 47. A Cremona, l'abate Cristoforo, è a capo dei primi patarini della città già nel 1067-1068; cfr. *Ibidem*, p. 60.

39. Cfr. *Ibidem*, p. 48.

40. Cfr. F. MENANT, cit., p. 47 e p. 49.

41. Cfr. JEAN LECLERCQ, *Bernard de Clairvaux*, Paris 1989, tr. it. di Pietro Zerbi e Angela Connessi, *Bernardo di Chiaravalle*, Cles 1992, p. 82. Cfr. pure F. CARDINI, cit., p. 129: «I càtari si ritenevano come i cristiani più puri, contrapponendo l'ascetismo austero dei loro "perfetti" alla vita mondana, la venalità, la sete di potere, di danaro e di godimento dei prelati della Chiesa ufficiale».

42. Solo nel Concilio di Pisa del 1135, in età avanzata, Bernardo aveva sentito discutere per la prima volta sui càtari, e nel 1143 decise di agire denunciando il carattere settario degli stessi definendoli 'impuri' e immondi'. Cfr. J. LECLERCQ, cit., pp. 82-83. Nel contempo però Bernardo si dichiarava persuaso che gli eretici dovessero essere riportati alla fede «non con le armi, ma con argomenti che distruggano i loro errori». Cfr. *Ibidem*, p. 84.

43. Sul rifugio «in particolare a Cremona, Vicenza e Cuneo» di alcuni profughi càtari sopravvissuti al massacro in Linguadoca da parte degli armati di Simone di Montfort, cfr. PIERRE MILZA, *Histoire de l'Italie*, Paris 2005, tr. it. a cura dello Studio Oltremare, *Storia d'Italia. Dalla preistoria ai giorni nostri*, Milano 2006, p. 262. Secondo *Les Cathares*, textes redigés avec la collaboration de Julee Roux. Conseil historique: Anne Brenon, molti càtari si sarebbero rifugiati successivamente a Cremona, attorno al vescovo cataro di Tolosa, Monseur Vivent (p. 57 e p. 287).

44. Si veda intanto quanto scrive Giovanni Miccoli: «Non si tratta di mettere in discussione la presenza, anche all'inizio del secolo XI, di gruppi sommariamente definibili come dualistici, né di negare la possibilità di una loro sotterranea persistenza durante il turbinoso periodo della riforma. (...) Ma nulla vieta di ipotizzare influenze orientali più consapevolmente alternative, ad opera di missionari e viaggiatori aderenti alle diverse Chiese dualistiche dell'Oriente slavo e bizantino. Questi rapporti con l'Oriente continuarono e si accrebbero lungo tutto il secolo XI»; cfr. GIOVANNI MICCOLI, *L'Italia religiosa*, in *Storia d'Italia. Dalla caduta dell'Impero romano al secolo XVIII* (a cura di Ruggiero Romano e Corrado Vivanti), Milano 2005, p. 611.

45. Una anticipazione dei primi risultati di questa ricerca non conclusa sono stati pubblicati dal settimanale della Diocesi di Cremona, *La Vita Cattolica*, giovedì 24 luglio 2008, pp. 34-35; giovedì 31 luglio 2008, pp. 30-31; giovedì 28 agosto 2008, pp. 30-31, grazie all'ospitalità del suo direttore, mons. Vincenzo Rini, che sentitamente ringraziamo.

VITTORIO COZZOLI

«A l'alta fantasia qui mancò possa» (Pd. XXIII, 142):
la fantasia dantesca

Premessa

Dante è lo scrittore che, come nessun altro, fa del cosiddetto 'aldilà' l'oggetto di tutta la propria opera. L'aldilà può essere inteso in due modi. Nel primo il riferimento è dato alla realtà 'interiore' di ogni uomo che, come tale, è posta al-di-là di quanto è percepibile dai nostri sensi. Aldilà indica la realtà dell'anima e dello spirito (realtà 'nova', cioè ultima, oltre la quale non ve n'è un'altra concepibile), e che Dante richiama con queste parole: «e fassi un'alma sola» (Pg. XXV, 74); perciò va trattata non solo per vie psicologiche, ma anche e soprattutto per vie spirituali. Per Dante l'uomo sostanzialmente uno spirito incarnato.

Nel secondo, il riferimento è dato alle realtà poste al-di-là della temporale vita terrena, naturale e storica, cioè alle realtà cosiddette eterne, 'novissime', le ultimissime concepibili. Tutta l'opera di Dante va dall' 'incipit vita nova' (e si deve intendere 'nova' in senso non riduttivamente stilnovistico) all' 'explicit comedia' dopo aver fatto straordinaria, carismatica esperienza dell'aldilà: Inferno e, dopo il temporaneo Purgatorio, Paradiso. Carismatica significa ricevuta come Dono da Dio. È con questo 'mezzo' che può fare esperienze straordinarie della realtà-aldilà. Sul fatto che un uomo comune, anche indegno, possa ricevere questa esperienza si legga in san Tommaso il trattato sui carismi, presente nella *Summa Teologica*; ma si legga anche l'autotestimonianza di Dante stesso nell'*Epistola* a Cangrande (Ep. XIII, 28). Lungo qui sarebbe citare i passi della sua opera a proprio riguardo.

Anche quando tratta questioni propriamente filosofiche o politiche non perde mai il senso e il fine della loro trattazione, che è «de specula punctali eternitatis» (Ep. XI, 1). La sua ortodossia cristiana gli consente di affermare che Dio si è incarnato non per imporre il cristianesimo, ma per salvare gli uomini, rivelando Sé. Dice così: «ad revelationem Spiritus» (Ep. V, 9). È lo Spirito è l'aldilà, la realtà posta al di là di ogni percezione umana, visto che l'uomo «da sensato apprende». Quella dello Spirito, inteso come aldilà posto al di là, è la realtà per la quale Dante vive ed opera.

Senza questa premessa è impossibile trattare la questione della fantasia dantesca, quella propria di Dante e intesa con Dante e secondo Dante: sia in quanto uomo, sia in quanto reso carismatico, per mezzo di straordinarie esperienze anche dal corpo, carismaticamente, come intende quando ne spiega il signi-

ficato a proposito della polisemia (Cv. I, I). Non è un caso che insista, anche riguardo a sé, col versetto del salmo CXIII «In exitu Israel de Egypto», soprattutto inteso anagogicamente, col significato dell'estatica 'uscita' dell'anima-spirito dal corpo, dalla sue limitate e limitanti esperienze. L'uscita ed il rientro danno un preciso riferimento alla speciale fantasia dantesca.

Trattare una questione come questa è ben difficile. Troppo alta è la realtà dell'esperienza per la quale Dante confessa la propria impossibilità a dire perché posta al di là della possibilità stessa di renderla con parole e immagini. A certi esperienziali 'passaggi di soglia' non corrispondono uguali passaggi di soglia linguistica. Parlare della progressiva purificazione, della divinizzazione, della indiazione è compito che neppure al più alto dei poeti è concesso. Dante lo sa, e sa bene quando il fermarsi è assoluta necessità, come avviene nell'explicit comedia: «A l'alta fantasia qui mancò possa».

La realtà di cui parla è realtà, non prodotto fantastico, fantasticato. La visione carismatica, sia pure 'per modum recipientis', non è della natura delle visioni fantastiche, oniriche, pur apparendo, quanto ai 'materiali', simili.

Se aiuta se stesso e la propria memoria ('mens' e 'memoria' nel senso fenomenologico proprio di Dante hanno radice comune dal verbo latino 'memini, meminisse', ricordare, avere memoria) con i prodotti stessi della memoria così approssimativi nel rendere ciò che, essendo spirituale, è smaterializzato – in modo che per mezzo della terrena sia possibile rendere la somiglianza con la celeste, per quanto possibile – è perdonabile. Del resto, quante volte invoca aiuto a 'dire', e non certo per retorico vezzo. Come può la fantasia, umanamente intesa, 'dire' quello che è reale, ma sta ben al di là dell'esperienza umana, intesa secondo le leggi di natura? O meglio, non della natura in sé (l'uomo è creato 'dio', ad immagine e somiglianza di Dio, suo creatore), ma della natura decaduta, cioè decaduta dalle sue edeniche, 'divine', possibilità. Che sono, tra le altre, il non patire la separazione dell'unità della realtà in un 'al di qua' e in un 'al di là'.

Nel primo caso e nel secondo cambiano le modalità della fantasia e la sua stessa funzione. E Dante ce lo lascia intendere, soprattutto nei canti 'edenici', quelli del rientro nel 'paradiso terrestre' (Pg. dal XXVIII fino al XXXIII). A questi seguiranno altri canti paradisiaci, quelli del 'volo' di cielo in cielo, nel Cielo dei cieli. Sarebbe questa, per la fantasia dantesca, un'impresa impossibile, senza il sostegno di una speciale, adeguata grazia, che consenta di dire «un poco di quel che parevi» (Pd. XXXIII, 69).

Si tratta dell'attraversamento di soglie oltre le quali sta la 'indiazione', cioè la compiuta deificazione si tratta, se è possibile esprimerci così, di qualcosa più della divinizzazione, in quanto coincide col divenire dio in Dio. Sulla distinzione tra 'divinizzazione' ed 'indiazione' molto è stato scritto dai Padri 'greco', gli orientali della Chiesa ortodossa (si pensi a Massimo il Confessore, tra gli altri). Dante compie la 'divinizzazione' rientrando nell'Eden, ma la 'indiazione', indicibile, si compirà con l'unione in Dio nell'explicit comedia. Ma

questo solo Dio, per somma straordinaria grazia, può concederlo. Si ricordi la preghiera di Bernardo e l'indicibile mediazione di Maria. Qui coincidono la fine e il fine del carismatico 'altro viaggio' di Dante, inteso come il fine stesso del viaggio di ogni uomo che non abbia rifiutato la propria immagine e somiglianza con Dio e l'abbia, ab aeterno in Dio, scelta liberamente.

È difficile parlare di questa condizione e di questo viaggio carismatico di Dante nell'Aldilà; difficile soprattutto a chi non abbia ancora una coscienza della realtà dello spirito e di cosa significhi il 'viaggio' della vita: Come è possibile intendere senza coscienza del 'divino'? Ma Dante ha parlato per tutti, e non solo per chi abbia una vita di fede. Ha parlato in modo che ognuno di noi potesse intenderlo stando su uno dei gradini della scala dell'intelligenza. Per questo si è, direi necessariamente, servito della polisemia: proprio per consentire a ciascuno un livello di intelligenza dell'unica Realtà.

Proprio per questo scopo ha, poetica-mente, reso visibile l'invisibile (la res 'nova' e la 'novissima') per mezzo della 'fantasia', sia pure 'per modum recipientis', cioè secondo modalità e possibilità (psicologiche e culturali) di chi la sperimenti. L'opera di Dante consiste in questo 'figurare', dare figura alla Realtà, altrimenti non percepibile, inconcepibile, e neppure, perciò, fantasticabile.

Perciò, fatte le necessarie premesse e chiariti i termini del problema, ci limiteremo a quanto, qui, è possibile dire. Sarebbero necessarie alcune premesse, qui non consentite per motivi di tempo e di spazio.

Tuttavia mi pare obbligatorio, a proposito del termine 'fantasia, ricorrere all'etimologia, la quale deriva il termine da un verbo greco indicante il 'mostrare', il 'far vedere', e anche l' 'apparire'. Ma il sanscrito dà al verbo 'vedere' il significato del sapere; 'io vedo' significa 'io so', 'io conosco'. Certo, per quanto possibile e dato. L'area semantica del 'vedere' è anche quello del 'vedere con gli occhi della mente', dell'immaginare (immaginazione, immagine), del figurare (figurazione, figura); e anche dell'inventare (invenzione), del fingere (fazione) di ciò che latinamente viene definito come 'fictio'. In Dante il rapporto tra realtà esperita e 'fictio' (la sua figurata espressione) è il centrale, il fondamentale. Considerarlo è essere rispettosi della sua 'intentio', dunque filologicamente corretti.

Si potrebbe continuare – ma qui non è il caso di insistere – l'esplorazione di questa vasta e complessa area semantica e concettuale coinvolgendo altre denominazioni, alcune più 'dantesche' altre meno, come sogno, idolo, fantasticheria, favola, stravaganza, fantasma, apparizione, ombra, illusione, intuizione, soprattutto 'visio', e così via. L'importante è però intendere che il 'vedere' è riferibile tanto a ciò che si vede fuori di noi quanto a ciò che si vede dentro, interiormente.

Ma non dimentichiamo, per evitare equivoci, quella credenza popolare secondo la quale i poeti sarebbero dotati, per creare, di 'molta fantasia'. Si pensi, citando un poeta per tutti, uno molto 'fantasioso', all'Ariosto, così fantastica-

mente piacevole. La sua fantasia ci fa fantasiosamente partecipi di prodigiose vicende di maghi, ippogrifi, voli sulla luna. Purtroppo è abituale considerare le cose dei poeti come frutti di fantasia. Ad essi si concede l'uso più libero della fantasia, ma non quello, lasciato ad altre competenze, di occuparsi di cose, cosiddette, più serie, cioè della concreta, quotidiana realtà. Ma è proprio questo voler separare realtà e fictio ciò che Dante rifiuta, dando esempio di un'inscindibile coscienza dell'unità della realtà: visibile e invisibile, materiale e spirituale, temporale ed eterna, umana e divina. È chiaro che, leggendo Dante, non si può intendere come fantastica la invisibile, e reale solo la visibile; così pure intendere fantastica la divina e reale l'umana.

Questa è la scissione che Dante combatte e per superare la quale scrive tutta la sua opera. Egli pone la fantasia al servizio non di un poetico fantasticare ma a quello della difesa dell'unità della realtà. La fantasia di Dante serve per dare visibilità alla realtà invisibile, per mezzo di analogie, allegorie, simbologie, similitudini. Così, per mezzo delle cose naturali può fantasiosamente rendere concepibili le soprannaturali la loro smaterializzata realtà. Senza immagini non può essere immaginato niente.

Volendo continuare nell'attenzione da porre ai diversi modi di intendere le 'fantasie', potremmo accennare alle cosiddette 'ipnagogiche' (quelle che accadono tra veglia e sonno) ed a quelle 'ipnopompiche', (che accadono tra sonno e veglia). Quest'ultime sono state assai considerate nell'Antichità e nel Medioevo, tanto che Dante se ne serve, soprattutto per riferire gli speciali sonnisonni nel Purgatorio (canti IX e XIX). Certo, non è detto che le une e le altre siano tutte e solo soprannaturali.

Rimane, comunque, da ricordare che per Freud il 'fantasma' è un prodotto illusorio che non resiste al confronto con la realtà. Da qui l'atteggiamento della Psicologia nei confronti del fantasmatico. Da qui proviene quel modo, cosiddetto scientifico, di considerare la fantasia di Dante. Secondo esso non può essere inteso come reale, ma solo poeticamente reale, quanto Dante dichiara di aver 'visto' e, a posteriori, scritto.

Si può dire così: Dante 'di là' carismaticamente vede e 'di qua', rientrato nella condizione naturale, quotidiana, scrive. Ad affermarlo è Dante stesso, nel suo procedere con la propria autoesegesi intesa come sicuro autoaccessus alla realtà di cui scrive testimoniando.

Prima di proseguire, è doveroso dichiarare l'impossibilità a trattare, opportunamente documentando, il grande problema della fantasia medievalmente intesa, erede, a sua volta, della concezione classica e di quella, più recente, venuta dalla filosofia araba. Ciò aiuterebbe noi a comprendere in modo più corretto quanto deve intendersi per potere immaginativo dell'anima. La via per intenderla non è solo la platonica e neoplatonica o l'aristotelica, ma anche, e soprattutto quella testimoniata dalla mistica, tra Alto e Basso Medioevo. Ciò aiuterebbe assai meglio l'interpretazione delle speciali fenomenologie autote-

stimoniate da Dante. E per questa via sarebbe più facile avvicinarci correttamente alla sua 'fantasia'.

La difficoltà ad intenderla non è solo nostra, ma anche di Dante stesso, il quale sa bene come non possa essere risolta solo razionalmente tanta esperienza. Infatti così a lui dice la sua prima guida, Virgilio:

Ed elli a me: Quanto ragion qui vede,
dir ti poss'io; da indi in là t'aspetta
pur a Beatrice, ch'è opra di fede.
(Pg. XVIII, 46-48)

E di nuovo, quanto espresso per mezzo di 'fantasia', si propone come problema concreto non solo per la ragione, ma anche per la fede.

Il problema del rapporto tra realtà visibile e realtà in-visibile, cioè tra aldiqua e aldilà, viene a trovare un proprio centro di argomentazione nella poesia di Dante, soprattutto per mezzo della sua 'alta fantasia'. La sua poesia diventa un 'medium', un 'per mezzo', un 'ponte' che unisce le due sponde dell'unica realtà, anche storicamente intesa.

Possiamo, dunque, ora procedere nella lettura di passi dell'opera di Dante, attinenti la trattazione della 'fantasia', secondo Dante, secondo il suo autocommento. Esso ci conduce a comprendere che il suo problema maggiore non è altro che questo: dare figura visibile alle realtà invisibili, quelle dello Spirito.

Tutta l'opera di Dante, infatti, viaggiando dalla realtà 'nova' (l'ultima, lo spirito) alle 'novissime' (morte, giudizio, paradiso, inferno), è rivolta a ricordare agli uomini la realtà piena, unica, data dall'unione di aldiqua e aldilà.

Si pensi a quanto debba essere risultato ai limiti dell'impossibile un compito, come questo, che, tuttavia, doveva essere compiuto. Così, infatti, è confessato dal Poeta:

Se mo sonasser tutte quelle lingue
che Polimnìa con le suore fero
del latte lor dolcissimo più pingue,
per aiutarmi, al millesimo del vero
non si verria, cantando il santo riso
e quanto il santo aspetto facea mero;
e così, figurando il paradiso,
conviene saltar lo sacro poema,
come chi trova suo cammin riciso.
Ma chi pensasse il ponderoso tema
e l'omero mortal che se ne arca,
nol biasimerebbe se sott'esso trema.
(Pd. XXIII, 55-66)

Sa che niente può dire della realtà 'altra', se non per mezzo della 'fantasia' che dà figura a realtà (immateriali o smaterializzate) altrimenti invisibili a chi si serva degli occhi del corpo e non di quelli della spirito. Da qui il suo tremendo lavoro poetico, tale da consentire il «figurando il paradiso» (cosa che vale, per opposto, anche per l'Inferno; rileggere Inf. XXXII, 1-12). Giustamente afferma che nulla può se «la mia fantasia nol mi ridice» (Pd. XXIV, 24). Questo «mi» è ben significativo.

Il rapporto tra 'memoria' e 'fantasia', fin dalle iniziali esperienze della 'vita nova', è inscindibile, vista la carismatica fenomenologia da cui nascono. Non è il caso ora di aggiungere, a conferma, citazioni dalla sua opera. Troppo ci discosteremmo dalla trattazione, che si vuole più scorrevole.

Continuiamo: se è vero che per la Psicologia l'immagine è la rappresentazione di qualcosa in sua assenza (perciò anche possibile come 'allegoria sine littera'), per Dante l'immagine-fictio è esattamente la conseguenza di una visione presente e ben reale: è autentica 'lettera' (l'esperienza letteralmente intesa) che, tuttavia, per essere resa visibile, ha bisogno del prodotto della 'fantasia', che la renda comunicabile, partecipabile, intelligibile: «però che solo da sensato apprende / ciò che fa poscia d'intelletto degno» (Pd. IV, 41-42).

Nel nostro procedere ora è necessario muoverci camminando, con Dante e la sua opera, all'indietro: partiremo dalla sua 'fantasia' finale, dall'explicit comedia, per tornare a riconsiderare in modo 'altro' l'incipit della sua vita e della sua opera, l'incipit vita nova.

Comunque si voglia procedere, resta il fatto che la storia di Dante scrittore è la storia della sua fantasia e che la storia della sua fantasia è quella della sua esperienza della realtà ineffabile, alle quale è chiamato, per quanto possibile, per darne affabilità. Ciò è possibile tanto con il farla immaginare (il 'figurando'), cioè proiettandola, quanto col 'farla parlare' (cioè negli incontri con gli spiriti). La visione e la sua leggibilità sono mezzi polisemicamente posti al servizio della nostra intelligenza, sù, sù, fino all'anagogica.

Da qui proviene anche l'impegno che Dante offre alla teorizzazione, e che porta avanti con l'aiuto di altri Auctores, anche di san Tommaso, ma soprattutto con la forza persuasiva, convincente, della propria autoesegesi. Cosa, questa, che si è compiuta, più che altrove, nel *Convivio*. Scritto anni dopo la stesura della *Vita Nuova* per meglio sostenerne il messaggio, assai da pochi è stato inteso (già da parte dei suoi stessi contemporanei) nella sua realtà fenomenologia prima ancora che nella novità del suo dettato stilistico. Nuovo, infatti, per Dante significa non solo essere partecipe di uno stil-novo, ma di novità 'altra' rispetto quella stessa del nuovo dire d'amore.

Si pensi al passo del III del *Convivio*, là dove cerca di dimostrare l'impossibilità di rendere a parole, fantasiosa-mente, la realtà altissima di Amore: «Tornando adunque al proposito, dico che nostro intelletto, per difetto de la virtù da la quale trae quello ch'el vede, che è virtù organica, cioè la fantasia, non

puote a certe cose salire (però che la fantasia nol puote aiutare però che non ha lo di che), sì come sono le sustanze partite da materia; de le quali se alcuna considerazione di quelle avere potemo, intendere non le potemo, nè comprendere perfettamente» (C. III, v). Cioè, come dice san Tommaso, «complete et vere» (S. Th. I, 8.7).

Qui sta il valore della fantasia dantesca, nel suo essersi fatta mediatrice tra il materiale e lo spirituale, tra ciò che è del corpo e ciò che è dello spirito, tra l'umano e il divino, tra il temporale e l'eterno. Da intendere, questo, non dualisticamente, considerando infatti egli l'unità dell'uomo trinitariamente: corpo anima spirito.

Non sempre è stata data la corretta attenzione alla fantasia dantesca, ma soprattutto non la si è ricondotta alla sua fenomenologica realtà; perciò occuparcene non è cosa di poco conto, oggi soprattutto. Cominciamo la lettura della "fantasia" dantesca muovendoci dall'explicit verso l'incipit: forse un poco meglio intenderemo come, senza il carismatico 'incipit vita nova', non ci sarebbe potuto essere il carismatico 'explicit comedia Dantis'.

Al'alta fantasia qui mancò possa;
ma già volgeva il mio disio e'l VELLE,
sì come rota ch'igualmente è mossa,
l'amor che move il sole e l'altre stelle.

(Pd. XXXIII, 142-145)

Queste parole, le conclusive della *Comedia*, sono quelle verso le quali era stata condotta tutta l'opera di Dante. Se, come dice concludendo l'*Epistola a Cangrande*, «Vedere Te è il fine», il vederlo 'faccia a faccia' non ha più bisogno di fantasia, di un'immaginazione. Infatti, appena prima di queste parole finali, è costretto a dichiarare queste altre, a testimonianza dell'insufficienza della fantasia nella visione diretta, deificante, di Dio

tal era io a quella vista nova:
veder voleva come si convenne
l'imago al cerchio e come vi s'indova;
ma non eran da ciò le proprie penne:

(Id. 136-139)

Queste parole di Dante servono per dire che, alla fine, il proprio 'altro viaggio' si è fatto finale anche per la propria fantasia. Cioè non ha più bisogno di un 'per mezzo', se direttamente col proprio vede Dio, il Sommo Santo Spirito.

Nell'indiazione l'uomo alla fine è 'ri-fatto' (anche più perfettamente, ma qui ora non c'è spazio per indicarne teologicamente il significato) così come originariamente era stato 'fatto' per volontà di Dio. Ora, in modo carismaticamente

soprannaturale, Dante è portato all'esperienza di divenire dio per partecipazione di Dio, essendo stato per questo creato a Sua immagine e somiglianza.

In questa ri-novata originaria condizione il corpo non è di ostacolo allo spirito, ma 'mezzo' stesso di gloria. Di più, è il corpo a ricevere dallo spirito divinizzato e deificato quella capacità perfettamente divina che, uscendo dall'Eden, aveva perduto. Ora Dante, per somma grazia, ottenuta per mezzo di Maria, la Vergine-Madre, non solo l'ha ritrovata, per mezzo dello spirito, ma con lo spirito vive l'esperienza del tutto'uno. Così il corpo diviene il mezzo, per mezzo del quale lo spirito fa concreto, secondo Dio, il proprio volere.

L'uomo ora, in Dio, è ciò che Dio ha voluto fosse: unione inscindibile di corpo anima spirito. Viene restaurata la gerarchia verticale delle tre dimensioni: se, per effetto della colpa, era avvenuta l'uscita-discesa dall'Eden (l'Eden è questa unitaria, divina, originaria condizione umana), ora si è compiuta la risalita-rientro: non più solo nell'Eden, ma in Dio stesso.

Il corpo, che, in seguito all'uscita dall'Eden, pensava di essere quasi il fine di tutto ciò che l'uomo desiderava e voleva, ora comprende di essere, in quanto a sé, solo un mezzo. Questa considerazione vale anche per lo stesso 'vedere': da mediato (come appunto accade con la fantasia, che produce immagine attraverso le figure delle cose) ora vede senza mediazione (solo spirito nello Spirito, dallo Spirito e per lo Spirito).

Teologicamente, tutto ciò si pone nel mistero salvifico dell'Incarnazione, del 'cur Deus homo'. È per mezzo dell'Incarnazione del Figlio che si compie la salvezza di quegli spiriti incarnati che sono gli uomini. Dante ha pienissima coscienza di questa realtà. Non si finirà mai di comprendere cosa è il 'mezzo', il 'per mezzo', il 'nel mezzo'. Cosa, questa, che vale anche per il significato, il senso, il ruolo della fantasia, che appunto è solo un mezzo, in qualche modo partecipe della capacità creativa.

Potremmo, proprio qui, andare più a fondo nel cogliere la pienezza polisemica del significato del primo verso della *Comedia*. Per mezzo di questo Dante può dire che, se si ri-trova, è proprio perché 'vede', con l'occhio dello spirito, sé vivere dentro un corpo (con le conseguenze derivanti dal vivere in un corpo-selva causa l'uscita dall'Eden). Ma questo corpo resta pur sempre il 'mezzo del cammin di nostra vita'.

E la fantasia ne è il termine di riferimento più concreto, tanto che Dante, come già abbiamo riferito, così definisce – lo si ripete di nuovo – il muoversi dell'uomo nel proprio vedere e capire: «nostro intelletto, per difetto de la virtù da la quale trae ch'el vede, che è virtù organica, cioè la fantasia, non puote a certe cose salire (però che la fantasia nol puote aiutare, chè non ha lo di che), sì come sono le sustanze partite da materia; de le quali se alcuna considerazione di quelle avere potemo, intendere non le potemo né comprendere perfettamente... Sì che, se la mia considerazione mi trasportava in parte dove la fantasia veniva meno a lo 'ntelletto, se io non poteva intendere non sono da

biasimare» (Cv. III, iv 9-11). A questo proposito si legga Pd. XXIII, 64-69.

Questa indicazione, circa la propria speciale condizione (nel corpo) e la carismatica straordinaria fenomenologia mistica (in exitu dal corpo, come 'de Egypto') è confessata, quanto a sé, di necessità.

Perciò, prima di giungere là dove la fantasia stessa viene superata da altra esperienza di indicibile vedere, concesso per somma grazia dall'ineffabile deificazione/indiazione, e durante il viaggio di esperienza della realtà 'nova' e delle 'novissime', indispensabile è mostrare l'uso della fantasia. La quale non è solo il luogo dell'elaborazione delle immagini, dei pensieri proiettivi, dei modelli simbolici, delle fantasie oniriche, ma anche ben altro. Diviene, per mezzo delle stesse immagini, il luogo della mediazione tra spirito e anima, il 'dove' lo spirito si fa presente, mandando i propri messaggi all'anima, utilizzando la potenza figurativa propria dell'anima, che è 'ponte' tra spirito e corpo. E là, dove anche questa potenza viene meno, Dante non può che così confessare ai propri lettori:

Perch'io lo 'ngegno e l'arte e l'uso chiami,
sì nol direi che mai s'imaginasse;
ma creder puossi e di veder si brami.
E se le fantasie nostre son basse
a tanta altezza, non è maraviglia;
chè sopra 'l sol non fu occhio ch'andasse.

(Pd. X, 43-48)

Qui, durante la parte più alta dell'esperienza paradisiaca, anche la fantasia cede. Dante comprende duplicemente il senso del proprio 'oltraggio', del 'tanto oltraggio', quello «ond'io presunsi / ficcar lo viso per la luce eternal tanto che la veduta vi consunsi» (Pd. XXXIII, 82-84): da una parte sta la comprensione di quanto orgogliosa fosse stata la presunzione di voler "ficcar lo viso" nella realtà stessa di Dio; dall'altra l'umilissima considerazione dell'essere stato fatto dono di un'altissima inconcepibile grazia per il bene degli uomini. Per mezzo suo e per mezzo della sua opera gli uomini di ogni tempo (soprattutto nei tempi di smarrimento) avrebbero potuto considerare il perché della Realtà e della sua Storia. E questo secondo quanto a ciascuno è concesso di salire lungo i gradini della scala della polisemica significazione. In ogni tempo.

Questo è e resta il compimento di Dante, vita e opera. Per quanto lo riguarda come persona, questo avviene quando la indiazione concede a Dante l'esperienza 'faccia a faccia' di Dio, la visione diretta, alla quale più non occorre quella indiretta, analogica, della fantasia (propria di un Adamo in exitu dal primo Eden). Perciò di necessità qui non solo deficiunt verba, ma soprattutto si ride della loro pochezza, del limite di quella lingua che pur chiamava i poeti, e lui specialmente, a 'gloria' (Pg. XI, 98). Non certo letteraria, questa. O non solo.

Tuttavia, durante la condizione detta 'in statu viatoris', l'uomo patisce (se ne accorga o no) l'azione dello Spirito, che opera nel proprio spirito: o con una sottile nostalgia di Dio, oppure, proprio perché di questo non pare accorgersi, con rivelazioni (intuizioni, illuminazioni, speciali sogni), che si manifestano per mezzo della fantasia.

Proprio queste due modalità Dante patisce, a partire dalla 'vita nova'. Infatti la *Vita nuova* è un libello che la Dantologia non considera ancora pienamente, cioè secondo la polisemia dantesca. Se ciò fosse, ci si accorgerebbe di leggere non solo un trattato di vicende stilnovistiche e di psicologia d'amore, ma un trattatello di altissima mistica. Cosa questa non presa in considerazione perché si prende in considerazione il fatto mistico solo se appoggiato a condizioni contro le quali Dante stesso si oppone (vedi, tra l'altro, Ep. XI, 5-7; Ep. XIII, 28). Perciò ne consegue che anche la Scuola ne ripeta la riduttiva lezione.

Due esempi mi aiutano a far intendere questa affermazione circa l'uso che lo Spirito fa della fantasia di Dante, per mezzo di speciali sogni. Il primo, tratto dalla *Vita Nuova*, è questo, che ha l'apparenza di uno dei sogni di cui l'uomo comune ha esperienza: «E pensando di lei, mi sopraggiunse uno soave sonno, ne lo quale m'apparve una meravigliosa visione: che me pareva vedere ne la mia camera una nebula di colore di fuoco, dentro a la quale io discerneva una figura d'uno signore di pauroso aspetto a chi la guardasse; e pareami con tanta letizia, quanto a sé, che mirabile cosa era; e ne le sue parole dicea molte cose, le quali io non intendea se non poche; tra le quali intendea queste: Ego dominus tuus» (V.N.iii). Si tratta di un sogno profetico, espresso per mediazione di fantasia, cioè di simbolica figurazione, carico di importantissime conseguenze per il futuro della vita e dell'opera di Dante. Il secondo è questo, tratto del XVII del Purgatorio:

Poi piove dentro a l'alta fantasia
un crocifisso dispettoso e fero
ne la sua vista, e cotal si moria;
(Pg. XVII, 25-27)

Non si può qui non notare come la fantasia, che poeticamente produce la *Comedia*, sia accompagnata da questo aggettivo: 'alta'. E possiamo subito vedere perché questo, tra gli aggettivi che la qualificano, sia il più corretto, il più giustificato. Non dimentichiamo, considerando il rapporto tra anima e spirito, che mentre l'anima dipende dalle esperienze materiali, basse, grossolane, rispetto le fini dello spirito, per la sua natura immateriale, è 'altus', profondo; perciò risulta essere la parte più 'alta', profonda, dell'identità umana.

Per questa via si può un poco meglio intendere perché, in quanto mistico e poeta, Dante qui parli di 'alta fantasia'.

Egli sa bene riconoscere quale differenza passi tra una 'fantasia' che viene all'anima dal corpo ed una che viene dallo spirito: la prima, elaborata dall'io, alimentata dalla propria 'immaginazione' può essere 'vana', 'erronea', 'forte', come si legge nel ventitreesimo paragrafo della *Vita Nuova*. Non così la seconda.

Lì, nella canzone *Donna pietosa e di novella etate*, si ricorda l'azione de 'imagnar fallace'. Tale fallacia viene non dallo spirito, che vive al di là delle emozioni e dal mutare degli stati d'animo e dei sentimenti, ma dall'anima stessa, che di questi si alimenta, con possibilità di autoinganno, quando se ne voglia interpretare il messaggio.

Dante, nel III del *Convivio*, cerca di spiegare come avvenga la ricezione della realtà spirituale da parte dell'anima, che appartiene non ad un puro spirito (angelo), ma ad uno spirito incarnato (uomo): «Così la bontà di Dio è ricevuta altrimenti da le sustanze separate, cioè da li Angeli, che sono senza grossezza di materia, quasi diafani per la purità de la loro forma, e altrimenti da l'anima umana, che, avvenga che da una parte sia da materia libera, da un'altra è impedita, sì come l'uomo ch'è tutto ne l'acqua fuor del capo, del quale non si può dire che tutto sia ne l'acqua né tutto fuor da quella» (Cv. III, vii).

Se nel *Convivio* riprende questo lavoro teorico intorno al diverso vedere degli occhi di cui dispone l'uomo (quelli del corpo, quelli dell'anima e quelli dello spirito), è solo, come egli stesso conferma (C. I, i), per giovare maggiormente a quanto cominciato e comunicato per mezzo della *Vita Nuova*. La quale, non dimentichiamolo, si conclude con una promessa: «...Appresso questo sonetto apparve a me una mirabile visione, ne la quale io vidi cose che mi fecero proporre di non dire più di questa benedetta infino a tanto che io potesse più degnamente trattare di lei. E di venire a ciò io studio quanto posso...» (V. N. XLII).

Trattare di lei significa questo: letteralmente, cantare la donna Beatrice; allegorice, 'trattare' la realtà di cui Beatrice è la proiezione, cioè lo spirito. Ecco perché si serve del verbo 'trattare': per farne oggetto di una trattazione, e non solo di canto celebrativo. La fantasia opera ponendo in rapporto Beatrice e la 'realtà beatrice'. Rapporto, questo, difficile da intendersi, ma non per questo da tacersi.

Per rendere maturo (anche linguisticamente) questo 'trattare', dovrà arrivare a dominare poeticamente la fantasia, senza la quale non è possibile 'trattare' in modo umano, cioè figurato, una realtà immateriale come lo spirito.

Ma se questa visibile figurazione vale per l'anima, così limitata dalla grossolanità dei sensi del corpo, per lo spirito vale altra legge. In quanto realtà immateriale, o anche smaterializzata, si comunica indirettamente, per mezzo di immagini ricavate dai sensi. Mentre nell'anima ciò avviene mutevolmente ed approssimativamente, condizionata dai così relativi processi elaborativi e costruttivi dell'io, nello spirito ciò accade altrimenti, come processo di verità, senza possibilità di inganno, senza 'imagnar fallace'. La diversità deriva dal

fatto che l'anima vive nel tempo, lo spirito nell'eterno (si rileggano, al proposito, questi versi: «e come il tempo tegna in cotal testo / le sue radici e ne li altri le fronde, / omai a te può esser manifesto» (Pd. XXVII, 118-120). Sì, ma come spiegare questo a chi vive nel tempo e ritiene il tempo l'unico luogo in cui si muove la vita?

Dante vive come nessun altro scrittore e poeta questo problema. Da qui l'importanza in lui dell'uso delle immagini, della fantasia, nella propria opera, chiamata a 'far vedere' la realtà che è al di là dell'invisibile per mezzo dei sensi. Sa che è solo per mezzo di questa fantasia che può comunicare le realtà immateriali o smaterializzate, quelle dello Spirito e degli spiriti.

Non è dunque un caso che Dante, in Paradiso, dovendo presentare l'Aquila-Giustizia, 'la bella image', così confessi, in quanto poeta:

E quel che mi convien ritrar testeso,
non portò voce mai, né scrisse incostro,
né fu per fantasia già mai compreso;
(Pd. XIX, 7-9)

Tutta la *Comedia* è posta sotto il segno di ciò che alla mente, come luogo di deposito e di elaborazione dei ricordi (quelli dell'aldiqua e quelli dell'aldilà), è possibile dire: «O mente che scrivesti ciò ch'io vidi» (Inf. I, 8). Dante scrive immagini che ricordano la speciale propria esperienza, rendendocela così, per mezzo suo, partecipabile. È la 'fantasia' a dargli il materiale per la polisemica sua scrittura; certo, fin dove possibile:

e tre fiata intorno di Beatrice
si volse con un canto tanto divo
che la mia fantasia nol mi ridice;
(Pd. XXIV, 22-24)

Già qui si intuisce quali siano, in Dante, i rapporti tra 'visione' e 'scrittura', o meglio, tra 'realtà', come esperienza straordinaria, e 'fictio', intesa come memoria di tale esperienza poeticamente trascritta.

L'uso, che Dante fa della propria fantasia, non è ben inteso dai suoi stessi Studiosi: non lo è, soprattutto, 'secondo Dante', cioè secondo l'esperienza carismatica che lo governa e guida. L'intenderla misticamente non è di aiuto all'intelligenza critica, propria della filologia storica. Infatti questa fantasia di Dante è diversa da quella dei poeti che fantasticano con le loro creazioni, tanto da essere sottoposti a censura per il loro fare 'favole'. Censurati già da Platone, lo furono anche dai teologi del Medioevo. Ma, come sappiamo, si concede loro quanto Dante, giustamente, fa proprio: 'Licet fingant, non mentiuntur': è lecito che fingano, inventando le loro favole/fictio, ma non che ingannino, non mentano

circa la verità del loro dire. E a questo principio obbedisce la fantasia dantesca.

Torniamo al verso che dà il titolo alla relazione ('A l'alta fantasia qui mancò possa') e muoviamoci verso la conclusione.

È uno degli ultimi dell'ultimo canto del Paradiso, e non potrebbe essere più veritiero riferendosi all'ultima parte dell'esperienza paradisiaca di Dante, quella della sua 'indiazione'.

Si tratta di quella esperienza che, dopo la progressiva divinizzazione di 'cielo' in 'cielo' (ma anche questa dei nove cieli è una fantastica figurazione della realtà spirituale), lo fa dio in Dio. Dante conferma quanto testimonia Giovanni: «Dii estis». Siete dèi, perché creati ad immagine e somiglianza di Dio, per vivere in Dio e di Dio. Cristo è il sommo 'per mezzo'.

L'uomo, creato, con Adamo, in questo stato e con questa forma, ne esce dopo aver ceduto nella prova della sua libertà. Per mezzo della divina pedagogia degli opposti, e compiendola salvificamente in Cristo, 'Adamo' potrà rientrare nella condizione originaria e finale.

Sappiamo come tutto ciò accade e si svolge, sia pure espresso simbolicamente: l'uscita dall'Eden; la perdita della divina armonia originaria; lo squilibrio tra le parti che costituiscono l'uomo stesso, cioè corpo anima spirito; la separazione della somiglianza dall'immagine; la lontananza e la storia della scelta e della possibile salvezza; il ritorno, se scelto e voluto, in Dio.

Dante non solo sa decodificare il significato di questo secondo l'esegesi biblica medievale, ma ne ha carismatica conferma, «in pro del mondo che mal vive» (Pg. XXXII, 103). Perciò si fa ubbidiente nel compimento del «fa che tu scriva» (Pg. XXXII, 105).

Questo 'ritorno' al paradiso, cioè a Dio, avviene con la progressiva esperienza/conoscenza di sé: da quella secondo il corpo a quella secondo l'anima e secondo lo spirito. Quest'ultima è la più necessaria, essendo l'uomo – e Dante non fa che ricordarlo – uno spirito incarnato.

È proprio per mezzo del corpo che Dante ri-trova sé, fatto 'selva', nella 'selva oscura'. Lo spirito vede sé vivere nel corpo, essendo il corpo il 'mezzo del di nostra vita'.

Lo aiuta una fantasia proiettiva di universale valore. Comprende che quello che desidera e vuole il corpo non è quello che desidera e vuole lo spirito. Comprende il senso dell'uscire dalla 'selva' (che non è solo quella del peccato, ma quella del corpo stesso, inteso come 'Egypto' della spirito), del viaggio di realizzazione secondo il progetto di Dio.

Ora, ri-trovato sé, Dante vuole il compimento di sé, guadagnando progressivamente il proprio originario equilibrio, secondo la giusta gerarchia, che non sottopone lo spirito al corpo, ma fa di questo un 'mezzo'. Comprende che lo spirito è la parte 'alta' di sé, così come il corpo ne è la 'bassa'. Bassa perciò è la visione di fantasia 'nel corpo e col corpo', rispetto l'alta, che è propria del vedere 'in spirito'.

L'uomo vive 'vedendo' la vita per mezzo delle 'parti' che antropologicamente lo costituiscono. Vivendo 'nel mezzo', tutto passa attraverso i sensi e viene visto per mezzo delle immagini che, come indica la scienza oggi, vengono elaborate dal cervello (che è una delle 'macchine', certo la più complessa e importante del corpo). Perciò quanto 'visto' non è la vera realtà, ma una sua 'immagine', prodotta per questo scopo. È per mezzo delle immagini che gli uomini conoscono sé e il mondo; tuttavia, esse non rendono, nella sua unità e pienezza, la totalità della realtà.

Questa, infatti, è, per noi uomini, fatta di materiale e di spirituale, di visibile e di invisibile, di temporale e di eterno, di umano e di divino. Ma, vivendo nel corpo e percependo ciò che sta fuori di noi coi sensi, tendiamo a credere che la realtà sia solo questa materiale, fisica. Così conosciamo solo una sola parte di noi, quella dei sensi e del corpo. Eppure non abbiamo dubbi, data l'esperienza, circa la realtà di una vita che chiamiamo 'interiore', fatta di emozioni, di sentimenti, di stati d'animo, di pensieri. E non solo.

L'anima, infatti, diviene il 'luogo' dove giungono sia i messaggi esteriori che quelli, più a fondo, 'interiori', propri dello spirito.

La realtà dello spirito, essendo immateriale, non ha la consistenza delle cose che noi conosciamo; perciò sarebbe incomprendibile, inimmaginabile se non fosse possibile darle figura, per mezzo di analogiche forme prese dalla natura. Si possono leggere, di nuovo, i famosi versi di Pd. IV, 40-48.

Questo, dunque, è il potere proprio dell'anima: figurare le realtà immateriali, le proprie dello spirito. Di questo anche Dante si serve. Così avvia i suoi lettori alla relazione con l'al di là, con la dimensione dello Spirito e degli spiriti. Così gli stesso, ri-guadagnando la conoscenza di tutto sè, ri-acquista e rinnova la capacità di vivere secondo lo spirito.

Queste elaborazioni dell'anima sono propriamente ciò che chiamiamo 'fantasia', non altro che il vedere dell'anima per mezzo dei dati fornitile dal corpo dalla natura fisica, dal mondo esterno. Le sensazioni, le emozioni, le intuizioni o illuminazioni sono le tre forme di intelligenza dell'uomo: le prime dal corpo, le seconde dall'anima, le terze dallo spirito.

Noi inizialmente non sappiamo distinguerle. Pensiamo, come si dice, in modo materiale, grossolano; eppure riceviamo (spesso senza accorgercene) informazioni profonde da parte della parte più sconosciuta di noi, lo spirito, la parte divina, di noi, la parte sola 'beatrice'. Dante così lo spiega nel IV del Paradiso:

Così parlar conviensi al vostro ingegno,
però che solo da sensato apprende
ciò che fa poscia d'intelletto degno.
Per questo la Scrittura condiscende
a vostra facultate, e piedi e mano
attribuisce a Dio e altro intende;

e Santa Chiesa con aspetto umano
Gabriel e Michel vi rappresenta,
e l'altro che Tobia rifece sano.

(Pd. IV, 40-48)

La realtà immateriale dello spirito deve dunque essere raffigurata in modo che 'vostra facultade' possa riceverlo, elaborarlo, comprenderlo andando oltre l'aspetto della raffigurazione, nel suo significato.

Dante con 'vostra facultade' intende la fantasia, che produce immagini: in veglia e in somnii, così che l'attività mentale stessa, sana o malata, si esercita per mezzo delle immagini, dei significati che portano con sé: o il loro significato intrinseco o quello che noi attribuiamo loro. Tutta l'attività simbolica trova qui il suo luogo: la figura e il suo significato sono come le due metà dell'unica realtà.

Da qui deriva la necessità dell'allegoria: ma un modo è quello dell'allegoria secondo la Retorica e dell'Esegesi biblica medievale e un altro quello di chi fa oggetto della comunicazione la 'realtà altra' sperimentata, tanto invisibile quanto reale, quella dello spirito. Tutto Dante è allegorico, o meglio, polisemico. Si serve – e questo lascia sconcertati in quanto unico tra gli scrittori – della polisemia biblica canonicamente riconosciuta, per far salire i propri lettori di gradino in gradino fino all'intelligenza spirituale, anagogica, della realtà.

La realtà, di cui in tutta la sua opera Dante tratta, è quella dello spirito. E questo a partire dalla 'vita nova'. Il libello autotestimonante le proprie esperienze (anche carismatiche) dell'età giovanile, in cui gli è concesso di 'vedere' la parte divina di sé, la 'beatrice', va letto ora in rinnovato intendimento. Parlando di Beatrice, in realtà dice, anche e soprattutto, altro. Essendo realtà spirituale, diventa percepibile per mezzo di figura, di proiezione, e si manifesta per mezzo dei sonni-sogni, di cui la *Vita Nuova* è aperta testimonianza.

La visione di Beatrice, letteralmente reale, è espressa fantasmatica-mente, per mezzo della figura di una 'donna', più adeguata di altre per dire la finezza dello spirito. Essendone proiezione, appare a noi come una figura che lo rappresenta, essendo impossibile, come dice San Tommaso, conoscerla «COMPLETE ET VERE» (S. Th. I, 8.7).

Qui sta il perché della fantasia: in questo rendere in qualche modo possibile ciò che è impossibile, cioè la conoscenza dello spirito vivendo in un corpo e conoscendo la realtà piena in modo mediato dai sensi e dalla elaborazione dei dati dei sensi da parte del cervello.

Perciò Dante traduce, se così si può dire, un'esperienza in spirito e dello spirito per mezzo della propria fantasia, 'alta' in quanto profonda, è la realtà, 'nova' e 'novissima', dello spirito. Questo trans-ducere è trasferire la realtà letterale in una allegorica, la sola capace, per analogia e guidata dalla interiore intuizione, di alludere ad una realtà che solo la deificazione finale renderà non più mediata.

Possiamo dire che, se la fantasia è governata dall'anima, a sua volta lo spirito governa l'anima, ma solo quando, come a Dante accade, l'anima rientra nell'Eden. Si tratta della stessa anima che prima era stata governata dal corpo.

La fantasia dantesca rende figurato per noi questo stato originario nuovamente raggiunto: lo raffigura, lo anima, lo rende percepibile con speciale potenza fantastica. Cerca di farci intendere, figuratamene, cioè fantasticamente, la realtà del paradiso terreste; allo stesso modo ci farà intendere figurativamente il paradiso celeste mostrandolo, fin dove può, con i cieli del Cielo nella loro sequenza sempre più alta.

Dante sa bene che questo fantasticare la forma del paradiso è solo per farne un teatro della rappresentazione, un renderlo immaginabile ai suoi lettori, lettori che non condividono la sua esperienza carismatica della realtà celeste.

E questo vale per un'ancor più alta raffigurazione del paradiso più vero, il cosiddetto Empireo, figurato fantasticato come 'candida rosa'.

Solo un 'altissimo' talento poetico, quale quello di Dante, può governare linguisticamente, oltre che figuratamene, tale rappresentazione. Lo fa in modo che, sulla base di questa figurazione fantastica, l'intuizione proceda anagogicamente fino al proprio possibile ultimo acquisto.

Arriverà però il momento in cui la divinizzazione porterà la propria fantasia ad un punto oltre il quale non sarà più possibile procedere.

Sarà Bernardo a governare questo passaggio ultimo dell'esperienza dantesca, questo uscire dalla 'alta fantasia' e dalla sua 'possa', dal suo così limitato potere. Non si tratterà di una diminuzione, quanto invece di un compimento oltre l'umano potere del figurabile e dicibile.

Nella preghiera alla Vergine leggiamo due precise richieste, riguardo Dante giunto a questo punto: la prima è

perché tu ogni nube li disleggi
di sua mortalità co' prieghi tuoi
sì che 'l sommo piacer li si dispieghi
(Pd. XXXIII, 31-33)

la seconda è

... che tu conservi sani,
dopo tanto veder, li affetti suoi.
Vinca tua guardia i movimenti umani
(Id. 35-37)

Ciò significa due cose conseguenti. Prima la concessione dell'esperienza del "disleggi" dalla dipendenza dai grossolani e riduttivi processi di figurazione della realtà divina, immateriale, cioè lo liberi dalla nube "di sua mortalità".

Poi gli venga concessa la possibilità di scriverne veritieramente, fino all'ultimo grado di potenza scrittoria, per cui «più si conceperà di tua vittoria» (Pd. XXXIII, 75) E questa non sarà altro che il massimo grado di relazione tra realtà e fictio, cioè l'esito perfettamente polisemico. E non in senso retorico quest'ultimo!

Dante, nella fase finale del proprio compiere sé, si accorge di come il prodotto della propria fantasia, del proprio vedere, dipenda dal proprio grado di evoluzione, così che ad ogni "mutandom'io", corrisponde un sempre migliore vedere la realtà, che solo nel faccia a faccia con Dio si compirà: vedere Dio sarà vedere sé dio, sé in Dio e Dio in sé. Ma questo è impossibile da immaginarsi e da dirsi. Dante conclude il proprio compito scrittorio di fronte (o «Nel mezzo» finale), quando è posto di fronte a ciò che è inimmaginabile:

tal era io a quella vista nova:
veder voleva come si convenne
l'imago al cerchio e come vi s'indova;
ma non eran da ciò le proprie penne:
se non chela mia mente fu percossa
da un fulgore in che sua voglia venne.

Solo ora, e qui, giunge al verso, dal quale eravamo partiti:

A l'alta fantasia qui mancò possa

cui seguono gli ultimi concepibili:

ma già volgeva il mio disio e 'l VELLE,
sì come rota ch'igualmente è mossa,
l'amor che move il sole e l'altre stelle.

Non posso concludere che così: è vero che Dante ha avuto tanta fantasia quanta ne ebbe alcun altro poeta. Ma questo non è vero se intendiamo che scrisse cose che non esistono e che lui potè inventare, soprattutto quelle che riguardano l'aldilà; è invece verissimo se intendiamo che la realtà, che carismaticamente ha esperito, indicibile in quanto immateriale o smaterializzata, ha avuto bisogno di una capacità fantastica altissima per renderla figurata; dunque inimmaginabile, leggibile secondo i livelli di intelligenza polisemica. Solo così è possibile intendere secondo Dante la sua 'alta fantasia'. Più in là sta il 'non posse', nonostante l'esperienza consenta agli uomini, resi divini, quanto qui Gregorio Palamas, il grande teologo ortodosso del XIV secolo, cerca a parole di dire a proposito dell'indicibilità dell'unione con Dio: «... anch'essa diventa interamente luce, s'assimila a ciò che vede, o meglio vi si unisce e vi si

confonde... se guarda se stessa, vede luce, se guarda ciò che vede, anch'esso è luce, e se guarda a ciò grazie a cui può vedere, anche questa è luce; e questa è l'unione, tanto che chi vede non può più riconoscere grazie a che cosa vede lo scopo della visione e che cosa sia il vedere stesso, ma sa solo che è luce e vede luce, altra da tutte le creature» (*Triadi 2, 3, 36*).

Come siamo al di là di ogni visione immaginativa e non immaginativa, ben al di là di ogni modalità della fantasia! Dante ci ha condotto fin qui. Di più non può. Conosce la 'possa' della propria 'fantasia'. Ma sa bene che «chi vuole spiegare a parole la sensazione e l'atto dell'illuminazione di Dio a chi non ne ha mi goduto è simile a chi volesse insegnare con le parole la dolcezza del miele a chi non l'ha mai gustata» (Id. 1, 3, 52). Come a dire che i più vedono solo la fantasia, altri («Voialtri pochi» Pd. II, 10) arrivano a 'vedere' la realtà per mezzo della fantasia. Questa è l'eredità di Dante per gli uomini di ogni tempo.

BRUNA S. DAVINI PETRACCO

Origini colte di alcune locuzioni idiomatiche cremonesi (continuazione)

Come promesso ai lettori lo scorso anno, proseguo la pubblicazione della restante parte di questo articolo con il paragrafo intitolato *Novellistica*, dato che per ragioni di spazio non fu possibile allora presentare lo scritto nella sua interezza. Si avverte tuttavia che l'argomento non è esaurito, perché un'altra parte – che si potrebbe a ragione considerare una sorta di continuazione della fraseologia proverbiale di origine letteraria presentata qui di seguito –, di fatto, nel corso della ricerca è andata assumendo una configurazione di tipo autonomo, in cui i modi di dire presi in esame costituiscono anche l'occasione per una disamina comparativa dell'origine letteraria delle storie cremonesi /cremasche de *La fiiürba cagnulìna*, e non solo.

Tale studio, che ha portato anche ad un approfondimento sufficientemente documentato dei possibili canali di trasmissione, nella nostra narrativa popolare orale, di racconti codificati in testi scritti di tradizione secolare, mi sembra possa assumere la dimensione ampia e articolata di un saggio a sé stante, pur nella continuità della ricerca che ha preso avvio con i detti di origine colta presentati finora.

Però, prima di passare ai modi di dire di origine novellistica, oggetto della presente pubblicazione, ho voluto presentarne ancora uno che va ad aggiungersi a quelli derivati dalle *Sacre Scritture* già pubblicati.

SACRE SCRITTURE

8bis) *'L è 'ndàt in Gòghen e Magòghen* (è finito nel paese di Gog e Magog).¹

È una frase idiomatica pronunciata quando qualcosa s'è rotto ed è diventato inservibile, o quando qualcuno è finito male, per problemi di salute, d'affari o altro, perciò è da ritenersi l'equivalente di *'l è 'ndàt in Èmaus* o *'l è 'ndàt a Cafàrnau*, due modi di dire presentati nella parte di questo articolo già pubblicata sulla "Strenna" dell'anno scorso; è locuzione caratteristica di alcuni paesi di qua e di là dell'Oglio, dunque sotto l'influenza linguistica bresciana, di cui la versione *'l è 'ndàt in Gòoga e Magòoga* di recente presentata da Gianfranco Taglietti nella pagina "Dialecto e Folclor" da lui curata sul giornale "La Cronaca" di Cremona, parrebbe una variante cremonese (o viceversa).

Il fascino misterioso che emana dai nomi biblici Gog e Magog, di incerta etimologia, è perdurato nei secoli e presso molti popoli, a partire dalla cele-

bre visione profetica di *Ezechiele*² in cui Gog, che è detto anche «principe di Musoch e di Tubal», dovrebbe essere interpretato come il nome di un sovrano della terra di Magog che alla fine dei tempi attaccherà la Palestina «con cavalli e cavalieri» ma, sconfitto, sarà sepolto a oriente nella «valle di Abarim» o «degli itineranti», (perciò il luogo verrà designato nella tradizione ebraica come 'Valle della moltitudine di Gog').

Nell'esegesi cristiana (sant'Agostino e san Gerolamo), i due nomi stanno a indicare una potenza nemica (Satana) che insidierà e muoverà guerra alla Chiesa di Gesù Cristo, finché Gog e Magog e tutto l'esercito dell'Anticristo saranno distrutti dalla vendetta divina, come si legge nell'*Apocalisse* di Giovanni: «E compiuti mille anni, sarà sciolto Satana dalla sua prigione, e uscirà, e sedurrà le nazioni, che sono nei quattro angoli della terra, Gog, e Magog, e raguneralli a battaglia, il numero dei quali è come dell'arena del mare. E si distesero per l'ampiezza della terra, e circonvallarono gli alloggiamenti dei santi, e la città diletta. E cadde dal cielo un fuoco [spedito] da Dio, il quale li divorò: e il diavolo, che li seduceva, fu gittato in uno stagno di fuoco e di zolfo, dove anche la bestia e il falso profeta saran tormentati di e notte pe' secoli de' secoli».³

Attraverso le leggende siriane concernenti Alessandro Magno e il suo viaggio alla ricerca dell'Acqua della Vita, le notizie bibliche su Gog e Magog sono entrate a far parte anche della tradizione islamica. Secondo il *Corano*,⁴ i popoli barbari di *Yagug* e *Magug* (Yadjudj e Madjudi) del lontano Oriente, rinserrati da Alessandro dietro una colossale diga di ferro (immaginifica rappresentazione dell'apocalittica 'prigione di Satana') per impedire loro di venire a contatto con altri popoli, alla fine del mondo dilagheranno attraverso una breccia aperta in quella sorta di 'cortina di ferro' *ante litteram* per devastare le terre degli infedeli.

Nella letteratura novecentesca, ma con sicuro riferimento alle tradizioni citate sopra, troviamo il miliardario americano Gog, protagonista dell'omonimo romanzo di Giovanni Papini,⁵ quale emblema dell'uomo contemporaneo che ha smarrito la fede e con essa tutte le qualità umane.

A sua volta, Martin Buber⁶ raccoglie sotto il titolo di *Gog e Magog* un'antologia di racconti aventi per sfondo le guerre napoleoniche, imperniati sui dibattiti tra i capi delle comunità hassidiche su come si realizzerà il regno di Dio sulla terra e se Napoleone non debba intendersi come il Gog principe di Magog di cui parla Ezechiele, alla cui sconfitta sarebbe seguito l'avvento del Messia.

NOVELLISTICA

13) *Ecco fatto il becco all'oca!*

È un modo di dire che le donne usavano spesso, quando portavano a termine qualche cosa, esprimendo in tal modo la soddisfazione per un lavoro com-

piuto e ben riuscito. Lo pronunciavano così, in italiano e non in dialetto – cosa insolita, in un contesto dialettale, come s'è visto anche per il n. 5 di questa raccolta –, perché in questa forma immutabile è stato tramandato per molti secoli: è infatti l'espressione *clou* di una novella famosa, che ha molteplici riscontri letterari e folclorici.

La storia del perché si dice: *L'è fatto il becco all'oca* si trova nel canto II del *Mambriano*, composto da Francesco Cieco (o Bello) da Ferrara⁷ verso il 1490 e pubblicato postumo nel 1509, un poema epico cavalleresco in ottave che si colloca cronologicamente tra l'*Orlando Innamorato* del Boiardo e l'*Orlando Furioso* dell'Ariosto.

Chiamato a recitare in rima nelle corti (fu a lungo alla corte gonzaghesca di Mantova), il Cieco mirava soprattutto a dilettere col suo poema i Signori da cui si aspettava onori e protezione, ricorrendo alla facezia, alla beffa, al motto arguto, alla caricatura, variando la narrazione delle imprese dei paladini di Carlo Magno con digressioni continue di episodi collaterali, descrizioni di meravigliosi palazzi e giardini, inserimento di novelle, favole mitologiche, apologhi e riflessioni morali, spesso condensate in sentenze e proverbi, a scopo d'esempio e ammaestramento, com'era d'uso nella poesia popolare.

Le 'novelle' contenute nel *Mambriano* sono in tutto sette e rappresentano una 'narrazione nella narrazione': per lo più di argomento licenzioso, offrono una lettura gaia e attraente, perché narrate in rima e in modo sciolto e vivace. La novella che ci interessa è la prima,⁸ e prende avvio da una profezia: gli indovini, interrogati da Licanoro re di Cipro che vuol conoscere la sorte della figlia che gli è nata, hanno letto nelle stelle *Che se costei non temprà le sue voglie, / Prima si troverà madre che moglie*. Pensando di eludere il destino, il re rinchiude la figlia Alcenia con una nutrice e dieci fanciulle che le faranno compagnia in un bellissimo palazzo con giardino, circondato da un muro alto più di centocinquanta braccia (circa 30 metri), con una porticina di cui soltanto lui possiede la chiave. Poi emana un bando, minacciando *A ciascun, che qualunque s'accosta / Al mur di quel giardin, la pena è questa, / Che senza indugio perderà la testa*. Per quindici anni tutto filò liscio, ma un giorno il re, appresa la morte di ser Giovanni di Famagosta, ricchissimo e avarissimo mercante, volle conoscere il suo erede Cassandro, di cui correva la fama che fosse un giovane generoso e liberale. Licanoro e la sua scorta furono accolti a cena con magnificenza, furono mostrati loro il palazzo ed il giardino che l'erede aveva restaurato con gran dispendio di denaro ma, nel corso della visita, il re fu colpito da un motto inciso su una figura che ornava la bellissima fontana: *omnia per pecunia facta sunt*. Il re, volendo vedere *Se per danar si fanno tutte cose*, sfidò il giovane, *Dicendo: Se tu vuoi, giovine insano, / Campar da morte, il tuo ingegno assottiglia, / Tanto che per danari abbi mia figlia*.

Il giovane, vedendosi così mal ripagato, dapprima pensa di fuggirsene nottetempo, ma la sua cara nutrice per aiutarlo fa venire un suo nipote, artefice

provetto, che in un luogo segreto costruisce un'oca di legno: *E tanto la fece ampia e spaziosa, / Che un uomo in essa asconder si potea; L'entrata sotto l'ale era nascosta / Tal che commesso alcun non si vedea, / E con due rote, opra meravigliosa, / Al tirar d'una corda si movea: / Fatta d'un legno stagionato e secco, / Ogni parte avea l'oca, in fuora il becco.* Cassandro, che sapeva cantare e suonare vari strumenti, entrato nell'oca, fu portato in giro per il paese dalla cara balia, travestita da moresca, che con tre colpi di verga all'oca dava il segnale perché il giovane iniziasse a cantare accompagnandosi col liuto. La fama di quest'oca musicale giunse agli orecchi del re, che la volle subito a corte, per farne dono alla reclusa Alcenia: così la nutrice entrò nelle stanze della principessa con il suo meraviglioso animale. Appena udì i suoni provenienti dall'oca, la fanciulla ne fu tanto affascinata che non volle più separarsene. Ma allora la vecchia balia le svelò il segreto celato dentro l'oca, fece uscire Cassandro e poi lasciò soli i due giovani innamorati, il musico a tentar di suonar *un istromento novo* e la giovane a sollecitarlo: *Sona, e farai bene.* Dopo tre mesi di sollazzi e giochi amorosi, Alcenia rimane gravida e Cassandro pensa che sia venuto il momento di tornare a casa, per portare a compimento il suo proposito: *Al re manifestar l'occulto inganno / e provar che il suo breve non mentiva; / Incontinentemente il becco all'oca fanno.* Tutto si compie secondo i piani: alla fine il re, valutando le qualità del giovane e la sua astuzia, lo accetta come genero e come suo successore al trono: *Così Alcenia, la qual sette rinchiusa / Tanti anni, ebbe d'amor grazia non poca. / Dove nacque il proverbio che ancor s'usa / Fra noi. E non pur quando si gioca, / Ma quando un'opra è del tutto conclusa, / Che 'l si dice: L'è fatto il becco all'oca; / Non sia più adunque alcun il qual presuma / Biasmar colui ch'ogni viltà consuma.*⁹

Riprende la storia del perché si dice “*L'è fatto il becco all'oca*“, Aloyse Cynthio de gli Fabritii, autore del *Libro della origine delli volgari proverbi*,¹⁰ con una novella in terza rima alquanto prolissa, sicuramente ispirata a quella del Cieco da Ferrara, ma senza l'eleganza e la leggerezza di questi nel trattare la materia erotica, ché anzi si compiace di rappresentare i comportamenti lascivi (soprattutto di frati e suore), senza metafore e senza veli.

L'animale di cui si serve un astuto giovane per giungere alla principessa rinchiusa è sempre un'oca, perfettamente simile a quelle vere, solo di dimensioni maggiori per poter alloggiare l'aspirante innamorato, e dotata di un marchingegno che suona melodie celestiali (cosicché appare un vero e proprio automa da *Wunderkammer*). Quando la ragazza rimane incinta, il giovane, per potersi allontanare prima che il re scopra la tresca, spezza il becco dell'oca, che così verrà riportata al suo artefice per essere riparata. Mentre il giovanotto e il suo complice fuggono dalla città su veloci destrieri, la principessa svela al padre la sua gravidanza: *Et essa disse: Fatto è il becco all'occa. / Ecco che pregna son et de qui indietro / nulla vi valerà tenirme in rocca, / ché ormai di questa prole è il*

spagnol scettro. Il re muore di crepacuore, la figlia diventa regina e manda una letterina al suo amante per farlo ritornare.

Lo stesso modo di dire è stato trattato anche da Paolo Minucci (pseud.: Puccio Lamoni, giureconsulto fiorentino), a proposito del Cantare XI, strofa 20 del *Malmantile*¹¹ del pittore Lorenzo Lippi (pseud.: Perlone Zipoli), un 'poema' in cui sono raccolte varie novelle di argomento popolare messe in rima, tolte pari pari da *Lo cunto de li cunti* del Basile, o raccolte dalla tradizione del popolo fiorentino. «Paolo Minucci illustrò quel poema con facezie, aneddoti, motti, proverbi, modi proverbiali, in tutte le allusioni furbesche che essi hanno...».¹²

Mentre il poema del Cieco da Ferrara andò presto incontro all'oblio (offuscato anche dalla fama del *Furioso* dell'Ariosto), le sue novelle continuarono ad avere una larga diffusione e ad essere oggetto di studi comparativi:¹³ «la prima novella, divulgata separatamente con stampe popolari e recitata sulle piazze dai cantastorie, rinarra l'immaginosa e gustosa astuzia a cui avevano già dato forma ser Giovanni Fiorentino nel *Pecorone* e Tommaso III di Saluzzo nel *Chevalier Errant*».¹⁴

Infatti, il tema della conquista della principessa con l'ingegno, diffusissimo soprattutto nel nord d'Europa,¹⁵ e proveniente quasi sicuramente dalla letteratura dei *fabliaux*, è attestato in Italia a partire dal sec. XIV, con la redazione letteraria del *Pecorone*: «Arrighetto figliolo dell'imperatore, nascosto dentro un'Aquila d'oro, entra in camera della figliola del re d'Araona [sic] e, fatto accordo con essa, la porta per mare in Alemagna. Guerra che ne avviene e per la pace fatta per ordine del Papa sotto pena d'escomunicazione».¹⁶

Altre aquile sonore troviamo in fiabe popolari, come *L'Acula chi sona e L'Acula d'oru e lu re Fioravanti*, nella raccolta siciliana del Pitré.¹⁷ E se nelle *Fiabe mantovane* del Visentini¹⁸ ritroviamo ancora l'oca, gli sviluppi orali di questa storia ci presentano una gran varietà di animali utilizzati con l'inganno per raggiungere il proprio scopo: un leone d'oro, un leone di ferro, un cavallo d'argento...¹⁹ ed anche un *beccuccio d'oro*, da cui prende il titolo una fiaba toscana,²⁰ perché l'orefice costruisce «un beccuccio d'oro, tutto coperto di brillanti, una specie di capra, che voi c'entrerete dentro» (dunque un piccolo 'becco', un montone, maschio della capra). Il prototipo di questo 'zoo' artificiale o bestiario fiabistico è indubabilmente il cavallo di Troia: conquistare il cuore di una donna (specie se principessa o figlia di mago) è impresa non minore di quella di espugnare una città.

14) *Sa te vóot dòormer, cüüinta li péguri!* (se vuoi dormire, conta le pecore)

Il detto ha la sua origine in un aneddoto che si può leggere nel *Novellino*,²¹ opera di autore anonimo composto sul finire del XIII secolo – monumento della nostra letteratura delle origini – che dopo sette secoli si mantiene ancora fresco e di piacevolissima lettura.

Ma veniamo alla novella XXXI che ci interessa: «Messere Azzolino²² avea un suo novellatore, il quale faceva favolare, quando erano le notti grandi di verno. Una notte avvenne che 'l favolatore avea grande talento di dormire, ed Azzolino il pregava che favolasse. Il favolatore incominciò a dire una favola d'uno villano, che avea suoi cento bisanti [moneta così detta da Bisanzio]: il quale andò a uno mercato, a comperare berbici,²³ ed èbbene due per bisante. Tornando con le sue pecore, uno fiume che avea passato, era molto cresciuto, per una grande pioggia che venuta era. Stando alla riva, vide uno pescatore povero, con un suo burchiello a dismisura picciolino, sicché non vi capea, se non il villano ed una pecora per volta. Allora il villano cominciò a passare con una berbice, e cominciò a vogare. Lo fiume era largo. Vogà e passa. E lo favolatore restò di favolare. Ed Azzolino disse: «Va oltre!» E lo favolatore rispose: «Lasciate passare le pecore, e poi racconterò il fatto». Ché le pecore non sarebbero passate in un anno, sicché intanto puotè ben ad agio dormire».

Sicuramente, questa arguta novelletta batte in vivacità anche l'originale latino presente nella *Disciplina clericalis* (*fabula* XII) di Pietro Alfonso (che per riscontro si riporta in nota nella sua parte essenziale),²⁴ da cui sembra derivata direttamente o tramite un testo intermedio; è perfino più efficace di quella che Cervantes²⁵ fa raccontare a Sancio Panza per distrarre don Chisciotte dal proposito di andare, in una notte paurosamente buia, a scoprire che cosa produca quei tonfi che rimbombano oltre il bosco al limitare del quale si sono fermati (per prudenza, però, lo scudiero di nascosto lega le zampe di Ronzinate con la cavezza del suo asino, per impedirgli di muoversi).

La storia narrata da Sancio, al di là dei particolari locali (nomi di luoghi, di persone) e del fatto che si tratta di un pastore di capre e non di pecore, è del tutto simile a quella del *Novellino*, per cui rimandiamo il lettore al testo del Cervantes. Ciò che può attirare l'interesse dell'antropologo sono le modalità della narrazione: al posto del 'c'era una volta', Sancio apre con una massima: «Era quel che era; e il bene che verrà sia per tutti, e il male, per chi lo cerca», attribuendola a Catone Zorzorino, romano, [palese storpiatura di Catone il Censore, nota il curatore]; poi comincia a raccontare un prologo, in forma paratattica, ripetendo ogni volta il soggetto, evitando l'impiego di pronomi, che è una tecnica narrativa orale caratteristica dei contastorie popolari, che si rivolgono a un pubblico di adulti incolti e di bambini.²⁶

«Se conti il tuo conto in questo modo, Sancio – disse don Chisciotte –, ripetendo due volte quello che dici, non lo finirai in due giorni: dillo dunque tutto di fila, e raccontalo da persona intelligente, o è meglio non dir nulla». «Nella stessa maniera in cui lo racconto io – rispose Sancio –, si raccontano al mio paese tutte le favole, e io non so raccontare altrimenti, né è bene che la signoria vostra mi chieda di seguire altri usi».

Anche il pretesto di non continuare la storia se chi ascolta non tiene il conto esatto delle capre traghettate o dimentica di contarle, o se dall'uditorio escono

numeri diversi, ricorda l'espedito di un *chiapparello*; se poi il narratore deve ricominciare da capo la sua storia, questa diventa uno *stento*. «Ti dico la verità – rispose don Chisciotte –, che tu hai raccontato uno dei più originali apologhi, racconti o storie che abbia mai immaginato alcuno al mondo, e che una simile maniera di raccontarla e poi di interromperla non si potrà mai vedere o aver visto in tutta la vita...».

15) *Éser cuma 'l cavàl de Gunéla* (essere come il cavallo di Gonnella)

Si dice di persona affetta da ogni sorta di mali, ed è l'equivalente del proverbio mantovano *L'è cmè 'l caval dal Gonela, ch'al gh'eva sèt piaghe sota la coa* che il Tassoni²⁷ spiega così: «chi è pieno di acciacchi e di malanni viene paragonato al cavallo di certo Gonnella, ch'era iperbolicamente ricoperto di guidaleschi»; simile anche al proverbio toscano: *Esser come l'asino del Paccali, che aveva cento guidaleschi sotto la coda*.²⁸

Quel 'certo Gonnella' ci dice che il Tassoni ignorava che Pietro Gonnella fosse un famoso buffone, probabilmente fiorentino, della prima metà del sec. XIV; fu a lungo al servizio di Obizzo III d'Este marchese di Ferrara,²⁹ che l'ebbe particolarmente caro perché sapido intrattenitore, inesauribile fonte di sapienza proverbiale, spassoso ideatore di scherzi e burle, creatore 'all'improvviso' di motti arguti e di facezie, diventati ampia materia di aneddoti, di cui fu stampata un'intera raccolta anonima alla fine del secolo XV, col titolo *Buffonerie del Gonnella*.³⁰ In una di esse si racconta, tra l'altro, che una volta il Gonnella si vantò che sarebbe riuscito a far compiere al suo malandato ronzino un salto assai più alto di quello del cavallo del suo Signore, e vinse la scommessa facendo precipitare la povera bestia giù dal balcone.

Il Cervantes, che forse poté leggere le suddette *Buffonerie* in occasione del suo primo viaggio in Italia (1568), si ricorda del cavallo del Gonnella a proposito di Ronzinante, quando don Chisciotte decide di dargli un nome altisonante, degno del cavallo di un nobile cavaliere:

«Andò poi a guardare il suo ronzino, e benché avesse più crepature agli zoccoli e più acciacchi del cavallo del Gonnella, che *tantum pellis et ossa fuit* [fu soltanto pelle e ossa], gli parve che non gli si potesse comparare neanche il Bucefalo di Alessandro o il Babieca del Cid».

16) *El bèen de'l padròn 'l nè tàme el vìn in de'l fiasch: / la matìna 'l è bòn, a la sèra 'l è guàst* (la benevolenza del padrone è come il vino di fiasco: alla mattina è buono, alla sera è guasto).

Significa che la benevolenza dei ricchi e dei potenti dura poco, e può tramutarsi in danno dalla sera alla mattina, a loro capriccio. Avvertimento o consiglio a non fidarsi delle concessioni calate dall'alto, perché come arbitraria-

mente sono state concesse, altrettanto arbitrariamente possono essere tolte. In un'altra versione³¹ troviamo al posto del padrone l'affetto della donna che dura poco perché, secondo un pregiudizio diffuso, 'la donna è mobile', cioè è incostante: *amor di donna e vino di fiasco/ la mattina è buono e la sera è guasto*; anche l'*amicizia di un grand'uomo* e – rovescio della medaglia, se a pronunciare il proverbio è un signore –, persino *amor di servitore* non durano una giornata, come il vino di fiasco,³² perché i rapporti tra persone di rango diverso sono del tutto inaffidabili.

Tutti questi proverbi, che sintetizzano esperienze di vita secolari, hanno la loro fonte antica in una novella del Sacchetti:³³ «Ancora mi viene innanzi come piccola cagione muove un signore a dar la mala ventura altrui. Essendo messer Ludovico Gonzaga signore di Mantova, un suo provisionato avea detto con certi altri, più per diletto, che per altro: «Signore è vino di fiasco, la mattina è buono, a la sera è guasto». La detta parola fu rapportata al signore; sì come spesso interviene, per venire in grazia del signore sempre vi sono i rapportatori. Udendo ciò messer Ludovico, fece chiamare a sé quel provisionato, e disse: «Mo mi di'; ha tu detto le ta' parole?». Quel rispose: «Signor mio, sì; ma le parole mie non furon dette se non per motto, però che altra volta l'udì dire a un valente uomo». Disse il signore: «Si che tu di' che dicesti per motto, e non ti pare avere detto alcun male; e ha'mi nominato e appareggiato con un fiasco di vino. In fé di Dio, io ho voglia di farti un giuoco, che sempre te ne verrebbe puzza; ma acciò che tu lo possa ben dire da dovero, spogliati in farsetto, come quando tu venisti a far con mi: e vatti con Dio». Costui si dileguò in ora, che mai non apparì a Mantova; e lasciò il valer di due mila lire di bolognini, il quale avere tutto si tolse il signore. Così intervenne che il signore e vin di fiasco, l'uno era vino e l'altro l'ha disfatto».

Vale a dire che, con il suo comportamento, Ludovico Gonzaga (che divenne signore di Mantova dopo aver ucciso due suoi fratelli e morì nel 1382) confermò la verità del detto – pronunciato da colui che era al suo servizio ('provisionato') per dire una cosa spiritosa, senza allusione offensiva –, col punirlo crudelmente e per davvero, riducendolo sul lastrico.

Sembra giusto e appropriato, perciò, lasciare l'ultima parola alla voce popolare, con un altro proverbio: *I siùr i gh'aa i dènt d'i càan: / sa i te sgàgna m'ia incóo / i te sgàgna dumàan!* (i signori hanno denti di cane: se non ti mordono oggi, ti morderanno domani).

Note

1. Ringrazio don Daniele Piazza, canonico della cattedrale, che mi ha segnalato questo interessante detto, fornendomi anche le indicazioni bibliografiche di riferimento. La numerazione di questo m.d.d. prosegue quella del relativo paragrafo pubblicato l'anno scorso.

2. A.T.: *Ezechiele*, 38-39 in *La Sacra Bibbia secondo la volgata tradotta in lingua italiana e con annotazioni dichiarata da mons. A. MARTINI, arcivescovo di Firenze* (1a ed. 1785), 4 voll., III, Milano s.d.

3. N.T.: *Apocalisse*, XX, 7-10, e note relative, in *La Sacra Bibbia...*, cit.

4. *Corano*, XVIII 93-98; XXI 96-97

5. Cfr.: G. PAPINI, *Gog*, prefazione di E. SICILIANO, Firenze 1995 (1.a ed.: Firenze 1931).

6. Cfr.: M. BUBER, *Gog e Magog*, trad. it. di S. HEIMPEL-COLORNI, Vicenza 1999 (1.a ed.: Heidelberg 1949).

7. FRANCESCO CIECO da Ferrara, *Libro d'arme e d'amore nomato Mambriano*, Introduzione e note di G. RUA, 3 voll., Torino 1926; per le notizie intorno all'autore, alla sua fortuna e al suo oblio, all'impianto complessivo dell'opera e agli studi critici, si rimanda alla puntuale e documentata *Introduzione* di G. RUA, vol. I, pp. VII-XXVIII.

8. F. CIECO da Ferrara, *Libro d'arme...*, cit., Canto II, strofe 42-115.

9. Strofa 115. I due ultimi versi equivalgono a: "il fine giustifica i mezzi".

10. A. CYNTHIO de gli FABRITII, *Libro della origine delli volgari proverbi*, Venezia 1526. Il ponderoso volume, ritirato dal mercato e mai più ristampato perché considerato di contenuto osceno e colpito da censura, è stato riedito nel 2007 da Spirali di Milano, con l'aggiunta di altri manoscritti dell'autore e *Saggi* di F. Saba Sardi con sonetti dell'Aretino illustrati da Giulio Romano. Alcuni proverbi, ivi illustrati con storie per lo più licenziose, sono ancora in uso ai giorni nostri.

11. *Malmantile riacquistato*, di PERLONE ZIPOLI, colle note di PUCCIO LAMONI e d'altri. Ediz. conforme alla fiorentina del 1750, 4 tomi, in Prato, stamperia Vannini, 1815. L'opera ebbe molto successo, e alla prima edizione apparsa a Firenze nel 1688, seguirono varie edizioni settecentesche, riprese poi nell'Ottocento.

12. Cfr.: G. PITRÉ, *Bibliografia delle Tradizioni Popolari d'Italia. Con tre Indici speciali.*, Palermo 1894, n. 611 segg. Oltre a "gli è fatto il becco all'oca", tra i modi di dire in uso ancor oggi, presenti nelle note del Minucci, citiamo a titolo di esempio: "non è più tempo che Berta filava" (vol. I); "mettere la mano sul fuoco" (vol. III); "veder le stelle" (vol. IV).

13. Molti dati interessanti riguardanti la fortuna della 'novella' come genere nella letteratura italiana, si trovano nel volume *Novellistica* di L. DI FRANCIA, vol. I, *Dalle origini al Banello*, Milano 1924. Si vedano anche *Novelle del Mambriano del Cieco da Ferrara esposte ed illustrate* da G. RUA, Torino 1888; e FRANCESCO BELLO, *Le Novelle del Mambriano*, Prefazione e note di N. SCHILEO, Lanciano 1917.

14. G. RUA, *Introduzione* a F. CIECO da Ferrara, *Libro d'arme...*, cit., pp. XIII-XIV.

15. Cfr.: S. THOMPSON, *The Folktale*, N.Y. 1946; trad. it.: *La fiaba nella tradizione popolare*, Milano 1994, p. 227.

16. *Il Pecorone* di ser GIOVANNI FIORENTINO, Milano 1804 (1.a ediz.: Milano 1558), Tomo I, giornata IX, nov. II; pare che il libro sia stato scritto intorno al 1378, mentre ser Giovanni era in esilio. Per le pochissime altre notizie riguardanti questo misterioso fiorentino e sulla sua opera (una raccolta di cinquanta tra novelle, aneddoti, leggende), cfr.: *Introduzione* di G. MORGUZZO, in *Novelle del Trecento*, Torino 1926, pp. 13-15 e p. 233 (per la bibliografia).

17. *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*, raccolti e illustrati da G. PITRÉ, 4 voll., Palermo 1875, fiabe nn. XCV e XCVI.

18. I. VISENTINI, *Fiabe mantovane*, a cura di D. COMPARETTI e A. D'ANCONA, Torino 1879, fiaba n. 34.

19. Cfr.: G. D'ARONCO, *Indice delle fiabe toscane*, Firenze 1953, fiabe nn. 854(a), (b), (c), (d), pp. 99-100.

20. G. PITRÉ, *Novelle popolari toscane*, in *Opere complete di G. Pitirè*, ediz. nazionale, vol. XXX, 2 tomi, II, Roma 1941.

21. *Le cento novelle antiche o Libro di novelle e di bel parlar gentile detto anche Novellino*, Introduzione e note di L. DI FRANCIA, Torino 1930 (1.a ed., Bologna 1525, a cura di C. GUAL-

TERUZZI). Sull'anonimo autore dell'opera, sugli studi dei vari codici, le fonti, la bibliografia, ecc. si veda la dotta e puntuale *Introduzione* del DI FRANCIA, ed anche *Novellistica*, cit., vol. I, p. 26 sgg.

22. *Ibidem*, nota 7, p. 58: si tratta di Ezelino III da Romano, feroce tiranno della Marca Trevigiana e acerrimo nemico dei comuni lombardi, la cui efferatezza è divenuta leggendaria.

23. Pecore, dal lat. *berbeces*, franc. *brebis*.

24. "Rex quidam suum habuit fabulatorem, qui singulis noctibus quinque sibi narrare fabulas consueverat. Contigit tandem, quod rex curis quibusdam sollicitus minime posset dormire pluresque solito quaequivit audire fabulas... Concessit fabulator et sic incepit: - Erat quidam rusticus, qui mille solidos habuit. Hic autem in negotiationem proficiscens comparavit bis mille oves, singulas senis denariis. Accidit, eo redeunte, quod magna inundatio aquarum succresceret. Qui, cum neque per pontem neque per vadum transire posset, abiit sollicitus quaerens quo cum ovibus suis transvehi posset. Invenit tandem exiguam naviculam, quae nisi duas oves una cum rustico ferre non valebat. Sed tandem, necessitate coactus, duas oves imponens aquam transit. - His dictis, fabulatur obdormivit. Rex siquidem illum excitavit, ut fabulam quam inceperat finiret, commonuit. Fabulator ad haec: - Fluctus ille magnus est, navicula autem minima et grex ovium innumerabilis: permitte ergo superadictum rusticum suas transferre oves, et quam incepi fabulam ad finem perducam -". Pietro Alfonso visse tra i secc. XI e XII. Ebreo convertito al cristianesimo, fu medico di Alfonso I re di Spagna, da cui prese il nome. La *Disciplina clericalis* è un'opera di carattere didascalico con cui egli intende ammaestrare gli ecclesiastici con apologhi e novelle, attinti dalla tradizione araba e orientale.

25. M. DE CERVANTES, *Don Chisciotte della Mancia*, Traduzione, introduzione e note di V. BODINI, Torino 2005, I, 20, pp. 188-191.

26. Trascriviamo, come esempio dialettale di tale modalità narrativa, un paio di capoversi di una storiella pavese intitolata *Al mèrlo senza òssa*, riportata in G. SANGA, *Dialettologia lombarda. Lingue e culture popolari*, Pavia 1984, p. 260: - 'Na volta gh'era un òm, cl'era dré cl'andiva a Pavia fa 'l marcà; e quand cl'era là al marcà, dòp tanta tèmp, a gh'è gnü 'n mènt d'andà fa i sò bsoḡn. E 'nnùra, l'è scapà fò da Pavìa: quand l'èr fòra da Pavìa, 'l sia no 'dova 'ndà... ecc.

27. Cfr.: G. TASSONI, *Proverbi e indovinelli. Folklore mantovano*, Firenze 1955.

28. Guidalesco è propriamente la piaga di un animale da tiro o da soma, provocata dall'atrito dei finimenti.

29. Pare però che i Gonnella fossero due: quello vissuto sotto Obizzo nel Trecento, protagonista delle numerose novelle che gli dedica il Sacchetti nel *Trecentonovelle*, e l'altro, vissuto al tempo di Niccolò e Borso d'Este, al quale invece si riferirebbero le quattro novelle di M. Bandedello (1554), tra cui quella della morte del famoso buffone (IV, nov. XVIII). L'ipotesi è avanzata da V. PERNICONE, in nota alla nov. CLXXIII, in F. SACCHETTI, *Il Trecentonovelle* (1385-90), Firenze 1946.

30. La segnalazione bibliografica è di V. BODINI, curatore dell'edizione einaudiana del *Don Chisciotte della Mancia*, Torino 2005, 2 voll., I, n.1, p. 32; si trova anche in *L'Enciclopedia di Repubblica, ad vocem*. Di questa edizione tardo quattrocentesca delle *Buffonerie*, non si è purtroppo trovata traccia nei principali repertori bibliografici italiani e internazionali; esistono una edizione delle *Facezie del Gonnella*, Bologna 1506 e un'edizione delle *Buffonerie del Gonnella*, Venezia 1527/1552, oltre a numerose altre edizioni cinquecentesche e dei secoli segg. fino all'Ottocento. Anche Carlo Gozzi (1720-1806), a partire dal 1736 compose quattro poemi eroicomici giovanili, di cui uno intitolato al *Gonnella*.

31. Cfr.: G. TASSONI, *Proverbi e...*, cit., p. 175.

32. P. GUAZZOTTI - M.F. ODDERA (a cura di), *Il grande dizionario dei proverbi italiani*, Bologna 2006, *ad vocem*.

33. F. SACCHETTI, *Il Trecentonovelle*, cit., nov. LXV.

MARIELLA MORANDI

Un nuovo studio su Bernardino de Lera, architetto cremonese di fine Quattrocento, e l'organizzazione del lavoro nei cantieri del tempo

Chi si occupa di storia dell'arte cremonese non può non imbattersi prima o poi nella figura di Bernardino de Bocoli detto de Lera.

È successo più volte anche alla sottoscritta. L'occasione più recente è stato lo studio condotto nel 2006 su Palazzo Comunale e pubblicato sul volume edito in occasione dell'ottavo centenario della sua fondazione.¹ Qui Bernardino de Lera lavorò nel 1497-98 con interventi che interessarono la grande sala al piano nobile, dove venne costruito un grande soffitto a lacunari, e la facciata principale, dove le finestre furono riformate in stile rinascimentale.

La figura di Bernardino de Lera è di grande interesse per la storia del Rinascimento artistico a Cremona, ma ha avuto una fortuna critica poco favorevole in quanto la sua professionalità è stata declassata dal ruolo di architetto – riconosciutogli dalle fonti più antiche come Antonio Campi – che presuppone un'attività ideativa e dirigenziale, a quello di capomastro, che la riduce ad una più operativa ed artigianale.

Ad avviare gli studi moderni su di lui fu Alfredo Puerari che cercò, in diverse occasioni, di ricostruirne la corretta fisionomia, compito difficile, in quanto la maggior parte delle opere da lui realizzate, che furono moltissime, è stata distrutta e se ne ha notizia solo attraverso i documenti.²

Ora si impegna in questo compito Jessica Gritti, che pubblica un bell'articolo sulla rivista "Arte lombarda".³ Si tratta di un lungo saggio che, visto il prestigio della rivista in cui è pubblicato, toglie la figura del de Lera dall'ambito dell'interesse cremonese e lo colloca in quello più vasto del Rinascimento lombardo, circostanza che è all'origine della presente segnalazione.

Si tratta di uno studio ben documentato, che si appoggia sulla revisione di molte delle fonti finora reperite e rese note in varie occasioni, in primo luogo da Carlo Bonetti nell'ampia ricognizione dei documenti d'archivio da lui effettuata, della quale ancora non gli si rende abbastanza merito.⁴

Dallo studio della Gritti risulta che Bernardino de Lera era sia architetto, con compiti e capacità progettuali, sia imprenditore edile provvisto di notevoli doti gestionali che lo rendevano capace di dirigere più cantieri contemporaneamente.

Come architetto il de Lera risulta aggiornato sulle tendenze contemporanee più significative, soprattutto lombarde, ma anche fiorentine e romane, per contatti avuti in prima persona o attraverso i committenti, colti e raffinati esponenti delle famiglie più in vista della Cremona sforzesca. Negli edifici realiz-

zati negli anni novanta del Quattrocento egli cerca di innestare sulla tradizionale pratica edilizia cremonese le nuove istanze dell'architettura rinascimentale, così che anche le terrecotte da lui messe in opera in palazzi e cappelle gentilizie vengono considerevolmente aggiornate nella tipologia in senso antiquario.

Come impresario Bernardino era in grado di gestire più cantieri aperti contemporaneamente, occupandosi del controllo dei lavori, dell'operato delle maestranze, della gestione delle spese. In questo compito era probabilmente aiutato da quei collaboratori che si trovavano citati accanto a lui nei singoli contratti, figure come Lazzaro Pozzali, Ludovico Ripalta, Pietro Cerveri, Francesco Pampurini. Costoro, inoltre, avevano alle proprie dipendenze su ogni cantiere dei maestri preposti alla conduzione di squadre di lavoratori, così che si veniva a formare una struttura piramidale delle maestranze.

Tra questi maestri con ruoli dirigenziali, gli artisti specializzati nelle operazioni decorative ed i committenti si intrecciavano rapporti di interesse e di amicizia, ben delineati dalla Gritti, che hanno il pregio di offrirci, al di là delle notizie storiche, uno spaccato di vita vissuta, che toglie i documenti dalla sfera delle considerazioni astratte nelle quali a volte gli studiosi indulgono, riportando invece agli interessi concreti, di natura essenzialmente economica, che sono alla base di ogni lavoro, anche di quello che presenta connotati artistici.

Lo studio su Bernardino de Lera porta infine la Gritti a riflettere sulla cultura architettonica cremonese della fine del Quattrocento. Infatti gran parte della critica ha cercato di spiegare le novità architettoniche rinascimentali arrivate in città quasi solo in chiave bramantesca, mentre al contrario erano molti gli stimoli che già avevano raggiunto la città. Soprattutto vi erano arrivati dalla vicina Mantova echi albertiani e mantegneschi, per lungo tempo però confinati solo nell'ambito della decorazione di gusto antiquario.⁵ In questo contesto, il ruolo di Bernardino fu importante perché fu lui ad operare la sintesi strutturale che denuncia l'assimilazione dei nuovi canoni architettonici rinascimentali.

Tutto questo però lascia ancora aperto un problema, quello di riuscire ad attribuire in maniera convincente la paternità di gioielli architettonici realizzati nei primi anni del Cinquecento, come il Tempietto di Cristo Risorto ed il chiostro di S. Abbondio. Ecco allora la necessità di uscire da schemi di analisi ormai sclerotizzati e di rileggere questi edifici all'interno dell'effettiva cultura artistica cremonese del tempo, per cogliere – come scrive la studiosa – il nesso profondo che queste opere potrebbero avere con la città e con le maestranze che in essa si sono formate e sono cresciute grazie a stimoli provenienti da direzioni diverse, fino a lasciare testimonianze veramente alte del proprio operato.

Le considerazioni esposte dalla Gritti trovano conferma nei documenti relativi ad altri due cantieri cremonesi della fine del Quattrocento, che la studiosa non prende in considerazione, quello relativo alla riforma della chiesa

di S. Agata studiato da Simona Bini e quello relativo alla costruzione del chiostro e della chiesa di S. Monica, studiato dalla sottoscritta.

In S. Agata i lavori iniziarono nel 1496 e consistettero nel rifacimento della zona orientale della chiesa, che venne ampliata e raccordata all'impianto medievale mediante una campata di nuova fondazione. A eseguire i lavori furono Pietro e Matteo da Prato, indicati nei documenti come "fratrum de Lera", interessante epiteto il cui reale significato – parenti dei più celebri Bernardino e Guglielmo o soci della loro impresa o altro – andrebbe indagato. I due maestri furono gli esecutori materiali di un progetto ideato da una terza persona (forse Bernardino de Lera, come afferma nel XVII secolo Giuseppe Bresciani), dato che conferma la ripartizione dei ruoli nel cantiere come indicato dalla Gritti. Inoltre il documento integralmente trascritto dalla Bini consente di avere una chiara visione sia della tecnica costruttiva utilizzata, sia delle responsabilità e dei compiti dei due maestri da Prato che dirigevano il cantiere, ed anche di intravedere i rapporti che intercorrevano con le altre figure professionali del settore, visto che fra i testimoni presenti alla stipula del contratto coi fabbricieri della chiesa figura anche Bernardino de Stavoli figlio di Giovanni, della vicinia S. Erasmo, ovvero un membro della famiglia dei celebri fornaciai protagonisti della lavorazione rinascimentale della terracotta cremonese.⁶

I documenti relativi ai lavori nel monastero di S. Monica, iniziati nel 1479, confermano che la struttura verticale individuata dalla Gritti per l'impresa di Bernardino de Lera era sostanzialmente comune a tutto il settore edile cremonese, ma al tempo stesso mostrano che esistevano sensibili differenze fra cantiere e cantiere a seconda delle richieste dei committenti. In S. Monica, infatti, vengono aperti a tre anni di distanza l'uno dall'altro (nel 1479 e nel 1482) due cantieri diversi, uno relativo al chiostro e uno relativo alla chiesa, molto differenti fra loro a causa del significato che le costruzioni dovevano avere. La realizzazione del chiostro, o per meglio dire di un'ala di esso da conformare a quanto già esistente, venne affidato a Giacomo della Chiesa, uno dei "magistri" registrati in un codice pergameneo del Museo Civico di Cremona datato 1478 e contenente matricola e statuti del paratico dei marangoni e muratori.⁷ L'edificio doveva servire ad uso esclusivo delle monache e doveva quindi soddisfare solo esigenze di carattere funzionale. La chiesa, invece, che fu affidata all'impresa di Giacomo de Lera, doveva avere anche carattere di luogo di rappresentanza, non solo della potenza del monastero, posto sotto la diretta protezione degli Sforza, ma anche dei benefattori che fornivano i soldi necessari alla costruzione, Andrea Raimondi, coi nipoti Tommaso ed Eliseo. Non ci si vuole dilungare qui nell'analisi dei due lavori e delle differenze esistenti fra i due cantieri, rimandando chi fosse interessato all'articolo pubblicato sul "Bollettino Storico Cremonese", ma sembra utile sottolineare, a completamento dell'articolo della Gritti, che la diversa funzione e grado di rappresentatività

dei due edifici generò due modi ben diversi di gestire i due cantieri, l'utilizzo di maestranze di diversa specializzazione e di materiali edili di costo e pregio diversi.⁸

Note

1. M. MORANDI, *Le trasformazioni successive, dall'età sforzesca ai giorni nostri*, in "Il Palazzo Comunale di Cremona. L'edificio, la storia delle istituzioni, le collezioni", a cura di A. Foglia, Cremona 2006, pp. 171-222.

2. Fra le opere conservate si ricorda il palazzo di Eliseo Raimondi ed il monastero del Corpus Domini, che la Gritti dice distrutto, ma che invece esiste ancora, anche se molto ammalorato.

3. J. GRITTI, *Una vita in cantiere. Materiali per Bernardino de Lera architetto*, in "Arte lombarda", 2006, n. 1-3.

4. I manoscritti di Carlo Bonetti sono conservati nella Biblioteca Statale di Cremona, fondo Libreria Civica.

5. Su questo argomento si segnala il seguente saggio: J. GRITTI, *Tradizione dell'antico a Cremona. Le terrecotte decorative del palazzo Stanga Trecco*, in "Arte lombarda", 2008, n. 1, pp. 3-15. Per la storia e le decorazioni del palazzo si vedano anche i saggi contenuti in: *la stanza preziosa. Palazzo Stanga, storia di un restauro*, Cremona 2004.

6. S. BINI, *La torre campanaria di S. Agata con nuove notizie sulla riforma quattro - cinquecentesca della chiesa*, in "Bollettino Storico Cremonese", n.s. VIII (2001), Cremona 2002, pp. 35-77.

7. *Ars Muratorum et Magistrorum Manariae Cremonae. Statuta artis muratorum et Magistrorum artis manariae*, ms. sec. XV. Una copia anastatica del documento è conservata presso la Biblioteca Statale di Cremona.

8. M. Morandi, *Architettura e cantieri di lavoro nella Cremona sforzesca: il caso del monastero e della chiesa di S. Monica*, in "Bollettino Storico cremonese", n.s. X (2003), Cremona 2004, pp. 219-232.

Stampe sull'assedio di Cremona del 1648

La storia dell'assedio

A margine della guerra dei trent'anni, 1618-1648, Francesi e Spagnoli si contendevano il dominio su vaste zone dell'Italia Settentrionale e soprattutto sulla ricca pianura agricola della bassa Lombardia. L'occupazione di Cremona e del territorio cremonese, da cui peraltro si poteva controllare la più importante via d'acqua della pianura padana, rappresentava dunque il primo obiettivo militare strategico del cardinale Mazzarino, ma anche dei Savoia, che coltivavano il sogno di strapparli a Filippo IV, Re di Spagna e delle Due Sicilie. Nel 1647 il prelado francese riuscì a convincere Francesco I d'Este, Duca di Modena, già stimato stratega militare alla corte di Spagna, a schierarsi con la Francia, assicurandosi così un alleato in grado di attaccare lo stato di Milano da sud. La promessa del Mazzarino, in caso di vittoria, era quella di lasciare in dono al Duca di Modena proprio Cremona con il suo territorio. La notizia dell'alleanza tra francesi, piemontesi e modenesi mise in allarme gli spagnoli, che presidiavano la città, anche perché "era per così dire città senza mura" (Bresciani 1650), visto che gran parte della cinta muraria medioevale era praticamente distrutta. Venne presa la decisione di erigere in tutta fretta ripari e fortificazioni, di consolidare le mura e i baluardi, di scavare fosse di difesa ed di approvvigionarsi di una grande quantità di vettovaglie e munizioni (Bresciani). Vari rustici ed abitazioni dei sobborghi della città furono espropriati e distrutti per evitare che potessero fornire rifugio agli assediati nel loro avvicinamento a Cremona (Morandi 1991). Vennero arruolati artigiani e contadini, ma anche parroci, frati, uomini di legge e medici, tutti furono chiamati per far fronte al pericolo imminente e "fu piantata sul piazzale di S. Lucia una forca, in pena di coloro che senza una legittima causa non avessero voluto applicarsi al lavoro: difatti due subirono questo castigo!" (Grandi 1856). Contemporaneamente venne inviato a Casalmaggiore con alcuni armati il capitano Daniele Ala con l'obiettivo di contrastare il passaggio del Po da parte delle truppe del Duca di Modena (Romani 1829). Verso la fine di settembre del 1647, tuttavia, l'esercito franco - sabauda - modenese riuscì ad attraversare il fiume tra Brescello e Casalmaggiore dando inizio all'invasione delle campagne cremonesi. La scarsa resistenza offerta dall'esercito spagnolo fece sì che, come ci racconta il Bresciani (figg. 1 - 2), in pochi giorni Francesco I d'Este arrivasse indisturbato alle porte di Cremona con circa dodicimila uomini: "Ecco finalmente il nemico à vista della Città, il primo giorno d'Ottobre, cerca le



Fig. 1. Frontespizio dell'opera di Giuseppe Bresciani *Le Turbulenze di Cremona...*, 1650.

Fig. 2. *Joseph Bersanus Cremonen. ætatis suæ ann: LX.* Acquaforte, 145 x 98, firmata in basso *Blancus f. Med.* [Giovanni Paolo Bianchi, milanese]. Tratta dal Bresciani, 1650.

quattordecim hore con dodici milla combattenti”. La conquista della città sembrava ormai una facile impresa, anche perché le recenti e frettolose opere di rifacimento delle mura, dei baluardi e delle fortificazioni non davano l'impressione di essere sufficienti a fermare l'urto delle truppe nemiche.

Il Duca di Modena insediò il suo quartier generale in San Sigismondo, “aveva il Duca di Modena preso il suo alloggiamento nel Convento di S. Sigismondo, habitato da Monaci Heremitani di S. Girolamo...” (Bresciani), mentre le sue milizie si avvicinarono alle mura di Cremona, accampandosi incautamente nei pressi del convento di San Rocco dei Frati Serviti, che sorgeva ove ancora oggi esistono la cascina ed il mulino di San Rocco (fig. 3), proprio davanti al baluardo di Porta Mosa, così denominata per le caratteristiche paludose della zona sulla quale si affacciava. Nel frattempo squadre di “intrepidi contadini”, denominati dai francesi i *Ferrabutti* o più prosaicamente Farabutti (dal termine spagnolo *faraute*, derivato a sua volta dal francese *heraut*, araldo), al comando di un certo Marc'Antonio (secondo alcuni Nicolò) Brunello, “prode capitano” e “prattico delle strade ove attraversava l'inimico”, andava facendo rappresaglie e imboscate ai plotoni di soldati del Duca di Modena, che saccheggiavano i borghi indifesi del contado cremonese (Grandi).



Fig. 3. Francesco Colombi Borde, *Mulino San Rocco*, 1889, olio su tavoletta, 132 x 249 (Museo Civico, Cremona, cat. n. 867).

Le condizioni atmosferiche, purtroppo per il Duca, andarono rapidamente peggiorando e proprio il primo ottobre iniziò una pioggia battente che, unita all'acqua fatta scorrere dagli spagnoli e dai cremonesi con il taglio delle rive di protezione del Naviglio, ridusse la zona degli accampamenti ad un vero acquitrino: "Risorse il terzo giorno alquanto piovoso, nel quale il Duca si ritirò in una casa dietro il Convento di S. Sigisimondo... la sua gente non s'avanzò verso la Citade, ma ben sì verso d'essi l'acqua delli naviglij della Città, li quali per li tagli ordinati incominciavano lentamente ad inhumidire gli suoi alloggiamenti collocati in sito basso, e paludoso" (Bresciani). La situazione peggiorò nei giorni successivi: "Il quarto giorno festa del Serafico S. Francesco [4 ottobre], seguì la pioggia, ma lenta, e crebbero le acque dei naviglij...; il quinto giorno... cessò alquanto la pioggia, ma non l'acqua dei tagli dei Naviglij,... che negli alloggiamenti de Francesi vedeva coprire le baracche..." (Bresciani). Pare inoltre che il Mazzarino tardasse ad inviare i rinforzi promessi e che anche il Duca Tomaso di Savoia, malgrado gli accordi presi, non venisse mai in soccorso (Robolotti 1859, Romani, Muratori 1749). Alla fine, come rileva il Bresciani, Francesco I d'Este fu costretto a ritirarsi dopo aver perduto 2300 uomini: "Alli sei d'ottobre, circa le quattordeci hore, s'incaminò il Duca... verso donde venuto era... e (il giorno successivo) cessato alquanto la pioggia, deliberò il Duca con l'esercito di proseguire il viaggio fino a Casalmaggiore...". Spagnoli e cremonesi, capitanati dal marchese Serra, si gettarono all'inseguimento delle truppe nemiche infliggendo loro ulteriori perdite nei pressi delle Ca' Basse e del Forcello, dove morì il conte Alfonso Montecuccoli (Caraffini). Ma l'abbandono delle terre cremonesi da parte delle truppe del Duca fu estremamente cruento: vennero saccheggiate Cella Dati, Sospiro, S. Salvatore, Torre

Picenardi e Monticelli Ripa d'Oglio, commettendo ogni sorta di atrocità contro gli abitanti di questi paesi (Romani). La delusione patita dal Duca fu ovviamente grande, ma questi non abbandonò l'impresa. Si ritirò a Modena, da dove inviò a Parigi il marchese Calcagnini per raggiugnare il cardinal Mazzarino sulla fallita spedizione, ma soprattutto per chiedere nuovi rinforzi (Romani). Francesco I lasciò passare l'inverno e la primavera e alla fine di giugno del 1648 decise di marciare nuovamente su Cremona. Il nostro interesse è legato soprattutto a questo secondo assedio e alle incisioni ad esso relative. Ce ne occuperemo successivamente. Qui va però ricordato che in quella occasione venne eseguito anche un magnifico disegno, di grandi dimensioni, estesamente descritto da Mariella Morandi nel 1991, che illustra l'assedio di Cremona "governando le armi della città l'Ill.mo Signor D. Vincente Monsurì sotto la direzione dell'Ill.mo et Ecc.mo Signor D. Luigi di Benavide Carillo Toledo Marchese di Framista, e Caracena..." (Museo Civico Ala Ponzone, rub. V. 0034) (fig. 4). Anche in questa seconda occasione le tappe d'avvicinamento a Cremona da parte delle truppe franco - sabauda - modenese furono abbastanza agevoli e neppure il grosso *trincerone* fatto costruire dal marchese Caracena, comandante delle truppe spagnole e governatore di Milano (fig. 5), a difesa della città e delle campagne, riuscì a fermare i soldati del Duca. Si trattava una lunga trincea con relativo terrapieno rinforzato da fascine di grossi rami, che dalla periferia sud-est della città (fig. 22) si dirigeva verso Grumone e Scandolara Ripa d'Oglio, sino alla Pivazza de' Fraganeschi (Catalano 1996, Brusoni 1676, Capriata 1663, Bresciani). Osserva il Landi che il Caracena stesso, notte tempo, visitava a cavallo le varie stazioni militari dislocate lungo il "*trincerone*" per impartire di persona gli ordini agli ufficiali e per sostenere i soldati, incitandoli alla resistenza e promettendo loro premi (Bonometti D. 1978). Il Caracena cercò anche di rinforzare alcuni punti dell'improvvisato vallo inviando da Cremona alcune milizie capitanate dal principe Trivulzio e dal Marchese di Caravaggio, distribuendole in quelle stazioni contro le quali egli temeva sarebbero stati più facilmente rivolti gli assalti dei nemici. Tutto fu inutile, la linea difensiva venne rapidamente superata dalle truppe del Duca di Modena e, secondo quanto riferisce il Bresciani, "...la notte seguente alla festa di San Pietro [29 giugno]... alle hore cinque della notte l'inimico superò il lunghissimo trincerone che da' nostri si era alzato a difesa del cremonese...".

Durante l'assalto al *trincerone* restò gravemente ferito anche il marchese Serra, che morì dopo qualche giorno (Morandi 2001). Francesco I d'Este, illuso dall'effimero successo, ma anche e soprattutto su pressione del comandante francese Du Plessis (Muratori), tentò di attraversare subito l'Adda per aprirsi la via su Milano. Il tentativo fallì per la resistenza opposta dagli spagnoli sul fiume nei pressi di Crotta, di fronte al possente castello di Maccastorna (Bresciani, Trecchi 1885). Il Duca ripiegò allora verso Cremona per assediare, ma, memore dell'ingloriosa sconfitta patita nell'autunno precedente negli acquitrini

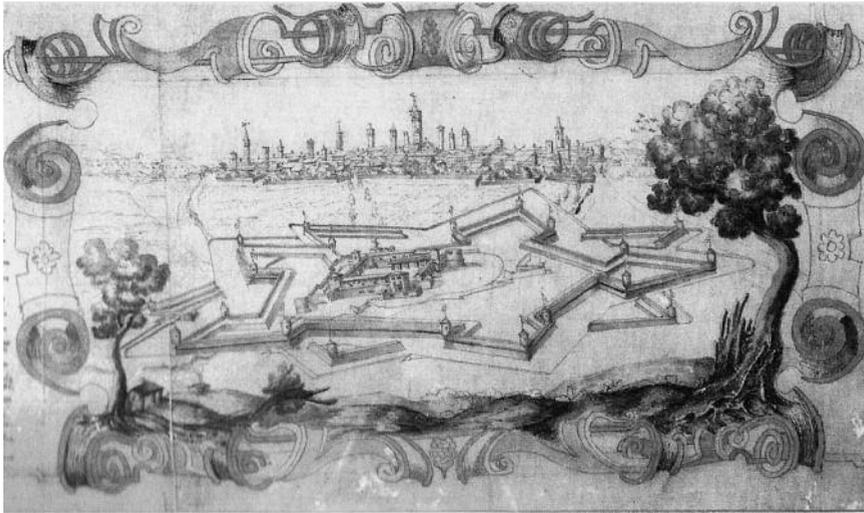


Fig. 4. Particolare del disegno del 1648 ca. raffigurante la pianta di Cremona. Non firmato. (Cremona, Museo Civico, rub. V 0034).

di Porta Mosa, ebbe l'idea, rivelatasi poi altrettanto sbagliata, di assalire direttamente il castello di Santa Croce attaccando Cremona da Nord Ovest.

Asserisce il Muratori che il Duca di Modena venne mal consigliato ancora una volta dal maresciallo Cesar Du Plessis-Praslin, anche se di opinione esattamente contraria è, come ovvio, lo storico francese Sismondi (1847) che ritiene che "...ils assiegerent Cremone contre l'avis du Marechal du Plessis". Forse il più obiettivo è lo storico Schoell (1832) quando sottolinea che le divergenze tra i due "...furent cause que la campagne de 1648 n'offrit rien de decisif". Resta il fatto che purtroppo per loro il castello era l'unico vero baluardo militare in grado di reggere l'urto dell'artiglieria, tanto che, come spiega il Bresciani, "Non mai si dubitò, che li Francesi attaccassero il Castello per esser forte, ma bensì la Città per la debolezza sua". La città infatti, nonostante i lavori di rinforzo delle mura e dei baluardi eseguiti durante l'inverno e la primavera, si trovava ancora ad essere pressoché priva di vere difese, con "un semplice e debolissimo muro quasi senza terrapieno" (Beretta 1696), priva di ponti levatoi e con scarse fortificazioni (come si può osservare dalle stampe delle figg. 23 e 24). Qualche "rattoppo", alcuni terrapieni ed alcune strutture di rinforzo alla cinta muraria, diroccata in più punti, non parevano offrire particolari garanzie di sicurezza all'abitato. Faceva invece eccezione proprio il solido castello di Santa Croce (fig. 6, 6a, 6b, 6c), che nelle settimane precedenti all'assedio, ma anche durante l'assedio stesso, venne reso ancora più inattaccabile con la costruzione di mezzelune, mura, fossati e strade coperte: una cinta poligonale bastionata esterna al castello stesso di fatto forniva una protezione



Fig. 5. *Marchio Caracena alter Insubriae Fabius Max.* Incisione, 193 x 134, firmata in basso *Caesar Bonacina sculp. 1654*. Tratta da Orazio Landi 1654).



Fig. 6. Castello di Santa Croce. Olio su tavoletta, 27 x 42 cm, siglato sulla pietra in basso al centro J.M.P.C. 1789 n° 3 [Johannes (o Josephus) Manfredinus pictor Cremonensis (?) 1789 numero 3]. (attribuzione e segnalazione di Gianni Toninelli) (Cremona, Museo Civico, cat. 1297).

maggiore verso la campagna e lo isolava dall'abitato. La cinta bastionata verso la città era ulteriormente rinforzata da un *trincerone* (fig. 25), ideato dall'ingegner Prestino "con il parere anco delli Eletti dalla città" al fine di "dividersi del tutto il castello dalla Città" (Bresciani). Un altro muro fortificato, con relativa fossa, andava dal castello alle rive del fiume Po per impedire l'accesso al nemico da quella parte (fig. 25). Il fiume rappresentava infatti una via importante per il rifornimento di armi e vettovaglie, al punto che l'inizio delle operazioni militari fu caratterizzato proprio da alcuni scontri "fluviali" con *bergantini*, *mezze galere* e imbarcazioni varie (Bresciani). Il controllo del tratto di fiume tra la sponda cremonese e quella piacentina, proprio di fronte alle mura della città, permetterà a più riprese durante l'assedio anche l'arrivo di rinforzi militari, nonché l'arrivo in relativa sicurezza del marchese Caracena, artefice della strategia difensiva del castello e della città. Racconta il Bresciani che il Duca di Modena il "20 detto [luglio 1648] circa mezzogiorno ritornò l'inimico alla Crotta, & indi verso Cremona, ove alloggiò alla sera a Casanova del Morbasco, Costa S. Abramo e Cava. Il seguente giorno prese quartiere all'Incosato, Picenengo, Migliaro e Lazzaretto..." ed il 22 luglio ebbero inizio le ostilità.

L'esercito di Francesco I "s'avanzò sopra un campo elevato verso il Po, che dominava tutta la Città detto il Costone. Alzò l'inimico la prima batteria di quattro pezzi sopra il Costone... tirando la prima palla d'artiglieria in Città, della

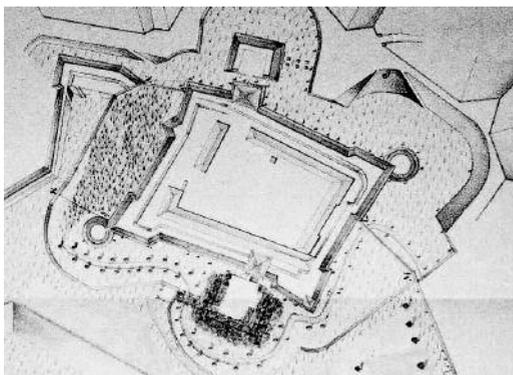
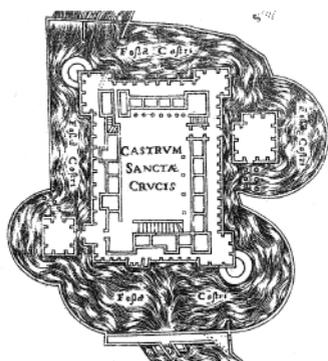


Fig. 6a. *Castrum Sanctae Crucis*. Pianta del castello con i due rivellini e la *Fossa Castri*. Particolare della pianta di Antonio Campo *Species Urbis Cremonae...*, incisa nel 1582 da David de Laude (e da Agostino Carracci per almeno tre degli stemmi che compaiono agli angoli della pianta, secondo Calvesi e Casale 1966, p. 33).

Fig. 6b. *Plan des cremoneser Castelo Sancta Cruce*. Particolare di un disegno acquerellato eseguito poco prima della completa demolizione del Castello (seconda metà del '700) (Coll. priv).



Fig. 6c. Resti dell'antica cinta muraria del castello in una cartolina fotografica degli inizi del 1900, poco prima della demolizione. Sulla destra il Torrione, oggi unico testimone del possente castello di Santa Croce.



Fig. 7. *Alessandro Capra Architetto cremonese d'anni 64*, Incisione, 125 x 90, siglata in basso a destra CAB [Cesare Bonacina]. Tratta da A. Capra, 1672.

quale restò morto un fanciullo” (Bresciani). I bombardamenti si succedettero a ritmo incalzante distruggendo le torri delle chiese di San Luca, San Bassano, Sant’Apollinare, Santa Monica e Santa Lucia, nonché l’infermeria delle donne dell’Ospitale di Sant’Alessio, senza però causare vittime tra le ricoverate (Grandi). Una palla di cannone raggiunse anche il Torrazzo provocando qualche danno di poco conto alla struttura muraria: “l’inimico tirò una palla d’artiglieria nella Torre maggiore verso la parte di Tramontana, che li segnò a pena del colpo” (Bresciani). Ancora oggi se ne vedono le tracce (Moreni 1974, Castellani 2006).

La zona del Costone sembrava l’ideale per poter bombardare la città come racconta anche un altro contemporaneo, l’architetto cremonese Alessandro Capra (fig.

7): “Infatti l’anno 1648 li Francesi non trovarono altro luogo perciò atto, che un certo campo chiamato il Costone donde con 36 Pezzi di Cannone, quasi tutti da 60 tirarono dieci milla Cannonate nel Castello, e sette milla nella Città, e tutte con leggierissima offesa; & ora anche detto costone è stato spianato” (anche se il toponimo è rimasto sino ai giorni nostri) (fig. 8).

Il Capra fu direttamente coinvolto nella costruzione dei ripari, di alcune macchine belliche e di varie opere di difesa militare come egli stesso ci riferisce: “precetti utilissimi... per difendere con buona regola le Città e le Fortezze... li ho cavati e autenticati dalle esperienze, che ne ho fatte nelle guerra sotto Cremona, nell’anno 1647 e 48” (figg. 9 e 10). Lo stesso Capra ideò anche un progetto di città “fortificata alla moderna”, mai completamente attuato (fig. 11), meglio comprensibile nel disegno più particolareggiato, che il figlio Domenico pubblicò nel 1685 ispirandosi ai progetti del padre, come egli stesso ammette e come sottolinea lo Zaist: “la qual’opera in sostanza altro non contiene, che ben maturati e fondati precetti, a lui suggeriti dal proprio padre...” (fig. 12). L’ingegnoso architetto cremonese, durante l’assedio, fu invitato anche a costruire un mulino “..da macinare il grano..”, che “...riuscì tanto commodo, e facile da operare, che piacque a tutti quelli che lo videro, e macinava con un Cavallo una Soma di grano in due ore. Con questo molino si macinava anche senza cavallo con mettervi due uomini alle stanghe” (fig. 13). Il mulino gli fruttò una benemerenda del Tribunale di Provisione della Città di Milano ed il Capra non esitò a sottolineare come un altro mulino fatto da un maestro mila-

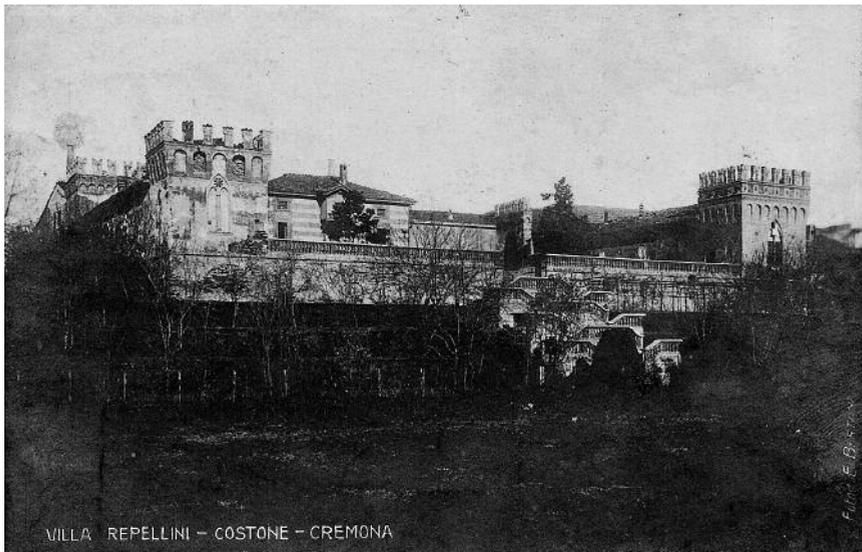


Fig. 8. *Villa Repellini - Costone - Cremona*. Cartolina fotografica di E. Bertani (primi '900). Zona elevata del Costone con la "piarda" degradante verso il Po, adiacente alla via per Milano.

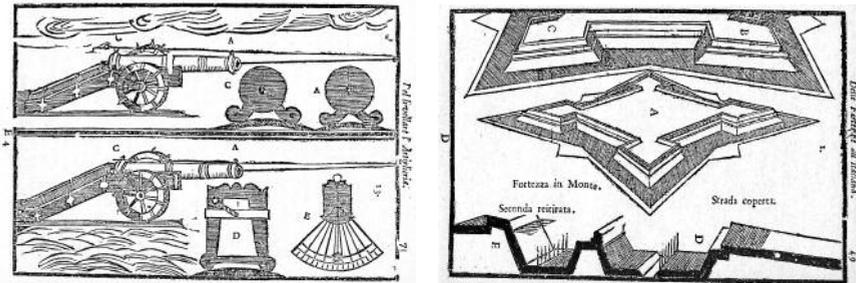


Fig. 9. *Come si deve mettere un pezzo d'Artiglieria a livello, per colpire nel segno*. Silograpia, 132 x 187. Tratta da A. Capra, Bologna 1686.

Fig. 10. *Figura prima in prospettiva di quattro baloardi*. Silograpia 128 x 190. Tratta da A. Capra, Bologna 1686. La figura richiama la rappresentazione grafica della fortezza posta alla base del disegno anonimo dell'assedio (fig. 4).

nese fosse stato "bello da vedere, ma di poco valore nell'adoperarlo..." (fig. 14).

Tornando all'assedio ricordiamo che dopo 86 giorni di inutili attacchi Francesco I, consapevole di non essere riuscito ad ottenere risultati apprezzabili nel suo progetto di impadronirsi del castello, abbandonò l'idea di conquistare Cremona (Rari Caprici A. 1649) (figg. 15 e 16). Era ormai la metà di ottobre, la stagione andava peggiorando ed il Duca fu costretto ad un "...vergognoso abbandono di una mal diretta espugnazione..." (Romani). La ritirata dell'eser-



Fig. 11. *Figura trapezia di nove angoli disuguali fortificata alla moderna.* Silografia, 188 x 130. Tratta da A. Capra, Bologna 1686.

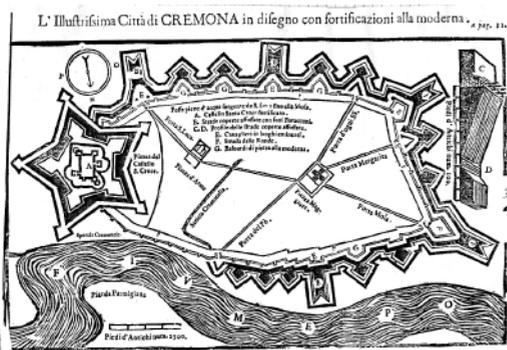


Fig. 12. *L' Illustrissima Città di Cremona in disegno con le fortificazioni alla moderna.* Silografia, 186 x 302. Tratta da D. Capra, Bologna 1685.

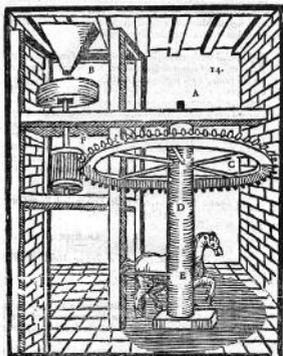


Fig. 13. *Molino che fu fatto nel tempo della guerra sotto Cremona nell'anno 1648.* Silografia, 166 x 134. Tratta da A. Capra, Cremona 1717.

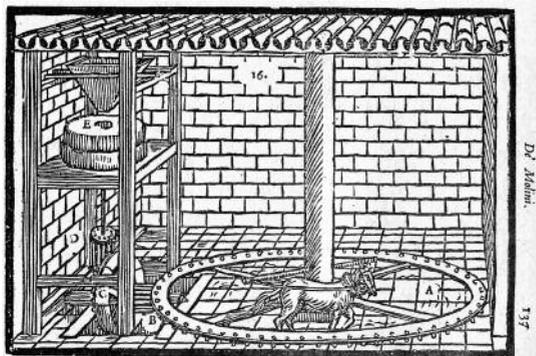


Fig. 14. *Molino da Cavalli e Bovi di un Maestro di Molini milanese.* Silografia, 128 x 187. Tratta da A. Capra, Cremona, 1717.

cito gallo - sabauda - modenese iniziò nei giorni 13 - 14 e 15 ottobre e “sábado 17. por rendimento de gracias... cantose musicalmente... en Cathedral... el Te Deum Laudamus” (Rari Caprici A. 1649). Vennero fatti “vari fuochi d’allegrezze & s’illuminò la Torre maggiore” e vennero tributati onori a chi aveva contribuito alla difesa della città, a partire da Aloisio de Benavides Carrillo e Toledo, marchese di Caracena, “la cui gloria sarà sempre eterna” (Bresciani). Le feste proseguirono per alcune settimane ed il Bresciani, in un rarissimo fa-

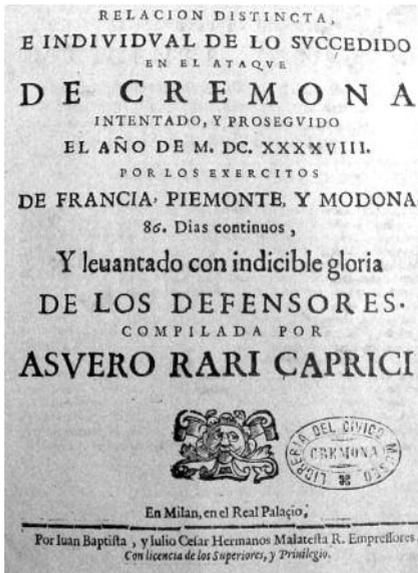


Fig. 15. Frontespizio della *Relacion distincta...* di A. Rari Caprici, Milano, Malatesta, 1649. La pubblicazione fornisce una dettagliata descrizione giorno per giorno di quanto accaduto durante l'assedio del 1648.

Fig. 16. Rappresentazione simbolica della Fama, che celebra le glorie del Marchese Caracena. Incisione, 182 x 130. Tratta da A. Rari Caprici 1649. In basso a sinistra si nota una rappresentazione stilizzata del Torrazzo e del Battistero.

scicolo aggiunto al volume “*Turbulenze di Cremona...*” (esemplare della Biblioteca Statale di Cremona, DD.5.14/3), racconta di festeggiamenti tenutisi ancora nel giorno di Santa Barbara, il 4 dicembre, nella chiesa “pomposissimamente addobbata” dei “RR. PP. Barnabiti dedicata ai SS. Giacomo e Vincenzo gloria de le Spagne...”. Sulla piazza antistante la chiesa, come già descritto da Asvero Rari Caprici, misterioso autore della “*Relacion distincta...*”, di fronte al popolo in giubilo “...se gli fece incontro un Sopranino Eccellente Forastiero, armato, & ornato maestosamente, in abito da Fama, con pennacchi, trombe & armi... Et questo cavalcando un cavallo Affricano mostruoso, che ha due corna per ciascan piede, & le parti genitali al collo, cantò in Musico Tuono, accompagnato da isquisiti Stromenti, i Trionfi del valorosissimo Sig. Marchese di Carazena, & le glorie della Fedelissima Cremona...” (fig. 17). In ricordo dell’occasione il baloardo di Porta Mosa, teatro del primo fallito attacco dei franco - sabardo - modenesi, verrà successivamente ribattezzato baloardo Caracena (fig. 18).

I cremonesi tributarono onori anche ai santi protettori poiché ritennero che la liberazione della città fosse stata “frutto anche dell’intercessione della B. V. Maria, e de Santi Protettori Huomobono, Himerio, Marcellino, e Pietro, &



Fig. 17. "Sopranino" che, "accompagnato da isquisiti stromenti" canta "i Trionfi del valorosissimo Sig. Marchese di Carazena, & le glorie della Fedelissima Cremona...". Incisione, 122 x 133. In G. Bresciani, 1650 (fascicolo aggiunto alla copia della Biblioteca Statale di Cremona, DD.5.14/3).

Agata" (Bresciani). Il 13 novembre, un mese dopo la fine dell'assedio, la città decise di offrire a Sant'Omobono una tavoletta ex voto raffigurante "il santo cittadino con sotto la città assediata" (Bresciani, ms. 13). Lo storico cremone-
 nese Manini così racconta l'ingloriosa ritirata delle truppe di Francesco I: "dopo quasi tre mesi di rabbioso asse-
 dio, dopo varj inutili assalti e strata-
 gemmi, dopo la perdita di 10. mila
 uomini tra i quali 380. ufficiali... veg-
 gendo di non poter conquistare Cre-
 mona, si ritirarono cogli avanzi del
 loro esercito di nuovo a Casalmag-
 giore, daddove poi passarono sul Reg-
 giano e sul Modenese. I Cremonesi
 perdettero in questo assedio 2000. cit-
 tadini, e il presidio 600. soldati. Si se-
 gnalarono Nicolò Ala, Maestro di
 Campo, Alessandro Magio coman-
 dante delle milizie forensi, ed i capi-
 tani Galeazzo Picenardi, Vincenzo
 Stanga, Ambrogio Conti, Manenti,

Preda e Mariani. Essendo però dovuta la vittoria alla direzione del capitano -
 generale De Benavides [il marchese di Caracena], i cremonesi gli tributarono
 la Corona di Gramigna, che secondo l'uso de' Romani si soleva dare a quelli
 che liberavano le città dall'assedio" (fig. 20). Questo secondo assedio del 1648
 lo troviamo raffigurato anche nella parte inferiore del dipinto di Angelo Mas-
 sarotti (1654-1723) dedicato a Santa Teresa d'Avila, che si trova nella chiesa
 di Sant'Imerio (Fig. 19), e in alcuni disegni, come ad esempio quello conser-
 vato all'Archivio di Stato di Parma (cfr. Spotti, 1994, fig. 80) e quello più par-
 ticolareggiato conservato nella Biblioteca Statale di Cremona nella cartella delle
 illustrazioni a corredo del manoscritto del 1735 di A. F. Dati dal titolo *Com-
 pendio universale storico...* (fig. 21). I due episodi degli assedi di Cremona
 del 1647 e del 1648, benché sanguinosi, non ebbero alcuna importanza nel
 panorama della trentennale guerra che all'epoca dilaniava l'Europa. La guerra
 dei trent'anni terminò proprio nel 1648 con la Pace di Westfalia con due trat-
 tati: il primo a Osnabrueck, già firmato il 15 maggio 1648, ed il secondo a
 Muenster il 24 ottobre dello stesso anno.

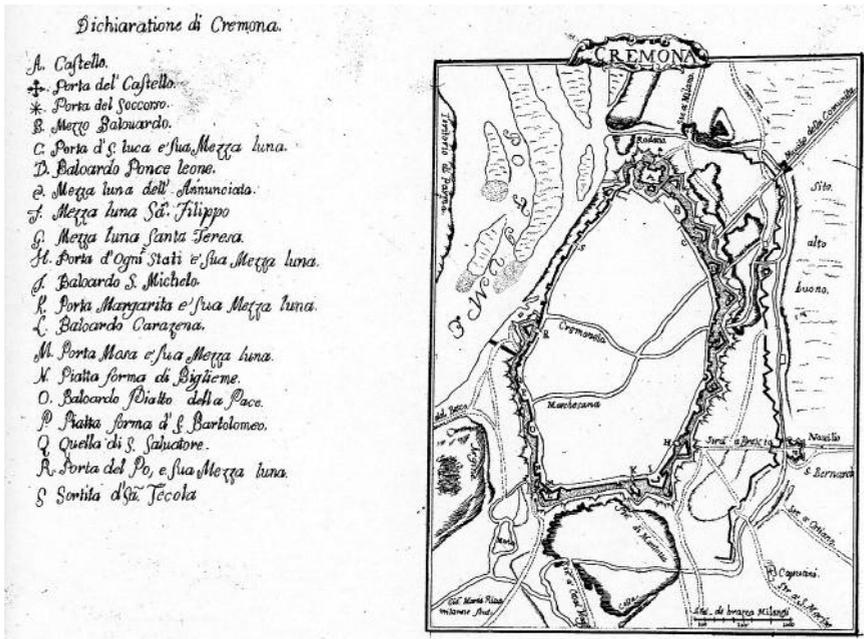


Fig. 18. *Dichiarazione di Cremona*, incisione 222 x 301, firmata *Gio. Maria Riva scul.*, 1735. Il *Baluardo Carazena* è indicato con la lettera L. Si notano le zone paludose nei pressi di Porta Mosa.



Fig. 19. Assedio di Cremona del 1648. Particolare del dipinto di Angelo Massarotti, *Santa Teresa d'Avila in preghiera*, (Cremona, Chiesa di Sant'Imerio).



Fig. 20. Tavola dedicata al marchese Caracena per i suoi meriti militari (per aver difeso la città di Cremona) (Bora). Incisione, firmata in basso *Storer inv. e H. Quadrius f.* [G. Quadrio] (Milano, Civica Raccolta Stampe Bertarelli).



Fig. 21. Cremona assediata dall'Armata Franzese e Modonese li 20 Luglio e liberata li 15 Ottobre l'anno 1648. Disegno a china di Giovanni Francesco Dati, 320 x 420, da G. F. Dati, *Compendio universale historico...* ms, sec. XVIII (Cremona, Biblioteca Statale, Albertoni, 236. 1 / 2).

Le stampe dell'assedio

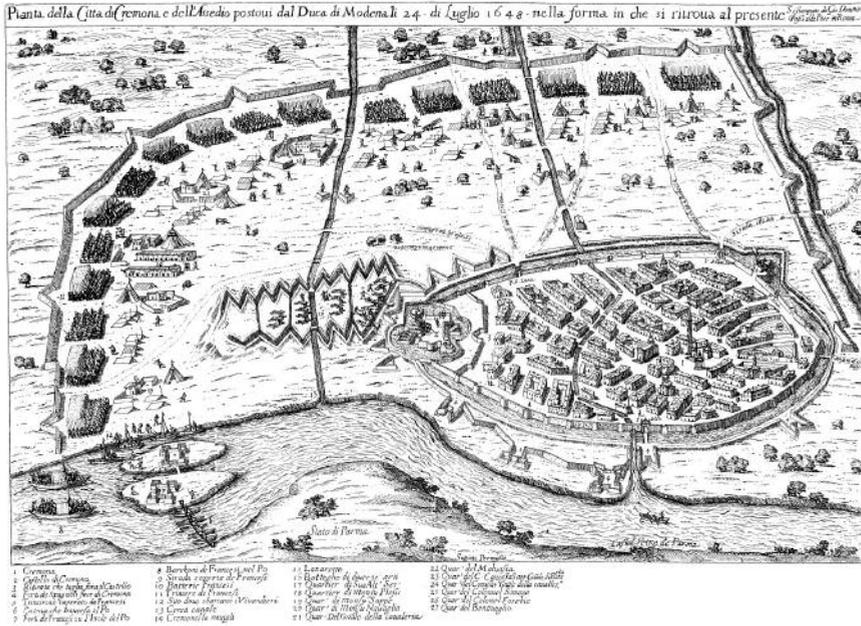


Fig. 22. Pianta della città di Cremona e dell'Assedio postovi dal Duca di Modena li 24 di Luglio 1648 nella forma che si ritrova al presente. Incisione, 282 x 434, non firmata. In alto compare la scritta: *Si stampano da Gio. Domenico/ Rossi alla Pace in Roma*, sotto sono riportati ventisette rimandi con particolare riferimento alla disposizione degli assediati. Tutta la zona a Nord e a Ovest della città appare circondata dalle truppe franco - sabaudo - modenese. Ad Est si nota l'inizio del cosiddetto *trincerone*. La città viene arbitrariamente rappresentata sulla falsa riga delle stereotipe piccole vedute della fine del Cinquecento del Valesio e del Bertelli. La stampa, molto rara, è inserita talora in Bresciani 1650.



Fig. 23. Pianta della città di Cremona assediata con una veduta a volo d'uccello dell'abitato interno alle mura. Incisione, 325 x 440, n.d. (XVII secolo). La stampa è siglata in basso a sinistra *AM. S.* e a destra *Gio Batista Natali d.* [delineavit]. Da notare che il Natali (1630-1696) fu "amico intrinseco" di Alessandro Capra (Zaist). L'incisione, di gusto popolare, analoga a quella stampata dal De Rossi (vedi fig. 22), raffigura l'episodio dell'assedio con i cannoni piazzati sul Costone. Vi sono rappresentati alcuni numeri, probabili riferimenti per una *legenda* a noi ignota. L'incisore, che appare dotato di scarsa tecnica, attenendosi evidentemente al disegno del Natali, descrive un tessuto cittadino molto più aderente alla realtà rispetto a quello della stampa del De Rossi. Sono riconoscibili infatti il Torrazzo, la Cattedrale, il Battistero, la Torre Civica e le chiese di San Pietro e di San Domenico. Si tratta di un foglio estremamente raro, conosciuto in un unico esemplare (Coll. priv.).

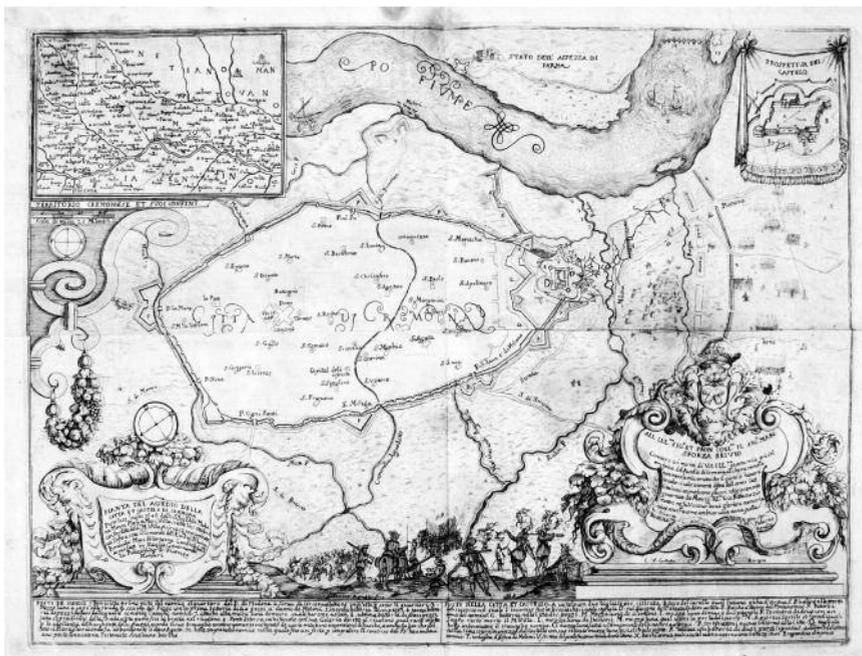


Fig. 24. *Pianta del assedio della città et castello di Cremona...* Titolo in un cartiglio in basso a sinistra. Incisione, 307 x 404. La stampa, non datata, è firmata per esteso in basso al centro *Federico Agnelli fece*. Nel cartiglio in basso a destra vi è una lunga dedica al marchese Sforza Brivio sottoscritta dallo stesso Federico Agnelli (Milano 1620-1702). Il disegno è di C.V. Galluzio, che si firma sotto il medesimo cartiglio. La pianta della città è vista da Nord secondo una rappresentazione frequente nel XVII e XVIII secolo. Nella stampa vengono raffigurati anche il *Territorio cremonese ed suoi confini*, in un riquadro in alto a sinistra, e la *Prospetiva del Castello*, in un drappo in alto a destra. In basso viene riportata una descrizione dell'assedio con le postazioni dei contendenti. Si tratta anche in questo caso di un foglio estremamente raro. Quello qui rappresentato appartiene alla Biblioteca Trivulziana di Milano. Un altro esemplare risultava conservato presso Raccolta Frasconi di Novara (Inv. Frasconi, tomo II, IX, p. 529) (Giannone 1991, Teschi 1993).

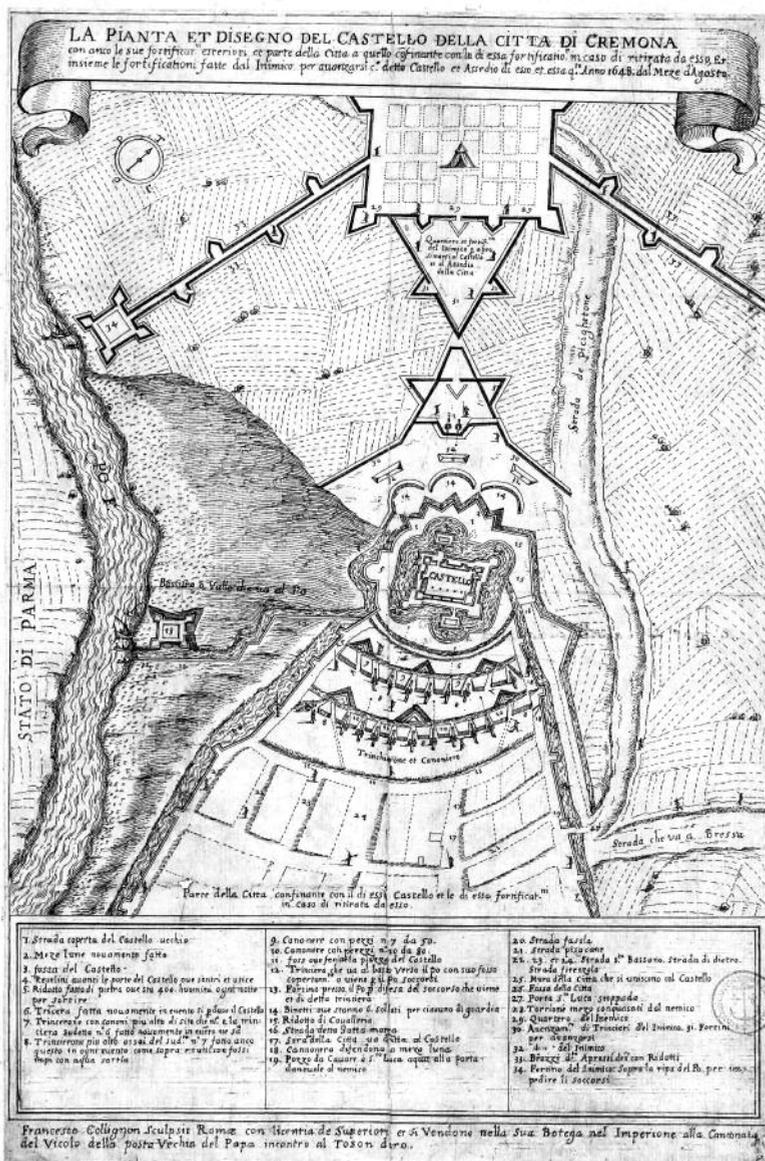


Fig. 25. La pianta del Castello della città di Cremona con anco le sue fortificazioni esteriori e parte della città a questo confinante con la di essa fortificatione in caso di ritirata da esso, et insieme le fortificazioni fatte dal inimico per avanzarsi a detto Castello et Assedio di esso et essa q.to anno 1648 del mese d'Agosto. Francesco Collignon Sculpit Romae con licentia de Superiori et si vendono nella sua Botega nel Imperio alla Cambiata del vicolo della porta Vecchia del Papa incontro al Toson d'Oro. Rarissima incisione, 420 x 280, con l'accurata descrizione della disposizione dei contendenti. (Service Historique de la Défense, Département Marine, Chateau de Vincennes, France).



Fig. 26. *Obiectum suum aggere ambitu, et opere maximum Franciscus, Cremonam obsidione cinturus, hoste fuso vi superat.* Incisione, 116 x 155, firmata in basso a sinistra *B. Fenis* [Bartolomeo Fenis, incisore, attivo a Modena negli anni 1653-1669]. La piccola veduta è racchiusa in una fastosa cornice siglata in basso a destra *L. T. F.* [Lorenzo Tinti, incisore, Bologna 1626 o 1634-1672]. La stampa intera misura 255 x 305. La scritta esplicita le intenzioni di Francesco I di cingere d'assedio Cremona dopo aver superato le prime resistenze dei soldati spagnoli. La vignetta centrale raffigura sommariamente le truppe del Duca nei pressi di Cremona con un fantasioso profilo della città.



Fig. 27. *Opportuno consilio Cremonae intermissa obsidione dum canui receptui suo Marte Franciscus militem tegit, ac servat.* Questa seconda stampa, anch'essa incisa dal Fenis e dal Tinti, dalle dimensioni e caratteristiche identiche alla precedente, se ne distingue per la piccola veduta centrale e per la scritta del cartiglio, nel quale si sottolinea la "felice decisione" del Duca di ritirarsi al fine di proteggere e salvaguardare le sue truppe. La vignetta centrale raffigura in effetti le truppe che si allontanano di Cremona.

Le stampe 26 e 27 in Gamberti 1659. Si conoscono esemplari delle due stampe con la vignetta centrale incisa in controparte.

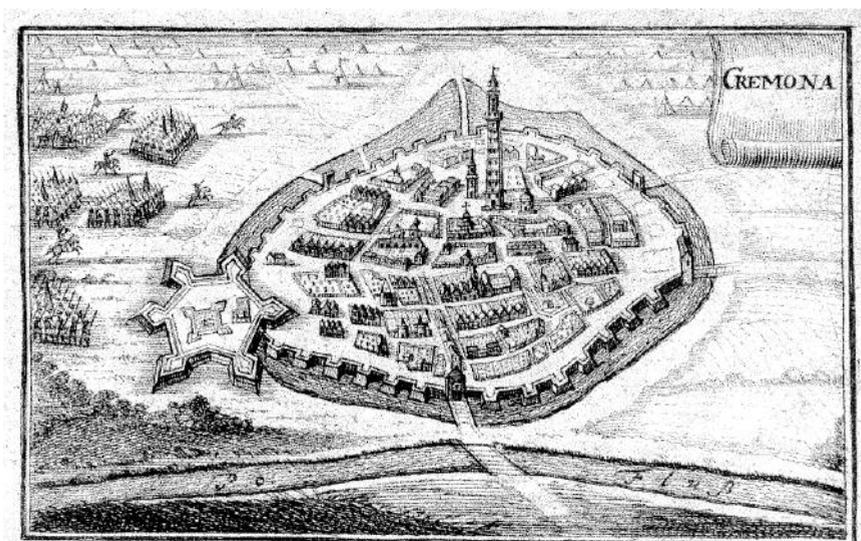


Fig. 28. Piccola veduta a volo d'uccello della città di Cremona assediata dalle truppe franco - sabaudo - modenesi. Incisione, 91 x 147, XVII secolo (G. C. Spotti 1992). L'anonimo incisore ha fornito una veduta prospettica di fantasia del tessuto urbano con alcuni armati schierati di fronte al castello.

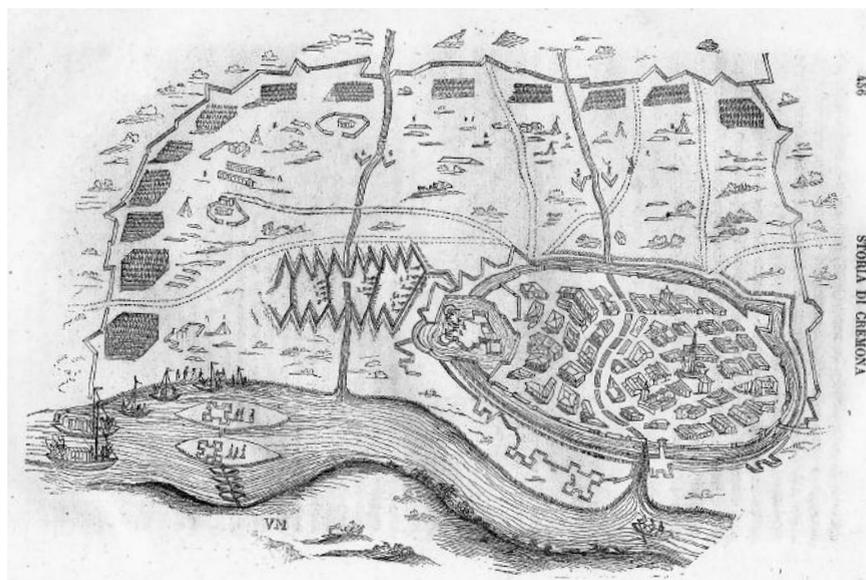


Fig. 29. Pianta dell'assedio del 1648. Silografia, 125 x 180, siglata in basso VM. L'autore è M. Vajani, silografo milanese del XIX secolo (Servolini 1955). L'incisione è inserita in Robolotti 1859 (p. 456). Nella nota 3, p. 455, si legge che la stampa sarebbe ricavata da "un ampio disegno che ritrovasi in casa Castelbarco" (la nota è siglata C. C.: Cesare Cantù). Nulla di più sappiamo di questo disegno. La silografia del Vajani sembra tuttavia riprendere abbastanza pedissequamente, seppure in modo semplificato, l'incisione (fig. 22) talvolta inserita in Bresciani 1650.

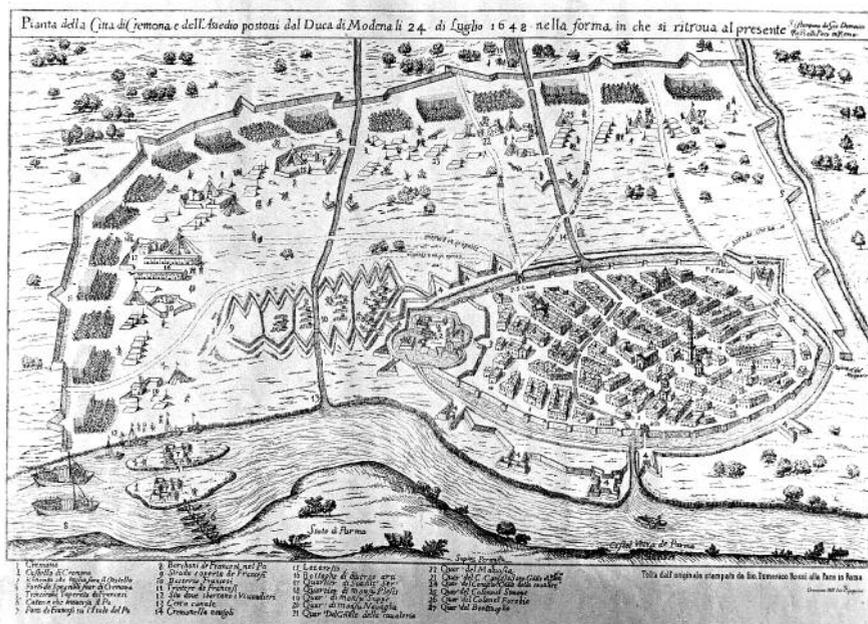


Fig. 30. *Pianta della città di Cremona e dell'Assedio postovisi dal Duca di Modena li 24 di Luglio 1648 nella forma che si ritrova al presente.* In basso a destra si legge: *Tolta dall'originale stampato da Gio. Domenico Rossi alla Pace in Roma e più sotto Cremona, 1885, Lit. Cigognini.* Si tratta quindi di una copia dell'incisione del volume del Bresciani (vedi fig. 22) eseguita in questo caso con tecnica litografica (o fotolitografica). Il Cigognini era un modesto disegnatore e titolare di torchio litografico in Cremona alla fine dell'Ottocento. La stampa, sicuramente rara, è inserita talora, come carta aggiunta, in Trecchi 1885 a corredo del capitolo riguardante gli assedi del 1647 e del 1648. Nel capitolo vengono descritti i due fatti d'arme sullo sfondo di un episodio di sapore romantico decadente occorso durante l'assedio: una "struggente" storia d'amore e di tradimenti, andata a buon fine, tra il capitano Alessandro Magio e la figlia del marchese Ala (Coll. priv).

Ringrazio per la loro disponibilità **Raffaella Barbierato** (Biblioteca Statale di Cremona), **Guilhem Laurent** (Biblioteca Centrale del Dipartimento della Marina Francese, Vincennes), **Mariella Morandi**, **Gianni Toninelli** e **Giancarlo Tossani** (Museo Civico di Cremona).

Bibliografia

- BARBARELLO PAOLO (APOLLO OLERABBA), *Efemeride sincerissima di quanto successe nei due attacchi di Cremona fatti da Francesi, Piemontesi e Modenesi l'anno 1647 e 1648*, Cremona 1649.
- BARBISOTTI R., *Introduzione alla ristampa anastatica della Cremona fedelissima di A. Campo*, Cremona 1990.
- BARBISOTTI R., *L'illustrazione del libro cremonese del Seicento*, in "Strenna dell'ADAFa per l'anno 1999", Cremona 1998.
- BARBISOTTI R., *La stampa a Cremona nell'età spagnola*, sta in *Storia di Cremona. L'età degli Asburgo di Spagna (1535-1707)*, Alzano San Paolo 2006.
- BELLINI A., *Alessandro Capra, ingegnere cremonese del '600 e trattatista di architettura civile*, in "Annali della Biblioteca Statale e Libreria Civica" XVI/1, Cremona 1982
- BERETTA G., *Memorie per le fortificazioni dello stato di Milano del maestro di campo Gaspare Beretta*, s.l. [1696]. (Milano, Biblioteca Trivulziana, FondoBelgioso, cartella 267, fascicolo 1).
- BERTINELLI SPOTTI C. - MANTOVANI M.T., *Cremona. Momenti di storia cittadina*, Cremona 1985.
- BERTINELLI SPOTTI C. - RONCAI L., *Castelli e difese della provincia di Cremona*, Soncino 1993
- BONOMETTI D., *Storia di Corte de' Frati*, Corte de' Frati 1978.
- BORA G., *Alcuni disegni per incisioni lombarde del Cinque e Seicento*, in "Rassegna di studi e di notizie", VIII, anno VII, Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano 1980.
- BRESCIANI G. (?), *Rispinte nel seno della Francia date dalli Assedii di Cremona, di Pavia e d'Alessandria per allontanarla dall'impegnare giamai le sue Armi in Italia, et approssimarla allo stabilimento di Pace Generale*, s.l. dopo il 1652, (Cremona, Biblioteca Statale, DD.5.14/4).
- BRESCIANI G., *Devotioni esercitate nella città di Cremona gli anni 1647 e 1648 mentre fu assediata da Francesi, Piemontesi, Modenesi*, ms. sec. XVII (Cremona, Bibl. Stat., ms. Bresciani 13).
- BRESCIANI G., *Diario delle cose avvenute in Cremona principiando dell'anno 1625 all'anno 1670 fatto da Giuseppe Bresciani storico di detta città vivente in quei tempi*, ms. sec. XVII, (Cremona, Bibl. Stat., ms. Bresciani 32).
- BRESCIANI G., *Il Collegio dei Dottori della Città di Cremona*, Cremona 1652.
- BRESCIANI G., *Le turbulenze di Cremona per l'armi di Francia, Savoia, e Modena de gli anni 1647 & 1648*, Cremona 1650.
- BRICCHI PICCIONI E. - LIBORIO F. M., *Cremonantica*, Soncino 1989.
- BRUSONI G., *Dell'Historia d'Italia ... libri 40. Riveduta dal medesimo autore accresciuta e continuata dall'anno 1625 fino al 1676*, Venezia, 1676.
- CALVESI M. - CASALE V., *Le incisioni dei Carracci*, Catalogo della Mostra, Roma 1965-66
- CAPRA A., *La nuova architettura militare d'antica rinnovata...*, Bologna 1686.
- CAPRA A., *Architettura dell'agrimensura di terre et acque*, Cremona 1672.
- CAPRA A., *La nuova architettura civile, e militare di Alessandro Capra Architetto, e Cittadino cremonese*, Cremona 1717.
- CAPRA D., *Il vero riparo il facile, il naturale per ovviare o rimediare ogni corrosione e ruina di fiume e torrente...* Bologna 1685.
- CAPRIATA G.P., *Dell'Historia di Pietro Giovanni Capriati parte terza, e ultima in sei libri distinti, ne quali si contengono tutti li movimenti d'arme succeduti in Italia dall'anno 1641 al 1650*, Genova 1663.
- CARAFFINI R., *Memorie storiche di Brancere*, ms., 1937 (Brancere di Stagno Lombardo, Arch. parrocchiale).
- CASTELLANI C., *Il Castello di S. Croce, antico baluardo della Cremona rinascimentale era considerato la rocca più imprevedibile d'Italia*, in www.parrochiasilario.cremona.it.
- CASTELLANI C., *Su quelle mura epiche battaglie delle quali si notano ancora le tracce delle cannonate persino sulle facciate della Cattedrale e del Torrazzo*, in www.vascellocr.it, Marzo 2006.
- CATALANO F., *La fine del dominio spagnolo*, in *Storia di Milano*, vol. XI, Milano 1996.
- CAVALCABÒ A., *Le vicende dei nomi delle Contrade di Cremona*, Cremona, 1933.

- DATI G. F., *Compendio universale storico degli avvenimenti più memorabili della città di Cremona...*, ms. sec. XVIII, (Cremona, Bibl. Stat., ms. Albertoni 23b./1-2)
- FASANI G. - GALLINA G. - LIBORIO F. M., *Cremona e le città del Po tra Lombardia ed Emilia*. Catalogo della Mostra, Cremona, 2003.
- GAMBERTI D., *L'idea di un Principe ed Heroe cristiano in Francesco I d'Este, Modena e Reggio, Duca VIII...*, Modena 1659.
- GIANNONE D., *Incisori lombardi del XVII e XVIII secolo nella Raccolta Frasconi di Novara*, in "Grafica d'arte", anno II, n. 5, Gennaio-Marzo 1991.
- GRANDI A., *Descrizione dello stato fisico - politico - statistico - storico - biografico della Provincia e Diocesi di Cremona*, Cremona 1856.
- LANDI O., *Obsidio Cremonensis Galliarum Regis, & Subalpinorum, ac Mutensium Ducum Socialibus armis instituta. Philippi IV Auspicijs, & Armis Marchionis Caracena Ductu. Soluta*, Milano 1654.
- MANINI L., *Memorie storiche*, Cremona 1819.
- MORANDI M., *Cremona e le sue mura*, Cremona 1985.
- MORANDI M., *L'assedio di Cremona del 1647-48 e la rappresentazione del territorio in una pianta del Museo Civico Ala Ponzone*, in "Provincia nuova", Suppl. n. 3 del 2000. Cremona, 2001.
- MORENI E., *Appunti di cronologia cremonese*, in "Strenna dell'ADAF per l'anno 1975", Cremona, 1974.
- MURATORI L.A., *Annali d'Italia dal principio dell'era volgare sino all'anno 1749 ... Dall'anno 1601 dell'era volgare fino all'anno 1700*, tomo XII, Milano 1749.
- RARI CAPRICI A., *Relacion distincta e individual de lo sucedido en el ataque de Cremona intentado, y proseguido el ano de 1648 por los exercito de Francia, Piemonte y Modona, 86. dias continuos, y levantado con indicible gloria de los defensores. Compilado por Asuero Rari Caprici*, Milano 1649.
- ROBOLOTTI F., *Cremona e la sua Provincia*, in *La grande illustrazione del Lombardo Veneto*, a cura di Cesare Cantù, tomo III, Milano 1859.
- ROMANI G., *Memorie storico-politiche di Casalmaggiore*, Casalmaggiore 1829.
- RONCAI L., *Note in merito a un fascicolo di "Memorie di architettura militare" dell'ingegnere Gaspare Beretta*, Atti del seminario di studi, Milano 1987 a cura di P. Allevi e L. Roncai, Cremona 1990.
- SANTORO E., *Cremona sotto assedio si preparava a resistere*, in "La Provincia", 1 marzo 1992.
- SANTORO E., *La pianta della città di Cremona durante l'assedio del 1648*. Presentazione alla riproduzione dell'incisione, Cremona 1982.
- SCHOELL F.M.S., *Cours d'histoire des états européens depuis le bouleversement de l'Empire Romain d'Occident jusqu'en 1789*, Berlin 1832, in www.googlelibri.it.
- SERVOLINI L., *Dizionario illustrato degli incisori italiani moderni e contemporanei*, Milano 1955.
- SIMONI G., *Il Castello "Santa Croce" di Cremona. 1370-1784*, Cremona 1941.
- SINISTRI C. - FINK M. E B., *Cremona nelle antiche stampe*, Cremona 1980.
- SISMONDI (DE) J.C.L.S., *Historie des Français*, Bruxelles 1847, in www.googlelibri.it
- SPOTTI G. C. (a cura di), *Iconografia della Città, Provincia e Diocesi di Cremona*, Cremona 1992.
- TESCHI U., *Castelli e fortezze, patrimonio lombardo*, in "La Provincia", 25 maggio 1993.
- TRECCHI M.A., *L'assedio di Cremona fatto dalle armi francesi ed estensi negli anni 1647-1648*, in TRECCHI M.A., *Racconti e descrizioni*, Cremona 1885.
- VALERI L., *L'Italia giubilante al Gran Marchese di Fromista e Caracena, Conte di Pinto & C. suo liberatore*, Roma 1653.
- ZAIST G.B., *Notizie storiche de' pittori, scultori ed architetti cremonesi*, Cremona 1774.

Uno scultore cremonese a Valencia: nuovi documenti sull'opera di Giacomo Bertesi

In una precedente pubblicazione (*Giacomo Bertesi. Gli stucchi di Valencia*, Cremona 1999) avevo cercato di fare luce sull'attività artistica in terra spagnola dello scultore secentesco cremonese Giacomo Bertesi (Soresina 1643 - Cremona 1710), dato che la conoscenza di questo momento della sua attività risultava ancora lacunosa. In seguito, poiché se certi aspetti erano stati chiariti altri necessitavano di approfondimenti e puntualizzazioni, ho ripreso le ricerche a Valencia, confortate anche dalla collaborazione di storici dell'arte e studiosi spagnoli. L'esito delle nuove ricerche viene esposto in questo articolo allo scopo di integrare e aggiornare le notizie fornite nel precedente lavoro, che è riportato in sintesi e a cui è necessario collegarsi per ovvie ragioni di comprensione.

Nel cuore di Valencia, dove l'intricato complesso di strade dell'antico quartiere arabo della Boatella confluisce nella piazza del Mercato, si erge la chiesa di Los Santos Juanes, chiamata dai valenciani San Joan del Mercat.

Fondata prima del 1240 e più volte rimaneggiata nel corso dei secoli successivi a causa di rovinosi incendi, fu definitivamente rinnovata tra il 1693 e il 1702. Si trattò di un'operazione ambiziosa che finì per occultarne quasi totalmente la precedente fisionomia gotica, trasformandola in un tempio barocco di chiara influenza italiana. La chiesa venne incendiata ancora una volta nella notte del 18 luglio 1936, durante la guerra civile, e le opere in essa contenute furono gravemente danneggiate o addirittura distrutte (fig. 1).

Tra i protagonisti del rifacimento del 1693-1702 compare lo scultore cremonese Giacomo Bertesi, il cui apporto risultò decisivo nell'introduzione a Valencia di un gusto nuovo che sostituì il sobrio lessico decorativo castigliano con uno stile esuberante e scenografico, filtrato dal barocco romano, del tutto inedito nel panorama artistico locale e destinato ad avere una grande influenza sulla scultura valenciana settecentesca.

Per spiegare la presenza dell'artista cremonese a Valencia è necessario ricordare la favorevole temperie culturale ed economica di cui godette la città nell'ultimo ventennio del Seicento, prima che fosse colpita dalla crisi connessa alla guerra di Successione spagnola (1704-1713).¹

Al processo innovativo contribuì in modo rilevante il movimento valenciano dei *Novatores*,² che operavano per un rinnovamento dell'arte locale in direzione più moderna e che spesso venivano chiamati a presiedere la *Junta de Electos* dei vari cantieri.



Fig. 1. Los Santos Juanes: interno (particolare della parete sinistra), dopo l'incendio del 1936.

Le notizie settecentesche dei cremonesi Desiderio Arisi³ e Giovan Battista Zaist⁴ non danno indicazioni sui rapporti che legano Giacomo Bertesi alla Spagna e non forniscono dati cronologici, limitandosi a riferire che lo scultore, dopo essersi trasferito a Genova dove eseguì alcune opere (oggi perdute) tra cui una statua della Beata Vergine per la chiesa di Sant'Agostino, cercò fortuna in Spagna, sbarcando ad Alicante insieme all'allievo Giulio Sacchi. Ricerche storiografiche e archivistiche recenti indicano nel 1696 l'anno dell'arrivo del Sacchi in area spagnola; sembra quindi legittimo estendere tale data anche al Bertesi.⁵

L'evento fu favorito dal valenciano Antonio Pontons, canonico e mecenate, di cui sono noti i vincoli con l'ambiente artistico e con l'aristocrazia mercantile genovese.⁶ Nell'arco dei ripetuti soggiorni nel capoluogo ligure, la sua presenza è documentata anche tra la fine del 1695 e i primi mesi del 1696, quando porta a termine un incarico per il governo della propria città;⁷ è quindi ipotizzabile che abbia conosciuto il Bertesi a Genova proprio in quell'occasione e che, una volta rientrato in patria, gli abbia aperto le porte dell'ambiente artistico valenciano introducendolo, con un ruolo da protagonista, nel cantiere della chiesa di Los Santos Juanes.⁸

La sua protezione spiega inoltre come lo scultore cremonese abbia potuto svolgere la sua attività pur non essendo iscritto al *Gremio de Carpinteros*, i cui statuti non permettevano agli artisti stranieri di esercitare la professione prima di aver ottemperato a determinate regole.⁹



Fig. 2. Seconda cappella (lato sinistro). Stucchi di G. Bertesi e A. Aliprandi (?). Ovale affrescato da A. Palomino. Fot. anteriore al 1936 (Barcellona, Archivio Mas).

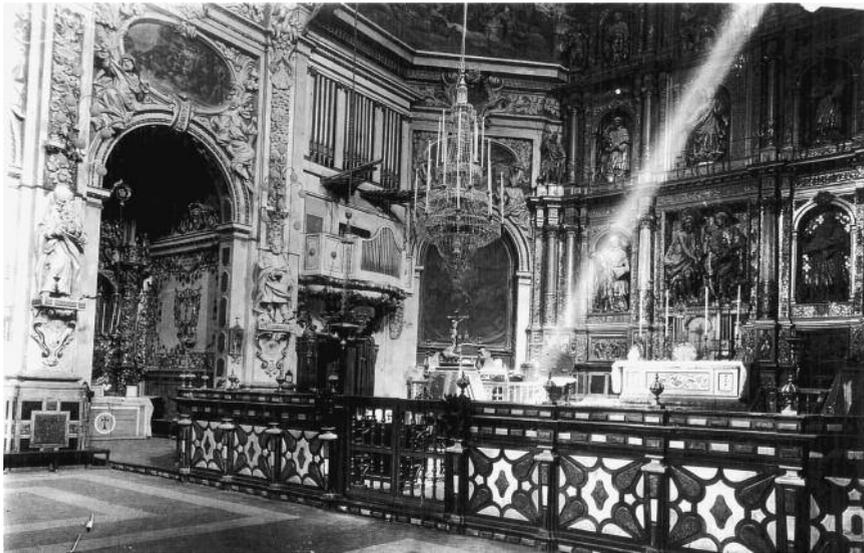


Fig. 3. Presbiterio e quinta cappella (lato sinistro), vista d'insieme. Fot. anteriore al 1936 (Barcelona, Archivio Mas).

Un elemento a sostegno della data 1696 come termine *post quem* per la produzione bertesiana nella chiesa di Los Santos Juanes è fornito dall'improvviso mutamento delle scelte progettuali della *Junta de Electos* durante la sessione del 28 febbraio 1695. In essa veniva presa la decisione d'imprimere al rinnovamento della chiesa un nuovo indirizzo: si prevedeva un intervento sulle murature preesistenti e la rinuncia alla decorazione pittorica delle pareti laterali, iniziata due anni prima, per sostituirla con un'altra diversa e al passo con i tempi, che risultasse più conveniente «per a la hermosura y perfecció de la obra que es fa en dita iglesia». ¹⁰ Questo mutamento radicale prelude all'intervento del Bertesi che andrà a ricoprire le parti murarie, lasciate libere dai mancati affreschi, con una sontuosa decorazione a stucco costituita dalla serie di sculture raffiguranti *Giacobbe ed i suoi dodici figli*, i capi delle Tribù d'Israele, collocate su piedestalli e addossate ai pilastri che scandiscono le pareti laterali della navata, e da trentadue *Allegorie* ad altorilievo che, a partire dalla controfacciata, si dispongono a coppie sopra gli archi delle cappelle (fig. 2, 3).

Tra le fonti valenciane che citano la sua presenza nel cantiere della chiesa, la prima in ordine cronologico è quella settecentesca di Marco Antonio de Orellana¹¹ di cui si valsero il Marques de Cruilles per la sua *Guia urbana de Valencia antigua y moderna* (Valencia 1876) e ancora il Barón de Alcahali nel suo *Diccionario biografico de artistas valencianos* (Valencia 1897), volendoci limitare ai lavori ottocenteschi più utilizzati e citati anche in studi recenti. All'inizio del se-

colo scorso Manuel Gil Gay (1909),¹² che come *presbitero* della chiesa ebbe la possibilità di consultarne l'archivio prima che venisse distrutto durante la guerra civile, forniva l'interessante notizia che *el estuco y la talla* (cioè l'ornamentazione in stucco), come le statue delle Tribù, furono commissionati a Giacomo Bertesi dietro compenso di 3600 lire. Poco più di un decennio dopo Elias Tormo (1923),¹³ indicava lo scultore cremonese quale autore delle figure allegoriche. In effetti la loro novità all'interno della tradizione valenciana, rispetto alle coeve opere a rilievo realizzate da esecutori locali in altre chiese cittadine, riconduce alla mano di un artefice forestiero, con formazione e percorso di plastificatore.

In tempi recenti (1993) Joaquin Berchez¹⁴ ha messo in luce l'abilità del Bertesi nel coniugare scultura e architettura, al fine di conseguire un ampliamento illusorio dello spazio interno e della profondità mediante il ricorso ad un'agile articolazione di archi e pilastri, scandita da statue di teatrale gestualità poggianti su piedestalli (*Giacobbe e le dodici Tribù d'Israele*), e sormontata da medaglioni ovali fiancheggiati da figure ad altorilievo (le *Allegorie*). Questa soluzione tecnico-artistica s'ispira, sia pure in modo semplificato, ad elementi che ricorrono con la stessa funzione in alcuni celebri esempi del barocco romano, quali la chiesa di Santa Maria in Vallicella e la basilica di San Giovanni in Laterano, che alla fine del Seicento vediamo impiegati in forma ormai generalizzata sia in Italia che in Europa, e lascia intravedere la presenza di committenti non solo colti ma anche al corrente delle novità provenienti dall'Italia, in particolare da Roma.

Un dato significativo emerge nell'intervento del Bertesi: le conoscenze e le esperienze che l'artista aveva maturato a Cremona, dove aveva potuto seguire l'opera dello scultore comasco Giovanni Battista Barberini, attivo nella chiesa di San Agostino dal 1664 al 1666,¹⁵ e la collaborazione con l'architetto Giovan Battista Natali nella Cattedrale per alcuni altari,¹⁶ nell'oratorio della Compagnia della Carità di San Vincenzo¹⁷ (edificio non più esistente) e nella chiesa gesuitica dei Santi Marcellino e Pietro,¹⁸ dove aveva realizzato la maestosa ancona dell'altare maggiore che nella sua articolazione rivela una competenza non solo scultorea ma anche architettonica.

Alla trama decorativa della chiesa di Los Santos Juanes avrebbe lavorato (il condizionale è d'obbligo perché, in assenza di documenti, si sono potute utilizzare solo testimonianze antecedenti al 1936) anche lo stuccatore lombardo Antonio Aliprandi,¹⁹ originario della Val d'Intelvi. Corrisponderebbe alla sua mano il vario repertorio naturalistico che sottolinea la verticalità dei pilastri, riempie la superficie compresa tra i rilievi allegorici e i medaglioni ovali, già modellati quando il pittore andaluso Antonio Acisco Palomino iniziò a dipingerne lo spazio interno, e si ripete nella cornice che separa gli stucchi dai sovrastanti affreschi sulla volta della navata e del presbiterio, eseguiti ancora dal Palomino tra il 1699 e il 1701.

In effetti, i dettagli ornamentali che connotano il fregio consentono ad un'attenta osservazione di recuperare l'entroterra culturale e geografico: i cartigli

posti in corrispondenza dei medaglioni sottostanti e incorniciati da festoni di fiori, fogliami, riccioli, putti e conchiglie, a cui s'alternano testine di cherubini incastonate in un turgido involucro di foglie d'acanto, evocano la feconda tradizione figurativa legata al mondo degli intagliatori lignei e degli stuccatori operanti da tempo nelle botteghe artistiche lombarde.

Da quanto si apprende dalla letteratura artistica sette-ottocentesca, la realizzazione del complesso ornamentale in stucco si sviluppò fin dall'inizio in stretta unione con quella del complesso pittorico, in quanto entrambi facevano parte di un progetto unitario esteso su tutta la chiesa che doveva indicare il cammino della fede attraverso l'esaltazione del cattolicesimo trionfante post-tridentino e la celebrazione dei santi Giovanni Battista e Giovanni Evangelista, a cui la chiesa è dedicata.

Nel segno di quest'aspetto dottrinale è da leggersi lo schema compositivo scelto dal Bertesi quando, chiamato a decorare gli spazi compresi tra gli archi delle cappelle e la cornice, si trovò di fronte alla necessità di sottolineare, per ognuno dei due santi titolari, il legame tematico stringente tra le virtù da essi praticate, esemplificate nelle immagini allegoriche in stucco, e gli episodi significativi della loro vita, che saranno raffigurati negli ovali dal Palomino. Con autonomia di linguaggio il Bertesi non ricorse alla soluzione di reclinare le figure sugli archi, che gli era nota attraverso la tradizione degli stucchi cinquecenteschi dei Cambi (Giovanni Battista e Brunoro) e dei Campi nelle chiese cremonesi di San Pietro e di San Sigismondo, applicata nei decenni successivi anche in San Marcellino, ma la reinterpretò in modo nuovo, facendole sedere in posizione eretta al fine di conseguire un andamento verticale che legasse in un rapporto più forte e persuasivo allegorie e scene dipinte.

Il programma iconografico risale a Vicente Vitoria, canonico della cattedrale di Xativa ma anche pittore, incisore e collezionista, la cui presenza nella città valenciana è documentata dal 1694 al 1698 (anno in cui ritornò definitivamente a Roma dove morì nel 1709).²⁰ In tale incarico il canonico operò con il concorso del Pontons e del Palomino, che era stato chiamato nel 1697 dalla *Junta de Electos*, non soddisfatta degli affreschi che stavano realizzando sulla volta della navata due pittori locali, i fratelli Vicente e Agustín Guillò.

Proprio il ruolo a cui si è accennato induce a una riflessione sull'importanza del Vitoria nelle decisioni artistiche riguardanti il rinnovamento della chiesa di Los Santos Juanes. La sua cultura di raffinato collezionista di incisioni influì nella scelta dei soggetti da ritrarre e nella loro traduzione plastica. Non a caso le statue delle *Tribù* sono la citazione della serie d'incisioni d'identico soggetto del fiammingo Jacob de Gheyn II (1565-1629),²¹ mentre per le figure allegoriche fungono da dizionario iconografico le immagini illustrate da Cesare Ripa nella sua *Iconologia*.²² Inoltre la conoscenza da parte del Vitoria del barocco italiano, acquisita durante gli anni del suo primo soggiorno a Roma tra il 1678 e il 1688, anche attraverso la frequentazione della bottega di Carlo



Fig. 4. Tabernacolo della Vergine del Rosario. Fot. anteriore al restauro del 1997.



Fig. 5. Tabernacolo della Vergine del Rosario. Particolare (arcangelo Gabriele).



Fig. 6. Tabernacolo della Vergine del Rosario. Particolare (nubi a 'rosetta' con teste d'angeli).

Maratta, lo legano alla scelta di scultori e stuccatori italiani per lavorare nella chiesa valenciana.

Contemporaneamente alla trasformazione delle strutture interne furono iniziati i lavori di abbellimento di quelle esterne, cominciando dalla facciata posteriore sulla piazza del Mercato. Su di essa il Bertesi plasmò in stucco il rilievo della *Vergine del Rosario col Bambino Gesù* (fig. 4), ai cui lati si dispongono gli arcangeli Michele e Gabriele in atteggiamento adorante su un letto di nubi dalla singolare forma a 'rosetta' (fig. 5, 6), particolare che ancora si riscontra in opere cremonesi, quali il paliotto per l'altare di Sant'Ignazio nella chiesa di San Marcellino ed i quadri lignei raffiguranti episodi della vita di Cristo e della Vergine, conservati presso il Museo Civico di Cremona. Una fastosa raggiera, comune a tante raffigurazioni barocche, fa da sfondo alle figure dei due angeli e della Vergine, sul cui capo volteggiano putti alati, anch'essi di evidente impronta bertesiana. L'Orellana riferisce che l'opera fu realizzata nell'anno 1700 e il Cruilles aggiunge che ancora al suo tempo si leggeva la firma dello scultore sulla grande conchiglia sottostante il piedestallo, che fa da base alla composizione.²³

Concepito come pala d'altare esterna, che doveva muovere il fedele a sentimenti di devozione attraverso un impatto diretto ed emozionale, il tabernacolo della *Vergine del Rosario* riprende con felice eclettismo i suggerimenti di varie provenienze: se vi sono ravvisabili elementi di derivazione berniniana nel volto e nell'agitato pannello della Vergine come nella dolcezza classicheggiante dei due arcangeli, la vocazione 'pittorica' del rilievo rimanda alla sintassi del pittore cremonese Angelo Massarotti, legato al Bertesi, come è ampiamente documentato nella chiesa di San Marcellino, e dietro di lui all'influenza del Maratta, probabilmente acquisita attraverso l'esperienza romana del Massarotti e recuperata successivamente in Spagna mediante la collaborazione con il Vitoria.

Un altro elemento che affiora nella *Vergine* valenciana è il richiamo alla cultura artistica genovese, nella fattispecie alle immagini plastiche di Pierre Puget e di Filippo Parodi e alla circolazione di disegni usciti dalla bottega di Domenico Piola e di Gregorio de Ferrari, spesso finalizzati ad una soluzione scultorea; influenze tradotte dall'artista cremonese in un lessico personale che, sia pure ancora aderente a certi canoni barocchi, si sta avviando verso esiti già settecenteschi, come suggerisce la composizione particolarmente luminosa, spaziosa e aggraziata dell'opera.

Se la perdita dei fondi dell'archivio parrocchiale di Los Santos Juanes impedisce oggi al ricercatore di conoscere con certezza la data d'inizio dell'attività bertesiana, di seguirne le varie tappe, di confermare la collaborazione dell'Aliprandi, il rinnovamento barocco sia interno che esterno della chiesa può dirsi comunque ultimato nel 1702 poiché il 24 giugno di quell'anno, festività di San Giovanni Battista, veniva inaugurata con tutta solennità la sua riapertura al culto. Anche il Bertesi deve aver partecipato alle festose celebrazioni, perché si trovava ancora a Valencia in quella data: lo prova una carta di procura del 22 agosto 1702, rogata presso il notaio valenciano Francisco Carrasco, in cui «Jacobus Berthès, architectus collegiatus civitatis Cremonae» nomina suo procuratore il causidico cremonese Francesco Arisi (il ben noto autore della *Cremona Literata*, Parma 1702-Cremona 1741) affinché a suo nome e a suo favore si faccia restituire dal reverendo Giuseppe Rota, residente nella vicinia di San Matteo, l'importo di 3.000 lire che gli aveva dato prima di allontanarsi da Cremona.²⁴ La carta è inserita nel fascicolo relativo alla seconda metà del 1702, che contiene parte dei documenti sull'amministrazione della chiesa dell'anno precedente e gli ultimi pagamenti ai vari operatori che avevano preso parte al processo di trasformazione dell'edificio sacro. L'atto di procura ed i pagamenti che gli vengono erogati, per la somma complessiva di 1220 lire, documentano la sua presenza fino all'estate del 1702.²⁵

La storiografia locale riconduce all'attività del Bertesi altre due opere: il *retable*, ossia la tipica pala d'altare spagnola, nella cappella dedicata all'Immacolata Concezione nella chiesa della Compañia de Jesus e la decorazione a

stucco del salone di rappresentanza nella villa suburbana del canonico Pontons, situata presso la località di Patraix.

Le vicende concernenti la loro realizzazione, ancora una volta collegate al problema della collaborazione tra il Bertesi e l'Aliprandi, risultano attualmente di difficile e controversa definizione per la scarsità di riferimenti documentari e per essere state le opere distrutte tra la metà del secolo XIX e i primi decenni del successivo, unitamente agli edifici in cui erano ubicate.

Per quanto riguarda il *retablo* dell'Immacolata Concezione non abbiamo notizie sul suo aspetto e sulla data esatta della sua realizzazione. Tuttavia risulta che l'opera faceva parte del rifacimento generale della cappella, iniziato nel 1696 per volontà del padre gesuita Bartolomeo Pons e che si protrasse per tutto l'anno 1700 con il concorso di vari artefici tra cui, oltre al Bertesi, il Vittoria, che ne affrescò la cupoletta, e l'Aliprandi per la decorazione in stucco distesa sulle pareti interne,²⁶ che l'Orellana attribuisce erroneamente all'artista cremonese.²⁷ Infatti in una serie di ricevute di pagamento erogate dal Pons nello stesso giorno, il 12 gennaio del 1700 presso il notaio Francisco Causes, è documentato anche quello all'Aliprandi per i lavori in stucco.²⁸ È interessante notare come nella cappella gesuitica siano presenti gli stessi operatori che partecipano alla *reforma barroca* della chiesa di Los Santos Juanes.

Per avere notizie invece sulla storia della villa del canonico Pontons, detta popolarmente *Hort de Pontons*, bisogna rifarsi alle testimonianze fotografiche risalenti ai primi del secolo XX e alla descrizione che ci hanno lasciato due cronisti interessati alla storia della loro città: Manuel Fuster y Membrado,²⁹ in un manoscritto redatto alla fine del Settecento, e José Caruana Reig³⁰ in un articolo apparso in "Almanaque de Las Provincias" del 1914, quando l'edificio si trovava ormai in uno stato di penoso abbandono, tanto che pochi anni dopo sarebbe stato demolito per lasciare il posto ad un anonimo condominio. Considerato uno dei più significativi esempi di barocco civile valenciano, il palazzo era inserito in un elegante giardino 'all'italiana', abbellito da fontane e statue in marmo di soggetto mitologico che il Pontons aveva commissionato al prediletto scultore genovese Giacomo Antonio Ponsonelli. Secondo quanto riferito anche da Juan Cean Bermudez (nel 1800),³¹ alla sua costruzione – intorno al 1698 – ed in particolare alla decorazione del salone d'onore intervenne Giacomo Bertesi in qualità di scultore ed architetto, con la collaborazione del pittore e scenografo Juan Bautista Bayuco. Quella primitiva decorazione venne però sostanzialmente modificata nel 1706 durante la guerra di Successione, quando la villa fu confiscata al canonico, di fede borbonica, dai *maulets* filo-austriaci per essere trasformata in residenza di svago dell'arciduca Carlo d'Asburgo, che entrò a Valencia con la sua corte il 29 settembre dello stesso anno.

Di questo rifacimento, la cui memoria ci è stata tramandata dalle scarse immagini fotografiche esistenti, potrebbe essere autore l'Aliprandi, ancora a Valencia nel 1706 e politicamente legato all'arciduca. L'ipotesi, peraltro non suf-

fragata da riscontri documentari, si basa sul confronto stilistico e formale con due opere di sua certa autografia, la decorazione a stucco nella cappella del Milagro a Cocentaina (1705) e in quella di San Pedro nella cattedrale valenciana (terminata nel 1703), ma anche sulla considerazione che il Bertesi, l'unico altro artefice in grado di realizzare *in loco* un lavoro di siffatta portata, era ritornato in patria già da circa tre anni.

Col 1703 s'interrompono infatti le notizie riguardanti il suo soggiorno a Valencia. L'artista nel 1704³² è di nuovo operante a Cremona (insieme all'allievo Giuseppe Chiari, che ne sposerà la figlia Margherita), dove morirà nel 1710.

Le motivazioni che indussero il Bertesi a lasciare la Spagna potrebbero ricercarsi nei primi sentori delle turbolenze che sfoceranno più tardi nella guerra di Successione spagnola o nel peso della concorrenza costituita dall'architetto e scultore di origine tedesca Conrad Rudolf, giunto intorno al 1701 a Valencia e vincitore nel 1703 del concorso bandito per l'esecuzione della nuova facciata della cattedrale. Quest'ultima ipotesi troverebbe sostegno nel testo del manoscritto dell'Arisi che, dopo aver ricordato le statue eseguite dallo scultore cremonese nel citato tempio valenciano (anche se scambia le dodici figure delle *Tribù d'Israele* per quelle dei dodici Apostoli), annota «né mai più gli capitò di guadagnare un soldo; onde si risolse di tornare nella patria ove fu fatto Architetto della Cattedrale con suo grande onore».³³

Del *corpus* bertesiano a Valencia sono giunti fino a noi solo gli stucchi di Los Santos Juanes. Purtroppo le sculture a tutt'orlo e le immagini allegoriche, come si presentano allo stato attuale, sono il risultato delle deturpazioni provocate dall'incendio di cui s'è detto all'inizio e dei successivi restauri inadeguati e pesantemente ricostruttivi a cui furono sottoposte, tanto da risultare una pallida imitazione di quelle antiche. Anche la *Vergine del Rosario* fu danneggiata ma gli interventi restaurativi del 1997, condotti con criteri filologicamente più attenti, hanno saputo conservare i segni della sua antica bellezza.³⁴

Possiamo comunque avere un'idea degli originali attraverso alcune immagini fotografiche antecedenti il 1936, conservate presso l'archivio Mas di Barcellona che, per il loro eccezionale valore storico, qui si riproducono in parte.

Di un'altra possibile produzione del Bertesi in Spagna non si è ad oggi trovato traccia o forse 'giace sotto mentite spoglie'. Sarà da tenere conto per queste perdite, oltre che degli incendi di cui furono vittime molte chiese valenciane durante la guerra civile, e la conseguente distruzione degli archivi, delle opere e degli arredi lignei in esse contenuti, anche delle demolizioni edilizie e della selvaggia dispersione dei manufatti artistici di età barocca sul mercato antiquario spagnolo durante il secolo scorso.

Note

Abbreviazioni: A.R.V. (Archivo del Reino de Valencia); A.P.P.V. (Archivo Protocolos del Patriarca de Valencia); A.M.V. (Archivo Municipal de Valencia); ASCr. (Archivo di Stato di Cremona); BScr., LC (Biblioteca Statale di Cremona, dep. Libreria Civica).

1. Sull'argomento rimando allo studio di v. MONTOJO MONTOJO, *El tiempo histórico de Nicolás de Bussy*, in *Nicolás de Bussy. Un escultor europeo en España - Tercer centenario de su muerte (1706-2006)*, Murcia 2006, pp. 21-31.

2. Per le notizie sul movimento dei *Novatores* v. A. M. BUCHÓN CUEVAS, *Ignacio Vergara y la escultura de su tiempo en Valencia*, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Esport, Valencia 2006, p. 27 (con bibliografia precedente).

3. D. ARISI, *Accademia de Pittori, Scultori ed Architetti Cremonesi, altramente detta Galleria di Uomini Illustri*, ms. XVIII secolo, in BScr., LC, AA.2.16, cc. 173-176. Per le complesse vicende relative ai manoscritti dell'Arisi v. R. BARBISOTTI, *Su alcuni manoscritti cremonesi del Settecento (Desiderio Arisi, padre Silvagni, Giambattista Biffi)* in "Bollettico storico cremonese", VIII (2001), pp. 287-304. ID., *Notizie su Vincenzo Silvagni 'trascrittore' dei manoscritti di Desiderio Arisi*, in "Bollettino storico cremonese", XII (2005), pp. 273-275.

4. Per lo Zaist v. G.B. ZAIST, *Notizie istoriche de pittori, scultori ed architetti cremonesi*, Cremona 1774, II, pp. 91-94.

5. C. COPPINI, *Documenti inediti sullo scultore cremonese Giulio Sacchi. Gli anni del soggiorno spagnolo ...*, in "Arte Lombarda", n. 152, 2008/1, pp. 69-72 (con bibliografia precedente).

6. A.P.P.V., *Protocolo*, notaio Vicente Camps, 2 agosto 1690, 28420. Dal documento si evince che il Pontons risulta essere erede universale del nobile genovese Giovanni Bernardo Adorno, secondo il testamento stilato il 27 settembre 1684. A sua volta il canonico lascerà un legato in memoria dell'Adorno, affinché vengano celebrate delle messe in suo suffragio. A.R.V., *Manaments i Empares*, 1707, libro I, m. 6, c. 36. Si veda inoltre F. FRANCHINI GUELF, *La scultura del Seicento e del Settecento. Marmi e legni policromi per la decorazione dei palazzi e per le immagini della devozione*, in *Genova e la Spagna. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, a c. di P. Boccardo, J. L. Colomer, C. Di Fabio, Cinisello Balsamo 2002, pp. 246-247.

7. A.M.V., *Manuals de Consells*, 4 dicembre 1695, A-227, c. 293; 24 marzo 1696, A-227, c. 483. I documenti sono citati in P. GONZALES TORNEL, *Arte y arquitectura en la Valencia de 1700*, Istitució Alfons el Magnanim, Valencia 2005, p. 98.

8. Per la biografia del canonico v. J. CARUANA REIG, *Pontons*, in "Almanaque de Las Provincias", I-b, Valencia 1914, pp. 177-185. Il prestigio acquisito dal Pontons in ambito valenciano si evince da una carta notarile del 1697, in cui compare come *Sindico de la Generalitat*. A.P.P.V., *Protocolos*, notaio Vicente Gaspar de Salafranca, 21 agosto 1697, 15180.

9. Sull'organizzazione corporativa e sui relativi meccanismi di difesa v. M. J. LOPEZ AZORIN, *Algunos documentos sobre la reforma barroca del templo de Los Santos Juanes*, in *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia 1994, p. 72.

10. A.P.P.V., *Protocolos*, notaio Francesc Blasco, 28 febbraio 1695, 4920. Il documento è stato pubblicato da J. GAVARA PRIOR, *Iglesia parroquial de Los Santos Juanes (Valencia)*, in *Valencia. Arquitectura religiosa*, Valencia 1995, p. 82 (*Monumentos de la Comunidad Valenciana*, X).

11. M.A. de ORELLANA, *Biografía Pictórica Valentina*, ms. XVIII secolo, ed. a c. di Xavier de Salas, Madrid 1930, p. 588; 2° ed. Valencia 1967, p. 255.

12. M. GIL GAY, *Monografía historico-descriptiva de la Real Parroquia de Los Santos Juanes de Valencia*, Valencia 1909, pp. 8-11.

13. E. TORMO, *Levante*, Madrid 1923, p. 116. La filiazione bertesiana di queste opere è stata recentemente ripresa da P. GONZALES TORNEL, *Arte y arquitectura...*, cit., pp. 157, 246 (con bibliografia precedente).

14. J. BERCHEZ, *Arquitectura barroca valenciana*, Valencia 1993, p. 74.

15. La data è riportata in I. BOTTONI, *Le librerie dei Gesuiti tra stile e fisiognomica*, in *Le stanze*

dei Magio. L'appartamento meridionale di Palazzo Affaitati ed il suo arredo, a c. di M. Tanzi, Cremona 1997, p. 69 (con bibliografia precedente).

16. A. MACCABELLI, *L'attività dei Natali in Cattedrale (1630-1680)*, in "Cremona", 4, 1981, p. 29. S. TASSINI, *Giacomo Bertesi, in Soresina dalle origini al tramonto dell'ancien Régime*, a c. di R. Cabrini e V. Guazzoni, Soresina 1992, pp. 431-432.

17. Testimonianze della copresenza di Giovan Battista Natali e di Giacomo Bertesi nell'oratorio si trovano in ASCr., Istituto Elemosiniere, corpi soppressi, b. 527, fasc. 3; b. 564, cc. 99,167.

18. P. BONOMETTI, *La chiesa dei SS. Marcellino e Pietro in Cremona*, Cremona 1991, pp. 56-58.

19. Per le fonti antiche che citano la collaborazione tra il Bertesi e l'Aliprandi nel cantiere di Los Santos Juanes v. M. A. de ORELLANA, *Valencia antigua y moderna*, ms. XVIII secolo, ed. a stampa Valencia 1923, p. 443. CRUILLES, MARQUÉS de, *Guia urbana de Valencia antigua y moderna*, I, Valencia 1876, p. 116. M. GIL GAY, *Monografia...*, cit., p. 11. A queste opere farà riferimento tutta la storiografia successiva, fino alla più recente. Inoltre notizie sullo stuccatore Antonio Aliprandi si trovano in P. GONZALES TORNEL, *Arte y arquitectura...*, cit., pp. 106-198 (con bibliografia precedente).

20. B. BASSEGODA i UGAS, *Noves dades sobre el canonge Vicente Vitoria ..., tractadista, pintor, gravador, i col·leccionista*, "Butlletí MNAC", 2, Barcellona 1994, pp. 37-62.

21. S. SEBASTIÁN LÓPEZ, M. REYES ZARRANZ DOMÉNECH, *Historia y mensaje del templo de Los Santos Juanes*, Valencia 1989, pp. 75-86.

22. C. RIPA, *Iconologia*, ed. a c. di P. Buscaroli, I-II, Torino 1986.

23. M.A. de ORELLANA, *Biografia...*, cit., p. 255. CRUILLES, MARQUES de, *Guia...*, cit., p. 116.

24. A.R.V., *Protocolos*, notaio Francisco Carrasco, 22 agosto 1702, 507. L'iscrizione del Bertesi al Collegio degli Architetti, Ingegneri e Agrimensori di Cremona risulta dagli *Statuti del Collegio...*, Cremona 1691, p. 7.

25. M.J. LOPEZ AZORIN, *Algunos documentos ...*, cit., p. 71. Delle filze notarili di Francisco Carrasco, che registrò la maggior parte degli atti concernenti il rinnovamento della chiesa, si conservano solo quelle relative alla seconda metà del 1702.

26. F. PINGARRÓN, *Dos plantas setecentistas de la Casa Profesa de la Compañía de Jesus en Valencia*, in "Ars Longa", 3, Valencia 1992, p. 133. ID., *Arquitectura religiosa del siglo XVII en la ciudad de Valencia*, Valencia 1998, p. 424.

27. M.A. de ORELLANA, *Biografia...*, cit., p. 255.

28. A.R.V., *Protocolos*, notaio Francisco Causes, 12 gennaio 1700, 4465. Il documento è stato segnalato in P. GONZALES TORNEL, *Arte y arquitectura...*, cit., p. 180.

29. A.M.V., Biblioteca Serrano Morales, M. FUSTER Y MEMBRADO, *Sucesos Memorables de Valencia y su Reino. Antigüedades y Casos extraños sacados de diferentes autores clasicos y otros casos acaecidos en nuestro tiempo*, ms. XVIII secolo, I, c. 1042.

30. J. CARUANA REIG, *Pontons*, cit., pp. 177-185.

31. J. CEAN BERMUDEZ, *Diccionario historico de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid 1800, p. 147.

32. In quella data il Bertesi realizzava la statua di *sant'Omobono* (attualmente conservata nella chiesa di San Bartolomeo Apostolo di Casanova d'Offredi) per il Consorzio di Sant'Omobono, che aveva sede presso la chiesa omonima. I pagamenti per il manufatto (1 febbraio, 21 luglio e 4 settembre 1704) sono stati segnalati da L. BELLINGERI, *Per una storia delle raccolte*, in *Devozione e Carità. Il patrimonio artistico delle Istituzioni Pubbliche di Assistenza e Beneficenza di Cremona*, a c. di L. Bellingeri, in "Annali della Biblioteca Statale e Libreria Civica di Cremona", LIII, Cremona 2001, p. 51. Si veda inoltre *Omobono. La figura del santo nell'iconografia - secoli XIII-XIX*, a c. di P. Bonometti, scheda 3.9, Cinisello Balsamo 1999, pp. 114-116.

33. D. ARISI, *Accademia...*, cit., c. 176. In realtà il Bertesi ricoprì tale carica nel biennio 1684-1686, prima di trasferirsi nel Ducato di Parma e Piacenza al servizio di Ranuccio II Farnese.

34. Per ulteriori notizie sull'argomento v. C. COPPINI, *Giacomo Bertesi. Gli stucchi di Valencia*, Cremona 1999, pp. 32, 38-40.

RAFFAELLA BARBIERATO

Le carte del flautista Antonio Fontana: musicisti, pittori, nobili e borghesi nella Cremona dell'Ottocento

Nell'ambito delle ricerche intorno all'Ottocento musicale cremonese, chi scrive aveva già avuto modo di imbattersi nella figura del flautista Antonio Fontana e di scriverne, se pure in breve.¹

Antonio Fontana nacque a Cremona da Ottavio e da Anna Bezzagni nel 1806:² l'anno di nascita, che si ricava dall'età al momento della morte (78 anni nel 1884), suggerisce una notevole precocità del personaggio, che proprio nel seguito di questo lavoro vedremo, quattordicenne, in rapporti epistolari con il musicista Ruggero Manna, che all'epoca (1820) di anni ne contava dodici e che gli si rivolgeva con il titolo di "professore". Tale era realmente il Fontana, che già dal 1819 suonava nell'orchestra della Società Filarmonica di Cremona, come egli stesso ricorda in una comunicazione registrata negli atti della società stessa: «Antonio Fontana suonatore di flauto oppone che già da un anno presta alla Società un'opera gratuita, e chiede ... di essere posto nel numero dei pensionati»;³ la richiesta viene accolta ed il musicista può ringraziare (15 febbraio 1821): «per essere stato ascritto al Ruolo de' Professori Ordinari dell'orchestra».⁴ La presenza del Fontana nella vita musicale cremonese (orchestra del teatro, accademie, Pia Istituzione Musicale, nella quale sarà membro della Commissione musicale, insieme a Ruggero Manna, Carlo Bignami, Giovanni Maini e Luigi Cervi) sarà da questo momento costante fino alla metà del secolo,⁵ periodo in cui Fontana pare aver lasciato il suo posto di primo flauto nell'orchestra (v. doc. n. 9). Intorno agli anni '40 credo si possano collocare anche alcuni avvenimenti di carattere personale: il matrimonio con la nobile Marianna dei conti Sarti⁶ – di dieci anni più anziana – e la nascita della figlia Annetta, la cui prematura e tragica morte segnerà profondamente il musicista.⁷

Già nel primo approccio che ne avevo avuto, di questo personaggio mi aveva colpito la vasta rete di rapporti nella società, cittadina e non solo, testimoniati da un piccolo ma significativo epistolario conservato nella Biblioteca Statale di Cremona;⁸ avevo avuto modo di segnalare questi manoscritti anche in ambiti diversi da quello musicale⁹ ed ora ho l'occasione di presentarli integralmente.

Si tratta di quindici documenti di varia natura appartenuti ad Antonio Fontana e confluiti nel *corpus* di manoscritti del Legato Albertoni,¹⁰ probabilmente in virtù dei rapporti personali e professionali intercorsi tra il Fontana ed i nobili Albertoni: il flautista cremonese fu infatti insegnante di musica di donna Amalia Erba Odescalchi, moglie del conte Francesco Albertoni, come testimoniato dalla dedica: *Ad uso della Ill.ma ... donna Amalia Erba* che compare in

molte riduzioni per cembalo di arie d'opera famose o su veri e propri esercizi per la tastiera, opera dello stesso Fontana; del quale la Biblioteca Statale conserva una parte della biblioteca musicale, i cui volumi (più di una decina quelli accertati, oltre ad altrettanti riconducibili al musicista) sono riconoscibili dall'*ex-libris*, un timbro con il nome del proprietario circondato da una cornice a volute o, in alternativa, dalla dichiarazione d'uso e la firma del Fontana.

È interessante soffermarsi su questo materiale, perché talvolta dalle dediche o anche da più semplici annotazioni compare una serie di rapporti che vanno a completare quanto emerge dai documenti qui trascritti. Ad esempio, i *Six grands solo ou Etude pour la Flute...* di A.B.T. Berbiguier (copia ms., BSCr, PP. 66.15), che riportano sul frontespizio la nota: «Per uso di Antonio Fontana 1827» e che gli giunsero «In dono dal Capo Musica del Rigi.to Frances.o I.mo Tutch al suo amico Fontana. L'anno 1827»,¹¹ sembrano anticipare i rapporti che il Fontana avrà vent'anni più tardi con un altro capo musica austriaco, Joseph Fahrbach (v. doc. n. 10). Anche il *Capriccio per due flauti ...* del Caffi¹² venne donato, come ricordato sul frontespizio dell'esemplare della Biblioteca:¹³ «...dal sig. Giacomo Smancini ad Antonio Fontana. 1844», lo stesso Giacomo Smancini dottore in legge, ricordato dal Sommi Picenardi come «più che discepolo» nelle arti e nella musica,¹⁴ al quale il Fontana dedica nello stesso periodo del dono alcune *Variazioni per flauto*:¹⁵ ebbene, i rapporti di amicizia (o di ossequio, riconoscenza ed altro) esplicitati attraverso le dediche o i doni di musica saranno argomento ricorrente nei documenti qui presentati.

Il ms. Albertoni 19 è costituito da undici lettere di vari, un programma di concerto, due disegni ed alcuni appunti musicali con annotazioni autografe del musicista: un numero relativamente ridotto di documenti, che tuttavia coprono un arco di quasi sessant'anni dal 1820 al 1877 (e forse oltre, se si considera che le note autografe fanno riferimento ad un testamento stilato dal Fontana, che morì il 5 marzo 1884, legando il suo nome ad un lascito, che ancor oggi lo fa ricordare grazie ad una iscrizione collocata sotto i portici del Palazzo Comunale e ad una via a lui intestata).¹⁶ Se le notizie intorno alla vita di questo musicista sono ancora incerte, questi documenti aiutano a colmare alcune lacune ed a portare altri tasselli al mosaico delle vicende – non solo – musicali dell'Ottocento cremonese.¹⁷

I¹⁸

Ruggero Manna¹⁹ ad Antonio Fontana. Cremona, 1 agosto 1820.

Cremona il primo Agosto 1820

Stimatiss.o Amico

Vi faccio sapere che l'Accademia non è più domenica, ma bensì giovedì, ossia dopo dimani. Io vi avrei voluto far consapevole di ciò prima d'ora, ma non sapevo a chi rivolgermi. Ora che mi hanno detto esservi un'occasione ve ne

faccio partecipe. Se volete venire venite, altrimenti fate ciò che più vi aggrada. La prova sarà immancabilmente giovedì a mezzogiorno, o alle undici, e alla sera Accademia. Se venite mi farete sommo piacere, sì per godere dell'amabile vostra compagnia, che per guadagnarvi i 6 sorbetti, che mi sembra già di gustare, e per persuadervi a non scommettere mai con me, perché sempre perderete. Ma se la gentilezza delle S.re Malossi²⁰ non vi permettesse di venire, restate allegramente, e pensate almeno al fiasco che sarà il mio Duetto.²¹

Divertitevi, state sano, se potete rispondermi, e dove posso giovarvi domandatemi. Aggradite i sentimenti della più sincera amicizia, e nei vostri divertimenti non discordate dell'aff.o v.o amico Ruggero Manna.

2²²

Società accademica di Fontanella ad Antonio Fontana. Fontanella, 12 gennaio 1824.²³

I membri accademici della Società di Fontanella all'Indivisibile sig.r Antonio Fontana.

Spiace a tutta la Società accademica di Fontanella la disgrazia dell'incendio del bel Teatro della Concordia di Cremona,²⁴ ma confida che per tale disavventura siate voi posto in libertà per quivi recarvi a passare con essa dieci, o dodici giorni di Carnevale. Non vorrebbe però, che andasse fallita la sua speranza: tanto desidera la vostra venuta! Sono messe a protocollo tutte le vostre lettere scritte ex officio a questa onoratissima indivisibile Compagnia. Vorrebbe pure che voi faceste lo stesso colle lettere, che vi si scrivono o segnate col bollo della predetta Società e sottoscritta dal presidente, o dall'intero corpo che la compone. Questo foglio per segno di concorde desiderio di voi, inclito socio, è sottoscritto dalla maggior parte dei membri. A tale regolarità ufficiale obbligatissima non può opporsi un membro, che pur si professa indivisibile. Voi pertanto non dovete mendicare pretesti per dilungarvene. Così vuole la Società, così si faccia. Dal momento che faceste solenne professione d'Indivisibilità, voi avete perdute tutte le ragioni da opporre a così rispettabile corpo. Un solo membro non può contrastare al corpo intero, che sta unito al suo capo. Dato dalla Sala Accademica di nostra residenza in Fontanella.

Li 12 Gennaio 1824.

Il Presidente G. Salesini

[*seguono dieci firme illeggibili*].

3²⁵

Luigi e Giovanni Beltrami²⁶ ad Antonio Fontana. Cremona, 7 marzo 1827

Cremona li 7 marzo 1827

Carissimo signor Maestro

il giorno di lunedì 5 marzo appena giunto in Cremona mio padre mi disse

che ella era partito per Milano, la mattina del giorno 5 corrente; io subito mi fo un dovere di scrivergli facendogli sapere che l'ostinato raffreddore di mio padre s'incammini per buona via per quello che pare, io pure sto bene e tutto il resto della famiglia.

Tanti saluti per parte delle distinte dame signo[rine]²⁷ Mallossi, del buon sig. Giovanni e di tutta la loro famiglia dal signor Francesco Maria Cogrossi e tutti quelli che hanno della stima per lei.²⁸

La si ricordi di comprarmi in Milano tutto lo Studio per le chiavi del flauto ed altri pezzi che ella crede essere utili. Altro non mi resta a dire se non che augurargli per que [*sic*] pochi giorni che egli rimane a Milano²⁹ tutte quelle felicità che può meritare una tanto rispettabile persona. La faccia tanti miei saluti al sig. don Alessandro Manara ed al sig. don Peppino.³⁰

Pertanto altro non mi resta a dire la si conservi sano e mi sottoscrivo di tutto cuore il suo ubb.e e aff. scolaro

Luigi Beltrami

Preg.mo Maestro³¹

mi farà cosa gratissima vedendo il sig. Silvestri farle aggradire i miei doveri, e dirle che quelle tali liste di carta dorata che ha avuto l'incomodo di farmi eseguire non mi ponno servire a nessun uso, sì per essere il colore dell'oro così chiaro, come per la qualità della carta che non ha la più piccola forza essendo senza colla e di qualità troppo flaccida e non atta che all'uso del battino³² in tempo d'inverno.

Tanti doveri alli signori nobili fratelli Alessandro e don Pietro Manara. Mi comandi e mi creda sempre suo aff.mo serv.e

Gio. Beltrami.

4³³

Ruggero Manna ad Antonio Fontana. Vienna, 2 settembre 1831

Vienna li 2 settembre 1831

Preg.mo amico

riceverete unita a queste poche righe una Sinfonia che mando alla Patria come attestato della mia ricordanza; possa questa ricordarmi a voi tutti, che è quanto io possa per ora desiderare. Mi lusingo che durante la Fiera vi sarà occasione di farla eseguire.³⁴ Quello che mi raccomando si è che vi siano gli strumenti necessari, e un buon direttore d'orchestra, che spero sarà Bignami:³⁵ se Paloschi³⁶ anche vorrà assistere per una migliore esecuzione mi farà cosa gratissima. Se l'Accademia ne volesse una copia, per me non ho alcuna difficoltà; desidero però di aver io l'originale presso di me perciò quando ve ne siete servito abbiate la compiacenza di riporlo nel mio archivio etc. etc. unito alle altre mie composizioni. Mi riserbo poi il piacere di portarvi io stesso qualche cosa di

meglio nella state ventura, nella quale stagione a Dio piacendo e alla Madonna Santissima, ci rivedremo. Intanto vi prego di salutarmi tutti gli amici, il caro don Cesare,³⁷ e la professione. Vi prego pure sebbene io non sia a Cremona di far ciò nonostante le vostre visite anche alla mia buona madre³⁸ dalla quale sentirete più dettagliatamente le mie nuove, se pure queste vi stanno a cuore. Attendo vostre lettere, scrivetemi tutto ciò che credete possa interessarmi, e non dimenticate anche, quando sia stata eseguita la mia nuova e vergine Sinfonia di dirmene il risultato e l'effetto che fa: ma vi prego di dirmelo schietamente e senza adulazione giacché quest'ultima in luogo d'essermi utile mi sarebbe sempre dannosa, mi avete capito?

Mi dimenticavo dirvi che se caso mai anche Bignami desiderasse d'averne copia, egli ha abbastanza diritti sulla mia amicizia perché io non possa negargliela. Dunque di quanto vi ho scritto sappiatevi regolare.

Addio, mio caro amico. Divertitevi bene questa Fiera e il prossimo Carnevale; quest'altra Fiera poi spero divertirmi anch'io: non posso ora più scrivervi giacché la mia testa è alquanto in disordine a cagione della partenza della mia cara mamma e sorelle:³⁹ perdonate adunque se vi lascio e continuatemi sempre la vostra stima. Addio.

Il v.o aff.o amico

Ruggero Manna

P.S. Vi avverto che non avrei piacere che questa Sinfonia fosse eseguita in teatro perché non mi pare molto teatrale, avendola io scritta propriamente per un concerto o per un'accademia.⁴⁰

5⁴¹

Gaspere Trecchi⁴² a [*in bianco*]. Cremona, 5 ottobre 1834.⁴³

Eccellenza, la sperimentata bontà, e premura con cui l'E.V. in altro mio affare si adoperò, mi da animo anche in questa volta a pormi nelle sue mani, sapendo, e quanto siano utili i suoi consigli, e di peso le sue parole. Il presente latore sig.r Antonio Fontana primo flauto del teatro di Cremona, intesa la morte del sig.r Raguzzi desidererebbe d'essere ammesso fra l'onorevole numero di questa Ducale Orchestra, e se fosse possibile nominato primo flauto.⁴⁴ Il detto sig.r Fontana fu mio maestro,⁴⁵ giovane di morigerati costumi, e di grandissima e conosciuta abilità. All'E.V. mi azzardo di raccomandarlo persuaso che tale raccomandazione è sufficiente a poter conseguire il desiderato scopo.⁴⁶ Colgo questa occasione per protestarle i miei più ossequiosi rispetti, e con tutta stima e venerazione mi sottoscrivo di v.e. umili.mo ed obb.mo servo Gaspere Trecchi. Cremona li 5 ottobre 1834.

Giovanni Simoni⁴⁸ ad Antonio Fontana. Cremona, 30 marzo 1836.

Cremona 30 marzo 1836

Al sig.r Antonio Fontana professore d'orchestra
 Stanti le cose da Lei esposte nella sua istanza del giorno 16 gennaio p. e confermate dal maestro al cembalo sig.r don Ruggero Manna, questa delegazione avuto riguardo anche dello zelo, col quale Ella ha disimpegnato sinora il proprio dovere in questa orchestra, alla non comune di Lei abilità, ed all'esemplare sua condotta, che la rendono meritevole di una particolare distinzione, ha trovato del caso di assecondare la detta sua istanza, coll'aumentare il suo appuntamento serale per le due stagioni di Fiera, e Carnevale, il quale resta d'ora innanzi fissato in Austr. L. 5,22, andandosi ad impartire contemporaneamente gli ordini opportuni al cassiere sig.r Giuseppe Morengi per sua norma nel relativo pagamento

Il Presidente Simoni / Curtani Del[egat]o.⁴⁹

Lorenzo Curtani⁵¹ ad Antonio Fontana. Cremona, 12 giugno 1838

Caro Fontana
 aggradisci te ne prego, sei esemplari del *Divertimento con Variazioni* per piano forte e flauto che tu e l'amico Bianchi vi siete compiaciuti dedicarmi,⁵² ed aggradisci nel tempo stesso i vivi e cordiali miei ringraziamenti non disgiunti dalle proteste di quella sincera stima che ti professo, nel desiderio che mi si possano presentare favorevoli occasioni di meglio provarla coi fatti, e dimostrarti quanto io mi onori di esser tuo obb.mo ser.re ed amico

Lorenzo Curtani

Cremona 12 giugno 1838

Ferrante Aporti⁵⁴ ad Antonio Fontana. Cremona, 16 settembre 1842

Al sig.e professore di flauto Fontana Antonio

La benevola generosità colla quale volle prestarsi V.S. gratuitamente nella serata concessa a beneficio de' nostri Asili di carità per l'infanzia costituisce alla Commissione tutta che li dirige un vero dovere di gratitudine. Voglia pertanto accoglierne la più leale espressione insieme alla preghiera che si fa con intera fiducia che non verrà rifiutata di continuare il suo valevole patrocinio verso questa istituzione, nelle [+] aiutando quasi tutte le famiglie povere della città, tutti i savi d'Italia ravvisano l'unico mezzo efficace a sbandire l'oziosità, la mendicizia, l'immoralità del popolo.

Mi permetto poi in questa circostanza di darle avviso a V.S. che, lunedì 19 del corrente dalle 10 antimeridiane alle 2 pomeridiane i bimbi dell'Asilo di Contrada Regina daranno esperimento dei progressi da loro fatti nella educazione e nell'ammaestramento, e prego a ciò voglia onorarli colla di Lei presenza in quell'ora che più le piaccia, mentre sarolle bene riconoscente. Cremona, dalla Direzione degli Asili per l'infanzia il 16 settembre 1842. Aporti
[segue timbro delle Scuole Infantili di Carità in Cremona].

9⁵⁵

Cesare Paloschi⁵⁶ ad Antonio Fontana. s.l. [Cremona], 25 novembre 1847

Caro sig. Fontana
mi trovo in obbligo di ringraziarla del presente che volle farmi dell'Improptu del sig. m. Barbieri a lei dedicato.⁵⁷ Io non le parlerò del merito di questa composizione, giacché ella, valentissimo professore e suonatore, ne avrà saviamente giudicato prima di me.

Grato pertanto della memoria che conserva di me, desidero che questa mia la trovi in buona salute, la quale volesse il cielo divenisse tanto florida in lei da poterle permettere di occupare di nuovo il posto che lasciò vacante al nostro teatro, giacché la di lei mancanza vi ha lasciato un vuoto irreparabile.

Aggredisca i miei cordiali saluti, e mi creda con tutta la stima suo devotissimo servitore ed amico

Cesare Paloschi

10⁵⁸

Joseph Fahrbach⁵⁹ ad Antonio Fontana. Vienna, 12 gennaio 1876.

Al signor Antonio Fontana in Cremona.

Carissimo amico!

Alla mia gioia vedo dalla sua pregiatissima lettera ch'ella vive e si ricorda ancora di me. Ella ha come sento soffrito molti amari perditi egualmente come io - anche mio figlio e la mia figlia ch'ella conosceva sono morti anni fa.⁶⁰

Adesso parlando dei suoi bellissimi Valzer che io eseguitava con mia Banda al gran applauso del pubblico di Cremona⁶¹ devo dire che nel marzo 1848 (ella saprà ricordarsi della gran catastrofa)⁶² fu tutta la musica (simile come tanto altro) dispersa e Dio sà che possiede adesso la partitura della nostra composizione! Prego di tenermi nella sua cara amicizia. La saluto teneramente e resto di lei vero amico

Giuseppe Fahrbach

Vienna li 12 gennaio 1876. VI. Teobaldgasse 6.

11⁶³

Programma di Concerto per Banda. Cremona, 1848⁶⁴

1° Sinfonia *Rosvina de la Forest* M° Batista⁶⁵

2° Introduzione dell'opera *I Lombardi* Verdi⁶⁶

3° Rondò finale 2° *I Lombardi* Verdi

4° Valzer del Professore Fontana⁶⁷

5° Scena Duetto e Terzetto *Ernani* Verdi⁶⁸

6° Polka n.18

L'anno 1848. Pezzi di musica eseguiti dalla Banda del Riggimento [sic] Duca Alberto diretta dal Capo Musica Giuseppe Fahrbach in Piazza Piccola.⁶⁹

12⁷⁰

Claudia Manna⁷¹ ad Antonio Fontana. Brescia, 22 settembre 1877.

Brescia 22 settembre 1877

Pregiatissimo sig. Fontana

da persona dell'arte sono interessata di riunire tutti i lavori musicali del maestro Manna.⁷² Nell'assumere l'impegno non ho dimenticato com'Ella più volte mi abbia gentilmente offerto tutte quelle composizioni da lei possedute, e molte a lei dedicate,⁷³ dello stesso autore, mio ottimo fratello Ruggero. Se troppo non ardisco, oso pregarla di voler consegnare alla famiglia Castelli⁷⁴ quei lavori che furono testimonianza e pegno di stima e di affetto del suo caro ed estinto amico. Del favore che attendo dalla di lei bontà, gliene professo fin d'ora la più viva riconoscenza.

Devotissima e obbligatissima

Claudia Manna.

13 - 14⁷⁵

Disegni di antichi strumenti musicali. s.d.

Due fogli di carta velina, di formato irregolare, che riportano la riproduzione a penna di strumenti musicali antichi, a corde e percussione (13) ed a fiato (14). Nel primo i disegni sono accompagnati da annotazioni manoscritte con il nome degli strumenti: «1 - 2 Monocordum [sic]; Cheliis; dichordum; Lyra trichordis; Citharas; Delta; Tympana Bellica; Tympanum». All'angolo superiore destro è incollato un cartiglio con annotazioni autografe di Fontana, con la definizione di uno strumento non presente tra quelli illustrati: «Colascione, s.m. strumento musicale a due corde. n.b. queste parole prese dal vocabolario della Lingua Italiana di Antonio Bazzarini».⁷⁶ Nel secondo documento (n.14) sono invece riprodotti alcuni flauti diritti con il particolare dell'imbocatura, senza alcuna didascalia. Non possiamo sapere se le immagini siano di

mano del Fontana, copiate o forse ricalcate (considerato il supporto trasparente) da tavole generali di strumenti musicali, anche se il Grandi fa cenno ad una certa vena artistica del flautista: nella descrizione di casa Manara e dei dipinti ivi esposti, ricorda: «...scherzosi disegni a penna del signor professore Fontana».77 I documenti Albertoni potrebbero essere connessi con l'attività didattica del musicista.

15⁷⁸

Frammenti musicali e annotazioni autografe di Antonio Fontana. S.d.

Bifoglio di carta pentagramma a 16 righe; c.1r: bianca; c.1v: *incipit* (4 battute) della partitura di una composizione (Allegro con spirito, Mi minore, 4/4) per orchestra⁷⁹ e coro a quattro voci miste (S, C, T, B). Sul margine sup. sin. è incollato un foglio di carta azzurra a quadretti con annotazioni autografe di Fontana relative alla composizione:

La sequenza – *Dies Irae* – del mio illustre maestro ed amico d.n Ruggero Manna che io Antonio Fontana voglio eseguita nel mio funerale solenne che mi sarà celebrato come scrissi nel mio testamento è quella che comincia con le battute da me copiate in questa carta.⁸⁰ È un capolavoro musicale e prego eseguirla perfettamente perché io ho fede di venire col mio spirito ad ascoltarlo.
Antonio Fontana

c.2r: 'a solo' del flauto (18 battute) dal carattere virtuosistico; nell'angolo sup. sin. è incollato un altro foglio di carta azzurra a quadretti con ulteriori note autografe del musicista:

Queste poche battute di flauto che primeggiano nel finale della sequenza *Dies Irae* furono suonate la prima volta da me Antonio Fontana e per me le compose il mio ispirato maestro Ruggero Manna che avrà come merita fama immortale.

Antonio Fontana.

Note

1. RAFFAELLA BARBIERATO, *Musica e società nell'Ottocento* in: *Storia di Cremona: l'Ottocento*, a cura di MARIA LUISA BETRI, Azzano S. Paolo (BG) 2005, p. 397.

2. Archivio di Stato di Cremona (in seguito: ASCr), Comune di Cremona, Stato civile, Registro degli atti di morte, anno 1884, n. 124.

3. *Registro degli atti e delle determinazioni della Società Filarmonica di Cremona*, Biblioteca Statale di Cremona, deposito Libreria Civica (in seguito: BSCr, LC), ms. civ. 98, c. 67r: registrazione della riunione del Consiglio della Società dell'11 dicembre 1820.

4. BSCr, LC, ms. civ. 98, c. 69v. A conferma del precoce inizio delle carriere musicali, si ricorda l'affermazione contenuta in una lettera di un altro strumentista cremonese, il professore di corno Giovanni Maini, che scrivendo alla Delegazione del teatro (Cremona, 21 marzo 1859), ricorda che i primi passi della sua carriera erano stati mossi nel: «1808, nella qual epoca mi venne affidato da questa Delegazione Teatrale il posto di primo corno da caccia in questa orchestra (contavo allora 13 anni)» (cfr. LICIA SIRCH, *Le filarmoniche di Cremona: statuti, protagonisti, repertori e archivi*, in *Accademie e società filarmoniche. Organizzazione, cultura e attività dei filarmonici nell'Italia dell'Ottocento*. Atti del Convegno [...], Trento, 1-3 dicembre 1995, a cura di Antonio Carlini, Trento, 1998, p. 217 sgg.).

5. cfr. E. SANTORO, *Il teatro di Cremona*, vol. II, Cremona 1970, pp. 200; 205; 233-234; 248.

6. GIORGIO SOMMI PICENARDI, *Dizionario biografico dei musicisti e fabbricatori di strumenti musicali cremonesi*, ed. annotata da C. Zambelloni, Turnhout 1992, p. 142.

7. L' *Annuario necrologico per la città di Cremona*, Cremona 1874, p. 41 e 1875, p. 12 registra ben due iscrizioni poste dai genitori di Annetta Fontana: la prima in ricordo della figlia morta lontano, dove ricordano di averla perduta: «senza darle l'ultimo addio, senza bagnare di lagrime l'innocente sua spoglia, senza il conforto di pregare sulla sua fossa»; l'altra sulla tomba che il Fontana aveva preparato per sé, vicino alla moglie, dove il musicista spera di poter riportare le ceneri della figlia e di: «abbracciarti in Cielo e dormirti accanto come allora che sulle mie braccia dormivi tu i sonni beati dell'innocenza» (v. oltre doc. 10, n. 60).

8. BSCr, LC, ms. Albertoni 19/1-15.

9. VALERIO GUAZZONI, *Il Piccio e Cremona in: Piccio: l'ultimo romantico*, catalogo della mostra a cura di FERNANDO MAZZOCCA, GIOVANNI VALAGUSSA, Cinisello Balsamo (MI) 2007, pp. 39, 48n.

10. Per le vicende relative al deposito della biblioteca Albertoni presso la Biblioteca di Cremona, cfr.: VIRGINIA CARINI DAINOTTI, *La Biblioteca Governativa nella storia della cultura cremonese*, Roma 1946, p. 150.

11. Georg C. Tutsch, direttore della banda del Reggimento 'Imperatore Francesco' e fecondo compositore di musica per banda, pubblicata in gran quantità a Milano almeno fino al 1848.

12. G. CAFFI, *Capriccio per due flauti e pianoforte: op. 12*, Milano Luigi Bertuzzi, s.d. (da questo momento, in tutte le note bibliografiche relative a pubblicazioni musicali verrà sempre riportato anche il nome dell'editore, ommesso per le pubblicazioni d'altro genere).

13. BSCr, LC, PP.42.9.

14. GIORGIO SOMMI PICENARDI, *Dizionario biografico ...*, cit., p. 253.

15. ANTONIO FONTANA, *Variazioni e coda per flauto solo sopra un motivo dell'opera La pazza per amore del maestro Coppola, composte e dedicate al dilettante Giacomo Smancini...*, Milano, Giovanni Ricordi, [1845 ca.].

16. cfr. CORRADO STAJANO, *Patrie smarrite: racconto di un italiano*, Milano 2001, p. 119: «A Antonio Fontana che nel 1884 lasciò ventimila lire a beneficio di un giovane povero cremonese atto a perfezionarsi nel flauto...»; cfr. anche: *Raccolta ufficiale delle leggi e dei decreti del Regno d'Italia*, anno 1886, p. 283: «Il Comune di Cremona è autorizzato ad accettare il lascito come sopradisposto dal fu Fontana Antonio per la fondazione del legato pio Fontana»; GIANFRANCO TAGLIETTI, *Le strade di Cremona: storia e storie della città lungo le sue strade*, Cremona s.d. [199.], vol. I, p. 361. Come ricorda Santoro a beneficiare di questo legato sarà, non senza polemiche, Gaetano Cesari (cfr.: E. SANTORO, *Il teatro...*, cit., vol. III, p. 158, n. 6).

17. Per la trascrizione dei documenti si è scelto il criterio di rimanere il più possibile fedeli alla scrittura originale – spesso, dal punto di vista formale e linguistico, interessante almeno quanto i contenuti – intervenendo solo nei rari casi di evidente incomprensibilità del testo (segnalando contestualmente l'intervento) e uniformando l'uso delle maiuscole ai soli casi d'obbligo; le sottolineature rispettano quelle del testo. Per le lettere vengono dati in testa mittente, destinatario e data uniforme; per il materiale non epistolare una descrizione sintetica e l'anno,

quando conosciuto; i titoli delle composizioni, quando all'interno dei documenti, vengono trascritti sempre in corsivo.

18. BSCr, LC, ms. Albertoni 19/1

19. Ruggero Manna (Trieste, 1808 - Cremona, 1864), figlio del nobile cremonese Pietro e della famosa cantante Carolina Bassi, bambino prodigio formatosi in quell'ambiente musicale europeo in cui operavano autori come Rossini e Meyerbeer (con i quali egli fu in amichevoli rapporti), improntò con la sua attività la vita musicale cremonese del XIX secolo. Autore sia di melodrammi sia di musica sinfonica e da camera, fu tra i più attivi rappresentanti della Società Filarmonica cittadina e fondò a Cremona la Pia Istituzione Musicale. Diresse per molti anni l'orchestra del Teatro Concordia, guidando anche i primi passi di Amilcare Ponchielli nell'esperienza teatrale (per maggiori notizie su Ruggero Manna cfr.: *Curriculum vitae di Ruggero Manna*, "Cremona", V(1934), n. 8, pp. 421-424; C. BONETTI, *Una cooperativa musicale: Manna, Ponchielli & C.*, "Cremona", V (1934), n. 8, pp. 417-420; V. MEINI, *Ruggero Manna*, "La Scena. Giornale di Musica, Drammatica e Coreografia", II, 1864, nn. 21-24; R. BARBIERATO, *Musica e società...*, cit, *passim*).

20. Giuseppa e Teresa Malossi, sorelle appartenenti ad una antica casata originaria del Casalasco ma con ingenti proprietà a Cremona, Soresina e Casalmorano, quest'ultima dimora privilegiata nella quale, oltre al Fontana, trovava ospitalità in quegli stessi anni anche il pittore Giovanni Carnovali (cfr. V. GUAZZONI, *Il Piccio e Cremona...*, cit., p. 38 e sgg.); l'indirizzo di questa lettera è infatti così stilato (c.2v): «Sig.r Antonio Fontana Professore di flauto in Casa Molossi Casal - Morano. *preme assai*».

21. Sarebbe suggestivo – ma non provato da altro che la coincidenza temporale e dal titolo – identificare la composizione di cui si parla nella lettera con il *Duetto nel dramma L'Artaserse dell'Abate Pietro Metastasio. Posto in Musica dal Signor Ruggero Manna d'anni 12. Nel 1820*. (cfr. RAFFAELLO MONTEROSSO, *Musicisti cremonesi nella mostra bibliografica della Biblioteca Governativa (1949)*, Cremona 1958, p.143: nella descrizione del manoscritto – appartenente al Museo Civico di Cremona – viene riportata la nota in copertina: «La prima composizione fatta da Ruggero Manna ... dedicata alla Sig.ra Carolina Bassi»).

22. BSCr, LC, ms. Albertoni 19/2.

23. Non è stato per ora possibile reperire alcuna notizia intorno a questa Società (probabilmente, una delle tante Filarmoniche nate in quello scorcio di Ottocento anche in località minori o, comunque, un qualche sodalizio con finalità di aggregazione). La lettera resta a testimonianza di una non occasionale attività del Fontana anche al di fuori dei confini cremonesi, come si evince anche dal tono amichevole e scherzosamente ufficiale del documento.

24. Il teatro Concordia era andato a fuoco la notte del 6 gennaio 1824; in seguito a questo incendio il teatro venne ricostruito su progetto di Faustino Rodi e Luigi Voghera.

25. BSCr, LC, ms. Albertoni 19/3.

26. Mittenti di questa lettera sono il noto glittografo cremonese Giovanni Beltrami (Cremona, 1777-1854), ed uno dei suoi due figli, Luigi, allievo del Fontana.

27. Lacuna dovuta al margine destro rifilato.

28. Per l'identità dei personaggi citati, cfr. n.9 e V. GUAZZONI, *Il Piccio e Cremona...*, cit., p. 39. I rapporti con il medesimo *entourage* del Piccio si fanno in questa lettera evidenti.

29. Fontana si trova nella dimora milanese dei nobili Manara, come attesta l'indirizzo sulla lettera (c.2v): «All'Ornatissimo sig. il sig.r professore di flauto Antonio Fontana Milano». [a.m.] «Raccomandata alla generosità del nob.le sig.r d.n Alessandro Manara».

30. Ancora la cerchia comune al Piccio con il nobile cremonese Alessandro Manara ed il figlio Giuseppe, entrambi ritratti dal pittore. Giuseppe Manara fu a sua volta allievo del Fontana, che gli dedicherà alcune composizioni: *6 Valzer e Coda per flauto con accompagnamento di pianoforte composti e dedicati al nobile uomo l'illustrissimo don Giuseppe Manara I.R. Guardia Nobile Lombarda e Cavaliere dell'insigne Ordine di Malta dal di lui maestro prof.e Antonio Fontana primo flauto nel Teatro della Concordia in Cremona*, Milano, L. Bertuzzi, s.d. [ante 1848];

*Fantasia variata per flauto sul motivo dell'opera Ernani del m° Verdi "Da quel dì che l'ho veduta..." composta da A. Fontana [dedicata] all'illustre signor nobile Giuseppe Manara I.R. Guardia Nobile Lombarda e Cavaliere dell'insigne Ordine di Malta, Milano, L. Bertuzzi s.d. [post 1844]; Tema e Variazioni per flauto solo sopra un motivo favorito nell'opera Nabucodonosor del m.o Gius. Verdi: op. 14. Composte e dedicate al nobile uomo don Giuseppe Manara I.R. Guardia Nobile Lombarda, Cavaliere Gerosolimitano, membro della Società Reale di Orticoltura di Parigi dal suo maestro Antonio Fontana, Milano; Giovanni Ricordi, s.d. [1845-1846] (cfr. anche: *Ottocento: da Canova al Quarto Stato*. Catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 29 febbraio-10 giugno 2008) a cura di MARIA VITTORIA MARINI CLARELLI, FERNANDO MAZZOCCA, CARLO SISI, Milano 2008, p. 196).*

31. In calce alla lettera di Luigi Beltrami, il padre Giovanni aggiunge alcune righe per affidare al Fontana una commissione.

32. Esca.

33. BSCr, LC, ms. Albertoni 19/4.

34. Gli indizi sono pochi e nulla vieta che il Manna abbia inviato anche altre composizioni, tuttavia è plausibile riconoscere la Sinfonia ricordata in questa lettera nella *Grande Ouverture a piena orchestra del sig. m.tro d. Ruggiero Manna dedicata alla Società Filarmonica di Cremona*, il cui spartito manoscritto è conservato presso la Biblioteca Statale di Cremona (Ms. Gov. 334); sul frontespizio sono riportate la nota di possesso: *Società Filarmonica di Cremona* (si tratta forse della copia che l'autore stesso autorizza) e l'annotazione: *Composta in Vienna* (per una storia della Società Filarmonica di Cremona ed i rapporti tra i suoi membri cfr.: LICIA SIRCH, *Le filarmoniche ...*, cit., pp. 193-218).

35. Probabilmente Carlo Bignami (1808-1848), appartenente ad una famiglia di violinisti (anche i fratelli Giacomo e Giovanni erano stimati violinisti): concertista apprezzato anche da Nicolò Paganini, ricopriva nell'orchestra del Teatro il ruolo di violino direttore. Anche un quarto violinista, Giuseppe Bignami, era negli stessi anni una delle colonne portanti della Società Filarmonica.

36. Cesare Paloschi (Paderno, 1789 - Cremona, 1863), sacerdote, compositore, organista della Cattedrale di Cremona e delegato all'orchestra della Società Filarmonica

37. Paloschi: v. nota precedente.

38. Carolina Bassi (Napoli, 1781 - Cremona, 1862): uno dei contralti più famosi ed apprezzati della sua epoca, debuttò giovanissima (a Cremona è presente già nel 1791); nel 1797 sposò il nobile cremonese Pietro Manna. Si ritirò dalle scene nel 1828 (per questo e gli altri personaggi della vita musicale cremonese citati nella lettera cfr. R. BARBIERATO, *Musica e società...*, cit, *passim*).

39. Erminia e Claudia Manna.

40. c. 2v: «All'ornat.mo signore il sig.r Antonio Fontana egregio professore di musica Cremona - per favore».

41. BSCr, LC, ms. Albertoni 19/5.

42. Gaspare Trecchi (Cremona, 1813 - Parma, 1882), fratello minore del marchese Alessandro Manfredi Trecchi.

43. La missiva è priva di un destinatario espresso. Dal contesto tuttavia si evince che si tratta di una lettera di raccomandazione destinata ad introdurre il Fontana nell'orchestra ducale di Parma. In questo senso può essere interessante ricordare che: «Dal 1833 alla Direzione del teatro [ducale di Parma] succede una Commissione Amministrativa presieduta dal Gran Ciambellano [in quegli anni il conte Stefano Sanvitale (1764-1838)] e composta dal direttore della Polizia Generale, dal revisore del teatro e da 4 consiglieri, eletti dalla Sovrana, scelti tra i proprietari dei palchetti ... Nell'ottobre 1833 ... anche la Ducale Orchestra passa, limitatamente ai servizi che questa deve prestare al teatro stesso, alle dipendenze della Commissione Amministrativa» (ROBERTA CRISTOFORI, *Prefazione in: Inventario dell'archivio storico del Teatro Regio* a cura di ROBERTA CRISTOFORI, CLAUDIA CODELUPPI, RENATA DISARÒ, www.lacasadellamusica.it/regio). È

probabilmente nei componenti la Commissione Amministrativa da ricercare l'«Eccellenza» cui si rivolge Gaspare Trecchi.

44. A tal proposito esiste anche una formale richiesta da parte del musicista cremonese, presso l'Amministrazione del Teatro Ducale per ottenere il posto di primo flauto nell'orchestra (cfr. *Serie carteggi - 1834, fasc. V - Orchestra* in: *Inventario dell'archivio storico del Teatro Regio*, cit, www.lacasadellamusica.it/regio/carteggi/1834).

45. Anche negli anni successivi continuerà il rapporto maestro/allievo tra Gaspare Trecchi e Antonio Fontana, come testimoniato dal frontespizio dello spartito della composizione di Joseph Fahrbach: *Vier Fantasien uber beliebte Motive der Oper Il Giuramento (Der Scuur) ...*, Wien, A. Diabelli und Comp., s.d. (BSCr, LC, PP.42.14), dove si leggono due dediche manoscritte, di cui la prima datata (1840), che illuminano ulteriormente l'attività didattica del Fontana: 1 – *In dono dall'amico e scolaro Lightouler P.mo Tenente del I.R. Regimento Infanteria V. Raisgher 1840 ad A.nio Fontana*; 2 – *Il [illeggibile] fu dato dal Fontana in dono al suo scolaro n. Marc.e Gaspare Trecchi*.

46. Il Fontana non sembra essere andato poi a Parma.

47. BSCr, LC, ms. Albertoni 19/6.

48. Giovanni Simoni, avvocato, presidente della delegazione del corpo sociale del Teatro Concordia di Cremona; nel 1820 era stato nominato presidente della Società Filarmonica, carica che rifiuterà (cfr.: BSCr, LC, ms. civ. 98, c.59v); ne sarà invece vice-presidente dal 1821 al 1826 (cfr. GIORGIO SOMMI PICENARDI, *La Società Filarmonica di Cremona (1816-1859)*, Cremona 1897, p. 11 n. 1).

49. Lorenzo Curtani: v. documento successivo.

50. BSCr, LC, ms. Albertoni 19/7.

51. Lorenzo Curtani è uno dei rappresentanti di quella borghesia cremonese che dagli anni Trenta dell'Ottocento cominciò ad occupare cariche nella pubblica amministrazione tradizionalmente appannaggio dell'aristocrazia: agiato possidente, nel 1832 era assessore anziano del Comune di Cremona con funzioni di podestà, carica per la quale fu candidato ben due volte; deputato presso la Congregazione provinciale, fu delegato e poi direttore del Teatro Concordia (cfr.: STEFANO LEVATI, *Cremona dalla Restaurazione all'Unità: una città in lento mutamento in: Storia di Cremona: l'Ottocento...*, cit., p. 17 e sgg.).

52. CESARE BIANCHI – ANTONIO FONTANA, *Divertimento con Variazioni per Piano Forte e Flauto dedicato da C.Bianchi e A. Fontana all'egregio sig.r dottore Lorenzo Curtani Direttore del Teatro della Concordia di Cremona in attestato di stima*, Milano, Gio. Canti e C., s.d. Cesare Bianchi (Cremona, 1814-1842) fu violinista dell'orchestra del Teatro Concordia, organista della Cattedrale di Cremona e autore di Sinfonie per organo e musica da Camera per lo più pubblicata a Milano (cfr. GIORGIO SOMMI PICENARDI, *Dizionario ...*, cit., pp. 78-79). Fontana e Bianchi non erano nuovi a lavorare in tandem: del loro sodalizio si conoscono anche un *Tema con variazioni per flauto e pianoforte...*, Milano, F. Lucca, [1837] dedicato «in attestato d'amicizia al dilettante di flauto sig.r Dottore Paolo Saini» e *Sei vals per piano-forte e flauto...*, Milano, Gio. Ricordi, [1836] dedicati «alla nobile signora D. Elisa Delbue», nobile dama nata Riondet de Faliause, moglie dell'avvocato cremonese Giovanni Del Bue. Amica di Giuseppe Manara, che le dedica un suo scritto letterario, sia lei che il marito sono riconoscibili in due ritratti di Giovanni Carnovali: ancora la cerchia cremonese del Piccio, dunque, come già riscontrato nelle lettere precedenti (cfr. anche: V. GUAZZONI, *Il Piccio e Cremona...*, cit., p. 46).

53. BSCr, LC, ms. Albertoni 19/8.

54. Su Ferrante Aporti (San Martino Dell'Argine, 1791 – Torino, 1858), sacerdote pedagogista e fondatore di scuole per l'infanzia (il primo in Italia a Cremona, nel 1828), cfr. C. SIDERI, *Ferrante Aporti: sacerdote, italiano, educatore*, Milano 1999; sull'istituzione degli Asili d'infanzia a Cremona, cfr. anche ANGELA BELLARDI COTELLA, *L'archivio degli asili infantili di Cremona* in «Ricerche: Istituto Cremonese per la storia del movimento di liberazione», 4 (1992), pp.159-251 e MONICA FERRARI, *La scuola e l'istruzione: problemi, momenti, figure* in: *Storia di Cremona: l'Ottocento...*, cit., pp. 204-249.

55. BSCr, LC, ms. Albertoni 19/10.

56. v. n.36.

57. GIROLAMO BARBIERI (1808-1871), *Improptu: introduzione, adagio e rondò alla polacca per pianoforte e flauto, composto e dedicato ad Antonio Fontana primo flauto dell'opera nel teatro della Concordia di Cremona...*, Milano, F. Lucca, s.d. [184.]. Si conosce un'altra composizione di Barbieri dedicata ad Antonio Fontana, dal titolo significativo: *L'amitié: 6 valtzer con introduzione e coda per flauto e piano forte composti e dedicati all'amico professore di flauto Antonio Fontana dal maestro Girolamo Barbieri*, Milano, Luigi Bertuzzi, s.d., mentre non si sono per ora reperite dediche del Fontana al Barbieri, organista e compositore piacentino.

58. BSCr, LC, ms. Albertoni 19/11.

59. Joseph Fahrbach (Vienna, 1804-1883), appartenente ad una famiglia di musicisti (i fratelli Anton, Friedrich e Philipp senior ed il nipote Philipp jr.) contemporanea degli Strauss, con la cui orchestra spesso collaborarono. Flautista e virtuoso di chitarra presso il Teatro dell'Opera di Corte di Vienna, condusse anche una nota scuola musicale per strumenti a fiato e fu direttore di Banda. Tra le sue composizioni – molte delle quali pubblicate a Milano – si conoscono concerti per flauto, fantasie, metodi per flauto, fagotto e clarinetto (cfr. *aeiou Encyclopedia*, voce Fahrbach, in: www.aeiou.iicm.tugraz.at). La sua presenza è attestata a Cremona negli anni Quaranta dell'Ottocento, sia come Capomusica della Banda del reggimento austriaco *Duca Alberto* di stanza in città, sia nell'orchestra del teatro. Lo si ritrova infatti tra gli esecutori de: *Il passaggio della Beresina ossia Delval e Alessina: ballo storico in tre quadri*, s.l., s.e., 1844 (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, Racc.Dramm.6168/8) andato in scena al teatro Concordia di Cremona nella stagione di Carnevale 1845, sotto la direzione di Ruggero Manna; tra gli orchestrali le figure note dei violinisti Bignami (Giovanni e Giacomo). Nonostante la prolungata presenza nel nostro Paese, l'italiano di Fahrbach resta sempre un po' teutonico, come testimoniato da questa lettera di risposta (come appare dal contesto) ad una precedente del Fontana che aveva chiesto notizie di alcune sue composizioni.

60. All'epoca di questa corrispondenza il Fontana aveva già perso la figlia, Annetta Fontana in Bardeaux, morta per parto a Milano l'8 giugno 1868 e la moglie Marianna Sarti, morta a Cremona il 20 giugno 1874 (cfr. *Annuario necrologico per la città di Cremona*, Cremona 1874, p41 e 1875, pp. 11-12).

61. ANTONIO FONTANA, *Sei valzer e coda per flauto con accompagnamento di pianoforte*, Milano, L. Bertuzzi, s.d. [184.]: Fahrbach ricorda, naturalmente, la versione per Banda, della cui esecuzione resta testimonianza nel programma di concerto conservato nei documenti Albertoni (BSCr, LC, ms. Albertoni 19/9): v. oltre doc. n. 11.

62. Per gli avvenimenti del marzo 1848 a Cremona, cfr.: FIORINO SOLDI., *Risorgimento cremonese: 1796-1870*, Cremona, 1963, *passim*; qui si ricorda soltanto che, in occasione dei moti che scoppiarono in molte città lombarde contestualmente a quelli di Milano, il 20 marzo 1848 a Cremona i fanti del reggimento *Alberto* (quello cui apparteneva Fahrbach) disertarono e si unirono agli insorti (cfr. *Storia di Milano*, Milano 1960, vol. XIV: *Sotto l'Austria (1815-1859)*, p. 378).

63. BSCr, LC, ms. Albertoni 19/9: si è scelto di prescindere dall'ordine cronologico, presentando ora questo documento come sorta di appendice alla lettera di Fahrbach, che è di quasi trent'anni successiva ma che fa esplicito riferimento a situazioni che qui trovano conferma.

64. Stampato su leggera carta azzurra e decorato con una corona di fiori, il programma riporta i titoli delle sei composizioni previste.

65. VINCENZO BATTISTA, *Rosvina de la Forest: tragedia lirica in tre atti di Giambattista Cely Colajanni; posta in musica dal sig. maestro Vincenzo Battista. Da rappresentarsi nell'I.R. Teatro alla Scala il carnevale del 1845*, Milano, Gaspare Truffi, 1845.

66. GIUSEPPE VERDI, *I Lombardi alla prima Crociata: dramma lirico in quattro atti...* (Milano, T. alla Scala, 1843).

67. v. n. 61.

68. GIUSEPPE VERDI, *Ernani: dramma lirico in quattro parti...* (Venezia, 1844).
69. Nota manoscritta sul margine inferiore.
70. BSCr, LC, ms. Albertoni 19/12.
71. v.n. 39.
72. Sull'impegno di Claudia Manna nel ricercare le composizioni del fratello Ruggero e sul destino di alcuni di questi documenti cfr.: LICIA SIRCH, *La stanza della memoria dell'Ottocento musicale cremonese. Il fondo della Pia Istituzione Musicale*, "Fonti Musicali Italiane", 3, 1998.
73. RUGGERO MANNA, *Divertimento per flauto e piano forte composto e dedicato all'amico Antonio Fontana professore di flauto...*, Milano, Luigi Bertuzzi, s.d. [1827 ca.]; ID., *Fantasia per piano forte e flauto avvolta e dedicata da Ruggero Manna all'egregio professore di flauto Antonio Fontana*, Milano, Francesco Lucca, s.d. [1828 ca.]; ID., *Variazioni brillanti per flauto con accompagnamento d'orchestra composte per il sig. r Antonio Fontana da R.M.*, ms. autogr., 1828 (BSCr, Ms.Gov. 345): sul frontespizio, oltre alla data (*Cremona li 23 agosto 1828*), la nota [a.m.]: «Questo pezzo eseguito dal Fontana in varie volte sul palco scenico del Teatro della Concordia in Cremona e nella città di Casal-Monferato in Piemonte l'anno 1840»; ID., *I montanari: scherzo caratteristico*, ms., 1844 (BSCr, ms. gov. 293/1-3): a c.1r la nota: «Nell'occasione che al Teatro della Concordia aveva avuto luogo una serata a beneficio della Pia Istituzione Musicale questo scherzo del chiaro maestro d. R. Manna componevasi per Alessandro Peri e Antonio Fontana l'anno 1844».
74. Probabilmente, Dionigi Castelli (Cremona, 1834-(?), post 1895), avvocato, cugino per parte di madre del musicista Antonio Bazzini (compositore, violinista e direttore del Conservatorio di Milano, 1818-1897) e sicuramente in possesso – anche molti anni dopo questa lettera – di composizioni del Maestro Manna, come testimoniato da una lettera dello stesso Bazzini (11 gennaio 1895) che lo ringrazia per avergli inviato uno spartito da lui posseduto del *De Profundis* in onore di Carlo Bignami del compositore cremonese (Cfr. CLAUDIO SARTORI, *L'avventura del violino: l'Italia musicale dell'Ottocento nella biografia e nei carteggi di Antonio Bazzini*, Torino, 1978, p. 18).
75. BSCr, LC, ms. Albertoni 19/13-14.
76. ANTONIO BAZZARINI, *Vocabolario usuale tascabile della lingua italiana*, Venezia, 1839.
77. ANGELO GRANDI, *Descrizione dello stato fisico, politico, statistico, storico, biografico della provincia e diocesi di Cremona*, Cremona 1981 (rist. anast.), p. 289a.
78. BSCr, LC, ms. Albertoni 19/15.
79. Organico: 2 vl, vla, fl, cl in Do, cn in Mi, tr, fag, trb, timp, ctb.
80. Il tema riportato nel documento non corrisponde alla versione pubblicata della *Sequenza de' morti: dies irae: posta in musica a quattro voci con orchestra o pianoforte da Ruggero Manna*, Milano, Giovanni Ricordi, s.d. [1847-1848]. Il Santoro, che ricorda l'episodio senza però indicare la fonte, aggiunge particolari ma non aiuta a chiarire: «Il 23 aprile [1884] venne chiamato Gaetano Mascardi che suonò all'organo di Sant'Agostino la messa funebre del Manna in suffragio del Fontana voluta da un gruppo dei suoi vecchi amici» (cfr. E. SANTORO, *Il teatro...*, cit., vol. III, p. 158, n. 6).

GIANPIERO GOFFI

“Il Regime fascista” e monsignor Montini

Ambedue le biografie di Paolo VI uscite in coincidenza con il trentesimo anniversario della sua scomparsa (Castel Gandolfo, 6 agosto 1978) fanno riferimento agli attacchi che, nel giugno 1941, “Il Regime fascista”, il quotidiano cremonese fondato e diretto da Roberto Farinacci, rivolse all’allora monsignor Giovanni Battista Montini, sostituto alla Segreteria di Stato vaticana dal 1937 (prima con Pio XI e poi, dal 1939 al 1952, con Pio XII).

Giselda Adornato, già allieva di Giorgio Rumi, e la cui opera¹ si distingue anche quale frutto di uno studio diretto ed analitico delle fonti archivistiche milanesi sull’arcivescovo Montini, così scrive:

Nel giugno 1941 Montini subisce una campagna di stampa di Farinacci, il quale lo accusa sulla rivista (sic) “Regime fascista” di atteggiamento anti-italiano e di collaborazionismo con gli inglesi: lui vi si riferisce con una certa *nonchalance* nelle lettere a casa, parlando di frecciate cattive sul solito giornale: ma non è la prima volta che accade, tanti attacchi contro “L’Osservatore romano” sono in realtà indirizzati a lui.

Cristina Siccardi, scrittrice e giornalista piemontese, in una narrazione semplice, chiara e ricca di testimonianze sulla personalità e l’opera del prelado e del Pontefice,² annota:

Non mancarono neppure attacchi diretti a Giovanni Battista, come dimostra il quotidiano di Cremona “Il Regime fascista”, il quale accusava nominalmente il Sostituto della Segreteria di Stato di atteggiamento antitaliano e di collaborazione con gli anglosassoni. Pronta fu la reazione diplomatica del Vaticano: il Segretario di Stato Maglione diresse una nota di protesta all’ambasciatore presso la Santa Sede, Bernardo Attolico; mentre il nunzio Borgongini Duca visitò il ministro degli Esteri Ciano che gli fece incontrare il direttore del giornale cremonese, Roberto Farinacci, al quale il diplomatico della Santa Sede espresse la più energica rimostranza. Tuttavia la campagna denigratoria del foglio fascista su Montini avanzò decisa su questa strada.

Una campagna di stampa contro la linea di politica internazionale del Vaticano e, in particolare de “L’Osservatore romano” (diretto dal conte Giuseppe Dalla Torre) e della Segreteria di Stato che lo ispirava, era stata condotta dal “Regime” fin dal periodo dell’annessione dell’Austria occupata dalla Germania (1938), della ‘non belligeranza’ italiana (1939-40) e poi nel primo anno della nostra partecipazione alla seconda guerra mondiale. Si noti che “L’Osservatore” – soprattutto grazie alla rubrica *Acta Diurna* a firma di Guido Go-

nella – poteva in qualche modo essere considerato l'unico quotidiano di opposizione leggibile in Italia;³ analogamente a quanto accadeva, nell'ambito della cultura liberale, con la tollerata "La Critica", la rivista di Benedetto Croce.

L'esplicita polemica citazione di monsignor Montini sul "Regime" comparve nell'articolo di fondo non firmato (e dunque attribuibile, come lo stile suggerisce, allo stesso Farinacci) pubblicato martedì 3 giugno 1941 e intitolato *Rerum Novarum*. Oggetto del commento era il discorso pronunciato due giorni prima da papa Pio XII in ricordo della prima enciclica sociale emanata, nel 1891, da Leone XIII, pontefice dal 1878 al 1903. Farinacci così esordiva:

Domenica il Santo Padre ha voluto ricordare al mondo, con la sua alta parola, la enciclica *Rerum Novarum* di Leone XIII. Siamo sicuri che negli Stati Uniti e nell'Inghilterra e negli stessi circoli politici vaticani, dove il connubio anti-italiano fra monsignor Montini, conte Dalla Torre, Gonella, Bozuffi e gli ambasciatori anglo-sassoni è noto e arcinoto a tutti, si dirà che il messaggio dell'altro ieri deve nuovamente suonare come un monito ai regimi totalitari.

Ma la verità non può essere distrutta dalle imposture dei nostri nemici.⁴

Per Farinacci l'enciclica di Leone XIII aveva rappresentato una risposta alla «libertà sfrenata» e allo «sfacciato egoismo dei capitalisti» che evidenziavano «la caducità del regime democratico» e la sua pericolosità morale; anzi, consigliando l'istituzione delle corporazioni «che servissero da strumento di concordia e di pacificazione fra gli interessi contrastanti», papa Pecci era stato un «pioniere dei nuovi tempi» rappresentati dalla politica sociale del fascismo in Italia e da quella del nazionalsocialismo in Germania. Dunque l'opposto, nella lettura del gerarca, rispetto alla visione della società dominante nelle democrazie anglosassoni «dove insieme con la più grande ricchezza alberga la più grande miseria». Leone XIII aveva altresì ai suoi occhi il merito di essere stato antiliberal, antidemocratico, antisocialista e di aver definito «la giudeo-massoneria città di Satana» colpendo con l'anatema le sette segrete. Da qui, nelle conclusioni di Farinacci, l'ulteriore attacco:

Naturalmente, egli (Leone XIII) non avrebbe mai immaginato che in Francia, in pieno giudaismo, si potessero distribuire collari di S.Gregorio Magno ai peggiori giudei ed ai fra-massoni. Né avrebbe mai tollerato che un Roosevelt, il fiduciario dei massoni e dei giudei, fosse oggetto di amore viscerato da parte di certi cattolici vaticaneschi.⁵

Come si può notare, fra gli obiettivi polemici del gerarca di Cremona, non vi erano soltanto i prelati della Segreteria di Stato e del Vaticano, ma anche le gerarchie cattoliche della Francia di Vichy dove «i governi presieduti da Pétain, per lo meno i primi, furono ansiosi di rispondere alle speranze dei cattolici», ma dove pure un'ampia opposizione cattolica si sarebbe manifestata di fronte alla deportazione degli ebrei.⁶ Pur trattandosi di un regime dittatoriale,

creato sotto tutela nazista nella Francia meridionale dopo l'occupazione del 1940, quello di Vichy doveva apparire agli occhi di Farinacci (ed in effetti così era) «più tradizionalista che fascista»⁷ e, oltre tutto, guidato da politici della defunta Terza Repubblica come Pierre Laval il cui ripresentarsi nelle vesti di collaborazionista suscitava il disprezzo morale dell'inflessibile (e tendenzialmente antifrancese) ministro italiano.

Due giorni dopo, il 5 giugno, monsignor Montini, scriveva ai familiari⁸ a Brescia una lettera nella quale, avviandosi alla conclusione, accennava anche all'articolo de "Il Regime fascista":

Sono oggetto di frecciate cattive, come forse avrete visto anche dal solito giornale. Non mi manca però il sostegno della consueta benevolenza da parte dei miei superiori, e la serenità della buona coscienza. Al mio posto non potrei aspettarmi meglio.

Osserva Renzo De Felice che

Sin dai primi mesi del conflitto la Santa Sede si era venuta a trovare in un certo senso tra due fuochi: quello dell'intransigentismo fascista – che godeva della copertura del segretario del Pnf Ettore Muti (...) e aveva la sua testa d'ariete ne "Il Regime fascista" di Farinacci – che avrebbe voluto ridurre al silenzio qualsiasi voce non solo di dissenso ma anche 'pietistica' e costringere la Santa Sede a marciare al passo del regime, e quello di una serie di istituzioni ed organi del regime che, nella sostanza, si ponevano lo stesso obiettivo, ma, più realisticamente, cercavano di conseguirlo per via morbida.⁹

Tra i moderati e i pragmatici c'era il nuovo ambasciatore d'Italia presso il Vaticano Bernardo Attolico, che fino all'aprile 1940 era stato ambasciatore a Berlino, e che si era scontrato con il gerarca di Cremona per le sue «inopportune e controproducenti» polemiche con la Chiesa Cattolica. In visita in Germania nel gennaio 1939, Farinacci aveva sostenuto con Hitler la necessità di una politica anti-vaticana «perché l'azione della Chiesa nei confronti dell'Asse era deleteria, in quanto mirata a far prendere ai cattolici le distanze dai sistemi politici totalitari». E aveva rinnovato gli attacchi nel discorso tenuto allo *Sportpalast* di Berlino.¹⁰

Di tendenze anticlericali ma non irreligioso (si definiva «cattolico fascista»), con origini politiche nel socialismo riformista di Leonida Bissolati e iniziato a sua volta alla Massoneria, Farinacci andò accentuando la propria polemica nei confronti della Chiesa perché espressione, come altre istituzioni (dalla Monarchia alla Massoneria, ufficialmente soppressa nel 1925 ma sopravvissuta nella clandestinità), di un 'a-fascismo' potenzialmente destinato a confluire nell'antifascismo interno e nei collegamenti internazionali con i nemici anglo-americani. A giudizio dell'autore della più recente biografia di Farinacci, Giuseppe Pardini, il gerarca era «convinto che la politica di riserve condotta dalla Chiesa

Cattolica italiana potesse aprire un solco tra cattolici e fascismo (e così la pensava anche Mussolini)» e saldarsi con la tiepidezza se non con l'avversione nei confronti della guerra e della Germania nazista di alcuni esponenti del regime più vicini alla Casa Reale, quali Italo Balbo, Cesare Maria De Vecchi di Val Cismon, Luigi Federzoni. Non meno comprovati e continuati erano, peraltro, i rapporti di particolare sintonia tra Farinacci e il regime nazionalsocialista tedesco (condotti attraverso una rete privata di informatori e una sorta di politica personale, parallela a quella ufficiale del governo), che si manifesteranno anche durante e dopo la drammatica seduta del Gran Consiglio del fascismo del 24-25 luglio 1943, e che portarono ambienti del fascismo moderato e gerarchie cattoliche a sospettare che l'ex segretario del Pnf, rivale di Mussolini e critico dei suoi compromessi, si stesse preparando a subentrare al duce con l'appoggio della Germania e insieme a predisporre una 'riforma' o, meglio, un'omologazione in senso nazionalsocialista del fascismo, «pronto ad applicare fino in fondo i postulati tedeschi anche contro Vaticano e Monarchia».¹¹

Come già era accaduto nell'estate 1940, in occasione di precedenti e reiterate accuse ad ambienti vaticani da parte del quotidiano fascista cremonese, la diplomazia della Santa Sede decise di reagire. Il 6 giugno 1941, proprio nel giorno in cui sul "Regime" usciva il corsivo anti-britannico *Castigo di Dio*, il cardinale Luigi Maglione, segretario di Stato, inviava una nota ufficiale di protesta all'ambasciatore Attoico. E nel numero del 9-10 giugno, primo anniversario dell'entrata in guerra dell'Italia, "L'Osservatore romano" intitolava un articolo di 'spalla', non firmato, in prima pagina: *Le parole della verità*¹² nel quale, pur senza nominare Farinacci, era evidente l'intento di rispondergli contestandone, tra l'altro, «l'asserita preferenza della Santa Sede per una delle parti in conflitto»:

Ogni qualvolta...si diffondono per mezzo della stampa e della radio notizie e induzioni prive di fondamento su l'attività della Santa Sede, vengono spontaneamente allo spirito le parole, vivaci nella forma, ma profondamente vere, di San Giovanni Grisostomo: La cecità è un grande male; ma esser privi di luce, non farsi condurre e voler condurre gli altri, è duplice, è triplice delitto.

Per la Chiesa...non riesce certo nuova l'attitudine di taluni che, pur ignorando tutto o quasi tutto della sua divina missione e dell'attività che in rapporto ad essa svolge il suo Augusto Capo, pretendono di farsi, presso l'opinione pubblica, interpreti e commentatori delle sue diverse manifestazioni...

Altra volta, mancando il benché minimo appiglio, si sogneranno addirittura riunioni segrete e conventicole politiche che si andrebbero adunando in Vaticano; mentre, in realtà, si tengono esclusivamente in qualche capace, troppo capace fantasia.

Lo stesso 10 giugno Farinacci tornava sull'argomento con il corsivo *Prelati nostri*, polemicamente diretto «ai cattolici dell'"Osservatore romano" e a co-

loro che parlano alla Radio Vaticana» e «a certi cattolici mestieranti che purtroppo sono noti e vegetano in Italia»,¹³ mentre il nunzio apostolico Francesco Borgongini Duca si recava a colloquio dal ministro degli Esteri Galeazzo Ciano, genero di Mussolini «che gli fece inattesa incontrare» lo stesso Farinacci «al quale il diplomatico Vaticano esprimeva la più energica rimostranza».¹⁴

Quale fosse l'esito di tale incontro appare evidente dal corsivo pubblicato nell'ultima colonna di destra della prima pagina del "Regime" già il 12 giugno e intitolato *Contro se stesso*. Nel mirino di Farinacci ancora "L'Osservatore" «un giornale che ha sempre dato interpretazioni partigiane alle parole e agli atti del Pontefice». Era evidente il tentativo, già avvertibile in articoli precedenti, di contrapporre le indicazioni del Papa e la linea del quotidiano della Santa Sede, mentre negli anni successivi, e soprattutto nel periodo della Rsi, la polemica del gerarca investirà esplicitamente e personalmente papa Pacelli:

"L'Osservatore romano" ha voluto ostentatamente, e qualche volta con una certa dose di cinismo, far credere che la Santa Sede sia un'alleata decisa della coalizione giudeo-democratica contro le forze dell'Asse. Pio XII ha sempre parlato ai cattolici; il giornale vaticano invece ha sempre parlato ai nemici dei cattolici. Pio XII ha sempre invocato per tutti una pace con giustizia; l'organo vaticano invece ha sempre auspicato la vittoria delle democrazie giudaiche.

Dal giorno che è scoppiata la guerra, mai vi fu una parola di conforto per i cattolici italiani, tedeschi, irlandesi. Tutte le giustificazioni, tutte le simpatie furono rivolte agli anglicani, ai massoni, agli ebrei.¹⁵

Farinacci sosteneva poi che il giornale d'Oltretevere dimostrava in tale atteggiamento una certa coerenza perché «nei momenti più difficili della Nazione» aveva sempre preso una «posizione ostile agli interessi italiani». Da notare che il capo del fascismo cremonese aveva in Vaticano suoi informatori segreti, fra i quali, in particolare, gli ex redattori dell'Osservatore Mario Ottino e Virgilio Scattolini, ed era dunque al corrente dei rapporti di reciproca stima che intercorrevano, ad esempio, fra il ministro britannico presso la Santa Sede, Godolphin D'Arcy Osborne, e monsignor Montini. Scattolini, dipendente dell'Ovra e licenziato dal quotidiano vaticano, fu oggetto d'indagini da parte della polizia italiana, che tentò di arrestarlo «perché diffondeva false informazioni, screditando per esempio monsignor Montini» ma fu protetto proprio da Farinacci che lo descrisse quale « informatore fedele e lodevole ».¹⁶

Una nuova invettiva era lanciata dal "Regime" due giorni dopo, il 14 giugno, con l'articolo *Aiuto disinteressato* nel quale la critica alle posizioni filo-britanniche degli Stati Uniti, non ancora belligeranti, era occasione per accu-

sare anche «i signori dell'*Osservatore romano*» i quali «inneggiano al messaggio di Roosevelt e fingono di credere a quel che egli vuole far credere e cioè che l'America sostiene Albione unicamente per questioni di libertà, civiltà e cristianità». E il 18 giugno (*Un gesto logico*) il direttore del "Regime" affermava che «L'attuale conflitto ha posto il cristianesimo contro il giudaismo. Bisogna essere ciechi, venduti o idioti per non convincersi che la Chiesa può salvaguardare e aumentare il suo prestigio unicamente con la vittoria dell'Asse». ¹⁷

Monsignor Montini venne nuovamente e direttamente bersagliato, sempre nella prima pagina del "Regime", il 20 giugno, con il corsivo *Dunque, è vero!* nel quale Farinacci non mancava peraltro di riconoscere l'intelligenza dell'avversario. Prendendo spunto da una nota dell'agenzia cattolica "La Corrispondenza" che deplorava il tentativo di far ritenere la Santa Sede avversa all'Italia e alla sua posizione nel conflitto in corso, il gerarca osservava:

Quindi non eravamo noi in errore quando più volte abbiamo denunciato che elementi annidatisi nello Stato della Città del Vaticano agivano unicamente per far ritenere a tutti che lo stesso Santo Padre parteggiasse per il trionfo delle democrazie giudaiche... In Vaticano tutto si svolge sotto la vigilanza del ministro degli Esteri, mons. Montini, e siccome questi è molto intelligente e attivo, avrebbe l'obbligo – se non è già del tutto compromesso – di far intendere quale rigorosa imparzialità deve seguire la Santa Sede di fronte alle Nazioni in conflitto. Invece "L'Osservatore romano" e la Radio Vaticana non fanno mistero nel dichiarare che l'una e l'altra agiscono sotto le direttive dello stesso monsignor Montini. Insomma, bisogna uscire dall'equivoco, se non si vuol dare l'impressione che si modifichi l'atteggiamento politico a seconda della direzione che prendono gli avvenimenti. ¹⁸

Se il 22 giugno "Il Regime" indirizzava i propri strali ai sacerdoti cattolici non collaborazionisti del Belgio occupato dai tedeschi (*Clero belga*), due giorni dopo, con il corsivo *Neutralità?!*, riprendeva, con maggiore virulenza e pur senza nominare stavolta Montini, la polemica contro "L'Osservatore", 'reo' di aver riportato, da un giornale americano

«un commento schifoso, giudaico e cinico all'enciclica di Pio XII, in cui si affermava che per porre fine alla guerra ed alla miseria creata da essa, occorre che il popolo insorga. Insomma il foglio americano per onorare le parole di Pio XII, vorrebbe creare le rivoluzioni in Germania e in Italia che potessero permettere all'Inghilterra e agli Stati Uniti di disporre in un modo dispotico di tutti i continenti.

Che questo sia il desiderio degli americani è cosa più che plausibile; ma che un giornale che si chiama organo dei cattolici e che si stampa a Roma e in lingua italiana, riporti la volgare prosa è imperdonabile...

Noi ammiriamo gli sforzi del Santo Padre e ci associamo alle sue preghiere perché la guerra abbia termine il più presto possibile. Ma non possiamo non rimanere indignati di fronte a tutti i farisei che annidatisi nella città santa compiono tutti gli sforzi perché il suo pensiero sia falsato e perché Egli appaia un alleato dei giudei e dei massoni che questa guerra scatenarono per schiacciare i popoli chiedenti pace con giustizia». ¹⁹

Vi erano però anche esponenti delle gerarchie ecclesiastiche ai quali Farinacci non mancava di rivolgere elogi. Con il corsivo *La parola di un vescovo* (25 giugno) monsignor Luigi Cossio, vescovo di Recanati, era idealmente proposto quale «direttore onorario del “Regime fascista”» per un discorso nel quale aveva auspicato la vittoria delle armi italiane «contro le plutocrazie»; e nell'articolo *L'Arcivescovo di Trento* (29 giugno), il nuovo presule della città, monsignor Carlo de Ferrari, era citato per la propria omelia di insediamento quale esempio di un clero patriottico che sapeva riconoscersi nel «nuovo clima spirituale del fascismo». Il giorno prima (28 giugno) Farinacci si era invece dedicato ad una violenta requisitoria anti-ebraica nel nome del «vero cristianesimo» (*Dio contro Jahvè*). Frattanto, il 27 giugno, il cardinale Maglione aveva indirizzato una lettera all'ambasciatore d'Italia Attolico per condannare gli attacchi continuati «contro ragguardevoli personalità ecclesiastiche, la Santa Sede e la stessa religione cattolica».²⁰ Ma l'8 luglio successivo – mentre le truppe tedesche avanzavano in Unione sovietica – con l'articolo di fondo *Giudaismo e comunismo* e il 26 luglio con il corsivo *Occhio per occhio*, Farinacci tornava a lanciare accuse a «quei cattolici che per spirito settario, quasi persuasi da Satana, hanno fatto causa comune con gli ebrei e con i comunisti» e ironizzava sui «camerati» dell'«Osservatore romano» e sulle loro propensioni filo-giudaiche.²¹

A proposito di monsignor Montini, non è un mistero che le sue radici familiari (il padre Giorgio, giornalista e direttore de “Il Cittadino” di Brescia, era stato deputato del Partito popolare di don Luigi Sturzo) e la sua formazione culturale e spirituale prima, a Brescia, presso i padri filippini di S. Maria della Pace (fra i quali spiccava Giulio Bevilacqua, futuro cardinale), sia, più tardi a Roma, quale assistente, tra non poche difficoltà e opposizioni, dei giovani universitari cattolici della Fuci,²² avessero favorito in lui un precoce sentimento di diffidenza e di avversione nei confronti del fascismo, non contagiato neppure dagli ingenui o strumentali entusiasmi che avevano accompagnato in molti la stipula dei Patti lateranensi del 1929. Se si aggiungono la predilezione per la filosofia e la letteratura francese (sua, nel 1928, la traduzione in italiano dell'opera di Jacques Maritain su *Lutero, Cartesio e Rousseau*), e l'amicizia prima e l'appoggio politico poi ad Alcide De Gasperi, non deve stupire che Farinacci ne intuì la pericolosità per il fascismo che egli faceva coincidere e denunciava – in un giudizio sommario tipico di ogni mentalità totalitaria che identifica la Nazione con un regime o un partito al potere – come ‘atteggiamento antitaliano’. Non la pensava così, su Montini, il conte Ciano per il quale il prelado era «prudente, misurato e italiano» e lo aveva dimostrato dichiarandosi «a piena disposizione» per «qualunque cosa sia possibile fare in favore del nostro Paese».²³ In tale senso va considerata anche l'iniziativa assunta dal sostituto vaticano a partire dal settembre 1942, d'intesa con la principessa di Piemonte e futura regina Maria José, per favorire l'uscita del-

l'Italia dalla guerra, avviando contatti segreti con la diplomazia britannica e soprattutto con gli americani che, con Myron Taylor, rappresentante personale del presidente Roosevelt presso il Papa, gli fecero sapere che la caduta del fascismo era presupposto indispensabile per l'avvio di un negoziato ai fini di una pace separata che evitasse all'Italia di essere completamente travolta dall'incombente rovina della Germania nazista.

Note

1. G. ADORNATO, *Paolo VI. Il coraggio della modernità*. Cinisello Balsamo (Milano), San Paolo, 2008, pag.40.

2. C. SICCARDI, *Paolo VI. Il papa della luce*. Milano, Paoline, 2008, pag.130. L'autrice scrive anche che durante la seconda guerra mondiale (verosimilmente nel periodo dell'occupazione tedesca e della Rsi), da Brescia «I Montini dovettero sfollare nel cremonese. Il fratello Lodovico, ricercato da nazisti e fascisti, si nascose, riuscendo poi a raggiungere Giovanni Battista in Vaticano, mentre la moglie Giuseppina fu incarcerata». La famiglia Montini possedeva a Verolavecchia, paese natale di Giuditta Alghisi (madre del futuro Pontefice), ai confini con la provincia di Cremona, una casa di campagna, l'ottocentesca villa del Dosso.

3. Alberto Giannini, collaboratore del "Regime fascista", già nel settembre 1939 scriveva a Farinacci che i giornali non esercitavano più "un'influenza decisiva sul pubblico" e che «solo "L'Osservatore romano" era atteso con impazienza e le sue copie andavano a ruba». Cfr. A. Giannini a R.Farinacci, Roma, 7 settembre 1939, in Acs, Fatr,b.1, cit. in G.PARDINI, *Farinacci o della rivoluzione fascista*. Firenze, Le Lettere, 2007, pp. 403-404, n.8.

Nel maggio 1940, dopo vari e anche violenti tentativi di boicottaggio, «la polizia bloccò tutte le vendite» dell'"Osservatore" «al di fuori delle frontiere del Vaticano» fino all'accordo con il governo italiano in base al quale il giornale «avrebbe pubblicato solo i comunicati ufficiali dei belligeranti, senza commenti». Cfr. O. CHADWICK, *Gran Bretagna e Vaticano durante la seconda guerra mondiale*. Cinisello Balsamo (Milano), San Paolo, 2007, pp.173-175.

4. Cfr. *Rerum Novarum* in "Il Regime fascista", Cremona, martedì 3 giugno 1941, p. 1.

5. *Ibidem*.

6. Cfr. R.O. PAXTON, *Vichy*. Milano, Il Saggiatore, 1999, pp. 146-149.

7. *Ibidem*, p. 209.

8. G.B. MONTINI (PAOLO VI), *Lettere ai familiari 1919-1943, II 1928-1943*, a cura di N.Vian. Brescia- Roma, Istituto Paolo VI-Edizioni Studium, 1986, pp. 958-959.

9. R. DE FELICE, *Mussolini l'alleato. 1: L'Italia in guerra 1940-43. 2: Crisi e agonia del regime*, Torino, Einaudi, 1996, p. 689.

10. G. PARDINI, *op.cit.*, pag.407. Cfr. anche a M. DI FIGLIA, *Farinacci. Il radicalismo fascista al potere*. Roma, Donzelli, 2007, pp. 231-237.

11. G. PARDINI, *op.cit.*, pp. 405-415.

12. Cfr. *Le parole della verità* in "L'Osservatore romano", Città del Vaticano, lunedì 9 - martedì 10 giugno 1941, p. 1.

13. Cfr. *Prelati nostri* in "Il Regime fascista", Cremona, martedì 10 giugno 1941, p. 1.

14. G.B.MONTINI, *op.cit.*, p. 959, n. 3.

15. Cfr. *Contro se stesso* in "Il Regime fascista", Cremona, giovedì 12 giugno 1941, p. 1.

16. Cfr. O.CHADWICK, *op.cit.*, p. 268.

17. Cfr. *Un gesto logico* in "Il Regime fascista", Cremona, mercoledì 18 giugno 1941, p. 1.

18. Cfr. *Dunque, è vero!* in "Il Regime fascista", Cremona, venerdì 20 giugno 1941, p. 1.

19. Cfr. *Neutralità?!* In “Il Regime fascista”, Cremona, martedì 24 giugno 1941, p. 1.
 20. G.B. MONTINI, *op.cit.*, p. 959, n.3.
 21. Cfr. *Giudaismo e comunismo* in “Il Regime fascista”, Cremona, martedì 8 luglio 1941, pag.1 e *Occhio per occhio*, ibidem, sabato 26 luglio 1941, p. 1.
 22. Cfr.M.MARCOCCHI, *Spiritualità e vita religiosa tra Cinquecento e Novecento*, Brescia, Morcelliana, 2005, pp. 865-866. A cura dello stesso docente cremonese si vedano, di G.B.MONTINI, *Scritti fucini (1925-1933)*, Brescia-Roma, Istituto Paolo VI - Studium, 2004.
 23. G. CIANO, *Diario 1939-43*, Milano, Rizzoli, 1969, p. 646. Monsignor Montini, a quanto riferisce Ciano, aggiunse durante un “lungo colloquio”, in casa Colonna a Roma (12 gennaio 1943): “Una cosa è importante: qualunque sia il futuro, questo nostro popolo ha dato prova di qualità singolari di forza, di fede, di disciplina, di coraggio. Sono qualità che permettono tutte le risurrezioni”.
- Nel marzo del 1942, a nuove proteste del nunzio Borgongini Duca contro gli articoli di Farinacci, Ciano aveva risposto: «Vi consiglio di fare come faccio io: non leggete “Regime fascista”». Cfr. P.Blet sj, *Pio XII e la Seconda Guerra Mondiale negli Archivi Vaticani*, Cinisello Balsamo (Mi), San Paolo, 1999, p. 182.

MARGHERITA PEDRINI FORNARA

La mia Londra Gli anni della rinascita

*Una nazione che ama i fiori
Una nazione tra futuro e passato*

*A nation of flower lovers
A nation that stretches into the future and the past*



Così George Orwell definisce gli inglesi nel suo lavoro *The Lion and the Unicorn: Socialism and the English Genius*.

La scuola, la Notre Dame High School, che s'affacciava su Clapham Common era stata danneggiata durante la guerra e un'altra era stata aperta vicino alla riva del Tamigi a Battersea.

Da casa mia ci si poteva andare anche a piedi. Era un lungo percorso, ma la strada era lievemente in discesa e c'era il tempo per osservare e per riflettere; si passava accanto alle case distrutte dai bombardamenti, ma non ancora abbattute, a profondi avvallamenti, ad ampie spianate create dalle ruspe, a nuovi edifici.

Le piccole vecchie case di mattoni rosso cupo avevano sbavature nerastre di fumo e squarci dai quali si intravedevano brandelli di stoffe, un tempo di colori vivaci, ora stinte e polverose, che mi ricordavano le logore, gloriose bandiere che pendono alte in St. Paul's Cathedral. A volte nei vani distrutti si vedevano armadi sconquassati, tavoli miracolosamente in bilico sul vuoto.

Nei minuscoli giardini c'erano vetri, qualche foto appassita, il contatore del gas, famelico di monetine, (il *metre*), con i tubi spezzati.

Un ammasso di ricordi, ma, come un poster dell'epoca evidenziava, dalle rovine di Londra sarebbero risorte nuove case.



Anonimi edifici di mattoni giallastri sorgevano rapidamente e, appena finiti, erano subito abitati da speranze. Giorno dopo giorno più finestre, libere dagli improvvisati infissi del *blackout*, mostravano tendine colorate. Si poteva anche tornare al *window gardening*, il giardinaggio da finestra, e così i davanzali si riempivano di fiori. Gli spazi intorno alle case erano occupati da carrozzine un po' malridotte e da biciclette di ogni misura, il terreno libero veniva vangato e si piantavano fiori colorati, ma, cosa assai insolita, spuntavano anche fiori e pianticelle di cui nessuno sembrava ricordare né il colore, né il profumo, né il nome. Ciò accadeva in varie zone di Londra ed era divenuto un curioso enigma da dover risolvere.

C'era il desiderio di tornare ad una vita normale; a molti sembrava che ciò dovesse avvenire per merito delle donne, che erano già state rivalutate durante la guerra, avendo occupato ruoli inconsueti e spesso importanti.

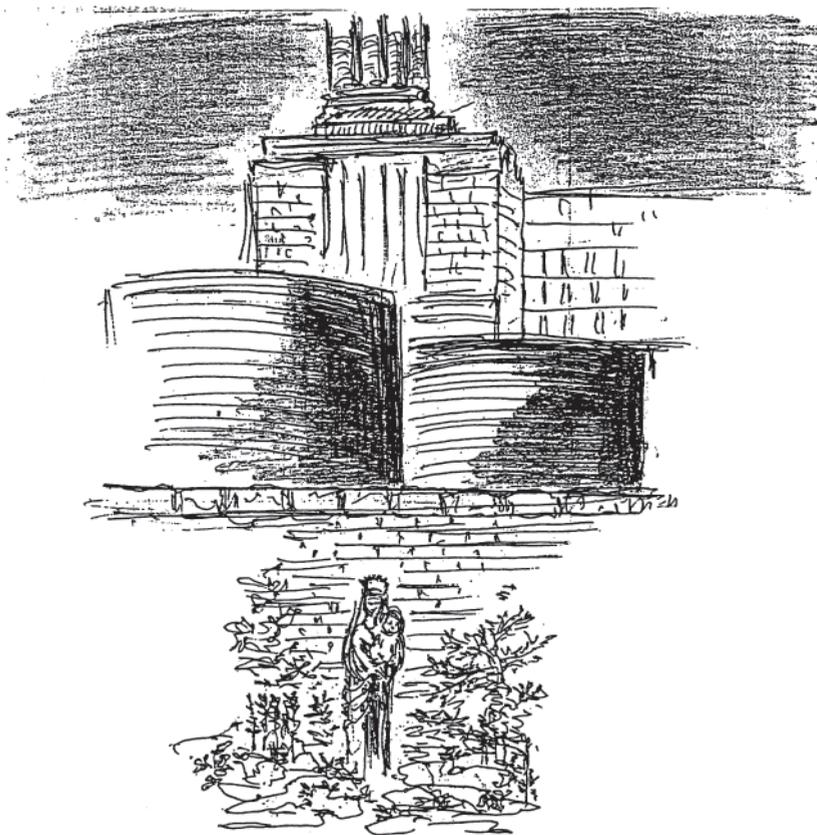
Sarebbero state le donne a dover scegliere i mobili e gli arredi per le nuove case, loro ad aver bisogno di apparecchiature che potessero rendere più agevole il lavoro domestico, dato che molte avrebbero continuato a svolgere una attività fuori casa, loro a riportare ordine e serenità nei nuclei familiari nuovamente riuniti. Sembrava che lungo il percorso per giungere a Battersea ci fossero solo negozi di carte da parati, rotoloni di moquette, stoffe colorate, mobili, elettrodomestici, radio, televisioni. Erano costosi, ma molto invitanti. C'erano le riviste per solo donne, fra le più diffuse *Woman's Own* e *Woman*; erano stampate su carta leggera, ma, per la prima volta, con colori vivaci; davano consigli utili su come cucire tende e coprire poltrone o lavorare ai ferri striscioline di vecchie stoffe per fare tappeti da mettere davanti al caminetto o come usare elettrodomestici assolutamente rivoluzionari.

Dopo esser passata sotto il ponte della ferrovia che porta a Wandsworth, la stazione che aveva visto l'umiliazione di Oscar Wilde, trasferito dalla prigione di Pentonville alla prigione di Wandsworth il 4 luglio del 1895, si arrivava velocemente a Battersea Park.

In Battersea Park Road c'era la nuova sede della Notre Dame High School.

Durante l'intervallo, mentre le alunne più piccole giocavano in cortile, le più grandi passeggiavano o si riunivano a chiacchierare nel giardinetto vicino alla statua della Madonna con il Bambino, che spiccava su uno sfondo molto insolito: la scuola infatti si trovava accanto a enormi cisterne e alla Battersea Power Station, la mastodontica centrale elettrica che funzionava a carbone.

Negli anni trenta Sir Giles Gilbert Scott (1880-1960) aveva così costruito il più grande edificio in mattoni d'Europa, e nobilitato la sua opera, fonte di vitale energia elettrica, con due alte ciminiere bianche, con una sontuosa sala di controllo in *Art Deco*, con l'immenso spazio in marmo italiano doverano alloggiare le turbine, con scale in ferro battuto e pavimenti in prezioso legno



lucido sui quali si diceva che gli addetti alla centrale scivolassero indossando apposite pantofole.

Il geniale architetto e designer industriale era stato anche il creatore delle caratteristiche cabine telefoniche rosse, della centrale elettrica nella zona di South Bank, trasformata nel 2000 nella nuova galleria d'arte, la Tate Modern, e dell'immensa Cattedrale di Liverpool.

Se la riva nord del Tamigi era dominata dal 1697 dall'alta cupola di St. Paul's Cathedral costruita da Christopher Wren, la riva sud era caratterizzata, come scrisse il *Daily Herald*, dal tempio moderno dell'energia (o del potere) con il suo ardente altare: "*The flaming altar of the modern temple of power*".

Durante la guerra i pennacchi di fumo che uscivano dalle enormi ciminiere rivestite di ceramica bianca furono punto di riferimento per gli aerei della RAF che tornavano a casa dopo le battaglie della *Battle of Britain*. Si diceva che nelle grandi fornaci, nei giorni di paura per una imminente e probabile invasione dell'Inghilterra da parte della Germania, la Bank of England avesse ordinato

di bruciare notevoli quantità di sterline. Fu comunque sorprendente che la centrale non fosse stata distrutta dai tedeschi, forse serviva anche ai loro aerei come punto d'orientamento e che fosse stata risparmiata anche dalle imprevedibili V1 e dalle V2.

La Power Station affascinò molti artisti e gruppi musicali, venne immortalata dai Beatles nel film *Help!* del 1965 e dai Pink Floyd sulla copertina dell'album *Animals* del 1977. La sagoma della Battersea Power Station, che allora aveva quattro ciminiere, fu irriverentemente paragonata a un tavolo capovolto o ad un maiale a zampe all'aria, per via del *pink pig with wings* che i Pink Floyd fecero volare fra le ciminiere.

Fu usata da molti registi per ambientare film gialli. Dopo esser stata dismessa nel 1983 e lasciata in uno stato di abbandono e di degrado, divenne il *set* di opere inquietanti come il *Riccardo III* di R. Loncraine e di I. McKellen (1995) e film catastrofici come *Children of Men* di A. Cuaròn (2007), in cui l'edificio, ricco di tesori d'arte, viene trasformato nell'*Ark of Art* per una umanità allo sbando e per gli abitanti del 2027 ormai sterili.

Battersea Power Station, amata e restaurata con una spesa di oltre cinquecento milioni di sterline, conserva ancora la sua grandiosa struttura. Ora, al suo interno, si tengono concerti ed eventi sportivi.

Occorreva sempre più elettricità per le nuove fabbriche che, non più occupate a produrre materiale bellico, si rinnovavano e costruivano apparecchiature per la casa. Fu in quegli anni che divenne particolarmente comune una parola: *hoover*, che indicava un nuovo modo di pulire la casa, dal nome di William H. Hoover, un sellaio americano, che, si racconta, avesse visto nel 1907, un certo Murray Spangler aspirare la polvere nel magazzino in cui lavorava con una primitiva apparecchiatura. Hoover intuì l'importanza di quell'arnese, ne comprò i diritti, e con il suo aspirapolvere invase mezzo mondo, anche se pare che già nel 1898, durante una esibizione mondiale al *London's Empire Music Hall*, un visitatore, un certo Cecil Booth, avesse visto all'opera un apparecchio americano che soffiava polvere in un contenitore. Booth pensò che sarebbe stato più efficace aspirare polvere invece di soffiarla e, dopo vari esperimenti in casa, nel 1901 brevettò il suo apparecchio che servì a ripulire, fra lo stupore generale, Westminster Abbey e altri importanti edifici londinesi. Aspirapolvere di diversi tipi si diffusero in Europa e negli Stati Uniti, ma la parola *hoover* prese il sopravvento.

La sede londinese dell'Hoover Factory di Perivale fu, come Battersea Power Station, uno splendido esempio di *Art Deco*. Le nuove apparecchiature, nell'era dell'elettricità, dovevano avere sedi degne della loro importanza. L'edificio, creato dal gruppo Wallis, Gilbert and Partners che si era specializzato in fabbriche *Art Deco*, si ispirava alle costruzioni dell'antico Egitto e colpiva per

le maestose colonne, la lucente facciata con ampie vetrate che permettevano alla luce di inondare i piani dell'edificio, l'entrata, simile ad un sole raggiante, con sfumature dorate e pennellate rosse, verdi e blu, i cancelli lavorati, torri e finestre dal design particolare, scaloni e marmi verdi.

Durante la Seconda Guerra Mondiale il più bell'edificio *Art Deco* di Londra fu nascosto da fitte reti e dal verde. All'esterno gli operai più anziani facevano la guardia per spegnere eventuale focolai causati da spezzoni incendiari, mentre all'interno si costruivano parti elettriche per carri armati ed aerei. I figli dei lavoratori furono evacuati in Canada.

Alla fine della guerra la fabbrica si dedicò alla costruzione dei famosi aspirapolvere.

Come Battersea Power Station, l'edificio ispirò registi e cantanti. Il cantautore Elvis Costello, nella sua canzone *Hoover Factory* ne ricorda l'antico splendore: i colori, le iscrizioni, i disegni ornamentali e architettonici simili a quelli dell'antico Egitto

Hoover Factory

*Five miles out of London on the Western Avenue
Must have been a wonder when it was brand new
Talkin' about the splendour of the Hoover factory
I know you'd agree if you had seen it too
It's not a matter of life or death
But what is, what is?
It doesn't matter if I take another breath
Who cares? Who cares?*

*Green for go, green for action
From Park Royal to North Acton
Past scrolls and inscriptions like those of the Egyptian age
And one of these days the Hoover factory
Is gonna be all the rage in those fashionable pages.*

Five miles out of London...

Ma la Hoover Factory non sarebbe scomparsa. Nel 1989 la catena dei supermercati Tesco comprò tutta l'area intorno e lo stesso edificio che, dopo un accurato restauro, ancora mantiene quasi tutte le caratteristiche della sua primitiva bellezza.

All'uscita dalla scuola era sufficiente attraversare Queenstown Road per trovarsi in Battersea Park.

Anche Battersea Park cambiava aspetto. Durante la guerra, come molti parchi, aveva avuto zone coltivate ad ortaggi e molto terriccio era stato usato per riempire sacchetti da mettere come sbarramento e protezione a edifici.

Una volta Battersea Park si chiamava Battersea Fields e costeggiava il Tamigi per un lungo tratto.

Era stato un esperto pianificatore di Londra, Thomas Cubitt (1788-1855), ad insistere con il Parlamento affinché comperasse quel vasto terreno umido che si affacciava sul Tamigi e che sarebbe stato risanato dal materiale di scavo proveniente dai *docks* che venivano costruiti a gran ritmo più in giù verso il mare, per far fronte ad un commercio in rapida espansione con colonie e paesi lontani. Il concreto Cubitt non sprecava nulla e usava ogni tipo di materiale con grande attenzione e perizia; assai diverso da John Nash (1752-1835), altro famoso architetto, legato alla pianificazione e alla ricostruzione di importanti aree di Londra, che badava soprattutto all'apparenza degli edifici.

Una nota canzoncina faceva riferimento a Regent Street da lui rifatta, e sottolineava che mentre Augusto, a Roma, aveva trovato una città fatta di mattoni e ne aveva lasciato una tutta di marmo, Nash aveva trovato edifici di mattoni e li aveva lasciati di gesso:

*Augustus at Rome was for building renown'd
For of marble he left what of brick he had found;
But is not our Nash, too, a very great master,
He finds us all brick and he leaves us all plaster?*

Thomas Cubitt, invece, veniva considerato meritevole di una corona ancora più bella di quella che aveva incoronato Christopher Wren, il costruttore della famosa St. Paul's Cathedral, poiché aveva costruito, secondo versi allora in voga, una città ineguagliabile:

*A fairer wreath than Wren's should crown thy brow:
He raised a dome, a town unrivalled thou!*

Battersea Fields era una zona paludosa, accanto alla quale nel diciottesimo secolo, a Vauxhall e a Chelsea, erano sorte fabbriche per la creazione di statue, candelieri e oggetti di porcellana legati alla nuova usanza di bere tè. Tali fabbriche erano in competizione con le porcellane di Sèvres. Il vicino fiume ne facilitava il trasporto e nella palude si potevano gettare gli oggetti non perfetti.

Era stata anche dimora di malavitosi e luogo di frequenti duelli.

L'osannato eroe, lo statista giusto ed equilibrato, il duca di Wellington, che nel 1829 era primo ministro, arrivò dalle zone eleganti della città, attraversando Battersea Bridge per battersi con un suo sostenitore, Lord Winchelsea,

che in una lettera sullo *Standard*, lo aveva accusato di un atteggiamento troppo morbido verso i cattolici. Nel silenzio dell'alba furono consegnate le pistole, furono contati dodici passi, poi fu gridata la frase di rito: "*Gentlemen, are you ready? Fire!*"

Lord Winchelsea rimase immobile, non alzò il braccio che reggeva la pistola, e il duca sparò in aria. Poi, dopo aver ricevuto parole di scusa, Wellington salutò, toccando con due dita la tesa del cappello, e si allontanò.

Quando il 14 settembre 1852, il grande duca morì, il segretario di stato Henry John Palmerston disse che nessun uomo era vissuto o morto con maggior unanime amore, rispetto e stima da parte dei suoi conterranei. Il *Poet Laureate* Alfred Tennyson (1809-1892), incaricato di interpretare il sentimento di una nazione grata al Signore per il dono di un simile figlio e in lutto per la perdita dell'uomo *great in council and great in war*, compose quest'ode:

Ode on the Death of the Duke of Wellington

*Bury the Great Duke
With an empire's lamentation,
Let us bury the Great Duke
To the noise of the mourning of a mighty nation,
Mourning when their leaders fall,
Warriors carry the warrior's pall,
And sorrow darkens hamlet and hall*

...
*The great World-victor's victor
Will be seen no more.
All is over and done:
Render thanks to the Giver,
England, for thy son.*

Il ricordo della vittoria del grande duca su Napoleone Bonaparte durò a lungo: *Boney*, così come veniva chiamato Bonaparte, era la persona cattiva che i genitori minacciavano di chiamare per punire i piccoli che si comportavano male (come quando in Italia si minaccia di chiamare il ba bao) e loro, i bambini, non erano certo bravi come il grande duca per riuscire a vincerlo.

Nella zona di Battersea Fields si coltivavano ortaggi, perché il terreno, come del resto tutto quello che costeggiava il Tamigi da Vauxhall Bridge a Battersea Bridge, era particolarmente fertile. Era famoso per asparagi, cavoli e fragole, venduti sulle molte bancarelle della città.

Anche il padre della semplice, amorevole moglie del poeta William Blake (1757-1827) coltivava ortaggi a Battersea Fields. Fu in St. Mary's che il poeta

si sposò, nella chiesetta che s'affaccia sul fiume e dal cui campanile Joseph Turner (1775-1851) coglieva le differenti luci e atmosfere del Tamigi.

La domenica, durante i mesi estivi, come accadeva in molte aree verdi della città, si vedevano gli uomini con il grembiulone, lo *smock frock*, trattenuto verso le spalle da un caratteristico punto arricciato, noto come il punto *smock*, che vendevano un latte di sapore sgradevole, spesso imbrogliando anche sulla misura e sul prezzo.

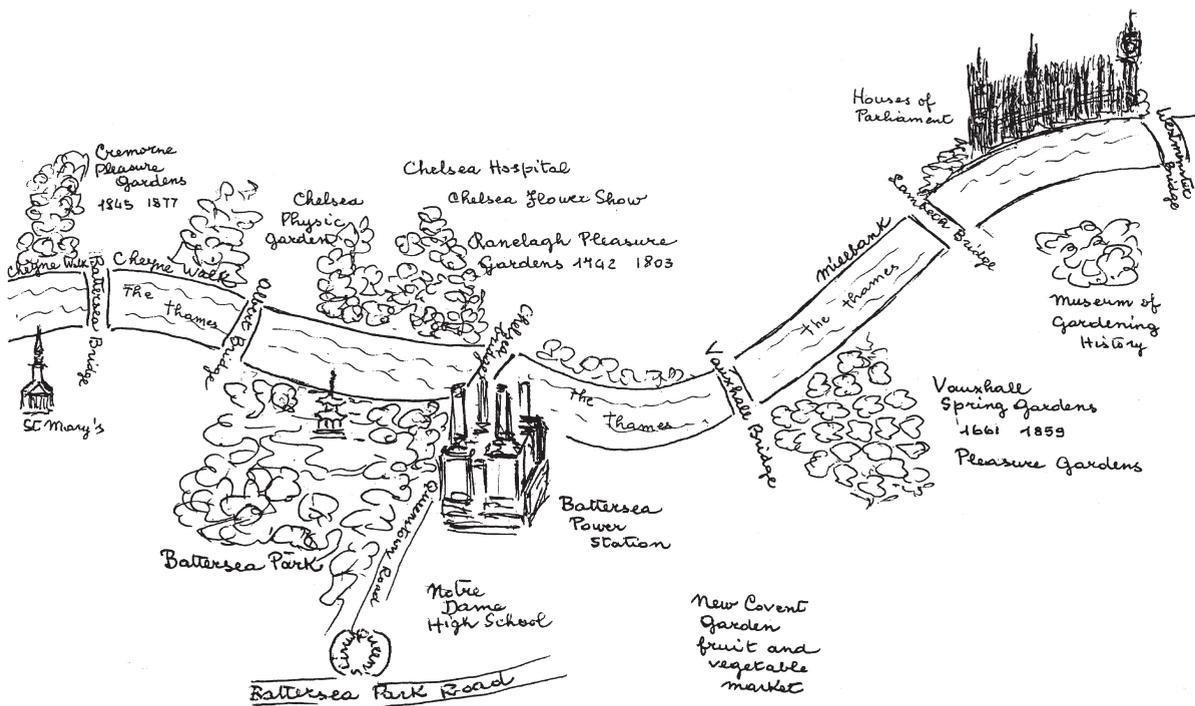


L'area di Battersea Fields, risanata, divenne Battersea Park : un luogo felice per i bambini, c'erano giochi, un giardino zoologico, un laghetto per gite in barca e, per i più avventurosi, tuffi nell'acqua, ma restando ben protetti in contenitori che scivolavano veloci su rotaie, campi da tennis, gare in bicicletta, raduni per amate auto d'epoca e le prime importanti mostre di Henry Moore (1898-1986), le cui imponenti statue, create per vivere in ampi spazi, spiccavano sullo sfondo di alberi dalle diverse tonalità. Moore era l'artista che aveva saputo rendere tutto l'orrore e la sofferenza della seconda guerra mondiale con i suoi *shelter drawings*, i cupi disegni di masse di inglesi stesi come corpi morti che dormivano nella sotterranea.

Il parco divenne famoso per i suoi fiori, per le esposizioni di piante, per le fontane e, nel 1985 per la pagoda della pace, voluta e costruita da monaci buddisti e, come luogo d'arte e di svago, ricco di bellezze naturali, in un certo modo, continuava la tradizione dei vari *pleasure gardens* che dal diciassettesimo secolo avevano rallegrato su entrambe le rive del Tamigi, i tardi pomeriggi e le serate dei londinesi di diverse estrazioni sociali e avrebbero fornito materiale d'ispirazione a scrittori e pittori.

Nella zona di Vauxhall, nella parrocchia di Lambeth, sulla riva sud, sorsero nel 1661 The New Spring Gardens, molto amati da Samuel Pepys (1633-1703), che passeggiava tra il canto degli usignoli e il suono di violini e arpe.

Nel romanzo *The Expedition of Humphry Clinker* di Tobias Smollett (1721-1771) Lydia Melford, in una lettera ad una sua cara amica, descrive il grandioso giardino, con deliziosi viali costeggiati da alberi e siepi, prati, padiglioni, grotte, boschetti, cascate, colonnati, tempietti, statue, dipinti e un numero infinito di lampade che raffigurano soli, stelle, costellazioni, un luogo affollato da allegre compagnie.



Samuel Johnson (1709-1784) amava cenare con il caro amico e biografo James Boswell e il drammaturgo irlandese Oliver Goldsmith nei maestosi palchi immersi nel verde. Vi si ascoltava la musica di Handel. C'erano divertimenti d'ogni tipo per persone di diverse classi sociali: bande musicali, cani parlanti, maiali che sapevano contare e i colorati teatrini dei burattini con le furiose liti e bastonate fra il geloso, collerico Punch e la sua Judy.

*Punch and Judy
Fought for a pie;
Punch gave Judy
A knock in the eye.
Says Punch to Judy
Will you have any more?
Says Judy to Punch,
My eye is sore.*



I giardini di Vauxhall furono imitati sulla riva opposta, proprio di fronte a Battersea Park.

Nell'area dove sorge il Chelsea Hospital, verso la fine del diciassettesimo secolo, il primo conte di Ranelagh, Richard Jones, costruì una casa e creò degli altri giardini. I Ranelagh Pleasure Gardens furono aperti nel 1742 e per oltre

sessant'anni entrarono in competizione con i Vauxhall Pleasure Gardens. Erano famosi per una splendida rotonda cinese di 56 metri di diametro che il Canaletto avrebbe dipinto, c'erano palchi illuminati dove poter cenare e ascoltare Mozart, che a sette anni, si esibiva suonando l'arpicordo. Si pagava per entrare, ma tè o caffè erano inclusi nel prezzo.

I Ranelagh Gardens erano frequentati da una classe sociale più alta. Vi si incontravano principi, nobili e dame ad ogni piè sospinto, come scrive Lydia Melford alla sua amica «*Ranelagh... looks like the enchanted palace of a genio adorned with the most exquisite performances of painting, carving, and gilding, ...*», descrivendo l'incantato palazzo di un genio adorno dei più squisiti dipinti, intarsi e migliaia di lampade dorate a emulare il sole di mezzogiorno, affollato dai grandi, dai ricchi, dai felici e dai belli che brillavano per stoffe d'oro e d'argento, pizzi, ricami e pietre preziose e che camminavano in questo luogo di piacere o bevevano tè imperiale e ascoltavano musica deliziosa.

Il 23 giugno del 1775 il Tamigi fu invaso da barche in festa, sulle rive s'era radunata una enorme folla, c'era gente anche in cima a Westminster Hall, tutti volevano assistere alla Ranelagh Regatta. Le bande musicali suonavano, si cantava, si beveva, sembrava una grande fiera, alla fine della gara i fortunati possessori di biglietti per il gran ballo approdarono a Ranelagh per danzare nel tempio di Nettuno, eretto per l'occasione.

In una lettera scritta nel 1786 ad un amico, un marito descriveva la sconvolgente ed imbarazzante bellezza della moglie che passeggiava lungo i viali di Ranelagh Gardens dove tutto il bel mondo s'era riunito. La donna indossava solo un abito di mussola bianca, appena trattenuto da morbidi nastri azzurro cielo, pantofole di seta bianca e leggere calze di seta. Essendo senza busto si muoveva liberamente e in controluce rivelava le sue forme e ogni stupido bellimbusto cercava di sbirciare sotto la sua gonna. I capelli cadevano in boccoli lungo la schiena e si posavano su quella innaturale protuberanza che ogni donna alla moda aveva deciso di applicare.



Il riservato, timido Samuel Richardson (1689-1761) non amava questi giardini, rimpiangeva gli anni in cui non esistevano luoghi di divertimento come Vauxhall e Ranelagh, dove si andava in giro a bighellonare tutti agghindati. Non amava neppure Londra che stava cambiando troppo rapidamente e neppure le sue cittadine, le *town-women* e il loro disinvolto modo di fare; preferiva le semplici ragazze di campagna, le protagoniste dei suoi romanzi, come

Pamela, e cercava di metterle in guardia contro le trappole di una grande città come Londra e insegnar loro ad evitarle. Come si sa Pamela fu fortunata, non così Clarissa alla quale, per vincere le sue difese, venne fatto bere del tè drogato, che aveva un cattivo sapore, ma le fu detto che ciò era causato dal poco gradevole *London milk*.

Nel 1845 si aprì un altro *Pleasure Garden*, nella tenuta di Thomas Dawson, visconte di Cremorne, vicino a Battersea Bridge. Vi si tenevano feste popolari, ma l'atmosfera degenerò e dopo trent'anni i giardini chiusero.

Era bello stare seduti in Battersea Park di fronte ai Chelsea Gardens quando la marea era alta e le barche passavano sul fiume e intorno c'erano uccelli, fruscio di foglie, profumo di fiori.

Fiori e piante portati a Londra nei secoli da ogni parte del mondo dai *plant hunters*, i botanici che andarono per mare come, nel diciottesimo secolo, il giovane Joseph Banks (futuro presidente della *Royal Society of London for Improving Natural Knowledge*) con il capitano James Cook o David Nelson con il collerico William Bligh, comandante del *Bounty*.

Piante coltivate in un terreno, quello vicino al fiume, molto ricettivo, con una temperatura relativamente mite, grazie alla corrente del golfo, ma anche in piccoli amati giardini domestici, in aiuole e bordure nei vasti parchi delle case padronali e dei castelli. Erbe studiate e catalogate nei *Physic gardens* per conoscere e far conoscere le loro proprietà terapeutiche. Anche i fiori avrebbero seguito la moda dei tempi: nel diciassettesimo secolo un bulbo di tulipano, il *Viceroy*, fu pagato 250 sterline e il *Semper Augustus*, più del doppio!

Piante e semi erano arrivati a Londra anche in modi curiosi, come cibo per uccelli, fra il legname, in balle di cotone, nel cascame di lana o seta, trascinati e abbarbicati alle chiglie delle navi provenienti da paesi lontani caldi e freddi e avevano trovato terreno fertile e clima favorevole. Si trattava di una globalizzazione botanica, di un *melting pot* colorato e profumato.

Incendi, crolli di edifici, costruzioni e ricostruzioni seppellirono per centinaia d'anni piante e fiori, poi case, palazzi, strade furono sconvolti dalle migliaia di bombe che caddero su Londra durante la seconda guerra mondiale e si formarono enormi voragini, e resti di piante e fiori, sepolti da secoli, tornarono alla luce e con la pioggia germogliarono. I semi di piante rare, conservati nell'erbario del Museo di storia naturale, si sparsero nell'aria in seguito alle esplosioni e a contatto con l'acqua tornarono a fiorire. Così i londinesi risolsero l'enigma di quei fiori e di quelle pianticelle che non avevano mai visto in vita loro. Ricomparvero le corolle color sole del *sisymbrium iris*, scomparso dopo l'incendio del 1666, i fiori bianchi dell'erba di San Giacomo e quelli screziati di lilla degli iris selvatici presenti all'epoca di Enrico VIII ed anche la mimosa, dopo un sonno di quasi centocinquanta anni.

Un popolo che ama piante e fiori, che canta canzoni popolari,



pradoline da interrogare
per sapere se si è amati

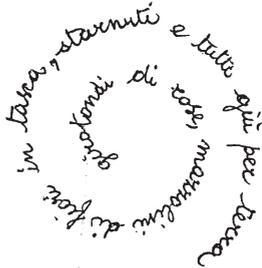
*Daisy, daisy
Give me an answer do
For I'm crazy
Just for the love of you...*

che invia biglietti d'amore per San Valentino con scritto



*Roses are red
Violets are blue
Carnations are sweet
And so are you!*

che insegna ai suoi figli cantilene



*Ring-a ring o' rose
A pocket full of poises
A-tishoo! A-tishoo!
We all fall down.*

che ricorda e recita versi dei suoi poeti



*When daisies pied and violets blue,
And lady-smocks all silver white,
And cuckoo-buds of yellow hue,
Do paint the meadows with delight
(Shakespeare's, *Love's Labour's Lost*).*



March porta brezze forti e penetranti e
agita le giuncie che danzano
April porta dolci primule
e spande sui piedi matoline..
Quisquid porta tulipani, mugheri
e rose e riempie di fiori
le mani dei bambini.

... March brings breezes loud and shrill,
Stirs the dancing daffodils,
April brings the primrose sweet,
Scatters daisies at our feet...
June brings tulips, lilies, roses,
Fills the children's hands with poises
(Sara Coleridge, *The Months*)

un popolo che vide rifiorire la natura, anche una natura sepolta da secoli, ebbe la certezza che anche l'Inghilterra stava già rifiorendo.

Nota bibliografica

- Britain's Heritage*, London, J.J. Norwich, Granada Publishing, 1983.
C.W. CUNNINGTON, *The Art of English Costume*, London, Collins Clear-type Press, 1948.
D. DAICHES e J.FLOWER, *Literary Landscapes of the British Isles*, Harmondsworth (Middlesex), Penguin Books Ltd., 1982.
A. RICCI e F. BAJOCCHI, *Antologia della letteratura inglese*, Firenze, Felice Le Monnier, 1938.
L. TORRETTA, *The Little Lamp*, Milano, Società Editrice Dante Alighieri, 1939.
J. WATT, *The Rise of the Novel*, Harmondsworth (Middlesex), Penguin Books, 1981.

TIZIANA CORDANI

Per Elda Fezzi

Prefazione

Per la prima volta pensai di mettere per iscritto un testo, una testimonianza, per la conferenza in memoria di Elda Fezzi, nel ventennale della sua morte, che si tenne in Museo durante la Settimana della Cultura, il 20 maggio, perché quando parlavo di lei sempre mi commuovevo e non volevo perdere il filo.

Ora rendo pubblica la mia breve memoria e rinnovo, in tal modo, una sorta di patto che ci accomunava: lavorare per la cultura, guardando alla dignità delle scelte.

Questo Elda aveva scelto di fare, e lo sottolineava più volte anche nello scritto che mi aveva affidato in occasione del premio ricevuto dal Dodas (in parte successivamente pubblicato nel catalogo della rassegna *Attraverso l'immagine*), per questo ideale "da professoressa", che entrambe tenevamo caro, come diceva sorridendo con la consueta autoironia, era disposta a pagare e il destino tante, troppe volte, le presentò il conto.

È un quaderno, uno come tanti, con la copertina azzurra a disegni e scritte colorate, uno da ragazzini delle elementari o, al massimo, delle medie, uno di quei quaderni che si usano per fare i compiti delle vacanze o per scrivere un diario, uno di quelli che, tanto, si sa che non andranno a fine.

Qualcuno, infatti, ci ha scritto, con l'aria dei buoni propositi che si fanno ad inizio di ogni nuovo anno e ci ha scritto proprio le cose che anche noi potremmo scrivere in un momento di buoni propositi e di intraprese novelle, quando, appunto, all' inizio di un nuovo anno, o di un nuovo ciclo di esperienze, ci accingiamo a far ordine nelle nostre idee, nei nostri proponimenti, nei ricordi di tutta una vita. È uno scritto in cui, accanto alla consapevole precisione dei fatti, affiora e sembra irrompere una sotterranea, non espressa, sottintesa speranza, quasi una sorta di certezza del futuro.

«È da tempo, da sempre, che vorrei fare tutti i giorni una riga su ciò che capita ogni giorno. Ho cominciato mille volte e ho smesso poco dopo... Ora so di essere più malata di quanto non pensassi...»

Sul margine superiore a sinistra è stata vergata la data "24/12 /87", più a destra, dopo uno spazio bianco, appare una sorta di titolo: "Diarietto".

Seguono una decina di pagine che non sono un diario di fatti soltanto, di qualche incontro, dei ricordi ma essenzialmente sono la cronaca di un dolorosissimo calvario che si interrompe in un giorno imprecisato tra gennaio e febbraio 1988.

Alle ore 3 del mattino della domenica 21 febbraio di quel 1988 appena dischiuso, la mano che aveva vergato quelle parole, così semplici e così sincere, si era fermata per sempre ed, all'età di 58 anni, Elda Fezzi se ne era andata, discreta e coraggiosa come era sempre stata nelle varie, e non sempre serene, vicende della sua vita.

Da allora, anche a chi poco l'aveva apprezzata, a chi non l'aveva frequentata, a chi l'aveva messa da parte come una presenza forse ingombrante, e non più soltanto a chi l'aveva sinceramente ed affettuosamente accompagnata e seguita, a tutti, amici e passati nemici, la sua presenza ha cominciato a mancare, si è sentito subito il vuoto lasciato da uno degli spiriti più acuti ed intellettualmente fini della cultura, non soltanto cremonese, ma italiana del secondo dopoguerra: la critica dell'arte aveva perduto una delle sue voci più franche, più disponibili e più intense.

Sono passati vent'anni, l'amicizia per Elda, quella assai lunga che ebbe con mio padre, così come la frequentazione che ci vide fare qualche passo insieme, mi ha regalato l'emozione e la sofferenza di tenere tra le mani quel quaderno, di leggere quelle righe che il pudore ed il rispetto mi impediscono di pubblicare oltre, mentre, passo passo, rivivo con pena, nella semplicità scarna delle parole di Elda, il lungo dipanarsi della malattia.

Siamo ormai nell'anno 2008, l'anno del ventennale della sua scomparsa, eppure di lei rimane l'impressione, viva questa e perenne, di una intelligenza vivida che non volle lasciarsi vincere dalle sofferenze, tant'è che due o tre progetti, ed in ciò ebbi una piccola complicità, continuarono ad occuparle i momenti di requie, sempre più faticosamente strappati al male. Uno di questi ruotava attorno alla possibilità di scrivere un testo critico sull'arte di Oscar Kokoschka, l'altro attorno ad una ricerca che, finalmente, desse forma autonoma a testimonianze e scritti dedicati al Premio Cremona.

Sono trascorsi vent'anni da quegli ultimi studi di Elda Fezzi e nulla è sembrato più opportuno all'amica Mariarosa Ferrari Romanini, che per tanti anni l'ebbe a preziosa consigliera della sua galleria, ed a me, che proprio da Elda fui incoraggiata al mestiere di critico militante, che di por mano alle carte ed agli appunti di Elda sull'argomento perché ciò che rimane vivo e presente di lei, al di là del ricordo personale e dell'affetto, è davvero ciò che ha scritto, il suo pensiero, ancorché incompiuto o frammentario: lo sprazzo della sua intelligenza tradotto in misurate e profonde parole è ciò che mai ci ha abbandonato.

Del Premio Cremona Elda riassume la sua ricerca in poche paginette, scritte a mano sullo stesso quadernetto azzurro, che in controcopertina reca il titolo *Appunti sul Premio Cremona*. Vi sono raccolte date e nomi, elencati con pun-

tualità e annotando le fonti, appresso, poche ma acute domande, a qualcuna demmo insieme risposta, altre rimasero annotate e inévase; dopo la sua morte, a questo impegno che avevamo progettato in comune, io non misi più mano, sia per mancanza di occasioni immediate sia per una remota malinconia, per cui nulla è stato compiuto di quel progetto comune, di cui anch'io conservo gli scarni appunti.

La ricerca dedicata a Oscar Kokoschka è assai più nutrita, alcuni apparati critici sono più che abbozzati, in particolare il capitolo dedicato alla fortuna critica dell'autore, sono pressoché complete le schede dei dipinti. Il lavoro si presenta in diversi stadi di finitura, appunti a penna e pagine battute già a macchina, quindi testimoni di una revisione e di un lavoro ormai avviato ad essere definitivo. Eseguito nel biennio tra il 1985 e il 1987, lo studio riguardante l'artista austriaco si può definire non certo completo ma a buon punto e avviato ad una eventuale pubblicazione che, da parte mia, caldeggerai ancor oggi, poiché ritengo che, per quanto imperfetto o magari superato, vi siano almeno tre buone ragioni per farlo conoscere: la prima nasce dal fatto che illustra comunque il pensiero maturo della studiosa, l'altra che fornisce una testimonianza storica, almeno per quanto attiene alla presenza di Fezzi nella cultura critica italiana del suo tempo, la terza derivata dal fatto che, essendo un testo in fieri, meglio di ogni altro ne rappresenta il metodo e arricchisce la nostra conoscenza dell'argomento.

All'origine dell'interesse di Elda Fezzi per Kokoschka fu l'incontro col Maestro, avvenuto durante un viaggio in Svizzera, ma ciò che mi ha colpito è il parallelismo tra la drammaticità della lettura esistenziale dell'artista e la vicenda di Elda durante la sua malattia, un raffronto che provoca una emozione grande e struggente ma anche un percorso che dà testimonianza del suo modo di lavorare, un metodo da lei stessa definito con il termine "ipotetico", un metodo al quale, accanto alla lezione del Longhi e dei suoi maestri all'Università di Bologna, Arcangeli soprattutto, aggiunse di suo l'apertura al dialogo con gli artisti, la curiosità e l'apertura mentale che si nutriva alla genuinità dell'interesse, alla passione per l'arte ed alla sincerità intellettuale.

Del suo "non metodo" come con autoironia lo definiva lei stessa, Fezzi affermava «Tutte le scelte di lavoro sono state fatte per studiare», e certo la sua volontà di capire il mondo, di comprendere ciò che del mondo l'arte rifletteva, era primaria nello spingerla a interessarsi degli artisti a lei contemporanei. A cuore, tuttavia, come risente anche dal dattiloscritto sul suo metodo di lavoro, che scrisse per me in quegli anni, ebbe soprattutto "la prospettiva dell'arte", cosa che la spinse a non militare né in raggruppamenti politici né in frange e gruppi ideologicamente schierati a livello critico e culturale, tanto attivi all'epoca.

Fu una scelta etica rilevante, pagata a anche a prezzo alto sia sul piano economico che di fama, ma mai rinnegata anzi più volte ribadita dal suo voler

“fare cultura sul campo”, dalla sua spinta in certo qual senso, didattica, che coinvolgeva in pari misura il suo essere insegnante ed il suo fare critica.

Scrivendo di se stessa in terza persona, proprio per una sorta di sdoppiamento di prospettiva critica perfino nei confronti di se stessa, Elda scrisse «Ha ... cercato sempre di scrivere di un'opera e di un artista che, secondo le proprie scelte avesse “qualità”...», manifestando, con semplicità e chiarezza, la propria autonomia intellettuale e la propria indipendenza ma anche rendendo palese l'alto concetto in cui teneva la dignità dell'arte, considerata anche come strumento per comprendere il mondo e la contemporaneità: «Ho preferito scrivere degli artisti “giovani” perchè più sensibili a queste emozioni e desiderosi di proporre una qualche risposta o tentare una sia pur vaga forma di risoluzione interiore».

Con lucidità e in sintesi Elda mirava “ad un tentativo di collegare una lettura filologica dell'opera (o la trama biografica dell'artista, o dati esterni, incontri di artisti e fatti concreti...) con un discorso a caldo, che non appiattisce in fredda analisi strutturale, concentrando il quid artistico, pur difficile da definirsi...” E questo è davvero una sorta di autodafè critico, che culmina in una visione, forse non più attuale secondo alcuni ma altamente etica e, direi, nobile, dell'arte come produzione germinata da una visione etico filosofica dell'esistenza atta a comprendere e spiegare la realtà, cui era necessaria la seria ed approfondita preparazione basata su documenti e ricerche, come è il caso anche degli ultimi lavori rimasti incompiuti, ricordati poc'anzi, di opere meno note o sconosciute e di momenti ed artisti meno sondati e meno appariscenti ma ugualmente incisivi rispetto ad altri più noti.

Scelte difficili in cui arte, lavoro, maestria didattica ed impegno etico ebbero a coincidere in un'unica, specialissima vicenda di vita.

GIANFRANCO TAGLIETTI

Anna Bignami Franco Repellini Una gentildonna d'altri tempi

Una signora. Una signora, anzitutto, Anna Bignami Franco Repellini. Una gentildonna d'altri tempi: bianchi i capelli, l'abito scuro con qualche breve rilievo bianco, la voce pacata, la dolcezza del viso. I suoi gesti erano naturalmente composti; la sua eleganza era irreprensibile, senza sfoggi; sobri gli accessori: tutto spirava signorilità.

Di lei ha scritto la figlia Giovanna, architetto affermato: «madre straordinaria; lei e il papà ci hanno insegnato l'amore tra noi e per il mondo che ci circonda e soprattutto ad essere noi stessi, senza finzioni, senza ostentazioni... Così è la sua pittura, esprime il suo animo con immediatezza senza cercare passioni estranee al suo sentire di donna che ha vissuto quasi tutto il secolo, attraversandolo con coraggio».

In buona parte cremonese: la madre era una Mina, di Cremona. Era nata a Codogno da un padre proprietario terriero. Nella casa del nonno, un palazzo settecentesco, i sentimenti che si respiravano erano liberali, ancora memori di antenati fuggiti da casa per andare con Napoleone e con Garibaldi, da uno zio deputato, che si pagava il biglietto del treno per non gravare sulle finanze dello Stato con la gratuità di diritto.

L'estro artistico non vi mancava: due cugini pittori, di cui uno celebre, Beppe Novello, nonché la zia Rachele, pittrice, sorella della mamma. Anna, più giovane di dieci anni, le si sedeva al fianco per ammirarla, apprendendo così le sue tecniche, coinvolte entrambe nella stessa passione. Contemporaneamente Anna studiava a Milano, nel Collegio Reale delle fanciulle, dove ebbe un'attenta educazione artistica non del tutto tradizionale. Si sposò nel 1940, a 27 anni; in dieci anni "confezionò" quattro figli e in quel periodo smise di dipingere. Per la guerra, tutta la famiglia si trasferì a San Colombano al Lambro, nella casa di campagna del nonno materno: un castelletto con la torre appuntita in stile nord-europeo.

Negli anni Cinquanta traslocò a Cremona, nella casa della nonna materna, in un bel palazzo d'inizio Cinquecento, in via Bertesi.

Il marito, ingegnere, figlio di un ufficiale caduto in guerra

"Coppia di ferro", il papà e la mamma; la casa, il loro regno. Lei, carattere affettuoso, tenace e appassionata alla pittura; il papà, uomo severo, ma sorri-

dente, passionale, umanista, dalla educazione militare, figlio di un ufficiale, Ferruccio Franco, caduto combattendo durante la prima guerra mondiale. Ingegnere, era amante delle arti e difensore intransigente delle bellezze storiche di Cremona. Fu presidente di *Italia nostra*, di cui era stato anche il fondatore, assieme a Giulio Grasselli, personaggio illustre della Cremona colta.

Assieme combatterono molte battaglie in nome del rispetto per il passato e per le opere d'arte che ancora ornano le piazze e le vie di Cremona. Insomma, l'arte era argomento sempre presente in casa Repellini, dove non si era dimenticato lo zio Gino Repellini, fratello del bisnonno, valente architetto di gusto eclettico. Aveva trasformato in castelli turrati vecchie cascine; aveva costruito parecchie ville neo-rinascimentali: a Santa Margherita Ligure, dove (se andate verso Portofino) trovate tuttora una via intitolata al suo nome.

Gli anni Sessanta

Vennero poi gli anni Sessanta e i figli presero la loro strada. La signora Anna si trovò a dover riempire il suo tempo, e così scriveva: «Pensavo e ripensavo che cosa potevo fare, desiderosa di riprendere la pittura, ma timorosa di fare delle banalità; avevo paura di non essere all'altezza dei tempi; decisi allora di dedicarmi al restauro. Andai dal pittore-restauratore Carlo Acerbi e gli chiesi se potevo lavorare con lui. Dopo vari incontri, Acerbi mi disse di comprare delle tele e di dipingere. Il che feci. Acerbi, dopo avermi messo alla prova, mi consigliò di non fare restauro, ma di continuare a dipingere. Il femminismo era alle porte e con esso la rivalutazione della attività esterna, autonoma, delle donne, che per troppo tempo era stata loro negata. Anch'io potevo affermare la mia voglia di fare. Andai da mio cugino Beppe Novello, ricordandomi dei miei lavori di pittura di un tempo. Mi disse di riprendere il lavoro interrotto, aggiungendo il consiglio di mettere sulla tela tutto ciò che mi circondava, e che sentivo vicino al mio spirito. Mi esortò ad essere sempre me stessa, a non rincorrere questo o quel pittore, perché solo facendo emergere i miei stati d'animo sarei riuscita ad esprimermi».

La barriera, che per tanti anni si era frapposta tra la signora e la pittura professionale, andava franando. Il marito ne era felice, perché apprezzava la sua intelligenza. Insieme discutevano a lungo sui quadri che lei impostava, perché, attraverso quel dialogo sulla pittura, anch'egli, in quel tempo messo a dura prova dai figli, esprimeva sé stesso e le proprie idee.

Il 5 novembre 1971 la signora Anna venne invitata dalla Associazione Artisti Professionisti ad esporre due quadri per la Mostra regionale lombarda di arte contemporanea e i suoi due quadri furono entrambi accettati dalla Commissione selezionatrice. Fu la sua prima uscita in pubblico. La sua nuova attività di artista riprese nella seconda parte della sua vita, a testimonianza che

non esistono limiti alla possibilità espressiva e, se l'animo è vivo, ogni generazione può sempre ricominciare.

La prima mostra

Si iscrisse allora alla Associazione e dopo un paio d'anni fece la sua prima mostra alla galleria "Il Poliedro" di Cremona. Dei trenta quadri, ventiquattro vennero venduti. Un successo così... vistoso, che la Signora se ne ritrasse quasi intimidita; le parve infatti che dedicarsi totalmente alla pittura avrebbe sottratto del tempo alla famiglia. Parlava delle sue incertezze con Beppe Novello, che in tutto questo periodo l'aveva seguita, facendole da critico, ma anche da guida, nel lavoro. Così accadde che alla mostra successiva quel 'vecchio e famoso' pittore acquistasse un suo quadro con l'intento dichiarato di sottolineare la qualità professionale delle sue opere.

Anna Bignami era entrata a pieno titolo a far parte del Gruppo degli Artisti Professionisti di Cremona, con cui instaurò un rapporto di amicizia e di solidarietà.

Nella prima metà del secolo, Cremona aveva avuto una scuola pittorica ricca di tendenza tardo-impressionistica con forte vena intimistica. Ma i tempi erano cambiati anche in quel campo: le avanguardie artistiche del Novecento, il cubismo, il simbolismo, il futurismo, l'astrattismo, si erano affermati ed avevano trovato – anche nella nostra città – terreno fertile di diffusione. Era una lezione culturale, da cui non si poteva prescindere, ma Anna Bignami aveva avuto una formazione più legata alla tradizione figurativa che, anche se in quegli anni appariva un poco superata, non aveva mai cessato di esistere e che infatti riemerse negli anni Ottanta, soprattutto con l'avvento del post-moderno. Ma la nostra pittrice ubbidiva sempre al canone fondamentale di esprimere se stessa e non deviava da tale proposito. Su Anna Bignami fu pubblicato a Cremona nel 1999 *La pittura di Anna Franco Bignami*, con un saggio di Tiziana Cordani.

Libri su libri

Studiava la grande pittura del passato e cercava negli animali (vivi o morti) i colori più vicini alla realtà, accostando ad essi un filone di pane, una brocca, un bicchiere di vino e, sullo sfondo, un camino acceso, per rendere adeguatamente l'atmosfera delle cucine di un tempo. I fiori: amava i fiori e studiava i piccoli mazzi su fondo blu di Manet. Si ispirava a Berthe Morrisot, grande pittrice impressionistica, che sapeva rendere con animo femminile l'atmosfera affettuosa degli interni delle case.



Natura morta con paesaggio, olio su tela, cm. 70x60, 1995.

Nello studio della Signora si accumulavano libri su libri, con segni – qua e là – di pittura, tutti sfogliati e, si direbbe, ...consumati a furia di cercarvi un riferimento, un'idea, una tonalità di colore. Perché, quello che voleva esprimere con il pennello, non era l'oggetto, non era l'imitazione dell'oggetto, ma "colmare quel senso di mancanza che spesso accompagna la nostra vita".

SERGIO TARQUINIO

Ritratti

Ezra Loomis Pound

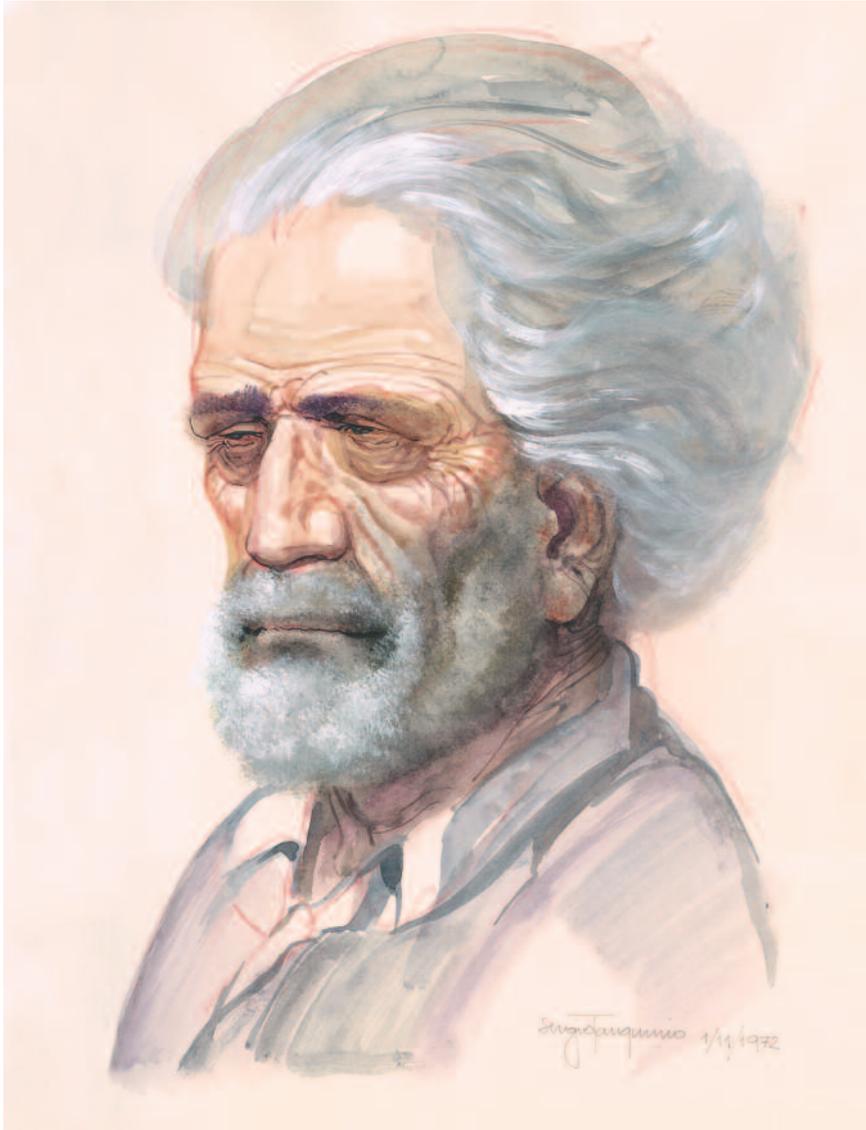
In questa breve nota posso solo dire che considero Pound il maggior poeta del secolo scorso. Ebbi la fortuna di vederlo a Venezia nell'ottobre del 1967: era con Pier Paolo Pasolini e altre persone. Quando morì, cinque anni dopo, il 1 novembre 1972, cominciai una serie di ritratti dei quali quattro sono stati esposti all'ADAFa, nella mostra "Consonanze" che allestimmo Vladimiro Elvieri ed io quattro anni fa.

Dai *Drafts and Fragments of Cantos CX-CXVII* pubblicati da Guanda nei Quaderni della Fenice (nella fedele traduzione di Carlo Alberto Corsi) trascrivo (nell'improbabile caso che a qualcuno siano sfuggiti) quei brevi versi "terminali" che tanta suggestione comunicano ancora:

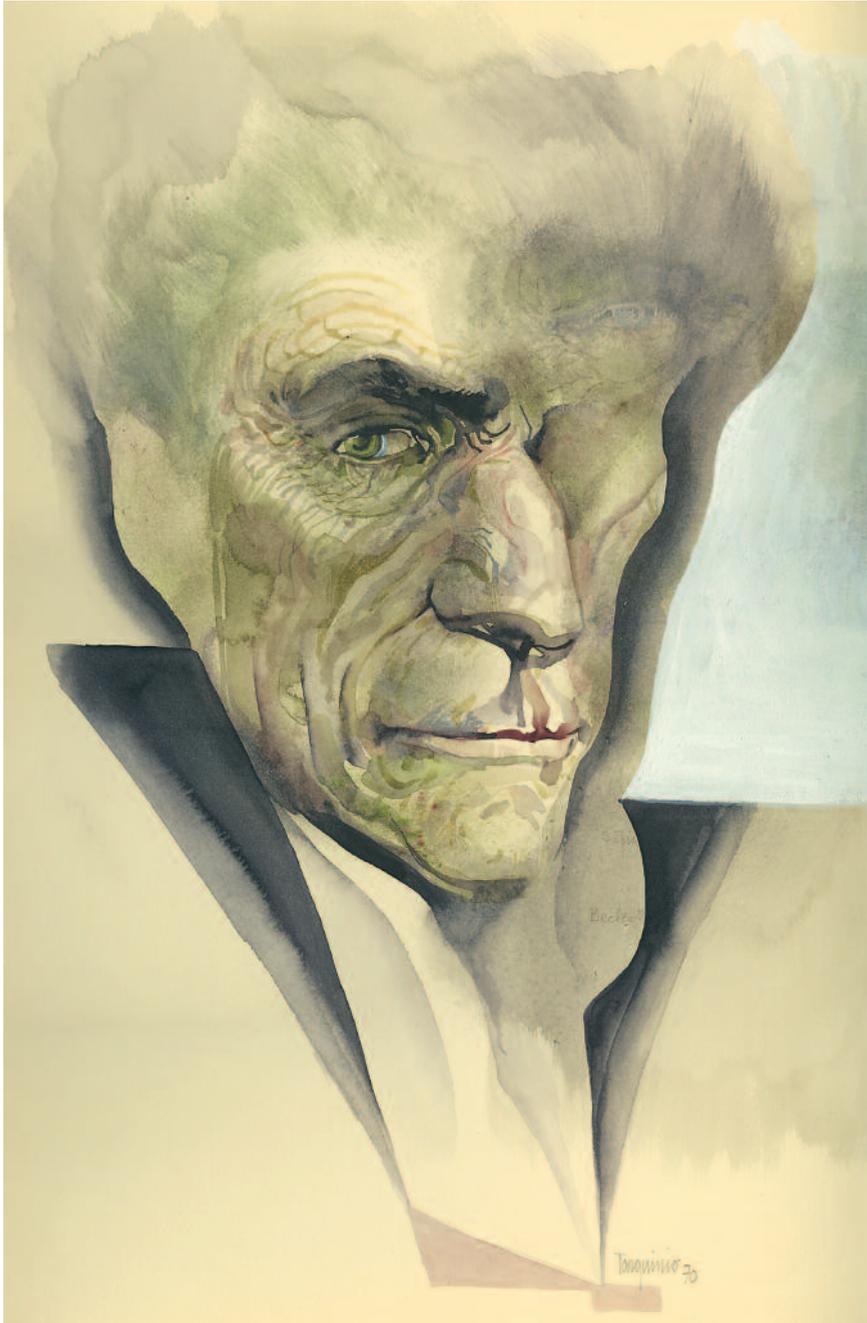
*Ho cercato di scrivere paradiso
non muoverti,
lascia che il vento parli
questo è paradiso.
Gli dei perdonino ciò che
ho fatto
e ciò che ho fatto cerchino di perdonare
quelli che amo*

Samuel Beckett

Accenno solo a *En attendant Godot*, la sua migliore opera teatrale, che propone il tema dell'incomunicabilità, del non senso e dell'assurdo del vivere che tocca il suo esito estremo nel vuoto di una drammatica, inutile attesa. Le diverse immagini fotografiche che ho visto, mi hanno consegnato un volto tormentato, scavato, che ho potuto risolvere solo identificandone una metà. E mi rammarico, molto, di non potergli rendere qui un più doveroso e ammirato omaggio.



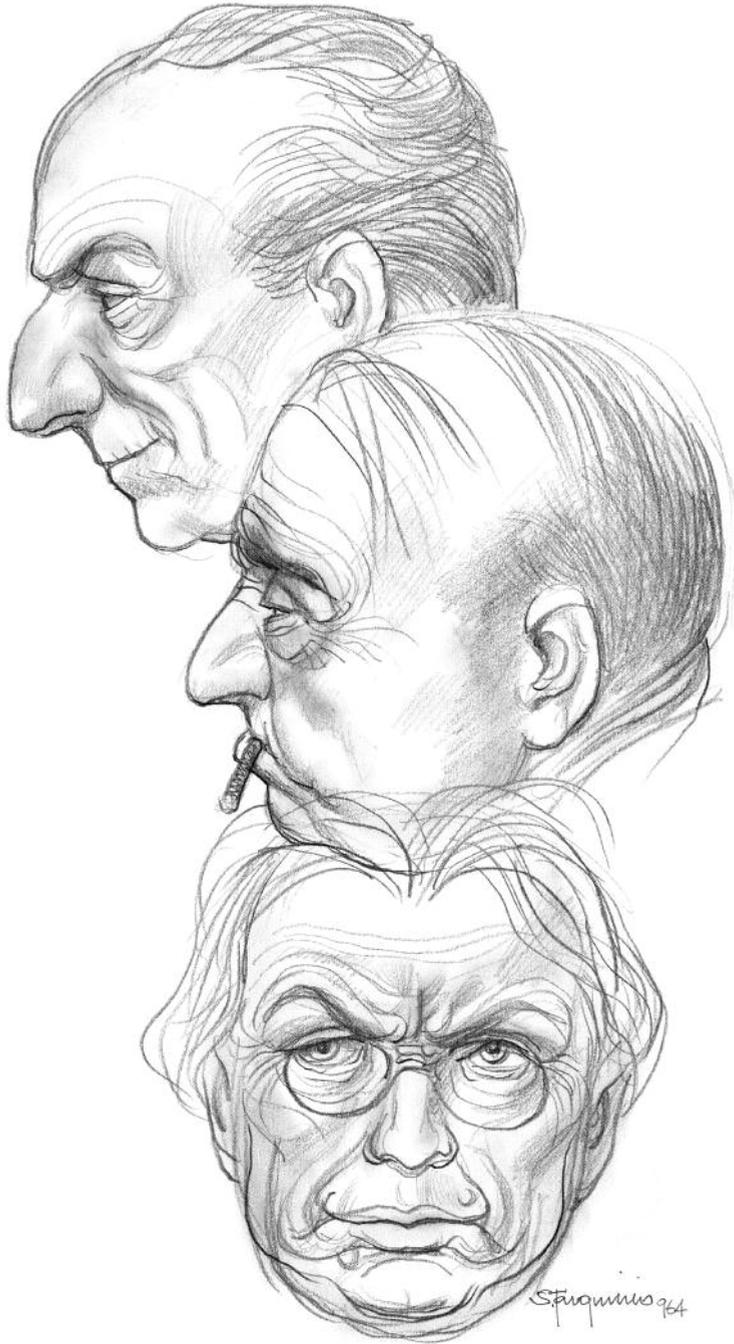
Ezra Loomis Pound. Acquerello, 1972.



Samuel Beckett. Acquerello, 1970.



Thomas Stearns Eliot. Acquerello, 1970.



Sartori, Botti, Biazi. Disegno a matita, 1964.

Thomas Stearns Eliot

A fine marzo del 1963 comprai a Milano la bella edizione dei *Quattro Quartetti* di Thomas Stearns Eliot che aveva pubblicato Garzanti lo stesso mese. Due anni dopo usciva per i tipi di Einaudi lo splendido libretto della *Terra Desolata* con il *Frammento di un Agone* e *Marcia Trionfale*. La traduzione, con testo originale a fronte, era di Mario Praz.

E da quegli anni questi versi, letti e riletti cento volte, sono stati coinvolgimento e stimolo per le opere che mi hanno “suggerito”.

Sartori, Botti, Biazzi

Nell'autunno del 1964 con Mario Biazzi (che viveva dolorosamente all'Ospizio i suoi ultimi mesi di vita) pensai di comporre questo disegno che rappresenta coloro che, in gioventù, ho considerato maestri e migliori artisti della città. I rapporti con loro erano molto frequenti e amichevoli e chi mi dava molti consigli era il più giovane, Igino Sartori.

Rimane costante nella memoria quel tempo così travagliato e sofferto ma tanto intensamente vissuto e che ha significato tanto per gli anni che sono seguiti.

ARTISTI E FOTOGRAFI

Mostre personali



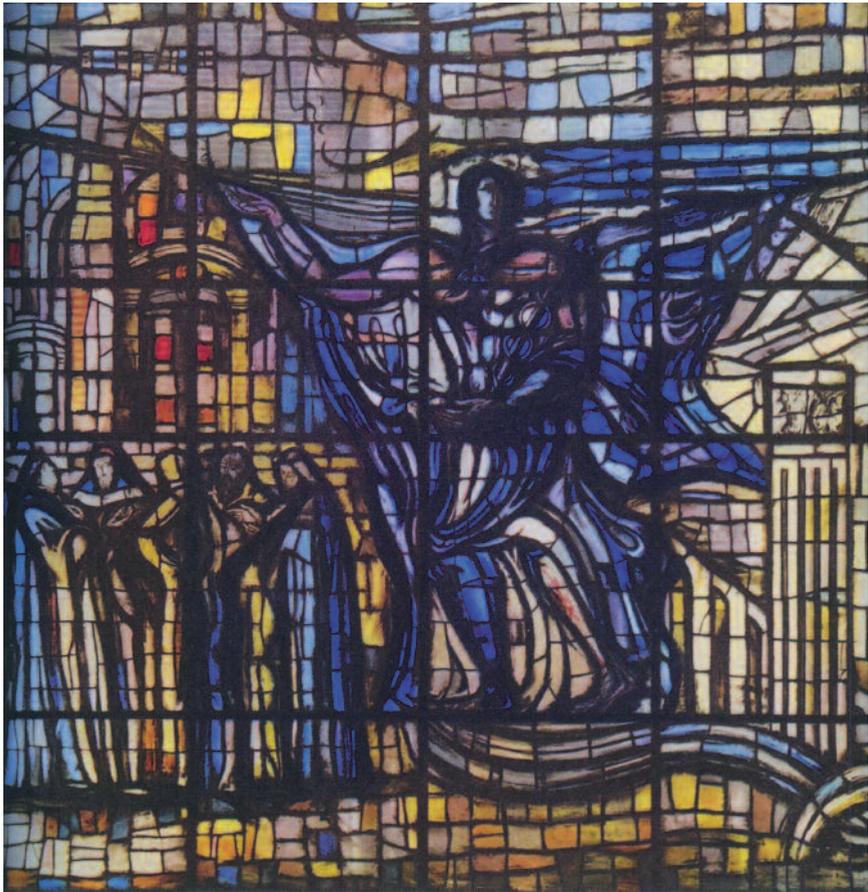
Morte di Arlecchino, 1942/43, olio su tela, cm 130x170.

CRISTOFORO DE AMICIS, uno degli artisti protagonisti del Novecento italiano, nasce ad Alessandria nel 1902. Dal 1919 frequenta l'Accademia di Brera di Milano dove si diploma nel 1924 ottenendo il premio Hayez per l'allievo più meritevole. Dal 1927 al 1972 insegna ininterrottamente a Brera e partecipa con successo alle più importanti mostre nazionali e internazionali. Negli anni '30 collabora con gli architetti Piero Lingeri e Giuseppe Terragni. Negli anni '50 realizza alcune vetrate per il Duomo di Milano e la *Grande vetrata* (cm. 420x1240) per la Camera di Commercio di Milano. Tra i molti primi premi ricevuti ricordiamo il Primo premio "Umanità" ottenuto a Palazzo Reale di Milano nel 1949, il Primo premio "Pelizza da Volpedo" nel 1957, il Primo premio "Città di Bottigella" (Pv) nel 1959 presso il Castello Sforzesco. Nel 1971 il Comune di Milano gli assegna la Medaglia d'oro di Benemerita e nel 1972 ottiene la Medaglia d'oro del Presidente della Repubblica. Muore il 23 aprile 1987 nella sua casa di Milano, in via Aurelio Saffi.

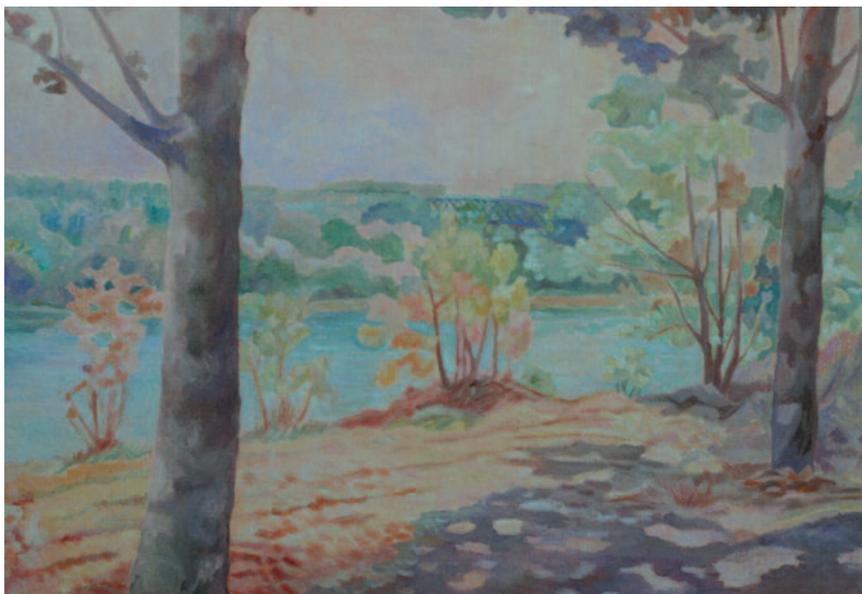
G.P.

[Da *Cristoforo De Amicis, Catalogo generale a cura di Elena Introzzi e Piero De Amicis*, Ferrari Edizioni, Clusone (Bg) 2003].

Mostra presso ADAFA, 2007.



Allegoria del Commercio, dell'Industria e dell'Agricoltura (particolare) 1956, vetrata, cm 420x1240.



Sentiero lungo il fiume, olio su tela, cm. 50x70.

GIUSEPPINA ASNICAR CAPELLI nasce a Cremona il 1° gennaio 1945 e abita a Cremona in via Pernice, n. 10.

Insegnante di Scuola media, frequenta i corsi di pittura gestiti dal Gruppo artistico “Leonardo” e si dedica poi alla pittura ad olio e all’acquarello, in cui esprime una personale interpretazione lirica della realtà, di preferenza paesaggi. Partecipa a mostre collettive e personali, a concorsi ed esposizioni a premio. Nel 1966 vince il premio “Città di Cremona”; nel 1967 vince il “Premio Soncino” (Cr); nel 1969 ottiene la medaglia d’oro alla Mostra concorso nazionale di Azzanello (Cr).

Tra le mostre personali ricordiamo: nel 1978 a Soncino, alla Galleria “Rivellino”; nel 1980 a Canneto (Mn); nel 1981 a Crema, alla Galleria “Gerundo”; negli anni 1996, 2000, 2003 all’ADAFa di Cremona di cui è socia artista.

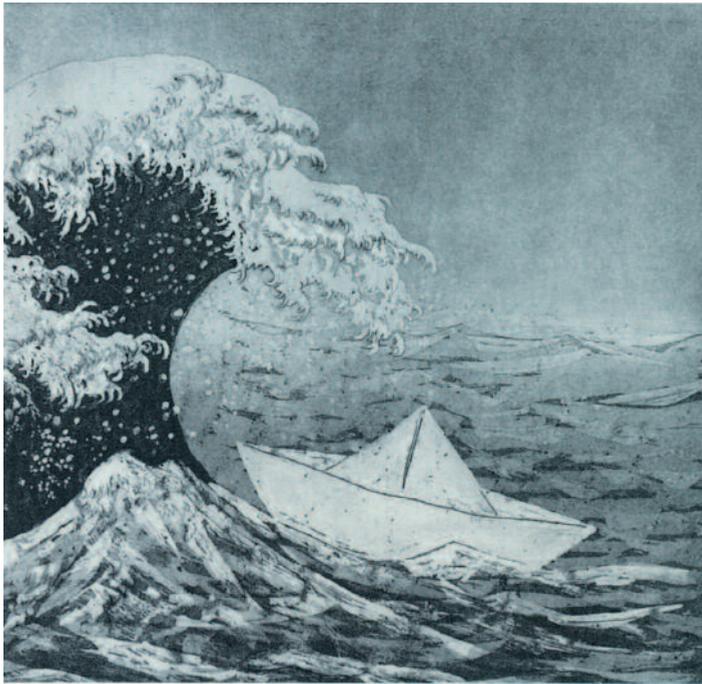
G.P.

[Dal *Dizionario Biografico Illustrato dei soci artisti e dei soci cultori delle lettere e degli studi*, Cremona 2004].

Mostra presso ADAFA, 2008.



Mercato di fiori in Piazza Duomo, olio su tela, cm. 50x70.



Omaggio a Hokusai, 2000, acquaforte acquatinta puntasecca su zinco, mm. 245x250, impressa al torchio su carta Fabriano, cm. 35x50.

LINO CABONI nasce il 30 settembre 1938 a Piacenza e ivi risiede in via De Longe, n. 36. Compie i suoi studi al Liceo artistico “Felice Gazzola” di Piacenza. Si dedica prevalentemente all’incisione all’acquaforte, praticando anche l’acquatinta, la puntasecca, la maniera nera, la tecnica Goetz e i metodi Hayter (Atelier 17).

Partecipa a numerosi concorsi di grafica, conseguendo alcuni Primi premi: nel 1981 vince l’“XI Concorso internazionale Città di Parma” e nel 1997 il Primo premio “Cristoforo Marzaroli” di Salsomaggiore. Nel 2005 partecipa alla Rassegna Internazionale “L’Arte e il Torchio” di Cremona e nel 2006 al Concorso internazionale *ex libris* di Soncino (Cr).

Tra le mostre personali ricordiamo: nel 1981 è alla Sala “Aldo Moro” di Castelleone (Cr); nel 1982 nel Palazzo comunale di Castell’Arquato (Pc); nel 1984 espone nella chiesa di Vigoleno (Pc); nel 2000 ha tenuto una grande mostra antologica presso la sede degli “Amici dell’Arte” di Piacenza; nel 2001 presso l’Associazione Artisti Cremonesi di Cremona; nel 2005 alla Galleria “Studio C” di Piacenza.

G.P.

[Dal *Dizionario biografico illustrato dei soci artisti e dei soci cultori delle lettere e degli studi*, a cura dell’ADAFa, Cremona 2004 e da *Lino Caboni inventato inciso impresso*, Piacenza 2006].

Mostra presso l’ADAFa, 2008.



Don Chisciotte, 2004, acquaforte acquatinta su zinco, mm. 79x120,
impressa al torchio su carta Fabriano, cm. 25x35, stampa Hayter.



Spleen, bronzo.

ANNA MARIA FERRARI è nata a Vigolzone (Pc) nel 1945 ed abita a Piacenza in via Manfron, 6/8.

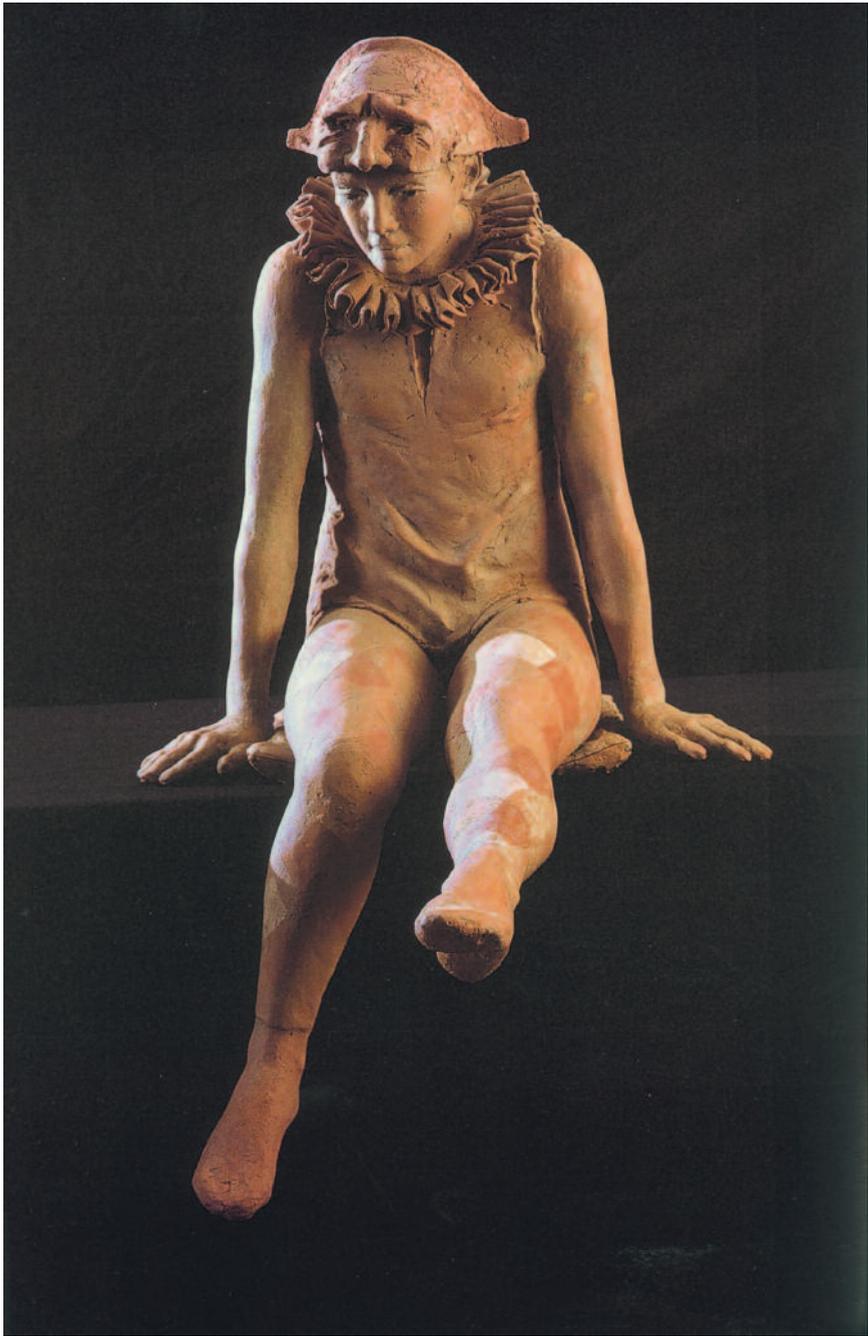
Compie i suoi studi al Liceo artistico “Felice Gazzola” di Piacenza. Insegnante di Scuola media, si dedica dapprima alla pittura e poi alla scultura in bronzo e in terracotta: per quest’ultima utilizza di preferenza l’argilla rosa per i corpi e il caolino bianco per i panneggi.

Partecipa a diverse mostre collettive e allestisce alcune personali, tra cui ricordiamo, nel 1991 e nel 1992 alla Galleria “La Meridiana” di Piacenza; nel 1995 presso “Gli Amici dell’Arte” di Piacenza; nel 2001 all’Associazione Artisti Cremonesi di Cremona.

G.P.

[Da *Terre Bronzi di Anna Maria Ferrari* a cura di Beba Marsano, Edizioni Tip.Le.Co. Piacenza].

Mostra presso l’ADAFa, 2008.



Arlecchino, terracotta.



Verso un nuovo epilogo, 2002, cm. 100x120 (Coll. Onorevole Violante).

GIORDANO GARUTI è nato a Modena il 30 gennaio 1930 e abita a Cremona in via Fogarole, n. 7.

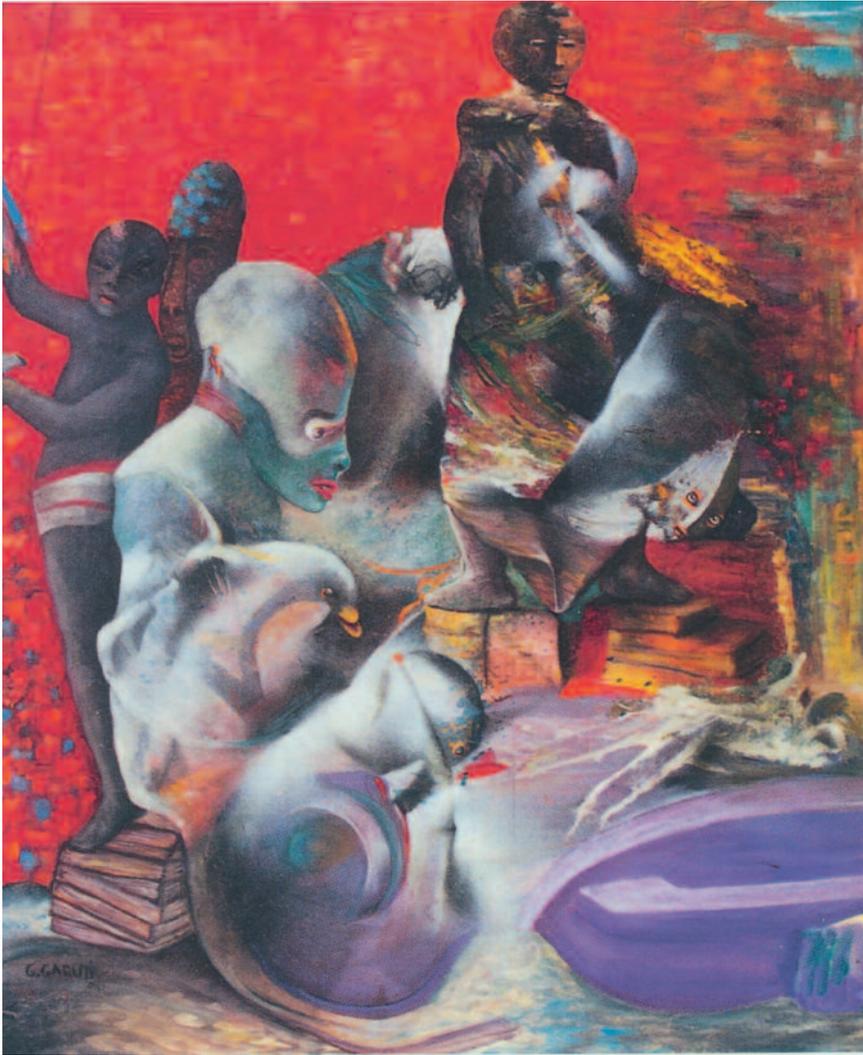
Spinto dal suo spirito di avventura verso culture lontane e affascinanti, viaggia molto in Africa e nell'America centro meridionale. Tornato in Italia si dedica, come autodidatta, alla pittura, impegnandosi con un intenso studio di ricerca. Inaugura la prima mostra personale alla Galleria "La Cornice" di Cremona nel lontano 1965 e da allora partecipa a numerose mostre collettive, meritando alcuni primi premi: nel 1975 il premio con medaglia d'oro a "Il cavalletto d'oro. Rassegna internazionale d'arte" a Cremona; nel 1996 Primo premio al "Primo concorso nazionale Ville della Padania" di Cella Dati (Cr); nel 1999 Primo premio "Giovanni Onaglino" a Novara; nel 2004 Primo premio al "41° Premio nazionale di arti figurative Città di Legnago".

Tra le mostre personali si ricordano: nel 1971 è al Grand Hotel Niamey (Niger); nel 1986 è alla Galleria "Il Triangolo" di Cremona; nel 1994 presso la Galleria "Fontanella Borghese" di Roma; nel 1995 presso l'ADAFa di Cremona; nel 1995 alla Galleria "Lo Scalone" di Mantova; negli anni 1996 e 1999 è alla Galleria del Caffè "Le giubbe rosse" di Firenze; nel 2001 espone alla Galleria "Amici dell'arte" di Piacenza; nel 2003 è alla Galleria "Archivio" a Mantova; nel 2004 espone alla Galleria "Miniacci" di Venezia.

G.P.

[Dal *Dizionario biografico illustrato dei soci artisti e dei soci cultori delle lettere e degli studi*, a cura dell'ADAFa, Cremona 2004 e dal catalogo *Giordano Garuti, Atmosfere inquietanti*, con presentazione di Renzo Margonari, Cremona 2005].

Mostra presso l'ADAFa, 2007.



In attesa di un evento, 2004, cm. 117x132.



Paesaggio, olio su tela, cm. 70x70.

ULISSE GUALTIERI nasce a Casalbuttano (Cr) nel 1957 e ivi abita in via Buozz, n. 20. Si accosta alla pittura nel 1975 e frequenta la Scuola d'arte presso il Castello di Soncino (Cr) negli anni 1980/82.

Molte sono le sue partecipazioni a mostre collettive e a concorsi nazionali e internazionali in cui consegue alcuni primi premi. Tra le Mostre personali ne ricordiamo alcune: nel 1989 alla Sala Comunale di Paderno Ponchielli (Cr); nel 1996 presso la Galleria d'arte "Palumbo" di Orzinuovi (Bs); nel 1997 alla Galleria d'arte "Lo Spaventapasseri" di Crema; nel 1998 alla "Taverna degli Artisti" di Parma; nel 1999 nelle Sale espositive dell'ADAF di Cremona; nel 2004 alla Galleria "Zanetti" di Bozzolo(Mn); nel 2007 alla Sala "Varischi" di Cremona; nel 2008 alle Sale del Podestà di Soresina.

G.P.

[Dal *Dizionario Biografico Illustrato dei soci artisti e dei soci cultori delle lettere e degli studi*].

Mostra presso L'ADAF, 2008.



Natura morta, olio su tela, cm. 70x70.



Periferia, olio su tela, cm. 80x80

PIERANTONIO PEDRONI nasce a Cremona il 5 luglio 1933 e ivi tuttora abita e lavora in via S. Maria in Betlem, n. 32.

Sostanzialmente autodidatta, si inserisce nel tessuto artistico della città con la frequentazione di artisti quali Giorgio Mori e Felice Abitanti. Conseguita la Laurea in Scienze geologiche presso l'Università di Pavia, affianca all'attività di informatore scientifico quella di fotografo e pittore.

Dai primi anni '80 partecipa a Mostre collettive e personali ottenendo lusinghieri risultati di critica e di pubblico. Tra le mostre personali ricordiamo: 1984 alla Galleria "Il Torrazzo" di Cremona; 1996 "La magia del quotidiano", alla Galleria "Accademia" di Mantova; 1997 "Art New 2000" alla Galleria "Il collezionista" di Tarquinia (Vt); 1998 alla Galleria "Incontri Scrimin" di Bassano del Grappa (Vi); 2001 allo spazio espositivo del Comune di Soresina (Cr); 2002 "Opere recenti 1998-2002" presso l'ADAFa di Cremona; 2005 "La poesia delle cose" allo "Studio C" di Piacenza.

G.P.

[Dal *Dizionario Biografico Illustrato dei soci artisti e dei soci cultori delle lettere e degli studi*, ADAFA, Cremona 2004 e dal *Catalogo Pierantonio Pedroni, L'assoluto quotidiano*, con presentazione di Giorgio Seveso, Cremona 2007].

Mostra presso ADAFA, 2007.



Trasparenze, olio su carta telata, cm. 64x51,5.

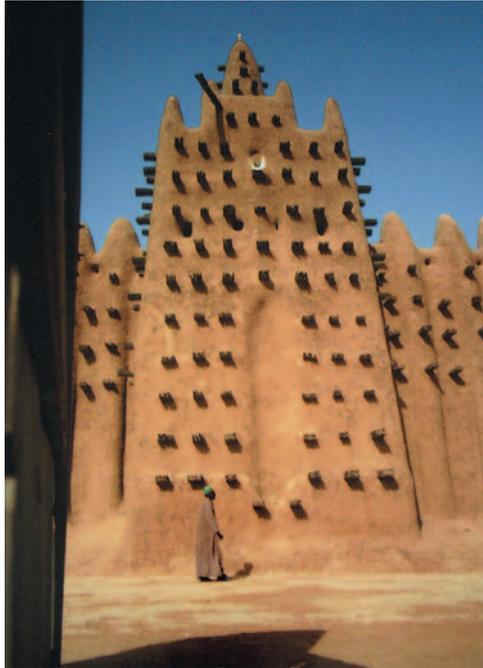


Maschere Dogon durante una cerimonia funebre.

CARLA MARCHI è fotografa professionista free-lance, risiede a Gerre de' Caprioli (CR). Ama foto di viaggio. È alla sua prima esperienza espositiva. Mostra personale in ADAFA, "Mali e il popolo Dogon", dal 2 al 17 febbraio 2008.



Hamed, la guida.



Moschea di Djenné (Mali).

VITA DELL'ASSOCIAZIONE

GIORGIO FOUQUÉ

Attività dell'ADAF 2007 - 2008

Con una iniziativa programmata dalla nostra Commissione musicale si è ripresa l'attività del Sodalizio dopo la pausa estiva. Domenica 23 settembre è stata ricordata la figura e l'arte di Beniamino Gigli, nel cinquantesimo della scomparsa. Il comm. Luciano Panena, coordinatore della Commissione, ha ricordato la figura del grande tenore facendolo rivivere con riproduzioni musicali e visive. Notevole la partecipazione di soci e simpatizzanti.

Mercoledì 26 settembre la prof.ssa Giovanna Losi Giorgi ha svolto una relazione sul tema "Aspetti storici dell'istituzione delle farmacie comunali in Cremona", percorrendo il lungo periodo che ha caratterizzato la nascita e lo sviluppo del servizio farmaceutico comunale, dall'inizio del '900 ai giorni nostri. Documenti e fotografie di antiche farmacie sono stati presentati a conforto della ricca esposizione. Ha introdotto l'incontro il dott. Luigi Magarini per la Commissione Culturale, che ha voluto sottolineare l'importante opera di studio e ricerca dell'oratrice.

Nel programma di attività della Commissione culturale, mercoledì 17 ottobre, si è svolto un incontro con la poetessa Anna Paulinich, che ha presentato il suo ultimo libro di poesie dal titolo: *In foglio*. La presentazione è stata curata dal prof. Vincenzo Montuori che ha illustrato l'intensa attività della poetessa, citando le numerose pubblicazioni poetiche e la sua appartenenza al gruppo de "Gli Stagionali Poeti di Cremona".

Una trasferta di notevole importanza si è svolta il 19 ottobre per visitare la reggia di Venaria Reale, aperta al pubblico dopo la fine dei restauri. Il folto gruppo dei partecipanti ha potuto visitare la mostra allestita all'interno della Reggia: "I Savoia tra '500 e '700 Arti, guerre e magnificenza di una dinastia europea". Nel pomeriggio i gitanti hanno raggiunto la Sacra di San Michele, monumento medioevale considerato il più interessante del Piemonte.

Sabato 20 ottobre si è inaugurata la mostra postuma del pittore Cristoforo De Amicis, un evento culturale di alto valore artistico, che ha fatto rivivere una pagina di storia dell'arte del Novecento. Sono state esposte opere scelte dell'artista, con la presentazione curata dal prof. Giuliano Petracco.

Un busto commemorativo di Felice Abitanti, pittore e restauratore, è stato scoperto nel viale degli artisti presso il Civico Cimitero, il 27 ottobre. L'opera è stata realizzata dal nostro socio scultore Giovanni Solci mentre il ricordo dello scomparso è stato pronunciato dall'Assessore alla cultura prof. Gianfranco Berneri e da don Luigi Parmigiani parroco di Soresina.

Nel rispetto della tradizione del Sodalizio, è stata realizzata una trasferta di due giorni (28 e 29 ottobre) a Venezia, per visitare nell'isola di San Lazzaro degli Armeni il convento della comunità e la splendida ricchissima biblioteca. Sono stati visitati anche la Scuola di San Rocco, magnifico edificio dove sono conservati quarantotto quadri del Tintoretto e a palazzo ducale la mostra "Venezia e l'Islam", una raccolta di testimonianze dei rapporti politico-economici intercorsi fra la Serenissima e l'Oriente, che hanno influenzato reciprocamente la produzione artistica delle due culture nel fecondo periodo compreso tra il XIV e XVI secolo.

L'eco suscitato dalla prima trasferta a Torino per la visita della Reggia di Venaria Reale ha consigliato di ripetere la visita il 9 novembre, per soddisfare le numerose richieste. La visita della Sacra di San Michele ha completato la giornata.

Ma dobbiamo anche ricordare che per la terza volta, il 13 novembre, si è ripetuta l'iniziativa della visita alla Reggia di Venaria e alla Sacra di San Michele, per venire incontro alle numerose richieste.

Il 14 novembre la dott. Marina Volontè, conservatrice della raccolta archeologica del Museo civico "Ala Ponzone", ha presentato una relazione sulle nuove scoperte archeologiche cittadine di Piazza Marconi, dal tema: "Abitare a Cremona in età romana: nuovi scavi di ricche domus".

L'esposizione accompagnata da una notevole proiezione di immagini è stata seguita con grande interesse dal numeroso pubblico presente.

Le nostre sale hanno accolto le opere del socio pittore Pierantonio Pedroni, che ha inaugurato l'esposizione il 17 novembre, con l'introduzione del prof. Gianfranco Taglietti e la presentazione del critico d'arte Giorgio Seveso

Era presente l'Assessore alla cultura del Comune di Cremona prof. Gianfranco Berneri ed un folto numero di soci e simpatizzanti. Molti i visitatori per tutto il periodo della rassegna che si è chiusa il 9 dicembre.

Nello svolgimento dei programmi della Commissione turistico-culturale il 4 dicembre si è realizzata una trasferta a Brescia per visitare al Monastero di Santa Giulia la mostra: "America, storie di pittura del nuovo mondo". Il conforto di una esperta guida ha consentito ai partecipanti di seguire l'evoluzione dell'arte pittorica in America.

Un concerto di particolare rilievo è stato realizzato il 5 dicembre con la partecipazione degli allievi dell'Istituto musicale pareggiato "Claudio Monteverdi" di Cremona diretto dal maestro Mario Vitale. L'incontro musicale ha inteso valorizzare le abilità dei giovani allievi della scuola Monteverdi, che rappresentano una parte significativa del vivaio musicale cremonese. Numerosa la partecipazione di soci e sostenitori dei giovani musicisti con calorosi applausi per tutti gli esecutori.

Nella tradizione dei programmi del Sodalizio il calendario propone un concerto in prossimità delle festività natalizie. Domenica 9 dicembre si è svolto

l'incontro musicale dedicato al ricordo del grande baritono Aldo Protti, con la partecipazione della giovane pianista Noemi Pecunia, che ha eseguito pagine di repertorio classico, del baritono Valentino Salvini, interprete di alcuni brani di opere verdiane, accompagnato dal pianista Alberto Bruni. La manifestazione diretta e presentata dal comm. Luciano Panena, coordinatore della Commissione musicale, ha avuto una notevole presenza di soci e simpatizzanti che hanno partecipato con calorosi applausi.

Il 15 dicembre il socio artista Giordano Garuti ha esposto la sua recente produzione di opere con un allestimento di grande richiamo e con la presentazione del critico d'arte Renzo Margonari. La rassegna dal titolo: "La forma nel segno" ha avuto l'introduzione della prof. Tiziana Cordani, critico d'arte, e la presenza dell'Assessore alla cultura del Comune di Cremona prof. Gianfranco Berneri. Folto il numero dei presenti all'inaugurazione ma altrettanto numeroso per tutto il periodo dell'esposizione che si è chiusa il 6 gennaio 2008.

Mercoledì 8 gennaio abbiamo presentato il XLVII volume della "Strenna dell'ADAF" curato come sempre dalla nostra Commissione, sotto l'attenta guida della coordinatrice dott. Rita Barbisotti, che ha commentato, per l'occasione, i contenuti del volume.

"Il fiume e la città" è il titolo della mostra della pittrice Giusy Asnicar Cappelli che si è aperta il 12 gennaio con la presentazione della prof. Tiziana Cordani, critico d'arte.

A rendere omaggio all'artista è intervenuto il prof. Gianfranco Berneri, Assessore alla cultura del Comune di Cremona, ed un numeroso pubblico di artisti, soci e simpatizzanti.

Le opere dell'artista che richiamano luoghi noti ai cremonesi, nell'interpretazione di delicate tonalità, hanno fatto registrare una continua e costante presenza di visitatori per tutto il periodo della rassegna, che si è chiusa il 27 gennaio.

In collaborazione con il Comitato di Dialettologia "A. Monteverdi" il 9 febbraio si è svolto un incontro con Luigi Mariani, pittore e creatore di libretti d'arte dedicati a testi poetici. Ha presentato l'artista il prof. Vittorio Cozzoli che ha sottolineato l'elegante raffinatezza delle opere realizzate da Mariani, collaboratore da molti anni di Alberto Casiraghi per le Edizioni di Pulcinoelefante.

Pur rientrando nella bella tradizione del Sodalizio desideriamo sottolineare l'attesa dei soci (e particolarmente delle socie), per il trattenimento che ogni anno, il 14 febbraio San Valentino, il dott. Salvenrico Massa offre con generosità. Il titolo della manifestazione è stato: "Alle terme di Caracalla" per ricordare l'anno di Giacomo Puccini, con l'esecuzione di brani del grande maestro. Ha collaborato il chitarrista Giulio Molinari con l'esecuzione di alcuni celebri brani.

Un rinfresco e la distribuzione di omaggi floreali hanno concluso felicemente l'incontro.

Il 23 febbraio il socio e pittore Ulisse Gualtieri ha inaugurato la mostra delle sue opere dal titolo: "Prospettive cromatiche", con la presentazione del critico d'arte prof. Tiziana Cordani.

Una esposizione che presenta al visitatore una serie di immagini pittoriche di intensi colori che "ricreano" (così è stato scritto) la realtà che ci circonda, per una rinnovata visione delle cose. Molti gli estimatori e i visitatori per tutto il periodo espositivo che si è concluso il 9 marzo.

Si è svolta il 27 febbraio una gita culturale a Forlì per visitare al Museo San Domenico la mostra di Guido Cagnacci, protagonista del '600 tra Caravaggio e Reni, con la visione di 90 opere esposte provenienti da molti musei italiani e stranieri. I gitanti hanno visitato anche l'abbazia di San Mercuriale e il Duomo della città.

Una conferenza di particolare interesse si è svolta il 12 marzo con la partecipazione della dott. Adelaide Ricci, che ha trattato il tema: "Segni d'aria gli angeli della Cattedrale". La prof. Cele Coppini ha presentato l'ospite a nome della Commissione culturale mettendo in rilievo l'alta qualificazione della studiosa come ricercatrice, docente universitaria, giornalista e autrice di numerose pubblicazioni. A corredo dell'esposizione sono state proiettate alcune immagini relative all'iconografia della Cattedrale.

"William Hogart e la commedia della società borghese" è il titolo della mostra di incisioni che si è aperta sabato 15 marzo. Le opere provenienti dalla collezione del Gabinetto delle Stampe Antiche e Moderne del Comune di Bagnacavallo (Ravenna) sono state presentate dal Conservatore del Museo Civico delle Cappuccine (Bagnacavallo) prof. Diego Galizzi. La manifestazione si è realizzata grazie alla generosa sponsorizzazione della nostra socia Etty Sacchi, che è stata ricordata dal presidente all'inaugurazione scomparsa alcuni giorni prima. Grande la partecipazione di pubblico per tutto il periodo dell'esposizione, fino al 6 aprile, con visite guidate di scolaresche di scuole superiori condotte da Vladimiro Elvieri.

In collaborazione con il Comitato di Dialettologia "A. Monteverdi" si è svolto un incontro col poeta Renzo Favaron, autore di raccolte poetiche e di romanzi, presentato dal prof. Vittorio Cozzoli. L'iniziativa ha avuto luogo sabato 29 marzo.

La Commissione turistico culturale ha realizzato domenica 6 aprile una gita raggiungendo Bisuschio (Varese) per la visita guidata alla Villa Cicogna Mozioni con preziosi affreschi dei fratelli Campi. Nel pomeriggio a Castiglione Olona è stata visitata la Collegiata, il Battistero e il Museo della Collegiata.

"Momenti in terra... cotta" è il titolo della mostra che si è inaugurata il 12 aprile con l'esposizione delle opere di Anna Maria Ferrari, presentate dal critico d'arte prof. Tiziana Cordani. Figure di donna costruite in terracotta che hanno trasmesso quelle emozioni e sentimenti che sono costitutivamente posti in relazione con la femminilità, così è stata presentata l'opera dell'artista.

Numeroso il pubblico che ha partecipato all'apertura della rassegna e che ha visitato l'esposizione fino alla chiusura del 27 aprile.

Ferrara è stata la meta di un viaggio culturale organizzato il 19 aprile per visitare S.Cristoforo alla Certosa e, al Castello Estense, la mostra organizzata dalla Fondazione Ermitage-Italia dal titolo: "Garofalo e il '500 ferrarese". Erano esposte 80 opere provenienti dai più prestigiosi musei del mondo.

Gli "Amici nell'arte" hanno inaugurato la loro esposizione il 3 maggio nel Salone degli Alabardieri in Palazzo Comunale, con la partecipazione dell'Assessore alla cultura prof. Gianfranco Berneri. Sono stati espressi elogi per l'opera svolta da Gabriella Bais e dai docenti del corso per la realizzazione delle opere dei molti allievi esposte nella rassegna chiusa il 10 maggio.

Proseguendo nella collaborazione con il Comitato di Dialettologia "A. Monteverdi", sabato 10 maggio si è svolto un incontro con il poeta Paolo Ruffilli, autore di molte pubblicazioni e di un recente volume di poesie dal titolo: "La stanza del cielo". La presentazione dell'illustre ospite è stata curata dal prof. Vittorio Cozzoli che ha evidenziato la lunga presenza di Ruffilli in campo letterario e i molti riconoscimenti ottenuti in Italia e all'estero.

La Commissione turistico-culturale ha realizzato un viaggio di tre giorni, 16-18 maggio, per raggiungere le località di Perugia, per la visita alla mostra di Pintoricchio, Foligno, Spello, Bevagna e Montefalco. In ogni centro l'interesse si è accentuato con la visita dei principali monumenti e delle preziose testimonianze dell'arte locale. L'intenso programma si è svolto con la migliore soddisfazione dei partecipanti confortati da un eccellente trattamento alberghiero.

"Omaggio a Giacomo Puccini nel 150° anniversario della nascita" è il titolo della manifestazione che si è svolta domenica 25 maggio, con la partecipazione del giovane soprano cremonese Katia Pizzelli e del pianista maestro Valentino Salvini. Sono state interpretate arie delle più celebri opere di Puccini mentre il comm. Luciano Panena, coordinatore della Commissione musicale, ha voluto ricordare il tenore Giuseppe di Stefano, grande interprete pucciniano, scomparso nei giorni scorsi.

Sabato 31 maggio si è inaugurata la mostra personale di Lino Caboni dal titolo: "Inventato, inciso, impresso" con la presentazione del critico d'arte prof. Tiziana Cordani, l'artista socio del Sodalizio pratica l'arte incisoria come mezzo di espressione, usando diverse tecniche con le quali ha acquisito grande perizia, ottenendo immagini di spiccata finezza. La rassegna ha visto una buona frequenza di visitatori e si è chiusa il 15 giugno.

La Commissione turistico culturale ha realizzato una gita di particolare interesse il 6 giugno ad Agazzano, per incontrare la principessa Luisa Gonzaga Anguissola, che ha concesso la visita del Castello e della Rocca (XIII secolo) dimora nobiliare con preziosi affreschi e mobili d'epoca. Nel pomeriggio, raggiunta Bobbio, sono state visitate l'Abbazia, il Museo e il Duomo.

GIORGIO SCOTTI

Attività del Gruppo Fotografico Cremonese BFI ADAFA da fine settembre 2007 a fine maggio 2008

MOSTRE:

dal 29/09/2007 al 14/10/2007 “Collettiva del GFC BFI” cui hanno partecipato Fiorenzo Arcari (soggetti vari), Marco Arcari (natura), Romano e Roberto Bonali (religiosità rurale), Giuseppe Bonali (cromatismo macrofotografico), Gianfranco Diamanti (immagini di viaggio), Ezio Medagliani (paesaggi africani), Ivano Papa (bambini ripresi in studio fotografico), Giorgio Scotti (arte minore in bianconero), Carlo Tonetti (Val Pusteria in bianconero);

dal 2 al 17 febbraio 2008 personale fotografica di Carla Marchi: “Mali e il popolo Dogon”;

dal 30 al 18 marzo 2008 “Collettiva dei gruppi e circoli del territorio cremonese” (patrocinio e collaborazione del Comune di Cremona e sponsorizzazione dell’Amministrazione Provinciale di Cremona). Hanno partecipato dieci sodalizi e precisamente: Fotoclub “Il Soffietto” di Soresina, “Associazione Fotografi Naturalisti” Sezione di Cremona, Circolo Fotocine “V. Germani” BFI di Casalmaggiore, “Attraversarte, Circuito di Espressività Giovanile” di Cremona, “Fotoclub Ombriano-Crema” di Crema, “Gruppo Fotografico Beltrami-Vacchelli” di Cremona, “Gruppo Fotografico CRAL Aziende Sanitarie Cremonesi” di Cremona, “Gruppo Fotografico Cremonese BFI ADAFA” di Cremona, Gruppo Fotografico “Il Cascinetto” di Cremona, Gruppo Fotografico “La Gioconda” di Paderno Ponchielli.

PROIEZIONI DI DIAPOSITIVE ED AUDIOVISIVI IN GENERE, serie dal titolo “Luci e Immagini” 3^a edizione:

- 14/10/2007 Ermanno Foroni (Bambini vittime della guerra civile in Sierra Leone; “Blok 18” vita del condominio nella città di Sighet in Romania). L’autore è di Reggio Emilia.
- 26/10/2007 Dr. Paolo Ghiringhelli (foto di viaggio a San Francisco, parchi dell’Ovest USA e New York). L’autore è di Cremona.
- 09/11/2007 Dr. Lucio Ferrari (“Città in festa” e “Cinquantamila giorni”, tecnica digitale). L’autore è di Cremona.
- 23/11/2007 Franco Coppiardi (“Douce France”, “Villobtal, una valle del Sudtirolo”, “Adagio per Venezia” e “Valle Padana”, tecnica digitale). L’autore è di Cremona.
- 07/12/2007 Dr. Ezio Medagliani (“India Tribale: Bombay, Chhattisgarh, Orissa e Calcutta”, “Molo (Lago Turkana), Samburu e Masai (Africa tribale)”, tecnica digitale). L’autore è di Cremona.

- 21/12/2007 Rag. Antonio Leoni (“Albania 1983, Agosto”). L'autore è di Cremona.
- 08/02/2008 Dr. Davide Persico (“In Antartide per comprendere il riscaldamento globale”, tecnica digitale). L'autore è di Cremona.
- 17/02/2008 Dr. Antonio Auricchio (“A nord di Khartoum: i nubiani”). L'autore è di Cremona.
- 29/02/2008 Paolo Mazzoni (“Mingalabar Myanmar, buongiorno Birmania”, “El condor pasa, viaggio attraverso il Perù”, tecnica digitale). L'autore è di Reggio Emilia.
- 14/03/2008 Pietro Teso (postuma di diapositive a sfondo naturalistico). L'autore è di Pizzighettone.
- 28/03/2008 Oreste e Odetta Ferretti (“Cina e i gioielli di Guizhou”, “Il Che c'è, Cuba” Oreste, “Alla ricerca di Birma e Drupati: Kerala” documentario di Odetta (tecnica digitale). Gli autori sono di Parma.
- 04/04/2008 Ivano Bolondi (“Tracce dal nulla”, “Orienti” e “Io e il Madagascar”). L'autore è di Montecchio Emilia.
- 09/05/2008 Antonio Cosi (“Ladakh, piccolo Tibet” e “Il tempio d'Oro, Amristar India”). L'autore è di Fidenza.
- 16/05/2008 Sandro Pezzi (“African Vision” e “Mosaico Cubano”, tecnica digitale). L'autore è di Massenzatico (RE).
- 18/05/2008 Giorgio Scotti (“L'altro Messico, i Tarahumara - La Barranca de cobre - la Bassa California - Città del Messico”). L'autore è di Cremona.
- 30/05/2008 Dr. Roberto Bertoni (“Tibet ultima frontiera - Amdo e Kham”) con presentazione del volume fotografico dallo stesso titolo. L'autore è di Fiorenzuola D'Arda.

Dall'11 ottobre al 13 dicembre 2007 si è tenuto, a cura del GFC il 2° corso di fotografia, questa volta quasi interamente dedicato alla tecnica digitale. Il successo è stato lusinghiero. Docenti: Nevio Bodini (fotografo professionista), Luca Borsi (tecnico informatico) e componenti del Direttivo del GFC.

Ricordo di amici

ETTY SACCHI



Il 12 marzo 2008 si è spenta nella sua casa Etty Sacchi.

Era nata a Cremona in una nota, importante famiglia della città: suo padre Walter era proprietario e impresario del teatro Politeama, che, di contro al più tradizionale Ponchielli, ospitava commedie, operette, musical, un repertorio leggero, ma importante e di qualità, una sala polivalente che poteva ospitare feste danzanti e fungere anche da cinema, un luogo amato e molto frequentato dai nostri concittadini nei primi sessant'anni del secolo scorso.

Dopo la morte di Walter Sacchi furono proprio Etty con la sorella maggiore Lia, donna di grandissimo fascino, prematuramente scomparsa, a dirigere per diversi anni il locale, ormai quasi esclusivamente adibito a cinematografo.

Sebbene, come lei stessa raccontava, il padre non permettesse alle sue figlie di frequentare lo "scandaloso" ambiente del teatro, qualcosa di questo straordinario mondo deve essere passato in lei, se non altro la spigliatezza, la vivacità, il piacere di esibirsi che l'hanno resa unica e inconfondibile.

Piccola di statura, minuta aveva però una grandissima, prorompente personalità: amava la gente, provava un grande interesse per ogni forma d'arte e cultura e non c'era avvenimento cittadino cui non partecipasse con gioia ed entusiasmo. Le piaceva moltissimo anche viaggiare, aveva, penso, visitato tutto il mondo conosciuto. Prediligeva le cose eccentriche, "particolari" come le definiva lei. Si vestiva in modo fuori dal comune, con abiti che su altre donne sarebbero parsi bizzarri, ma che, al contrario, a lei si adattavano perfettamente e contribuivano a crearle la fama di anticonformista.

Era anche molto generosa nei confronti sia delle istituzioni benefiche cittadine che di quelle culturali: in particolare fu costante il suo aiuto agli Amici dell'Ospedale e all'Associazione Dopo di Noi, fondate dal suo grande amico Gianni Carutti, oltre che al Comitato Femminile della Croce Rossa, mentre è restata mitica la sponsorizzazione, durata ben otto anni, del Premio Tognazzi, concorso per giovani cabarettisti. Indimenticabili i suoi esilaranti battibecchi, sul palco della premiazione, con noti esponenti del mondo dello spettacolo.

Anche del nostro sodalizio, di cui fu socia per più di cinquant'anni, è stata generosa sostenitrice.

Alcuni anni fa aveva casualmente scritto una lettera a "La Provincia", suscitando un tale interesse ed ottenendo un tale successo da spingerla ad inviare al giornale in maniera continuativa questi suoi "articolini", come li chiamava lei.

Si trattava di commenti personalissimi su avvenimenti politici e di costume, su fatti di cronaca, o, anche, su esperienze personali. Scriveva molto bene, con uno stile chiaro e diretto, riuscendo a condensare in poche righe lo sconcerto per un mondo che le sembrava scivolare lentamente verso la totale follia, ma anche l'ammirazione per persone e cose nobili e importanti. Il suo ultimo "articolino", scritto in clinica, quando ormai la sua salute stava declinando, rappresenta il suo addio a lettori, amici e a tutta la città della vita della quale è stata per anni, senza alcun dubbio, uno dei protagonisti più importanti e più in vista.

Grazia Baldaro

ANNA (NINA) BIGNAMI FRANCO REPELLINI
Codogno-Lodi, 20-10-1913 - Cremona, 21-10-...



Nata a Codogno nel bel palazzo settecentesco del nonno, da Cesare Bignami, proprietario terriero e da Gina Mina di Cremona, fu una gentildonna, che sempre nella sua lunga vita aveva conservato un'impronta di inconfondibile signorilità, che caratterizzò la sua vita lungo il secolo da lei attraversato con coraggio, con nobiltà di sentimenti, con affetti di educatrice e con amore per l'arte. L'atmosfera artistica l'aveva respirata in casa (due cugini pittori, di cui uno celebre, Beppe Novello e una zia, la sorella della mamma, pittrice, da cui aveva imparato le tecniche dell'uso dei pennelli e dei colori. Aveva studiato a Milano, nel Collegio reale delle fanciulle, dove assimilò i modi e i mezzi di avviamento a dipingere con tecniche non tradizionali.

Sposata, a 27 anni, all'ing. Ettore Franco Repellini, "confezionò" in dieci anni quattro figli, tralasciando in quel periodo la pittura. Negli anni Cinquanta venne ad abitare a Cremona nella casa della nonna materna, in un bel palazzo cinquecentesco, in via Bertesi.

Negli anni Sessanta, consigliata dal pittore Acerbi e sotto l'autorevole guida del cugino Novello, riempì il tempo libero ritornando alla pittura. In famiglia l'argomento dell'arte e della tutela dei monumenti antichi meritevoli di conservazione era frequente: il marito, presidente di "Italia nostra", conversava spesso con lei a proposito delle battaglie che conduceva in città.

Nel 1971 fu invitata dalla Associazione Artisti Professionisti ad esporre la sua produzione pittorica e fu un successo. Da allora, numerose furono le sue mostre, con rinnovati e favorevoli apprezzamenti del pubblico.

Dipingeva quello che vedeva attorno a sè: ambienti, panorami, fiori, anormali... Aliena dalle mode, ripristinò – in un certo senso – la pittura della sua giovinezza. Ottenne non pochi riconoscimenti da parte dei critici e fu sempre apprezzata (e non solo dai coetanei!).

Non riproduceva gli oggetti, ma cercava in ispecie di dare il senso della spazialità e del silenzio degli ambienti domestici, fatti di mobili antichi oltre che di arredi quotidiani. Il tutto rappresentato con equilibrata serenità, attingendo dalle fonti della sua ispirazione, che è possibile collocare nell'area culturale dell'intimismo.

Gianfranco Taglietti

ANNA MARIA PIAZZA MELIOLI



Era una donna colta, aveva viaggiato molto e molto si era interessata di arte e di musica. Ma quello che ricorderemo soprattutto di lei è la dolcezza del carattere. Dolce, attenta, sensibile, affettuosa erano queste le doti che facevano dire a suo marito Fulvio che era la moglie ideale, mentre Pucci si scherniva dietro un sorriso che non riusciva a nascondere quanto quella dichiarazione, dopo tanti anni di matrimonio, le faceva ancora piacere.

Ed anche negli ultimi tempi ha cercato di corrispondere ai desideri di lui, che non voleva assolutamente lasciarla andare, lottando con le sue ultime forze, quando il corpo sempre più fragile le imponeva una fatica di vivere sempre maggiore.

Aveva un fortissimo senso di appartenenza. È stata una fedelissima socia dell'ADAFa, sempre presente a tutte le iniziative. Era una soroptimista nel vero senso della parola ed il Soroptimist Club di Cremona ha sempre potuto contare sulla sua convinta partecipazione.

Era stata attiva anche in Croce Rossa (faceva parte della sezione femminile) e apparteneva al corpo delle Infermiere Volontarie della C.R.I. Crocerossina di guerra amava ricordare, nel suo tipico modo pudico, il servizio in quegli anni quando, prestando le cure ai feriti, sapeva infondere coraggio e speranza con il suo dolcissimo sorriso. Ed anche quando ormai l'età avanzata non le permetteva più un servizio attivo, aveva continuato a sentirsi crocerossina perché quella croce che aveva portato sul petto della divisa le si era stampata nel cuore.

Annita Bredi Dalla Torre

MARIO LAZZARI (1919-2008)



Nato a Spinadesco da famiglia di agricoltori intraprese gli studi frequentando l'Istituto Tecnico Agrario "Stanga" per accedere poi all'università di Bologna e conseguire la laurea in Agronomia.

Nel primo dopoguerra costituì, in collaborazione con i colleghi Medagliani e Corbari il suo primo studio professionale di Agronomia.

La sua grande professionalità lo ha portato ad assumere l'incarico di consigliere dell'Ordine dei Dottori Agronomi e Forestali della provincia di Cremona già dal 1966 e divenendo presidente dal 1970 al 1978, facendo poi parte del direttivo fino al 2000.

Socio attivo del nostro Sodalizio ha frequentato molte iniziative distinguendosi per la sua grande cordialità e per la profonda conoscenza della cultura e dell'arte. Ricordiamo che durante la partecipazione alle gite turistiche si accese un'amicizia che lo portò ad unirsi felicemente con la signora Giancarla.

Tutto il sodalizio si complimentò per questo lieto evento e numerose furono le attestazioni di affetto e simpatia fra i Soci.

Ora desideriamo partecipare alla scomparsa dell'amico stringendoci nella più sentita espressione di solidarietà alla gentile signora Giancarla.

Giorgio Fouqué

PROF. LYDA PELAGI CELESTINO

Catanzaro il 29.11.1920 - Sant'Andrea Bagni (PR) 29.4.2008



È mancata, ultraottantenne, nella casa di riposo di Sant'Andrea Bagni (PR) la prof. Lyda Pelagi. Era stata sposata con un ufficiale in servizio effettivo, con il quale ebbe un figlio, Danilo, che oggi è assai apprezzato professionista.

È stata una brava insegnante di lettere nella Scuola media.

Persona riservata, era una signora di indole e di modi. Coltivava la lettura e le amicizie. La perdita del marito, in età relativamente giovane, l'aveva assai provata nell'animo sensibile; ma con grande coraggio e dignitosa forza di volontà, aveva reagito concentrandosi nell'educazione del figlio, che dopo la laurea avviò alla specializzazione all'estero. Dopo il suo matrimonio, visse sola nella casa progettata dal fratello, attendendo –

con piacere – le frequenti visite del nipote, suo abituale ospite a pranzo. Amava la cultura, anche se da tempo non partecipava più ai pubblici incontri.

Nei dolori della vita sempre trovò conforto nel alto senso del dovere.

Gianfranco Taglietti

GIANFRANCO PAVESI



Il 6 dicembre 2007 è mancato, dopo breve malattia, Gianfranco Pavesi, tornato a Cremona dopo un'assenza di quarantacinque anni, trascorsi parte a Roma e parte a Strasburgo. Aveva iniziato la sua carriera giornalistica nell'immediato dopoguerra al quotidiano "Fronte democratico" con il compianto Fiorino Soldi, che gli fu amico fraterno. Fu anche direttore della "Riscossa", organo allora della DC. In seguito si trasferì a Roma al Ministero del Commercio Estero, poi al Ministero Esteri. Fu anche collaboratore del senatore Ennio Zelioli Lanzini, presidente del Senato. Trasferitosi a Strasburgo, fece parte del gabinetto del segretario generale del Consiglio d'Europa con importanti funzioni direttive per organizzare anche le conferenze dei ministri dell'Interno dei Paesi aderenti europei, ai massimi livelli. Dotato di vivacissima intelligenza e di vasta cultura, svolse i suoi prestigiosi incarichi con grande dedizione e assoluto rigore morale, onorando non solo Cremona, sua città natale, ma l'Italia, il paese che si era trovato a rappresentare. A Cremona, ha preso parte attiva alla vita culturale e alle iniziative benefiche della città.

Giorgio Fouqué

MARISA BALESTRA GHIRARDI



Verso la fine dello scorso anno è mancata Marisa Balestra Ghirardi; se n'è andata così, in silenzio, con semplicità e discrezione, discrezione e semplicità che aveva caratterizzato tutta la sua vita. Donna di grande sensibilità, gentilezza e generosità: di queste sue doti ci si rendeva immediatamente conto quando la si incontrava sia alla Reception dell'Hotel Continental sia in qualsiasi altra occasione. Affiancando il marito Enrico nella direzione del loro albergo, si era distinta per il suo tratto sempre cortese e garbato, per il grande buon gusto e la raffinatezza.

Graziella Gionata Mainardi

Organi dell'ADAF

CONSIGLIO DIRETTIVO

Giorgio Fouqué - *Presidente*
Mario Oradini - *Vice Presidente*
Amministratore
Giovanni Fasani - *Vice Presidente*
Agostino Melega - *Vice Presidente*
Davide Astori - *Consigliere*
Gianluca Barbieri - *Consigliere*
Rita Barbisotti - *Consigliere*
Gianezio Dolfini - *Consigliere*
Mariella Morandi - *Consigliere*

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Mauro Bosio - *Presidente*
Luisa Grandi
Giacomo Mainardi

COMITATO ESECUTIVO

Giorgio Fouqué - *Presidente*
Mario Oradini - *Vice Presidente*
Amministratore
Tesoriere
Giovanni Fasani - *Vice Presidente*
Agostino Melega - *Vice Presidente*

GRUPPO FOTOGRAFICO - CONSIGLIO DIRETTIVO

Giorgio Scotti - *Presidente*
Carlo Tonetti - *Vice Presidente*
Gianfranco Diamanti - *Segretario*
Fiorenzo Arcari - *Consigliere*
Romano Bonali - *Consigliere*
Ezio Medagliani - *Consigliere*
Ivano Papa - *Consigliere*

INDICE

G. FOUQUÉ, Presentazione	5
------------------------------------	---

CULTURA A CREMONA

TIZIANA CORDANI, <i>Rassegna delle mostre d'arte a Cremona nel 2007-2008</i>	9
VLADIMIRO ELVIERI, <i>William Hogarth e la Commedia della Società Borghese all'ADAFÀ</i>	15
GRAZIA BALDARO, <i>L'anno di Servillo</i>	19
LYNN PASSI PITCHER, MARINA VOLONTÉ, <i>La domus di Piazza Marconi a Cremona</i>	25

POESIA & PROSA

ADELAIDE RICCI, <i>Favolare (Cinque racconti)</i>	31
<i>Colloqui con Paola</i>	41
PARIDE DONDI, <i>Parabole ed apologhi</i>	45

STUDI E CONTRIBUTI

AGOSTINO MELEGA, <i>Il bestiario del 'mosaico del Camposanto'</i>	51
VITTORIO COZZOLI, «A l'alta fantasia qui mancò possa» (Pd. XXIII, 142): <i>la fantasia dantesca</i>	63
BRUNA S. DAVINI PETRACCO, <i>Origini colte di alcune locuzioni idiomatiche cremonesi (continuazione)</i>	81
MARIELLA MORANDI, <i>Un nuovo studio su Bernardino de Lera, architetto cremonese di fine Quattrocento, e l'organizzazione del lavoro nei cantieri del tempo</i>	91
GIOVANNI FASANI, <i>Stampe sull'assedio di Cremona del 1648</i>	95
CELE COPPINI, <i>Uno scultore cremonese a Valencia: nuovi documenti sull'opera di Giacomo Bertesi</i>	121

RAFFAELLA BARBIERATO, <i>Le carte del flautista Antonio Fontana: musicisti, pittori, nobili e borghesi nella Cremona dell'Ottocento</i>	135
GIANPIERO GOFFI, <i>"Il Regime fascista" e monsignor Montini</i>	151
MARGHERITA PEDRINI FORNARA, <i>La mia Londra Gli anni della rinascita</i>	161
TIZIANA CORDANI, <i>Per Elda Fezzi</i>	175
GIANFRANCO TAGLIETTI, <i>Anna Bignami Franco Repellini Una gentildonna d'altri tempi</i>	179
SERGIO TARQUINIO, <i>Ritratti</i>	183

ARTISTI E FOTOGRAFI - MOSTRE PERSONALI

CRISTOFORO DE AMICIS	190
GIUSEPPINA ASNICAR CAPELLI	192
LINO CABONI	194
ANNA MARIA FERRARI	196
GIORDANO GARUTI	198
ULISSE GUALTIERI	200
PIERANTONIO PEDRONI	202
CARLA MARCHI	204

VITA DELL'ASSOCIAZIONE

GIORGIO FOUQUÉ, <i>Attività dell'ADAFa 2007 - 2008</i>	209
GIORGIO SCOTTI, <i>Attività del Gruppo Fotografico Cremonese BFI ADAFa da fine settembre 2007 a fine maggio 2008</i>	215
<i>Ricordo di amici</i>	217
<i>Organi dell'ADAFa</i>	223

Impaginazione: Alphapagine
Finito di stampare nel mese di Dicembre 2008
da Fantigrafica - Cremona

