



450 ANNI DI STORIA

Sul lago di Garda tra passato e futuro

Le Arti



Atti dei convegni
promossi dall'Ateneo di Salò onlus
nel 450° di fondazione

Sul lago di Garda tra passato e futuro

LE ARTI

Volume primo



a cura dell'Ateneo di Salò onlus

liber**e**dizioni

Copyright Ateneo di Salò onlus
Progetto grafico e copertina a cura dell' Ateneo di Salò onlus

LE ARTI

Sul lago di Garda tra passato e futuro

a cura dell' Ateneo di Salò onlus

Brescia, liberedizioni, 2018

Cura editoriale e copertina: *Renata Albano*

Stampa: *Universalbook srl* - Rende (Cs)

www.ledliberedizioni.it

Isbn 978-88-98858-66-8

Idem Ardor

INDICE

ELENA LEDDA, Prefazione pag. 17

PINO MONGIELLO, Introduzione pag. 19

IL GARDA E L'ARTE: STORIA, ARTISTI E MONUMENTI

VALERIO TERRAROLI, Presentazione pag. 25

FIRENZO FISOGNI, *Uno stile «politico»: la penetrazione delle forme rinascimentali nel Quattrocento gardesano* pag. 29

PAOLO BERTELLI e ANDREA MARIANO BOTTOLI, *Sul Palazzo Gonzaga di Maderno* pag. 39

STEFANO L'OCCASO, *Veneti in Riviera, a cavallo tra Cinquecento e Seicento* pag. 55

MONICA MOLteni, *«Il Tiziano di questa età, lo Zeusi di questi anni di fango»: sulle tecniche di Andrea Celesti nel ciclo di Toscolano* pag. 67

STEFANIA CRETTELLA, *La grande decorazione pittorica tra barocco e rococò sulla sponda bresciana del Benàco* pag. 89

ROBERTA D'ADDA, *L'abate Brunati e lo studio delle antichità cristiane: la corrispondenza con Alessandro Sala nell'Archivio dell'Ateneo di Salò* pag. 103

LUCIA MOR, *«Specchio scintillante di un mondo incantato». Il lago di Garda e l'arte nel periodico «Der Bote vom Gardasee» (1900-1914)* pag. 113

MICHELA VALOTTI, *Il Garda e la Grande Guerra. Liturgie del ricordo sulle sponde del lago* pag. 127

PAOLO BOLPAGNI, *Dannunzismi, wagnerismi e altre vicende della pittura legata al lago di Garda tra fine Ottocento e primi decenni del Novecento* pag. 143

MUSICHE E MUSICISTI SUL GARDA TRA PASSATO E PRESENTE

ENRICO RAGGI, *Breve profilo di Ferdinando Bertoni* pag. 157

MAURIZIO RIGHETTI, *Il soprano del lago. Profilo di Giuseppina Cobelli* pag. 163

UGO RAVASIO, *Musica e musicisti a Salò nel primo secolo di vita dell'Accademia degli Unanimi (1564-1664)* pag. 175

IL GARDA E IL CINEMA

NINO DOLFO, *Il Garda e il cinema* pag. 201

ILLUSTRAZIONI pag. 209

Celebrazioni per il 450° anniversario di fondazione

Ateneo di Salò onlus

COMITATO SCIENTIFICO

Pino Mongiello, Presidente Ateneo di Salò onlus
Sergio Onger, Docente Università degli Studi di Brescia
Pietro Gibellini, Docente Università Ca' Foscari di Venezia
Alfredo Marzocchi, Preside di Facoltà e Docente Università Cattolica
«Sacro Cuore» di Brescia
Gabriele Archetti (Docente Università Cattolica «Sacro Cuore» di Brescia)
Roberto Grassi (Responsabile Archivi storici Regione Lombardia)

COMITATO D'ONORE

Cristina Cappellini, Assessore alle Culture Regione Lombardia
Mauro Parolini, Assessore Commercio, Turismo, Terziario Regione Lombardia
Francesco Bettoni, Presidente C.C.I.A.A. di Brescia
Sergio Onger, Presidente Ateneo di Brescia
Giordano Bruno Guerri, Presidente Vittoriale degli Italiani
Giorgio Passionelli, Presidente Comunità del Garda
Pier Luigi Streparava, Presidente Fondazione della Comunità Bresciana onlus
Davide Pace, Presidente Comunità Montana Parco Alto Garda Bresciano
Paolo Bellini, Sindaco di Pozzolengo
Giampiero Cipani, Sindaco di Salò
Andrea Cipani, Sindaco di Gardone Riviera
Onorio Luscìa, Sindaco di Sabbio Chiese
Davide Comaglio, Sindaco di Muscoline
Fausto Casseti, Sindaco di Odolo
Valerio Silvestri, Assessore alla Cultura e Pubblica Istruzione del Comune di Lonato del Garda
Maria Gabriella Podestà, Dirigente scolastico Liceo E. Fermi, Salò

Ringraziamenti

L'Ateneo di Salò onlus ringrazia per il sostegno e il patrocinio ricevuti:

Consiglio della Regione Lombardia
Camera di Commercio I.A.A. di Brescia
Comune di Salò
Comunità del Garda
GAL Garda Vallesabbia
Comunità Montana Valle Sabbia
Università Cattolica «Sacro Cuore» di Brescia
Ateneo di Brescia
Fondazione Comunità Bresciana onlus
Banca Valsabbina
Tassoni
Rotary Club Salò-Desenzano d/G.
Liceo «Enrico Fermi», Salò
Ing. Romano Dubbini
Avv. Vito Salvadori

Particolare gratitudine esprime alla Segreteria della Comunità del Garda per la preziosa e attenta collaborazione.

Diario eventi

2014-2015

Sabato 20 settembre 2014, ore 20,30

Salò, I.T.C. «C. Battisti», Auditorium «P. Ceccato»

Apertura delle celebrazioni:

Saluto delle Autorità

Presentazione del programma delle celebrazioni

Il capitale gardesano: uomini, terre, arte, lavoro.

Conversazione di Philippe Daverio (scrittore, critico d'arte).

Venerdì 3 ottobre 2014, ore 18,00

Salò, Palazzo Comunale, Sala dei Provveditori

Un umanista rinascimentale salodiano: Bongiani Gratarolo.

Presentazione del volume *Tragedie Altea - Astianatte - Polissena* a cura di Riccardo Sessa (ricercatore)

Intervento di Roberto Gazich (grecoista).

Venerdì 17 ottobre 2014, ore 18,00

Salò, Palazzo Comunale, Sala dei Provveditori

Presentazione del volume di Michela Valotti, *Il Garda e il Novecento. Momenti e ricognizioni nell'arte della prima metà del secolo*

Intervento di Valerio Terraroli (docente Università degli Studi di Verona, socio Ateneo di Salò onlus).

Venerdì 24 ottobre 2014, ore 18,00

Roè Volciano, Palazzo Comunale, Sala delle riunioni

Viaggio in valle Sabbia: tra storia, arte e paesaggio

Conferenza di Alfredo Bonomi (storico, socio Ateneo di Salò onlus) e Giovan Maria Flocchini (Presidente Comunità Montana Valle Sabbia).

Venerdì 31 ottobre 2014, ore 18,00

Salò, Palazzo Comunale, Sala dei Provveditori

L'Ateneo di Salò negli ultimi 50 anni

Conferenza di Renato Cobelli (socio Ateneo di Salò onlus) e Claudia Dalboni (socio Ateneo di Salò onlus).

Venerdì 28 novembre 2014, ore 18,00

Roè Volciano, Palazzo Comunale, Sala delle riunioni

Pietro Bellotti: un bresciano tra i maggiori pittori del '600 italiano

Conferenza di Luciano Anelli (docente Università Cattolica di Brescia, socio Ateneo di Salò onlus).

Sabato 29 novembre 2014, ore 16,00

Gardone Riviera, Villa Mirabella

Il Lago che verrà: Economia, società e dinamiche globali nel Garda del XXI secolo

Tavola rotonda a cura di Lucio Ceresa, introdotta da Giovanni Gregorini (docente Università Cattolica di Milano) e coordinata da Massimo Tedeschi (editorialista)

Interventi di: Marco Bonometti (Presidente A.I.B.), Paolo Rossi (presidente Federalberghi Lombardia), Mauro Parolini (Assessore alla Cultura e Turismo Regione Lombardia), Tino Bino (docente Università Cattolica di Brescia), Giorgio Passionelli (Presidente Comunità del Garda).

Sabato 6 dicembre 2014, ore 9,30

Salò, Palazzo Comunale, Sala dei Provveditori

Gli Archivi storici del Comune di Salò

Convegno a cura di Giuseppe Piotti (socio Ateneo di Salò onlus e coordinatore Gruppo Archivistico A.S.A.R.)

Interventi di: Giuseppe Piotti, Enrico Valseriati (docente Università degli studi di Verona), Maurizio Savoja (Soprintendente archivistico Regione Lombardia), Roberto Grassi (Dirigente Archivi storici Regione Lombardia), Daniele Montanari (docente Università Cattolica di Brescia).

Domenica 7 dicembre, ore 16

Salò, Palazzo Comunale, Sala dei Provveditori

Pomeriggi musicali. Omaggio agli artisti salodiani

Gerardo Chimini (pianista e compositore, socio Ateneo di Salò onlus) e Paolo Artina (musicologo e violinista) eseguono brani di Ferdinando Bertoni (*Sonata in Re maggiore*), Giovanni Grazioli (*Sonata XII in sol maggiore*), Ferdinando Gasparo Turrini (*Sonata I in do minore*), Michele Nicolosi (*Allegro con spirito*, dalla *Grande Sonata in sol maggiore*), Giuseppe Pasini (*Preludio* e *Rondò*), Marco Enrico Bossi (*Wegenlied*, *Bacchische scene* e *Sonata op. 82*).

Venerdì 16 gennaio 2015, ore 18

Salò, Palazzo Comunale, Sala dei Provveditori

Profilo sociale della Magnifica Patria di Riviera. Famiglie e potere fra ricchezza e miseria

Conferenza di Giovanni Pelizzari (ricercatore, socio Ateneo di Salò onlus).

Sabato, 31 gennaio 2015, ore 9,30

Salò, Liceo «E. Fermi», Auditorium

La grande guerra, l'evento che cambiò la storia

Convegno a cura di Francesco Perfetti (già docente Università Luiss di Roma, socio Ateneo di Salò onlus)

Interventi di: Francesco Perfetti, Giorgio Petracchi (già docente Università di Udine) Mauro Grazioli (ricercatore, socio Ateneo di Salò onlus), Marcello Zane (storico, giornalista, socio Ateneo di Salò onlus).

Venerdì 6 febbraio 2015, ore 9,30

Salò, Liceo «E. Fermi», Auditorium

Il Garda e l'arte: storia, artisti, monumenti

Convegno a cura di Valerio Terraroli (docente Università degli Studi di Verona, socio Ateneo di Salò onlus)

Interventi di: Valerio Terraroli, Fiorenzo Bisogni (storico dell'arte), Paolo Bertelli (docente Università degli Studi di Verona), Stefano L'Occaso (direttore Polo Museale della Lombardia), Monica Molteni (docente Università degli Studi di Verona), Stefania Creppella (docente Università degli Studi di Verona), Roberta D'Adda (funzionaria Fondazione Brescia Musei), Lucia Mor (docente Università Cattolica di Brescia), Michela Valotti (storica dell'arte), Paolo Bolpagni (direttore raccolte d'arte contemporanea Paolo VI).

Domenica 22 febbraio 2015, ore 16

Salò, Palazzo Comunale, Sala dei Provveditori

Musiche e musicisti sul Garda fra passato e presente

Convegno a cura di Enrico Raggi (musicologo)

Interventi di: Enrico Raggi, Maurizio Righetti (musicologo), Sergio Bertasio (chitarrista), Ugo Ravasio (organologo)

Concerto *Un compositore salodiano si presenta: brani inediti* di Matteo Falloini (al pianoforte); Luca Lucini alla chitarra.

Sabato 7 marzo 2015, ore 9,30

Salò, Palazzo Comunale, Sala dei Provveditori

L'Umanità esisterà ancora per il 600° dell'Ateneo?

Convegno a cura di Alfredo Marzocchi (docente Università Cattolica di Brescia, socio Ateneo di Salò onlus)

Interventi di: Alfredo Marzocchi, Antonio Ballarin Denti (docente Università Cattolica di Brescia), Alessandro Musesti (docente Università Cattolica di Brescia), Edie Miglio (docente Politecnico di Milano), Stefano Pareglio (docente Università

Cattolica di Brescia), Pierluigi Malavasi (docente Università Cattolica di Brescia), Carlo Baroni (docente Università degli Studi di Pisa).

Venerdì 20 marzo 2015, ore 9,30

Salò, Palazzo Comunale, Sala dei Provveditori

Le economie del lago durante l'Età moderna

Convegno a cura di Sergio Onger (Università degli Studi di Brescia) ed Enrico Valseriati (Università degli Studi di Verona).

Interventi di: Sergio Onger, Enrico Valseriati, Edoardo Demo (Università degli Studi di Verona), Walter Panciera (Università degli Studi di Padova), Paola Lanaro (Università Ca' Foscari di Venezia), Rodolfo Bertoni (insegnante, storico), Fabrizio Costantini (Università degli Studi di Verona), Marco Faini (R.F. Università di Cambridge), Daniele Montanari (Università Cattolica di Brescia).

Lunedì 30 marzo 2015, ore 10,00

Salò, I.T.C.G. «C. Battisti», Auditorium «P. Ceccato»

Il Lago di Garda nella letteratura tedesca: viaggio nei testi da Goethe a Bodo Kirchoff

Conferenza di Nikola Rossbach (docente Università di Kassel, Germania).

Presentazione di Lucia Mor (docente Università Cattolica di Brescia). Letture di Bruno Noris (attore-doppiatore).

Sabato, 11 aprile 2015, ore 9,30

Salò, Palazzo Comunale, Sala dei Provveditori

Il Protettore della Riviera. Il Provveditore e Capitano tra Venezia e la Magnifica Patria (convegno)

Convegno a cura di Claudio Povolo (docente Università Ca' Foscari di Venezia)

Interventi di: Claudio Povolo, Eliana Biasiolo (collaboratrice Università Ca' Foscari di Venezia), Lia De Luca (dottore di ricerca Università Ca' Foscari di Venezia), Laura Amato (dottoranda Università Ca' Foscari di Venezia).

Venerdì, 17 aprile 2015, ore 9,30

Salò, Liceo «E. Fermi», Auditorium

Il Garda degli scrittori

Convegno a cura di Pietro Gibellini (già docente Università Ca' Foscari di Venezia, socio Ateneo di Salò onlus)

Interventi di: Pietro Gibellini, Roberto Fedi (docente Università Italiana per Stranieri di Perugia), Raffaella Bertazzoli (docente Università degli Studi di Verona), Alessandra Giappi (docente Libera Accademia Belle Arti di Brescia), Franca Grisoni (poetessa).

Sabato 9 maggio 2015, ore 9,30

Salò, I.T.C.G. «C. Battisti», Auditorium «P. Ceccato»

Il lago di Garda: quale futuro per il paesaggio (convegno)

Convegno a cura di Giovanni Cigognetti (urbanista, socio dell'Ateneo di Salò onlus)

Interventi di: Giovanni Cigognetti, Marinella Mandelli (curatrice rassegna *I Giardini del Benàco*), Cesare Lievi (regista teatrale), Andreas Kipar (architetto paesaggista), Alessandro Rocca (architetto e docente Politecnico di Milano), Francesc Muñoz, (geografo e docente Università di Barcellona), Michael Jakob (storico del paesaggio e docente Università di Losanna e Ginevra).

Venerdì 15 maggio 2015, ore 18,00

Roè Volciano, Palazzo Comunale, Sala delle riunioni

Reimpiego e riuso di materiale di epoca romana tra Garda e Vallesabbia

Conferenza di Simone Don (ricercatore in epigrafia romana)

Introduzione di Alfredo Buonopane (docente Università degli Studi di Verona).

Venerdì 22 maggio 2015, ore 9,30

Salò, Liceo «E. Fermi», Auditorium

Le parlate del Garda

Convegno a cura di Alfredo Rizza (glottologo)

Interventi di: Alfredo Rizza, Graziano Tisato (docente CNR di Padova), Giovanni Bonfadini (già docente Università degli Studi di Milano), Antonio Foglio (esperto di toponomastica), Glauco Sanga (docente Università Ca' Foscari di Venezia).

Venerdì 29 maggio 2015, ore 21,00

Salò, Liceo «E. Fermi», Auditorium

Il Garda e il cinema

Conferenza di Nino Dolfo (giornalista).

Venerdì, 23 ottobre 2015, ore 17,30

Salò, Palazzo Comunale, Sala dei Provveditori

Presentazione del volume di G. M. Voltolina *De Hortorum cultura*, a cura di Riccardo Sessa (ricercatore)

Intervento di Pino Mongiello (presidente Ateneo di Salò onlus).

Dalle antiche istituzioni verso il tempo futuro con nuove strategie

Tavola rotonda introdotta e coordinata da Tonino Zana (editorialista)

Interventi di: Marco Basile (Vicario del Preside del Liceo «E. Fermi»)

di Salò), Alberto Pelizzari (membro Consiglio amministrazione Banca Valsabbina), Vittorio Lanzani (direttore di «Numerica»)

Bruno Noris (attore-doppiatore) legge brani di G.M. Voltolina e poesie di Diamante Medaglia Faini.

Prefazione

L'Ateneo di Salò, con l'autorevolezza che gli deriva dalla sua secolare storia, intende proporsi come centro sempre più vivo di promozione della conoscenza del territorio benacense e luogo di relazioni e convergenze fra le forze più espressive della cultura nazionale. Il complesso insieme di attività convegnoistiche, editoriali, didattiche e biblioteconomiche che è stato creato è testimonianza del vigore di questo impegno. È un vigore in continua crescita perchè non mira solo a consolidare, ma anche a sviluppare la funzione culturale dell'Accademia proiettata verso una sempre più qualificata interdisciplinarietà e una maggiore e più costruttiva apertura a un pubblico eterogeneo.

Oggi, a conclusione delle articolate celebrazioni che hanno commemorato i suoi 450 anni di fondazione, trascorse sotto il titolo *Sul lago di Garda tra passato e futuro*, l'Ateneo di Salò ne pubblica, con particolare soddisfazione, gli Atti.

Data l'ampiezza degli argomenti trattati nei numerosi e frequentati convegni che si sono svolti fra il 2014 e il 2015, si è ritenuto opportuno raccogliere le relazioni in tre nuclei tematici sufficientemente omogenei e organici perchè possano, così ordinate e ragionate, essere meglio fruibili da parte del lettore interessato e di quello meno attento.

Dei tre volumi previsti, questo primo, *Le Arti*, accoglie gli studi presentati all'evento congressuale *Il Garda e l'arte: storia, artisti e monumenti* coordinato da Valerio Terraroli; i saggi esposti all'incontro *Musica e musicisti sul Garda tra passato e presente* condotto da Enrico Raggi e la relazione di Venanzio Dolfo dal titolo *Il Garda e il Cinema*.

I due tomi che saranno prossimamente editi, nella medesima sobria veste tipografica, tratteranno di *Letteratura e Storia* e di *Economia e paesaggio*.

Le Arti si apre con l'*Introduzione* di Pino Mongiello che, nel ruolo di Presidente dell'Ateneo, puntò, fin dall'inizio, a ottenere un risultato scientifico di grande rilievo, pur nella consapevolezza del persistere, nel corso delle celebrazioni, di ostacoli diversi e di non lieve entità.

L'importanza del buon conseguimento dell'intento ci è oggi dimostrata dalla ricchezza degli autorevoli e significativi testi raccolti in questo volume che mettono spesso in luce aspetti importanti e forse finora solo marginalmente studiati, o ne ribadiscono ulteriormente, attraverso nuovi apporti documentari, il ruolo di catalizzatori di interessi.

In esordio a questa edizione, come attuale Presidente dell'Istituzione, desidero ringraziare in prima istanza i vari Autori che ci hanno fatto liberalmente dono del loro sapere e il professor Valerio Terraroli per la competente e preziosa collaborazione. Esprimo inoltre gratitudine a tutti coloro che, in diverso modo, hanno apportato un valido sostegno e un qualificante contributo rendendo possibile la realizzazione dell'opera.

Il volume ha un indubitabile pregio: quello di rappresentare un nuovo strumento di riflessione sui più affascinanti aspetti legati al nostro lago e al tempo stesso di stimolo per nuove indagini e approfondimenti. Ma è anche viva testimonianza di come una secolare Accademia, che crede nel proprio ruolo culturale e nelle proprie finalità sociali, è in grado, pur tra differenti avversità, di restare fedele a un impegno preso 450 anni fa rinnovandolo nella forma. È un valido rinnovo per mantenere adeguato il passo con i tempi, per offrire nuovi stimoli relazionali e maggiori incentivi culturali, soprattutto alle nuove generazioni che rappresentano l'immediato futuro e che necessitano di conoscere opportunamente il territorio in cui crescono per «viverlo» nel modo migliore.

Ciò giustifica la mia fiducia nell'accoglienza che verrà riservata a questo libro che si presenta al lettore, oltre l'emblematica copertina con i tratti e i colori del grande artista salodiano Angelo Landi, in tutta la sua sostanza, quale sintesi di un sinergico rapporto tra uomo e cultura costruito nel nome della «sovrana bellezza».

Elena Ledda

Introduzione

È convenzione diffusa che allo scadere di cento, o anche solo di cinquant'anni, si debbano ricordare con più aggiornati criteri di lettura, fatti e personaggi che abbiano saputo lasciare un segno nella storia di un territorio: meglio ancora se quel segno non sia affatto spento, anzi sia ancora in grado di produrre frutti. È questo il caso dell'Ateneo di Salò, secolare sodalizio culturale benacense che, pur essendosi costituito giuridicamente in epoca napoleonica, nei primi anni dell'Ottocento, in realtà aveva ereditato la secolare tradizione e l'importante patrimonio librario che a lui pervenivano dalla cinquecentesca Accademia degli Unanimi. Non può dunque considerarsi un artificio l'aver deciso, nel 2014, di dare corso alle celebrazioni dei quattrocentocinquant'anni di questa Istituzione visto che la nascita dell'antica Accademia è attestata al 1564. Non c'erano motivi che ne ostacolassero il progetto e il suo avvio, ma l'inizio è stato faticoso, e in qualche misura contrastato, anche per la mancanza di una reale unità di intenti tra i membri del Consiglio di Presidenza attribuibile principalmente alla *vexata quaestio* sorta in occasione del rinnovo delle cariche.

È anche a causa di questa tensione che le celebrazioni non si conclusero nell'anno 2014 ma si protrassero fino al 2015. Il varo di un programma condiviso e l'acquisizione delle risorse necessarie a supportarlo sono altri due aspetti della problematicità complessiva della vicenda.

Prima di ogni altra cosa si doveva decidere se, sulla scia di quanto accaduto nel 1964 in occasione del quarto centenario, si dovesse celebrare un «congresso» culturale, della durata massima di un fine settimana, distribuito su più sedi del bacino gardesano. Prevalse la linea di una più articolata distribuzione temporale, nell'intento di favorire quanto più possibile anche l'intervento attivo dei soci o mediante la loro partecipazione a convegni tematici nei quali portare le loro comunicazioni o, più semplicemente, con l'offerta di loro specifiche conferenze da inserire nel calendario. Si dovettero impiegare diversi mesi ed effettuare sette riunioni di Consiglio, da metà febbraio 2014 alla fine del luglio successivo, per disporre di un programma approvabile, adeguatamente provvisto di supporto finanziario, da suddividere in due parti, rendendo così la seconda parte ulteriormente suscettibile di eventuali modifiche e integrazioni.

Alla fine, per impulso della Presidenza, si raggiunse una sostanziale condivisione che rese possibile fare valutazioni capaci di dare spazio a

iniziative di sistema: per esempio, è stato posto tra gli obiettivi prioritari quello di coinvolgere nelle celebrazioni le scuole superiori salodiane e dell'intero territorio circostante. In particolare, a giocare un ruolo significativo in un tale contesto è stato il Liceo «Fermi» di Salò, che ha accettato di buon grado la collaborazione col nostro Ateneo proprio mentre decideva di varare le celebrazioni dei suoi cinquant'anni di storia (1965-2015).

Man mano si focalizzava il programma, aumentava la tentazione di arricchirlo sempre più; soprattutto, si avrebbe voluto assegnare all'Ateneo il compito di portare avanti un'offerta di contenuti a trecentosessanta gradi, tra passato e futuro. E a differenza di quanto aveva costituito materia di esame e di approfondimento nelle celebrazioni del 1964, ora si avrebbe voluto dare spazio anche a nuove frontiere rappresentate dalle tematiche ambientali, paesaggistiche e climatiche, socio-economiche, turistiche, nella convinzione che un'Istituzione culturale come l'Ateneo di Salò deve saper stare al passo con i tempi e relazionarsi con il proprio contesto. In vista di una gestione efficace dell'insieme, si rendeva necessario, inoltre, disporre di un adeguato apparato burocratico che curasse le comunicazioni con i media, che mantenesse operative le relazioni con gli Enti pubblici e con gli sponsor privati, che sapesse rapportarsi con i collaboratori scientifici e culturali. Per questo motivo si fece ricorso alla Comunità del Garda che, per il suo riconosciuto ruolo pubblico di coordinamento comprensoriale, avrebbe potuto fornire i servizi necessari all'espletamento del progetto culturale dell'Ateneo. La decisione di collaborare fu presa rapidamente e con reciproca soddisfazione.

La complessità ed eterogeneità dell'ampio programma celebrativo si legge nel diario degli eventi, così come si sono succeduti nel biennio 2014-2015, pubblicato nel presente volume. Diario che non trascura le presentazioni di pubblicazioni edite per dare risalto a personaggi e ad opere legati alla storia dell'Ateneo e l'esecuzione di concerti che hanno fatto conoscere le pagine migliori degli autori benacensi, nel contesto del convegno dedicato a *Il Garda e la musica*.

Importante è pure evidenziare l'attenzione dedicata dai media alle celebrazioni dei quattrocentocinquanta anni: non si è trattato, infatti, solo di un'amplificazione di tipo informativo; spesso la stampa ha fornito ai lettori più di un elemento di riflessione, come testimonia l'ampio dossier conservato presso l'archivio dell'Accademia.

A conclusione di questa nota introduttiva che altro non è se non una testimonianza di chi, in veste di presidente, ha vissuto l'esperienza sor-

prendente, sofferta, ma soprattutto esaltante, delle celebrazioni dell'Ateneo di Salò, mi preme fare menzione della cerimonia che ha dato avvio al ricco cartellone di eventi culturali tra 2014 e 2015. Tutti ricordano la "lectio magistralis", per così dire, che Philippe Daverio ha tenuto il 20 settembre 2014 presso l'Auditorium «P. Ceccato» dell'I.T.C.G. «Battisti» di Salò stracolmo di persone. C'era grande aspettativa intorno all'evento, data la forte capacità attrattiva del personaggio per la sua notorietà mediatica. Il tema che Daverio avrebbe dovuto affrontare, peraltro concordato col suo staff tecnico, aveva per titolo *Il capitale gardesano: uomini, terre, arte, lavoro*. La lezione prese, invece, una piega diversa, e seguì altri percorsi, sempre stimolanti, ma non in linea con il tema prefissato.

Quell'avvio di celebrazioni è stato certamente fragoroso perché ha richiamato, di fatto, l'attenzione di un vasto pubblico sul nostro Ateneo. Ma quello che ha più valore è tutto il lavoro successivo, cioè quel complesso di convegni e di relazioni su aspetti importanti di una realtà che ci riguarda, che oggi, grazie anche al contributo di numerosi amici e sponsor che si sono aggiunti al sostegno pubblico, vede la luce, condensato in questi Atti.

Pino Mongiello

**Il Garda e l'arte:
storia, artisti e monumenti**

Presentazione

Le celebrazioni per il 450° anniversario della fondazione dell'Ateneo di Salò sono state l'occasione per un incontro tra studiosi, ma aperto ad un largo pubblico di studenti e cittadini, dedicato alla ricognizione del patrimonio storico-artistico della riva bresciana del Benaco a partire dall'età rinascimentale per giungere all'arte contemporanea. Il luogo, il tessuto connettivo, il palcoscenico della ricerca era, ed è, dunque, il lago di Garda, e le terre che lo delimitano, così vicino e, spesso, così poco conosciuto nei numerosissimi addentellati con realtà culturali e territoriali diverse. Gli interventi presentati, e qui raccolti in volume, non si configurano come episodici argomenti o piccole ricognizioni sulla storia dell'arte locale o su artisti locali, bensì come proposte interpretative nuove, capaci di raccontare delle storie dell'arte, da un punto di vista laterale, di sguincio, facendo leva sull'eccentricità dell'osservazione per cogliere in situazioni locali, nell'apparente minuto, le linee di sviluppo di un sistema più ampio e complesso.

La giornata di studio e di presentazione alla comunità degli studenti e dei docenti del liceo salodiano e ad un più largo pubblico di cittadini, è diventata una raccolta di saggi che, se da un lato mettono a fuoco e puntualizzano alcune particolari situazioni gardesane, dall'altro connettono avvenimenti, scelte, elaborazioni artistiche ad un ben più ampio panorama fenomenologico che da queste puntualizzazioni e approfondimenti assume più chiarezza e maggiore definizione storica e culturale. Gli autori dei saggi qui raccolti hanno individuato una serie di linee di ricerca, di piste da seguire allo scopo di riannodare fili spezzatisi nel tempo e di ricostruire un ordito che ci permette non solo di comprendere specifiche situazioni o avvenimenti, ma di riappropriarci di storie, di personalità, di testimonianze così vicine nel tempo e nello spazio eppure così lontane nella percezione collettiva. L'individuazione dei singoli temi proposti e la loro esposizione segue un'esplicita linea cronologica con l'intendimento di suggerire, da un lato, una sorta di continuità nello sviluppo delle arti sul territorio gardesano, dall'altro, di proporre, per esemplificazioni e approfondimenti specifici una sintetica storia della cultura artistica della sponda bresciana del Garda dal Quattrocento al Novecento.

Aprè il percorso Fiorenzo Fisogni con un'analisi puntuale della ricezione, soprattutto politica e come conseguenza di gusto, della cultura rinascimentale, nelle declinazioni sia lombarde sia venete, caratteriz-

zata da una commistione, più o meno evidente, tra stilemi tardogotici e novità di matrice umanistica, sondando quell'intreccio di dinamiche socio-politico-culturali e di gusto che ha come cornice le acque del lago e come fulcro la «Magnifica Patria» di Salò. Il grandioso cantiere del Duomo ne è la sua esemplificazione nell'evidente contrapposizione a Brescia con l'adozione di modelli architettonico-decorativi di matrice veronese, ma contestualmente al recupero di lapidi di età romana murate nell'edificio analogamente a quanto il comune bresciano aveva deliberato nel 1484 per il Monte Vecchio di Pietà in piazza della Loggia a rimarcare le proprie antiche origini rispetto alla Dominante. Le scelte umanistiche trovano ulteriore conferma nella presenza sul Garda di Andrea Mantegna (1460, 1464 e 1489), degli influssi delle invenzioni di Leon Battista Alberti a Mantova sia nella ricostruzione della chiesa abbaziale di Maguzzano sia nel coro delle monache in Santa Giulia a Brescia progettato da Filippo delle Vacche, architetto del Duomo di Salò, dell'arrivo a Salò di Vincenzo Foppa, Pietro Bussolo e Gasparo Coirano e delle committenze dei Gonzaga (Santuario del Carmine a San Felice).

Il «mitico» palazzo-villa Gonzaga a Maderno, celebrato nel volume del veneziano Marco Boschini *La regia terena de i dei* (1661), è l'argomento trattato con acribia critica e dovizia argomentativa da Paolo Bertelli, in collaborazione con Andrea Mariano Bottoli, per una ricostruzione virtuale della magnifica residenza, iniziata nel 1607, e della quale restano poche, per quanto significative, tracce.

Se la stagione umanistica contempla significative presenze e testimonianze di area mantovana, veronese, bresciana, il secondo Cinquecento e il Seicento si caratterizzano per la capillare penetrazione dei modelli veneziani in Riviera. Stefano L'Occaso, infatti, coglie con documentata attenzione l'arrivo dei pittori veneti: dai grandi teleri predisposti da Palma il Giovane e l'Aliense per l'abside del Duomo salodiano alle opere del veronese Paolo Farinati, da Veronese, e bottega, ai Bassano.

Focus intelligente e criticamente intrigante è quello dedicato da Monica Molteni alla ricchissima attività del veneziano Andrea Celesti sulla riva bresciana tra fine Seicento e inizi Settecento, valutandone con attenzione sia le novità tecniche sia le soluzioni compositive che ebbero fondamentali ricadute sulla pittura bresciana nel momento di passaggio dalla tarda lezione palmesca al chiarismo cromatico della prima età settecentesca. La stagione della grande decorazione pittorica che caratterizza palazzi, ville e chiese nel corso del secolo XVIII è il tema intelligentemente percorso da Stefania Cretella, la quale, prendendo le

mosse dai cicli di tele predisposti da Andrea Celesti, in particolare quello per i Delai a Toscolano, arriva fino ai fratelli Galliari impegnati nella decorazione, caratterizzata da un fraseggio rococò che si stempera in una sorta di tenue proto classicismo, della magnifica residenza estiva dei conti Bettoni Cazzago a Bogliaco.

L'antica tradizione degli studi umanistici in area gardesana, riprende vigore, del resto mai abbandonato, con gli eruditi sette-ottocenteschi, aventi come riferimento e luogo eponimo di confronto l'Ateneo salodiano. Ad uno di questi, l'abate Giuseppe Brunati, dedica il proprio studio Roberta D'Adda, la quale, basandosi sul fondo archivistico lasciato all'Ateneo, ricostruisce con precisione e intelligenza critica l'epistolario tra l'erudito e Alessandro Sala sullo specifico tema delle antichità cristiane, ossia sull'avvio degli studi sull'arte medievale che caratterizzano la cultura italiana ed europea nei primi decenni dell'Ottocento.

Il lungo secolo «romantico» fino alle soglie della Prima Guerra Mondiale, specialmente di cultura mitteleuropea e sulla scorta delle notissime parole di Goethe, vede, e vive, il lago di Garda come luogo di atmosfere classiche e insieme di paesaggi mediterranei e pittoreschi, luogo di delizie antiche e villeggiature moderne, di cui ville neoclassiche ed eclettiche sono ancora oggi straordinaria testimonianza. Alla presenza di un diffusa, colta e variegata comunità di lingua tedesca distribuita tra Salò e Gargnano, dedica il proprio brillante e ricco saggio Lucia Mor attraverso l'analisi della rivista «Der Bote vom Gardasee» edita dal 1900 al 1914. La «Grande Guerra» segna emblematicamente la fine di quel mondo europeo che sulle rive del Garda riviveva una romantica visione dell'antichità in perfetta fusione con la bellezza di un paesaggio mediterraneo ai piedi delle Alpi. A quella ricca e colta atmosfera austro-tedesca subentra negli anni Venti l'affermazione di «italianità» delle terre intorno al lago attraverso la capillare diffusione di monumenti dedicati ai caduti e alla vittoria che non solo definiscono con la loro presenza le gerarchie degli spazi urbani, piazze, viali, slarghi, ma sintetizzano e propongono iconografie, cioè immagini, che consolidano, attraverso il tempo, la memoria collettiva. Si tratta di opere legate ad una nuova stagione del gusto che dal tardo simbolismo bistolfiano arriva al novecentismo di Zanelli e Zaniboni, come con precisione e intelligenza espositiva racconta Michela Valotti nel proprio saggio.

Contemporaneamente si apre una nuova e ricchissima fase della vocazione, diciamo, turistica del Garda, testimoniata dalla costruzione

di grandi alberghi di lusso e di ville prestigiose con parchi e giardini botanici, che si pone in linea di continuità con la grande stagione europea di fine Ottocento e di primo Novecento intrisa di suggestioni wagneriane, come di gusto secessionista, simbolicamente importato dallo stesso Klimt nell'estate del 1913 a Malcesine, di cultura tardo simbolista come di echi futuristi e avanguardisti, e che ha come fulcro, volenti o nolenti, il Vittoriale degli Italiani di Gardone Riviera, come racconta nel proprio ricco intervento Paolo Bolpagni. Il gigantesco cantiere del sacrario-residenza di Gabriele d'Annunzio, in simbiosi con l'architetto rivano Giancarlo Maroni, iniziato nel 1921 e non ancora terminato nel 1938, anno della morte del Poeta è la sintesi di quanto il Garda ha rappresentato nella cultura otto-novecentesca: Catullo e Dante, antichità e modernità, paesaggio mediterraneo e aspri ricordi di guerra, eremo francescano e sacro monte laico dell'Italia vittoriosa, ultima tappa del Risorgimento e luogo ineguagliabile della poesia, di una bellezza altera e insieme domestica, «rifugio estremo della grazia».

La raccolta di saggi che qui si presenta non è solamente un omaggio alla lunga vita dell'Ateneo di Salò, ma è anche una puntuale ricostruzione, ricca di spunti e di novità (come ampiamente testimoniano i ricchi apparati di note a piè di pagina) di opere, di luoghi, di avvenimenti storico-artistici, di personalità della cultura e dell'arte, che fanno del lago di Garda e dei territori che vi si affacciano un'unità inscindibile e fragile di natura e storia, di arte e di paesaggio. La giornata di studi, e questo volume degli atti, hanno voluto e vogliono essere un auspicio per le nuove generazioni affinché si interrogino su chi sono e da dove vengono, e imparino, conoscendolo, ad amare ciò che è loro vicino, pur avendo lo sguardo puntato lontano, oltre i confini, poiché il loro e il nostro orizzonte è il mondo.

Valerio Terraroli

Fiorenzo Fisogni

Uno stile «politico»: la penetrazione delle forme rinascimentali nel Quattrocento gardesano

Gli episodi artistici rinascimentali sul Lago di Garda e nel suo entroterra sono stati ampiamente indagati e illustrati in diversi contributi recenti¹. Emergono, anche per il Garda, le consuete considerazioni che stanno alla base della penetrazione di uno stile «nuovo»: la compresenza, fin ben addentro il Cinquecento, del formulario stilistico gotico e di quello rinascimentale; la presenza di livelli differenti di committenza che accoglie e promuove, a vario titolo, le forme umanistiche; il persistere di una forte tradizione di cappelle rurali, quasi codificate da secoli nella loro forma, che si pongono come centro di aggregazione e di conservazione per le comunità del contado gardesano; le dinamiche, spesso tutt'altro che lineari, attraverso le quali la periferia recepisce le forme elaborate nel centro politico di riferimento; non da ultima, la doppia natura del Benaco che ha una lunga storia di confine politico-linguistico ma che è, da sempre, un limpidissimo diaframma attraverso cui si muovono persone, navi, merci, idee, artisti e uomini politici. Un intreccio di gusto, di dinamiche sociali e politiche che non possono non avere un riflesso sulle manifestazioni artistiche del Garda.

In questa sede non si intende dare un elenco di manufatti o di momenti architettonici, il cui valore è stato giustamente esaltato nel corso degli anni; si vuole, invece, rilevare il legame che sussiste tra la penetrazione delle forme rinascimentali e quella che è la specificità del Garda, nonché il suo grande valore: la differente storia politica tra le sue rive. Una visione volutamente limitata e tutt'altro che presuntuosa di novità, ma che crediamo essere una prospettiva necessaria ad ogni studio nel settore.

¹ Si segnalano, nelle note successive, i diversi interventi confluiti nei due volumi *Il lago di Garda. Storia di una comunità lacuale*, atti del congresso internazionale promosso dall'Ateneo di Salò (Salò 1964), Salò 1969 che, tuttavia, reca una lacuna nella parte relativa ai monumenti artistici sulla sponda veronese. Gli sguardi più aperti e organici sono offerti dai due contributi: M. IBSEN, *Il Duomo di Salò*, Gussago, Vannini, 1999 e M. IBSEN, *Il Rinascimento*, in *Il Garda. Segni del Sacro*, a cura di M. Corradini, Salò, Ateneo di Salò, Comunità del Garda, 2004, pp. 103-124.

Soprattutto, perché le entità politiche in gioco ebbero un loro preciso momento di definizione e di stabilizzazione proprio nel corso del XV secolo; nelle forme artistiche è inevitabile trovare un riflesso di questi mutamenti, in quanto strettamente legate alla vita.

La Riviera di Salò o Magnifica Patria della Riviera di Salò, come la chiamarono i Veneziani a metà del Quattrocento, fu sempre fedelissima agli oppositori di Brescia, soprattutto ai Visconti, quasi a rimarcare l'indipendenza dal centro più vicino. Dopo un secolare gioco di alleanze e di ribaltamenti politici, nel 1428 la Riviera si diede alla Serenissima che, in un primo momento, la rese amministrativamente dipendente da Brescia, salvo ottenere lo *status* di provincia a sé stante nel 1443.

Verona diventò veneziana nel 1405, con una storica dedizione che garantì alla città - prima scaligera e poi disastrosamente carrarese - quella serie di autonomie e di privilegi che il Senato veneto elargiva con grande acume politico alle città del dominio. Il capoluogo non era sul lago e Malcesine rivestiva il ruolo di sede del Capitano del Lago, organo di gestione e di controllo amministrativo del Benaco; questo non ne sminuisce l'importanza, poiché le acque del lago appartenevano giuridicamente a Verona, secondo consuetudini secolari e altrettanto ataviche vertenze tra le comunità che vi si affacciavano.

Per quanto decisamente meno estesa rispetto alle prime due, la porzione trentina del Garda fu un punto nodale per le comunicazioni tra il Principato vescovile di Trento, il Veneto e la Lombardia; Riva del Garda, veneziana tra il 1440 e il 1509, diventò ingresso privilegiato alla regione alpina, con esigenze di rappresentanza tutt'altro che marginali, in un momento in cui Venezia era padrona di tutte le sponde del Benaco. Nel corso dei secoli, il ruolo di primaria importanza della signoria veronese - ricca e indipendente - decretò la fortuna delle forme scaligere su tutte le sponde del lago, naturalmente attratte dal prestigio della città, la cui capacità propulsiva trovò il suo apice nel Trecento ma che continuò felicemente anche nel secolo successivo.

Dal 1428, anche Brescia raggiunse politicamente il medesimo *status* di Verona; con una storia molto differente, dopo il necessario periodo di assestamento interno, Brescia si trovò a vivere un momento di grandissimo fervore edilizio, dovendo essere letteralmente «ridisegnata» secondo le sue nuove funzioni amministrative e trovando, in piazza della Loggia, un episodio capitale per le sperimentazioni urbanistiche e architettoniche del Rinascimento nord italiano. La città lombarda

acquisì una tale consapevolezza che, se acutamente indirizzata, avrebbe rischiato di contendersi con Verona il ruolo di centro culturale dell'area. Che, ad un livello più strettamente architettonico, Brescia si stesse imponendo come modello formale, sembra confermato dall'origine bresciana di uno dei più importanti esempi del nuovo stile sull'Adige: il portale del palazzo vescovile (1502), commissionato dal bresciano Mattia Ugoni, vicario del vescovo di Verona².

Tale visione, per quanto volutamente semplificata, ben rappresenta la paura della Riviera, riconosciuta come entità autonoma nello stesso anno e desiderosa di altrettanta affermazione. Salò, inoltre, era l'unico capoluogo della Serenissima che affacciasse sul bacino del Garda e visse quel momento come un'immensa occasione di riscatto. Tale possibilità si rese possibile attraverso un analogo progetto di trasformazione urbanistica e artistica, che portò la nobiltà e il clero locale a chiamare i nomi più importanti del momento³. Negli ultimi decenni del secolo, parallelamente ai lavori della Loggia di Brescia, dai cantieri lombardi arrivarono Vincenzo Foppa, Gasparo Coirano e Pietro Bussolo, non certo a caso.

La fabbrica del grandioso Duomo, come è noto, divenne il fulcro di questa necessità di autoaffermazione, soprattutto in contrapposizione a Brescia; in un primo momento, con l'adozione di modelli veronesi – doveva esplicitamente ricalcare Sant'Anastasia – per poi aprirsi anche ad influssi lombardi. Iniziata nel 1453 dall'architetto Filippo delle Vacche, la fabbrica fu portata a termine nel 1463, nonostante l'interruzione di qualche anno per i consueti problemi economici. Secondo i parametri dell'epoca, non si tratta di un lasso di tempo troppo lungo, considerando che in un ventennio furono realizzati anche i pavimenti, gli altari, le finestre, l'organo e i paramenti sacri.

La funzione simbolica dell'edificio fu rimarcata attraverso diverse operazioni culturali e religiose di grande intelligenza. In primo luogo, la scelta di murare antiche lapidi romane all'esterno dell'edificio, analogamente a quanto Brescia avrebbe fatto, dal 1484, con la facciata del Monte vecchio di Pietà; sono forse intenti di affermare la maggiore antichità dei due centri rispetto alla Dominante, ma

2 M. IBSEN, *Il Duomo di Salò*, cit., p. 83.

3 G. Lonati, *Mezzo secolo di fedeltà a Venezia: 1450-1500*, «Memorie dell'Ateneo di Salò», III, pp. 25-56.

costituiscono sicuramente una presa di coscienza della propria storia millenaria, in grado di avvallare il ruolo di capitale agli occhi dei comuni delle rispettive Province. L'urgenza di giustificare storicamente la supremazia di Salò è alla base dell'interessantissima campagna di acquisti di oggetti preziosi, tra cui quattro corali trecenteschi veronesi e una Bibbia romanica; un «tesoro» degno di un'antica cattedrale. La stessa ancona lignea del milanese Pietro Bussolo (1499-1500), chiamato appositamente dopo una serie di prestigiosi lavori bergamaschi, reca tutti i santi titolari delle chiese della Riviera soggette alla pieve salodiana. A Gasparo Cairano e Antonio Mangiacavalli fu affidato il portale in squisite forme rinascimentali (1506-1509)⁴; il primo era reduce dai lavori di decorazione della Loggia di Brescia, in un momento di grande fortuna, viste le commissioni sempre più prestigiose che lo tennero impegnatissimo nel corso del primo decennio del secolo. I due scultori, organizzati secondo una bottega molto ben strutturata, accettarono il lavoro salodiano pur trovandosi nel mezzo di una fitta attività bresciana; capirono evidentemente l'importanza dell'operazione, anche solo per aprirsi un nuovo filone di committenza in uno dei centri più emergenti del panorama norditaliano. L'erezione della cupola nel 1524, la terza ad essere eretta nel territorio bresciano⁵, sancì il ruolo di emergenza dell'edificio con il suo inevitabile valore simbolico.

La conferma della piena riuscita dell'operazione giunse dalla vicina Maderno, storico capoluogo amministrativo della Riviera fino al 1377, che si vide simbolicamente esautorata da una simile presunzione rinascimentale; nella Pieve di Sant'Andrea furono così traslate le reliquie di sant'Ercolano, patrono della Riviera dal 1466; qui rimasero fino al 25 ottobre 1825, quando furono trasferite nella nuova chiesa parrocchiale⁶. È pur vero che Maderno restaurò la pieve romanica rendendola quasi un «oggetto sacro», esaltandone l'aspetto romanico, forse in contrapposizione alle modernissime operazioni in atto a Salò; è altrettanto vero che l'amore con cui vennero studiate e valorizzate le antiche lapidi romane sulla facciata, segue lo stesso principio dei coevi esempi bresciani e salodiani.

Risulta così chiaro quanto la stessa pratica filologica umanistica

4 V. ZANI, *Gasparo Cairano*, Roccafranca, Compagnia della Stampa, 2010, pp. 127-128.

5 M. IBSEN, *Il Duomo di Salò*, cit., p. 28, n. 56.

6 G. PATERLINO, *Sant'Andrea in Maderno*, Brescia, Grafo, 1984, p. 26.

avesse un risvolto esplicitamente politico. Parlare di umanesimo sul Garda non è assolutamente improprio, vista la fioritura di studiosi di origine gardesana⁷ e la ricchezza di vestigia romane su tutte le sponde; più ancora che per Brescia, recuperare, studiare e valorizzare il passato imperiale dava alle comunità una consapevolezza storica dall'altissimo valore ideale e politico.

Una lettura necessariamente differente deve essere fatta per gli esempi sui versanti veronese e trentino, per le ragioni spiegate più sopra. Il quattrocentesco Palazzo dei Capitani di Malcesine viene spesso e a torto chiamato ad esempio di edificio «istituzionale» di epoca rinascimentale; divenne sede dei Capitani del Lago solo dal 1618, quando il Comune di Verona lo acquistò dai Miniscalchi. Il nobile Francesco Mercanti diede avvio alla costruzione del suo palazzo e i figli, già nel 1473, lo vendettero ad Alessandro Miniscalchi; dai documenti relativi a quel passaggio, datati 1477, l'edificio appare già ricostruito nelle forme attuali, di schietta impronta veneziana⁸, ancora fortemente influenzata dalla tipica facciata gotica, piatta e scandita da coppie di finestre. Al di là di una fortissima tradizione architettonica, cui la nobiltà veneta difficilmente si sottraeva, il territorio del Garda veronese non necessita di monumenti simbolici, almeno a quelle date.

Tra il 1440 e il 1509, Riva del Garda fu possesso della Repubblica di Venezia, dopo un tormentato passato Scaligero, Visconteo e imperiale. Stando alla lapide in facciata, il palazzo municipale fu iniziato tra 1475 e 1482, per impulso del provveditore veneziano Francesco Tron, personaggio chiave per comprendere il nuovo assetto rinascimentale di Riva. Le manomissioni nel corso dell'Ottocento – fu unito al Palazzo Pretorio – e i restauri dei primi decenni del Novecento rendono l'insieme di difficile lettura; quello che pare certo, tuttavia, è che lo stile adottato per il palazzo della rappresentanza della Comunità cercava sostanzialmente di distaccarsi dai tradizionali modelli veneziani in favore di una maggiore regolarità e simmetria. Non si arrivò, come nel caso di Salò, ad un'adozione massiccia di formule rinascimentali;

7 R. WEISS, *Umanisti benacensi del Quattrocento*, in *Il lago di Garda. Storia di una comunità lacuale*, cit., II, pp. 191-200. *Giulio Cesare Scaligero e Nicolò d' Arco. La cultura umanistica nelle terre del Sommolago tra XV e XVI secolo*, a cura di F. Bruzzo e F. Fanizza. Riva del Garda, Provincia Autonoma di Trento, 1999.

8 S. FERRARI, *Ville venete. La provincia di Verona*, Venezia, Marsilio, 2003, p. 218.

tuttavia, gli architetti veneziani elaborarono una forma ben più neutra ma che, da queste, non poteva prescindere.

In questo contesto si inserisce la politica espansionistica e culturale del Ducato di Mantova. I Gonzaga conquistarono Peschiera per trent'anni, perdendola definitivamente nel 1435; non riuscirono mai più ad ottenere un affaccio sul lago.

Tuttavia, grazie alla presenza di personalità mantovane nelle vicende artistiche, politiche e culturali nel territorio, il ducato gonzaghese costituì idealmente una «quarta sponda» dalla quale non si può prescindere nello studio dei fatti storici gardesani. Quanto questa presenza intendesse precludere, nelle intenzioni ducali, a nuove mire espansionistiche, si può solo congetturare; troppi gli equilibri da destabilizzare, soprattutto nei confronti della sempre diffidente Venezia. Strategicamente, però, legare a sé un territorio di confine come la Riviera costituiva una mossa tutt'altro che inutile.

Ecco comparire Mantegna sul Garda; ecco il passaggio dell'abbazia di Maguzzano sotto il mantovano Polirone; ecco il patronato gonzaghese su diverse chiese e pievi; ecco la grandiosa villa di Maderno⁹ che, nella sua struttura, pare un'operazione urbanistica più che residenziale, atta a disegnare un nuovo centro di potere; ecco i rapporti, sempre più stretti, con i trentini conti d'Arco. La Riviera offriva all'ingerenza gonzaghese un territorio neutro e sufficientemente aperto a poteri alternativi rispetto all'odiatissima Brescia e alla Serenissima Dominante.

La presenza di Andrea Mantegna si configura, alla luce degli ultimi studi, come momento capitale per la cultura rinascimentale del Garda¹⁰. L'artista è documentato sul Garda ben tre volte. Una prima volta nel 1460; poi nel 1464 con l'umanista Felice Feliciano, Antonio da Tradate, Giovanni Marcanova e l'umanista salodiano Giovanni Stefano Buzzoni, alla ricerca di lapidi antiche da studiare; la terza volta nel 1489, al seguito di Alessandro degli Organi, organista della corte di Mantova, per il collaudo dell'organo del duomo di Salò, opera di Baldassarre Teutonico. La storia è assai nota e decretò la fama, presso gli storici dell'arte,

9 Si rimanda al puntuale contributo di Paolo Bertelli in questo stesso volume.

10 R. DUGONI, *Quella «gita» sul lago di Garda. Note su Mantegna e il territorio bresciano*, in *Andrea Mantegna e i Gonzaga. Rinascimento nel Castello di San Giorgio*, catalogo della mostra (Mantova, 2006- 2007) a cura di F. Trevisani, Milano, Electa, 2006, pp. 268-271.

delle iscrizioni di Toscolano.

Non si deve sottovalutare il fatto che, dal 1459, Piccinello Dossi diventò arciprete del Duomo di Salò; già assistente del *librarius* Platina alla corte di Mantova, la sua personalità non fu certo ininfluenza nelle scelte stilistiche relative alla fabbrica e ai rapporti con Mantegna.

Un dettaglio alquanto curioso è quello contenuto in una delibera del Comune di Salò (1491), relativa al donativo di un moggio di olio non solo all'organista collaudatore, ma anche a Mantegna¹¹. È molto probabile che, per ricevere un pagamento, l'artista fosse stato consultato per qualche affare o parere in materia d'arte o di architettura, disciplina assai praticata dagli artisti «completi» del Rinascimento.

L'abbazia di Maguzzano fu ricostruita tra 1491 e 1496 in forme rinascimentali, dopo una storia di secolare abbandono; passò sotto amministrazioni diverse che, sostanzialmente, non nutrivano molto interesse per la sua manutenzione ma che si limitarono a sfruttarne i possedimenti, per lo più abbandonati e soggetti al pericolo di «uso capione» da parte di privati e di contadini. Si trattava di una periferia strategicamente poco appetibile, soprattutto per la Serenissima.

Una rinascita del sito si ebbe solo quando questo passò alle dipendenze del benedettino Polirone (1490), in territorio mantovano, diventando, a tutti gli effetti, un avamposto gonzaghese. Ripetute volte, nel corso dei decenni, i membri della famiglia ducale sostarono tra le mura del monastero.

Immediato effetto di questo passaggio fu la ricostruzione della chiesa sulla falsariga di Sant'Andrea a Mantova. Sono straordinarie le consonanze tra l'architettura della chiesa abbaziale e altri edifici della zona, a partire dal Coro delle Monache di Santa Giulia, progettato da Filippo delle Vacche, lo stesso architetto del duomo di Salò; la questione cronologica circa la costruzione del coro bresciano è ancora dibattuta (1466 o 1480)¹² ma mi sembra che resti uno degli esempi più avanzati nel Bresciano, significativamente realizzato per il monastero più aristocratico della città. Una coincidenza di nomi e di forme che confermano quanto l'area della Riviera fosse coinvolta attivamente

11 IBSEN, *Il Duomo di Salò*, cit., p. 72.

12 *Il coro delle monache. Cori e corali*, guida alla sezione del museo e alla mostra introduttiva, a cura di E. Lucchesi Ragni. I. Gianfranceschi e M. Mondini, Milano-Brescia, Skira, 2003, p. 60, n. 1.

nella ricezione delle nuove forme in monumenti chiave per il loro significato politico.

Anche il santuario di Santa Maria del Frassino a Peschiera, più tardo (1510-1514), fu edificato ad immagine di Sant'Andrea¹³; divenne centro di immediata devozione popolare dopo l'apparizione della Madonna, in anni di guerre ed epidemie, e i rettori veneziani si sentirono chiamati in prima persona a contribuire alla sua edificazione, rompendo con la tradizione architettonica delle cappelle votive e dei santuari rurali cui la popolazione era intimamente legata. Si configurava, in qualche modo, come una sorta di «santuario pubblico» con precise esigenze di rappresentanza politica, imprescindibile per la Serenissima e la sua marcata ingerenza in fatto di chiesa; questa sottintesa necessitava di uno stile architettonico che venisse indentificato come lo «stile del potere».

Sotto la protezione di Ludovico II Gonzaga e di suo figlio il cardinale Francesco, fu edificata anche la Chiesa di Santa Maria delle Grazie a San Felice del Benaco, o Santuario del Carmine¹⁴; edificata a partire dal 1460 con archi trasversi, subito dopo il 1482 fu rimodernata con arconi perimetrali per conferire all'edificio una maggiore regolarità; molti degli affreschi, di epoche differenti, hanno una schietta impronta mantegna. Questo grande attenzione allo stile, declinato in forme più semplici, denota però l'importanza attribuita dai Gonzaga alle forme rinascimentali nel momento in cui era necessario segnare la presenza della famiglia.

Si comprende meglio l'importanza di questi eventi quando li si confrontano con episodi ben più tardi, come la chiesa di San Rocco a Limone (1539), che ricalca ancora i più tradizionali modelli rustici; tali modelli, decisamente semplificati, restano ancora alla base di edifici che pure hanno acquisito una veste rinascimentale, come la chiesa della Trinità di Olfino, presso Mozambano, degli anni Venti de Cinquecento¹⁵.

Per finire questa breve puntualizzazione circa la situazione politico-

13 M. IBSEN, *Il Rinascimento*, in *Il Garda. Segni del Sacro*, cit., 2004, p. 110.

14 Si vedano i diversi contributi in 1952-2002. *Nel cinquantesimo anniversario del ritorno dei padri Carmelitani nel Santuario della Madonna del Carmine*, San Felice del Benaco, T & P, 2002.

15 P. SACCOMAN, *Arte e devozione popolare nel territorio di Monzambano*, III, *L'Oratorio della S.S. Trinità*, a cura di P. Saccoman, Monzambano, Biblioteca Comunale, 1999, pp. 39-45 e 104-105.

artistica del bacino del Garda, negli ultimi due decenni del Quattrocento si assiste ad una vera e propria rinascita del territorio del Sommolago, dove i conti d'Arco compresero l'importanza del nuovo stile, nelle sue valenze sociali e politiche, rinnovando e decorando le proprie dimore¹⁶. I conti, imparentati con i Gonzaga, promossero la fondazione di alcuni edifici di capitale importanza per la penetrazione del rinascimento nel basso Trentino e per la propria celebrazione dinastica: il convento francescano di Santa Maria delle Grazie a Ceole e l'oratorio di San Rocco a Caneve. Il primo, ricostruito a fine Ottocento, doveva accogliere le tombe di famiglia; il secondo, invece, fu edificato nel 1480 con esplicita celebrazione di nozze eccellenti: entro una fastosa e purissima incrostazione di rilievi rinascimentali, campeggiano gli stemmi di Odorico d'Arco e Susanna Collalto. Odorico, diventato ufficialmente cittadino mantovano, in seconde nozze avrebbe sposato Cecilia Gonzaga, figlia di Carlo; il figlio di primo letto, Nicolò (1492-1546), si impose alla corte di Mantova come umanista, sposando Giulia Gonzaga di Novellara¹⁷.

16 B. PASSAMANI, *Fatti e monumenti artistici del Sommolago*, in *Il lago di Garda*, cit., 1969, I, pp. 261-323.

17 G. RILL, *Storia dei conti d'Arco 1487-1614*, Roma, Il Veltro, 1982. G. RILL, *Nicolò d'Arco*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, III, Roma, Treccani, 1961, pp. 793-794. M. CORTESI, *Cultura e letteratura nel Trentino umanistico*, in *Il Trentino in età veneziana*, atti del convegno (Rovereto 18-20 maggio 1989), Rovereto, Accademia Roveretana degli Agiati, A..A. 238 (1988), ser. VI, vol. 28, 1990, pp. 97-116.

Paolo Bertelli
e Andrea Mariano Bottoli¹

Sul Palazzo Gonzaga di Maderno

Premessa

La rinascita del Palazzo Gonzaga di Maderno, almeno nella porzione che sopravvive fino ai nostri giorni, comporta un'ampia riflessione sull'antica struttura, a partire dalla fondazione, avvenuta negli ultimi anni del ducato di Vincenzo I Gonzaga, per giungere, attraverso la risistemazione realizzata intorno alla metà del Seicento sotto Carlo II Gonzaga Nevers, al lungo periodo del declino e della memoria. Se il recupero del libretto scritto da Marco Boschini nel 1661 e dedicato a *La regia terena de i dei* ha allargato gli orizzonti di conoscenza sull'edificio, in questa sede si desiderano approfondire alcune altre fonti poco note e alcuni aspetti inediti per fornire una piattaforma di studio il più completa possibile in attesa di un approfondimento complessivo sul palazzo anche alla luce dei nuovi restauri².

– 39 –

1 Questo saggio concretizza la conferenza tenuta a Salò il 6 febbraio 2015 (per questo si veda: *I Gonzaga a Maderno: storie di una reggia "perduta" e raccontata in rima veneziana*, in «La Voce di Mantova» di domenica 8 febbraio 2015, p. 13) e accoglie anche il nome di Andrea Mariano Bottoli cui si deve da un lato l'intelligente coinvolgimento degli studenti del Liceo Scientifico di Monza per una serie di attività volte alla comprensione del palazzo, ma anche la parte dedicata in queste pagine alla cappella di Sant'Ercolano all'interno dell'antica chiesa di Sant'Andrea in Maderno. Per la stesura del presente contributo un ringraziamento va a Paola Artoni (Università degli Studi di Verona), Marinella Bottoli (Archivio Storico Diocesano di Mantova, *in memoriam*), Stefania Cretella (Università degli Studi di Verona), Andrea De Rossi (Maderno), Alberto Ferrari (Mantova, *in memoriam*), Marina Maggioni (Monza), Loredana Olivato (Università degli Studi di Verona), Valerio Terraroli (Università degli Studi di Verona), Lisa Valli (Mantova). Gratitudine va ai ragazzi della classe IV G (a.s. 2014-2015) del Liceo Scientifico «Paolo Frisi» di Monza, cui si deve il lavoro di approfondimento sulla forma del palazzo utilizzando anche procedimenti quali la computergrafica e la cartotecnica. Un grazie specialissimo, infine, al cav. Alessandro Gaoso e alla sua famiglia, che ha aperto le porte di Palazzo Gonzaga, oggetto di un accorto recupero.

2 Intorno al palazzo: MARCO BOSCHINI, *La regia terena de i dei ovvero le delizie de Maderno, patrocinio del serenissimo de Mantoa. Umile tributo di Marco Boschini a*

Altri appunti sul Palazzo Gonzaga di Maderno

Come è noto i Gonzaga giunsero a Maderno in maniera relativamente stabile già al tempo di Guglielmo, nel 1573. Il terzo duca di Mantova ebbe dalla comunità un alloggio, che alcuni storici ritengono fosse all'interno del castello. Fu il figlio Vincenzo I ad acquistare in più momenti una serie di edifici e spazi verdi, spesso da nobili famiglie venete, nella zona di contrada Broli inferiori, poi detta del Palazzo. Da Sallustio Pilati, poi, acquisì il terreno cinto da mura che si stendeva verso il lago, arricchendolo di giardini, viali e uccelliere³. Nel 1607 iniziò l'edificazione del nuovo, grande palazzo, durata poco più di un anno e affidata al disegno dell'architetto e pittore ducale Antonio Maria Viani⁴.

quela altezza, in Venezia, per il Valvasense, 1661 (ora in PAOLO BERTELLI, *Boschini e la villa di Maderno. Appunti sulla Regia terena de i dei*, in Marco Boschini. *L'epopea della pittura veneziana nell'Europa barocca*, a cura di E. M. Dal Pozzolo, P. Bertelli, atti del convegno di studi (Verona, Università di Verona – Dipartimento TeSIS, Museo di Castelvecchio, 19-20 giugno 2014), Treviso, ZeL edizioni, 2014, pp. 222-241); MINNA VON ZAHN, voce «GEFFELS, Frans», in U. Thieme (herausgegeben von), «Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler», 20 (1920), pp. 334-335; GUIDO LONATI, *La dimora dei Gonzaga in Riviera*, Toscolano, Arturo Giovannelli stampatore, 1927; FEDERIGO AMADEI, *Cronaca universale della città di Mantova*, III, Mantova, Citem, 1956, p. 203; ADRIANO PERONI, *VI. L'architettura e la scultura nei secoli XV e XVI*, in *Storia di Brescia*, II, Brescia, 1963, pp. 621-887:880; ERCOLANO MARANI, *Architettura*, in *Mantova. Le Arti*, III, Mantova, Istituto Carlo d'Arco per la storia di Mantova, 1965, pp. 1-287:172, 195 n. 68; CHIARA PERINA, *La pittura*, in *Mantova. Le Arti*, III, Mantova, Istituto Carlo d'Arco per la storia di Mantova, 1965, pp. 323-667:525-526, 528; CLAUDIO FOSSATI, *Il Palazzo Gonzaga di Maderno*, «Civiltà Mantovana», IV, 19 (1969), pp. 30-42 (testo in realtà scritto dall'autore bresciano nel 1894, come memoria per l'inglese Mary Colley Morice, che aveva acquisito i resti di Palazzo Gonzaga; il manoscritto ora è conservato presso la Fondazione «Ugo da Como» di Lonato (Bs), ms. 467); ALBERTO FERRARI, *Fabbricati e giardini dei Gonzaga in Maderno*, «Civiltà Mantovana», IV, 22 (1970), pp. 276-280, FAUSTO LECHI, *Le dimore bresciane in cinque secoli di storia*, V, *Il Seicento*, Brescia, 1974, pp. 389-392; ROBERTA PICCINELLI, *Collezionismo a corte. I Gonzaga Nevers e la «Superbissima galleria» di Mantova (1637-1709)*, Firenze, Edifir, 2010, pp. 76-82; GIULIO GIRONDI, *Antonio Maria Viani architetto*, Mantova, 2013, pp. 49-50. Oltre questi titoli merita almeno segnalazione, pur essendo romanzo e non approfondimento scientifico il volume CARLO FORNARI, *La maledizione dei Gonzaga*, Mantova, Sometti, 2003.

3 Per queste prime fasi: FOSSATI, *Il Palazzo Gonzaga di Maderno*, cit., p. 30; BERTELLI, *Boschini e la villa di Maderno*, cit., p. 223.

4 Sull'edificazione: FOSSATI, *Il Palazzo Gonzaga di Maderno*, cit., pp. 31-32; BERTELLI, *Boschini e la villa di Maderno*, cit., p. 223.

In questo contesto di particolare interesse risulta essere un documento conservato nell'Archivio di Stato di Venezia. Si tratta della ben nota carta stilata da Buonaiuto Lorini nel 1607⁵ (fig.1), corredo alla relazione stesa per conto della Serenissima al fine di comprendere la natura dei lavori realizzati a Maderno⁶. La mappa, intitolata *Sito et villa di Maderno nella riviera di Salò*, si snoda dalla costa a sud del paese rivierasco (dove si trovano le «Cedergniere murate», lungo l'attuale via Roma) fino al porto e alla dogana di Toscolano, comprendendo l'intero promontorio di Maderno ed allontanandosi fino ai monti alle spalle del paese (con la «Ripa» e, più in alto, il «Bosco di Olivi»). L'attenzione ricade sulla struttura del palazzo, che «Il Lorino» come si firma, ben riporta con una pianta collocata in basso a destra nel foglio. L'edificio ha un fronte di circa una trentina di passi («A B longhezza del palazzo che al prese[n]te fa fabricare il Duca di Mantova») ⁷ sul lato della «Parte davanti sopra la strada». Il palazzo risulta essere composto in tre blocchi di fabbrica distinti: due ali sostanzialmente identiche nell'impianto e il grande salone centrale, che si snoda tra la via interna al paese («C. Portico davanti sopra la strada, è dove la fabrica è alta circa à cinque passi, sendo dentro li scompartimenti delle stanze mezze fatte eguale alla p[re]sente pianta») e il fronte verso il giardino, dove si apre la via che giunge al lago («D. Parte verso lo stradone, I, F»). Giardino peral-

– 41 –

5 Archivio di Stato di Venezia, Senato, Dispacci Provveditori da Terra e da Mar (d'ora in poi, rispettivamente: ASVe, S, PTM), b. 22, f. 46, dis. 3. Inchiostro a penna su carta, 310 × 410 mm. Una riproduzione di qualità è visibile in PAOLA LANARO SARTORI, GIAN MARIA VARANINI, *Tra Quattrocento e Settecento: le sponde divise. Istituzioni, demografia, società ed economia*, in Ugo Sauro, Carlo Simoni, Eugenio Turri, Gian Maria Varanini (a cura di), *Il lago di Garda*, Sommacampagna (Vr), Cierre Edizioni, 2001, pp. 250-293:287. Il disegno è allegato al dispaccio del provveditore generale in terraferma Benedetto Moro (28 ottobre 1607) e ad una relazione del Lorini del giorno precedente. Entrambe sono trascritte nell'Appendice 1.

6 Vi era il timore, in effetti, da parte della Repubblica di Venezia, che i Gonzaga non stessero edificando una residenza di piacere ma una fortezza per il dominio di parte del Lago di Garda.

7 Nella relazione del Lorini si legge: «in quanto alla fabrica che fa esso sr. Duca et habitatione che al p(re)sente si serve è no(n) da principe ma da privato gentil homo poi che sta in una casa già co(m)perata da u(n) prete posta nella principale strada dentro la villa, dove poi rincontro à dato principio a fabricare u(n) palazzo, se però palazzo si debbe chiamare una fabrica, lunga circa 28 passi et larga quattordici circo(n)data da tre parti dalle altre case della villa».

tro *in fieri*, se è vero che non si notano partizioni geometriche o edifici accessori, ma solo la scritta, in lettere maiuscole, che recita «vignie e campi in piano». A metà dello stradone che giunge al lago è il numero «400», che dovrebbe indicare la lunghezza dello stesso in piedi. Anche nella veduta a volo d'uccello il palazzo è indicato attraverso la pianta e non con l'alzato in scorcio, segno che i lavori erano ancora in corso e le coperture erano ben lungi dall'essere stese («O, Sito dove si fabbrica detto palazzo»). Sul lato opposto della via («S. Strada»), di fronte al palazzo una muraglia conteneva un ampio giardino confinante, sul lato verso il lago, con l'edificio, tuttora esistente, nel quale risiedeva Vincenzo I Gonzaga prima della realizzazione del Palazzo Nuovo («Q. casa dove abita S.A.»). Sulle colline alle spalle dell'abitato, collegato allo stesso da una strada a tornanti, era il «Casino» («P. Casino nella riva del monte, lungo circa à 12 passi largo sei et altro e tanto al più, et alto sopra il piano dabbasso circa à 30 passi, et lontano dal Palazzo al più passi 80»), sempre di pertinenza del duca di Mantova. Il resto del paese si snoda lungo alcune vie alle spalle del complesso gonzaghesco partendo dal «Porto di Maderno», dove si affaccia anche l'antica parrocchiale («T. Chiesa»), mentre seguendo la linea di costa sembra scorgersi il palazzo del Vicario ma non sono raffigurate le torri del castello o la cinta muraria. Più a nord, lungo il corso del fiume Toscolano («V. Fiume») spiccano, infine, le cartiere («Y. Dove si fa la carta»).

Qualche riflessione in più merita la pianta dell'edificio, ben delineata dal Lorini (fig. 2). Come detto si tratta di un edificio composto in tre blocchi, ognuno all'incirca lungo dieci piedi. La parte centrale risulta ampia, vuota ed unitaria, e non a caso nella legenda Lorini definisce tale spazio come «portico» (lettera «C»), e nel suo disegno sembrano potersi leggere due pilastri in facciata attraverso i quali si percorre lo spazio passante verso il giardino. Sulle pareti laterali, però, si notano due sporgenze, a circa un terzo della lunghezza, che continuano i muri presenti nelle ali e che sembrano suggerire una traccia per alzare un setto divisorio. Praticamente identica è la partizione dei blocchi sui fianchi, e sostanzialmente coincidente con gli ambienti che tuttora si riscontrano nella porzione sopravvissuta del palazzo. La facciata verso la via mostra quattro finestre che illuminano rispettivamente, un ambiente stretto e allungato la cui parte terminale sembra essere separata dal resto del vano (si tratta di una scala interna?), un ampio salone (con due luci) e un ambiente simile al primo. Tutti e tre i vani, che si sviluppano per un terzo della profondità, sono collegati da un'infilata di porte poste

al centro degli stessi. La parte centrale del corpo di fabbrica vede due ampie stanze, anche queste collegate da un'infilata di porte: la prima, sul lato nord est dell'edificio, leggermente più stretta e con altre due porte verso gli ambienti sui lati verso la strada e verso il giardino; la seconda, più ampia, verso il blocco centrale del palazzo. Il lato verso il giardino mostra solo due stanze: la prima più stretta (similmente al lato verso la strada), la seconda che occupa il resto dello spazio. L'ala opposta mostra una suddivisione sostanzialmente identica (anzi, speculare), ad eccezione fatta per un diverso posizionamento di un paio di porte e per la divisione in due ambienti di ugual metratura della parte centrale. Si tratta evidentemente di una descrizione parziale e *in fieri* del complesso, non essendo annotata, ad esempio, buona parte della forometria delle mura esterne, la partizione (eventuale) dei piani superiori né il posizionamento delle scale, la cui collocazione originale risulta anche ai nostri giorni assai difficile da stabilire.

Oltremodo significativo risulta anche il disegno acquerellato con *Il castello di Maderno*, carta pure conservata nell'Archivio di Stato di Venezia. L'opera, realizzata da Girolamo Giugni nel 1623⁸, focalizza la sua attenzione sul castello, ma permette uno sguardo anche sul giardino antistante il Palazzo Nuovo. La mappa (fig. 3) e i documenti relativi sono assai interessanti sia per la descrizione di quella parte di Maderno oggi corrispondente alla chiesa settecentesca, sia dal punto di vista storico. L'origine della documentazione si deve alla richiesta da parte del sesto duca di Mantova, Ferdinando Gonzaga, di abbattere il ponte di pietra che dava accesso al castello per rifarlo in forma di levatoio, e questo per poter accedere direttamente con la peotta ducale alla fossa che circondava la fortificazione, ove elevare un riparo. In realtà il sospetto della Serenissima era che con tale operazione si potesse anche bloccare l'accesso al castello stesso, limitandone l'operatività. Per questo il suggerimento che Girolamo Giugni diede fu quello di aprire un passaggio alla fossa sul retro della fortezza, operazione di minor costo ed altrettanto efficiente.

La carta è orientata, descritta in piedi e firmata in basso a destra. Sul

8 ASVe, S, PTM, b. 33, f. 65, dis. 3. Una buona riproduzione la si trova in LANARO SARTORI, VARANINI, *Tra Quattrocento e Settecento*, cit., p. 275 (e si noti che la didascalia ricorda come il castello fosse stato edificato dall'architetto Viani per il duca Vincenzo I: evidente sovrapposizione con il Palazzo Nuovo, essendo il fortilizio ben più antico e non abitato dai Gonzaga bensì luogo ove dimorava il vicario). I documenti relativi sono trascritti nell'Appendice 2.

lato sinistro compaiono alcune case che componevano il paese di Maderno, circondate da orti e fronteggianti la piazza rivolta verso il lago. La strada correva in corrispondenza dell'attuale via Benamati, consentendo anche l'accesso al castello, circondato da un fossato e, sul lato est, dall'argine «del Commune». La struttura fortificata appare ampia ma, tutto sommato, in parziale abbandono. Oltre il ponte in mattoni, merlato, si entrava nella cinta muraria principale, in una grande corte. Tutt'intorno la cerchia, costellata di aperture (feritoie) sul lato ovest e sul lato est (quest'ultimo merlato). A nord un piccolo edificio di due piani e un rinforzo all'angolo nord ovest (chissà se traccia di un'antica torre). La metà a sud della struttura era occupata dal «Luogo del Vicario», un grande palazzo collegato, sul lato est, ad una piccola torre, parzialmente crollata, mentre all'angolo sud ovest spicca il mastio, allora scoperto, oggi ridotto a torre campanaria. Sembra potersi notare un collegamento all'angolo sud ovest con il lido e con l'ampio appezzamento che accoglieva le «Vigne del Commune». Gran parte della struttura del castello appare perduta, ad eccezione, come detto, dell'attuale torre campanaria e di parte dei lati sud ed ovest della cinta, che possono coincidere con la bassa muratura che corre a qualche metro di distanza dall'attuale parrocchiale. Rimane da stabilire se gli ambienti ai lati dell'abside possano in qualche modo conservare tracce dell'antica struttura del palazzo del vicario. Tornando sulla strada principale, l'asse viario continuava per qualche decina di metri fino alla mura di cinta del giardino, sfilando verso est in fregio della stessa. Ben descritta è la trama delle aree verdi all'interno del parco, impostata su moduli quadrati contenenti, alternativamente, un'aiuola centrale romboidale o circolare. Ogni aiuola, sia quelle centrali di ogni modulo, sia le quattro laterali, sembrano sistemate a verde, con una siepe di bosso che le circonda e con al centro un albero. Alcune vie erano di maggiori dimensioni rispetto a quelle che si intersecavano tra le aiuole, quali quella in fregio alla «Muraglia confinante di sua Altezza» o quella ad essa perpendicolare in coincidenza dell'entrata. In tale punto si scorge una struttura, in corrispondenza del portone, con un coronamento a cuspidi. Viene da chiedersi se l'accesso potesse essere simile nella forma alla voliera che tuttora sopravvive qualche decina di metri più a nord e se alcuni elementi architettonici del coronamento di facciata dell'attuale chiesa parrocchiale possano provenire dalla decorazione di inizio Seicento di tale struttura.

Durante il ducato di Carlo II Gonzaga Nevers, penultimo duca di Mantova, si volle un'importante ristrutturazione della residenza, che

inglobò anche le pertinenze del soppresso convento dei Servi di Maria, venduto all'asta dalla Repubblica di Venezia per finanziare la difesa di Candia, utilizzando inoltre il diritto ottenuto dal consiglio comunale di Maderno di cavar pietre dal monte Cingola⁹. Il complesso divenne quindi una delle residenze più splendide e più ampie vedendo, per contro, il declino della famiglia ducale, fino all'estinzione nel 1708. Il tramonto dei Gonzaga significò l'inizio della fine anche per il palazzo, abbandonato, diroccato (forse anche a causa dei sismi gardesani, certamente per gli utilizzi errati specie durante la presenza militare) e parzialmente demolito durante il secolo XIX sotto la proprietà del dottor Ghiselli.

Negli anni del ducato di Carlo II alcune altre fonti si rivelano di particolare interesse. Fondamentale è l'*Inventario dei fabbricati e dei giardini* risalente al 1641, ove si illustra la proprietà gonzaghesca anche attraverso due schizzi raffiguranti il «Palazzo Novo» e il «Casino sopra il monte con li giardini dei limoni»¹⁰. Limitando qualche considerazione al solo Palazzo Nuovo si nota come l'edificio fosse di quattro piani sopra terra, più un interrato rischiarato da una serie di aperture poste sul basamento del palazzo. Al centro il portone a tutto sesto, con cornice bugnata, e al quale si accedeva con una scalinata a tenaglia. La parte centrale, ampia di tre finestre, era sormontata dall'altana, con sei colonne contenute tra pilastri angolari e, al colmo del tetto, un'aquila in pietra ad ali spiegate, simbolo gonzaghesco. Le parti laterali erano ampie di quattro finestre ciascuna. I piani fuori terra sembrano diversamente articolati in base alla forometria: il primo e il terzo mostrano aperture ampie, mentre il secondo e il quarto sono muniti di finestre quadrate, di dimensioni ridotte, che probabilmente suggeriscono l'esistenza di piani ammezzati e non ambienti di grandi dimensioni. Sulla sinistra è visibile il corridore che connette il palazzo con il giardino, composto di due piani e di un loggiato superiore. Di fronte all'edificio la strada e il giardino, diviso in aiuole quadrate e, in primo piano, la muraglia, o una sorta di balaustra, con coronamento a statue e vasi. Per un tentativo di interpretazione delle sopravvivenze, ritengo che il rapporto tra il disegno e l'edificio attuale vada letto secondo la seguente interpretazione. Quanto

9 FOSSATI, *Il Palazzo Gonzaga di Maderno*, cit., pp. 35-36; BERTELLI, *Boschini e la villa di Maderno*, cit., p. 224.

10 FERRARI, *Fabbricati e giardini dei Gonzaga in Maderno*, cit.; BERTELLI, *Boschini e la villa di Maderno*, cit., pp. 224-225.

rimane del Palazzo Gonzaga coincide con il terzo a nord est. I piani corrispondono a quelli originali, ma scomparso è il quarto livello. Modificata è la forometria del secondo piano, dove le finestre quadrote sono state allargate e completate con cornici provenienti dalle parti demolite della struttura originali (e, si noti, identiche cornici marmoree decorano le porte interne ed esterne della parrocchiale settecentesca). È stata modificata anche la forometria del primo piano, con la creazione dell'ingresso (rimane da stabilire la provenienza del portalino marmoreo), peraltro con un piano di calpestio ribassato rispetto al resto della struttura, e con le finestre quadrote che sormontano altre aperture aggiunte. Non visibile è l'interrato, parte nascosto dalla zoccolatura esterna attuale, mentre il corridore passante al di sopra della strada è stato aperto per il passaggio stradale. Le finestre che si scorgono al di sopra dell'arco dovrebbero corrispondere a quanto sopravvive del loggiato, abbassato e tamponato. Si tratta dell'immagine del complesso data dai documenti prima della *renovatio* condotta sotto Carlo II e realizzata da Daniel van den Dijck, pittore e architetto, fiammingo d'origine e veneziano d'adozione, attivo a Mantova e sodale di Boschini¹¹. Proprio quest'ultimo ne esalta le virtù («Prefeto delle Fabriche, e pitor insigne») nella dedica al duca di Mantova della placchetta *La regia terena de i dei*¹².

11 Sembra che per la decorazione interna dell'edificio fosse stato coinvolto anche il celebre pittore genovese Giovanni Benedetto Castiglione, detto «il Grechetto». Le decorazioni del secondo piano della parte sopravvissuta del Palazzo Nuovo non si possono, però, ricondurre all'artista seicentesco. Si veda: PERINA, *La pittura, cit.*, pp. 525-526. Mi pare sia praticamente passata sotto silenzio, invece, la presenza a Maderno di Baldassarre Bianchi (1612-1679) e Giovanni Giacomo Monti, il primo come pittore, il secondo come architetto. Tra l'altro è interessante notare la vicinanza di Bianchi con altri artisti attivi alla corte di Mantova, da Andrea Seghizzi (Sighizzi) a Giovanni Battista Caccioli. Probabilmente la presenza di Bianchi a Maderno è affatto o poco conosciuta a causa di un passaggio errato all'interno del tomo terzo di *Felsina Pittrice*, dove si confonde Maderno, appunto, con Salò: «Colà [a Mantova] dunque si portarono [Bianchi e Monti], ove furono bene accolti, e splendidamente trattati, e trattiuti; il Monti in qualità di architetto, ed il Bianchi in qualità di pittore, sempre però compagni, né mai disgiunti. Inviolti da prima quel Principe al suo palazzo di Salò alla riviera del lago di Garda, a dare una rivista a tutte le sue fabbriche, ove stettero da sedici giorni, indi furono impiegati a dipingere tutto il teatro; quindi ad attendere al compimento di molte fabbriche incominciate a Marmirolo; a far terminare moltissime fontane, ed a dipingere molte stanze». Per questo: LUIGI CRESPI, *Felsina Pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, III, in Roma, nella stamperia di Marco Pagliarini, 1769, p. 65.

12 Basti, per questo: BERTELLI, *Boschini e la villa di Maderno, cit.*

Ultimo passo della parabola gonzaghesca è l'inventario del 23 febbraio 1707 dei beni e dei luoghi del duca di Mantova¹³. Il documento è di grande interesse in quanto, nello sfacelo dell'edificio che si riscontra alla morte di Ferdinando Carlo Gonzaga Nevers, emergono riferimenti significativi. Limitandoci al Palazzo Nuovo si apprende che era stato scoperto, mancavano le porte e le inferriate, le muraglie erano «sbrisade», o perlomeno intaccate. Lo scalone principale era «caduto a terra», e purtroppo senza indicare l'esatta posizione, scoperta la loggia con solo alcune colonne ancora in piedi, «molti volti rovinati e quasi tutti i marmi mancanti». Credo che la ricca decorazione delle sale al secondo piano della residenza gonzaghesca vada probabilmente collocata dopo la caduta dei Gonzaga¹⁴ (fig. 4). Ne fanno fede i ritratti, non compatibili con quelli gonzagheschi, e la corona, lontana da quella ducale di Mantova, tutti elementi che compaiono nel sontuoso Salone di Ganimede al secondo piano della porzione sopravvissuta fino ai nostri giorni. Nell'architettura barocca, caratterizzata da veloci arcate sorrette da colonne binate e trinate, con vasi di fiori sulle balaustre e specchiature decorate con busti, scene di paesaggio e incrostazioni marmoree, mi pare sia prossimo alla decorazione delle sale di Palazzo Zambelli a Lonato, che si deve ad Alessandro Campi (1688-1712 ca.), allievo di Andrea Celesti, con grande probabilità affiancato da quadraturista bolognese Stefano Orlandi (1681-1760), a sua volta allievo di Pompeo Aldrovandini, attivo a Verona nel 1735 e a Brescia nell'anno seguente (a lui si deve anche parte della decorazione della parrocchiale di Toscolano). Proprio nella città della Leonessa affrescò in compagnia di Francesco Monti «una gran sala» in Palazzo Martinengo, prima di rientrare a Bologna nel 1737¹⁵.

– 47 –

13 Menzionato in FOSSATI, *Il Palazzo Gonzaga di Maderno*, cit., p. 40.

14 Sulla ricca decorazione, che la proprietà ha, con grande merito e accortezza, restaurato proprio in questi mesi, avevo già scritto in BERTELLI, *Boschini e la villa di Maderno*, cit., pp. 227, 238-239 n. 12.

15 Della vicinanza agli affreschi di Lonato mi sincera anche Silvia Merigo, che ringrazio, e rimando anche al saggio di Stefania Cretella, contenuto in questo volume di atti, per approfondire la decorazione pittorica del periodo in area gardesana. Credo, pertanto, che la decorazione attuale del secondo piano dell'edificio si debba alle proprietà successive a quella della casa ducale mantovana, addirittura non alla committenza di Leopoldo di Lorena, che ebbe l'edificio il 12 settembre 1712, o a quella del conte Saverio Villio da Desenzano, proprietario dal 12 ottobre 1718, ma probabilmente a quella più tarda del Conte Gian Maria Morani di Brescia. Quest'ultima opzione mi pare interessante anche per la presenza, negli affreschi di corone che paiono essere comitali, e

A distanza di quasi un secolo appare curioso notare come nella Mappa del Catasto Napoleonico il palazzo appaia sostanzialmente esistente, anche se non si è in grado di definire quali fossero le condizioni di conservazione dell'edificio. Certamente non era ancora stata abbattuta la porzione di due terzi verso sud ovest (la distruzione di tale ampia parte (fig. 5) della residenza signorile si realizzò, in effetti, dal 1819), ma non è però chiaro se l'alzato fosse ancora integro o se sopravvivesse solo in parte. Sostanzialmente intatto appare comunque l'ampio giardino che fronteggiava la struttura, non ancora occupato dalle tarde e invasive costruzioni che hanno obliterato il sontuoso spazio verde¹⁶.

Un «capriccio» di Geffels

È certamente curioso segnalare un'incisione di Frans Geffels intitolata *L'arco di trionfo*, appartenente ad una raccolta dedicata al marchese Ottavio Gonzaga, del ramo di Vescovato, committente della parte centrale del palazzo di Portiolo, nei pressi di San Benedetto Po, che venne commissionato, secondo quanto gli storici affermano, appunto a Geffels. Il foglio presenta un «capriccio» con, al centro, un arco di trionfo alle cui spalle è un porticciolo. Sulla sinistra un'asta di edifici che termina con un imponente fabbricato che pare ricalcare assai da vicino le linee che caratterizzavano la «Reggia terrena degli Dei» gonzaghesca. Se la sagoma dell'altana e la presenza di un piano ammezzato in meno sono le differenze più sensibili, non appare, d'altro canto, affatto impossibile che Geffels abbia voluto inserire un ricordo di Maderno in questo «capriccio» ambientato sulle rive di uno specchio d'acqua (fig. 6).

La cappella di S. Ercolano in S. Andrea di Maderno

I recenti lavori di rivalutazione del palazzo Gonzaga in Maderno hanno stimolato l'indagine relativa alla costruzione del così detto «Palazzo Nuovo» (1602/1608) e di quanto connesso alla presenza dei duchi di Mantova sul lago di Garda. L'attività edilizia dei Gonzaga (tra XVI

non certo quella ducale di Mantova, infinitamente più ricca, e di ritratti che non sono compatibili con le effigi della famiglia Gonzaga. Intorno ad Orlandi basti: CRESPI, *Felsina Pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, cit., pp. 287-288.

16 Parte meridionale del territorio di Maderno, Mappa del Catasto Napoleonico (ASBs, Estimì e catasti, Mappa napoleonica di Maderno, anno 1811, n. 273).

e XVII sec.) in questa località ne plasmò consistentemente lo sviluppo urbano, e le tracce delle scelte operate sono ancora visibili. Visibili ma non più appariscenti: per ragioni storiche, complesse da indagare, qualcosa ha favorito una sorta di oblio e di distanza tra la comunità di Maderno e le testimonianze della presenza gonzaghesca. In questa dimensione di oblio ha versato anche un'opera sicuramente connessa con gli interventi voluti dai Gonzaga a Maderno: la cappella dedicata a S. Ercolano nell'antica chiesa di S. Andrea apostolo, edificio romanico che fa bella mostra di sé affacciandosi sul golfo del paese rivierasco. I documenti in possesso della parrocchia, relativi agli anni di realizzazione della cappella e dei suoi decori, presentano una sovrapposizione che avrebbe dovuto lasciare pochi dubbi circa la possibile paternità e la committenza dell'opera, finora ignorata nelle varie pubblicazioni che hanno trattato del luogo di culto. Essa è ascrivibile, con una certa sicurezza, ai modi dell'architetto e pittore Antonio Maria Viani, che fu a Maderno in qualità di architetto «agente» del duca di Mantova proprio negli anni in cui venne elevato il complesso di edifici pertinenti la dimora gonzaghesca.

Le vicende legate alla costruzione di questa cappella hanno origine dalla visita pastorale di S. Carlo del 1580. In quella circostanza il Borromeo diede disposizioni precise relative ad adeguamenti, che portarono a quello che alcuni hanno definito «lo stravolgimento dell'edificio romanico». Le pesanti modifiche riguardarono l'eliminazione della cripta, l'ampliamento dell'abside originale, l'innalzamento del pavimento e la costruzione di cappelle laterali, nonché la dotazione di un organo (Antegnati, risalente al 1590) una cantoria sopraelevata e un coro. Non tutte le disposizioni di S. Carlo ebbero seguito, a causa della ferma opposizione della cittadinanza, che dovette vivere i rimaneggiamenti dell'edificio come un'ingerenza se, con una supplica a Papa Gregorio XIII del 1583, ottenne di non attuare tutte le modifiche richieste, risparmiando così la facciata e il portale, che non vennero alterati come invece era stato richiesto dal cardinale (che volle la realizzazione di porte in corrispondenza delle navate laterali). Nel 1588 le reliquie di S. Ercolano, patrono di Maderno, vennero traslate dalla cripta in una delle tre cappelle fatte erigere da S. Carlo, quella a destra in prossimità del presbiterio.

Sono gli anni in cui i Gonzaga frequentano il Garda. In un primo viaggio fatto dal duca Guglielmo a Toscolano, nel 1573, ospite dell'arciprete Cristoforo Pilati, egli inizia a coltivare l'idea di costruire qui un

palazzo per la villeggiatura. Dopo questa visita cominciano gli acquisti di fabbricati in Maderno, a poche decine di metri dalla chiesa romanica, che costituiranno il nucleo del cosiddetto «Palazzo Vecchio». Frequenti sono i soggiorni del duca Guglielmo prima, e di Vincenzo I poi, in questa terra dal clima mite e salubre, luogo di villeggiatura che risulterà consono alla cagionevole salute di Eleonora de' Medici, moglie dal 1584 di Vincenzo I. Nel 1602 iniziano gli acquisti di terreno a Maderno per la costruzione del «Palazzo Nuovo». Nella chiesa di S. Andrea le disposizioni di S. Carlo si concretizzano con le possibilità e i mezzi della piccola comunità di Maderno, e solamente nel 1604 viene eretto l'altare del Santo Rosario, nella navata sinistra, di fronte alla cappella di S. Ercolano. Il sospetto che la struttura lignea e le decorazioni siano attribuibili al fratello del Viani è al momento oggetto di indagine, ma è piuttosto probabile, dato che Antonio Maria deve aver a lungo frequentato l'erigendo «palazzo» di cui è progettista, e che la chiesa romanica è praticamente confinante con l'edificio gonzaghesco.

Tre documenti scandiscono i tempi di realizzazione dei decori ed abbellimenti della nostra cappella: il 20 novembre 1605 «Che a carico del pubblico venga provveduta una balaustra all'altare di S Ercolano e all'indoratura della cappella dedicata al santo protettore»; il 24 giugno 1606 «Che venga stuccata la cappella di S. Ercolano», e il 17 aprile 1607 «Ordini per la doratura della cappella di S. Ercolano». Impossibile non considerare questo «cantiere» come simultaneo alla costruzione del «Palazzo Nuovo» che verrà terminato nel 1608. Il confronto con gli stucchi di certa attribuzione alle maestranze che operano su disegni e ispirazione di Anton Maria Viani risulta sorprendente. Moduli compositivi, qualità del rilievo, varietà ornamentali, cornici, maschere, impiego della doratura a scacchiera alternata al rosso bolo, festoni vegetali, persino due angeli quasi «calcati» sui geni alati dell'arcone del Duomo di Mantova. E la cifra stilistica non si limita agli stucchi ma si ritrova pure nella presenza degli affreschi con episodi della vita del Santo, che, inquadrati nelle cornici a rilievo, in quello che si è conservato, fanno sospettare una possibile autografia.

Appendice 1

ASVe, S, PTM, b. 22, f. 46

Lettera di Benedetto Moro

Da Verona a XXVIII ottobre MDCVII

[c. 3v]

Dopo haver io espedito da Asola come scrissi con le lettere mie de' 22 l'ingegnere Lorini a Maderno in riviera di Salò per prendere disegno et informatione della fabbrica che fa in quel luogo il s.r Duca di Mantova intesi dal cha.mo sr. Benetto Pesaro V. proveditor di quella fortezza il quale mentre essercitò il carico di proveditor delle fruste del Lago di Garda haveva havuto cognitione di detta fabbrica, che ella è situata sotto a i monti sottoposta ad ogni ruina, et non sospetta per niuna sua qualità, o causa, et ritornato esso Lorino mi afferma il medesimo con quella distizione che la Ser. V. vederà dal disegno, e dalla scrittura d'informatione che egli ha formato, et io mando alligata per sua intiera notitia. [c. 4r] Et il S.r Ferrante Rossi col quale ho discorso in questo proposito mi ha detto che si ha da pregar Dio che il S.r Duca viva assai, et continui in questo pensiero perché anderà in quella fabbrica spendendo molto, et il S.r principe suo figl(i)o dopolui la venderà a qualche suddito di V. Ser. Sicuramente per poco havendo inclinazioni assai diverse da quelle del padre. (...)

All'ill.mo et ecc.mo sr. Benedetto Moro pre.re generale et mio sr. col.mo

Havendo essequito quanto che da V. S. Ill.ma et ecc.ma mi fu coma(n) dato co(n)forme alla comessione di sua Ser.tà cioè che trasferire mi dovessi nella Riviera di Salò nella villa detta Maderna et vedere l'opera che dal Duca di Mantova v'è stata fatta fare, et quella che alla giornata vi va facendo d'intorno la fabbrica del suo palazzo, dove ho visto, et notato il tutto, senza che alcuno se ne sia accorto, ben che vi si ritrovassi la persona di sua altezza, co(n) quella poca famiglia che vi à della sua corte, e questo per essere andato ad alloggiare a Grignano, lontano de li cinq(ue) miglia, servendomi del tempo della mattina a buona ora, et sull'ora del desinare p(er) veder tal opra e per chiarezza di quanto mi occorre dire a V. S. ecc.

ma le rapresenterò prima il sito et poi la fabrica detta, e però dico che si ritrova la villa di Maderno lontano da Salò quatro miglia et come tutte le altre ville di quella riviera poste al mezzo giorno al piè de mo(n)ti essa è per bellezza di sito et perfettione d'aria la più bella et più fruttifera, havendo una penisola piana che risalta nel lago per più di mezzo miglio, fatta al parer mio dalla terra portata da un fiume ivi uscito che surge in fra quelle mo(n)tagne; la quale penisola è benissimo coltivata come nel presente disegno si vede co(n) li altri siti contigui sì delle mo(n)tagnie come de' colli pieni di olivij co(n) apparenza di vista quasi meravigliosa vedendo al piè di mo(n)tagnie così alte et alpestre fioriti giardini i(n)numerabili di cederni et limoni, c(n) tutti quei frutti che so(n) prodotti nelle più temperate arie et un'eccellente perfettione onde no(n) è meraviglia che il sr. Duca di Mantova si sia risoluto fabricare abitazioni fuori del suo Stato si che qualche tempo dell'anno possa allontanarsi e fuggire l'imperfettione dell'aria della sua città et andare a godere la più p(er)fetta et salubre che sia in Italia, et dove tutte le cose che produce la terra et l'acque sono in superno grado di p(er)fettione in quanto alla fabrica che fa esso sr. Duca et habitatione che al p(re)sente si serve è no(n) da principe ma da privato gentil homo poi che sta in una casa già co(m)perata da u(n) prete posta nella principale strada dentro la villa, dove poi rincontro à dato principio a fabricare u(n) palazzo, se però palazzo si debbe chiamare una fabrica, lunga circa 28 passi et larga quattordici circo(n)data da tre parti dalle altre case della villa. Onde posso accertare V. S. ecc.ma no(n) esser questa fabrica in alcuna delle sue parti sospetta, che possa apportare fortezza, no(n) ricevendone dalla forma né manco dal sito alcuna d'essa, e tanto manco il casino, sendo posto al mezzo del dirupo del mo(n)te che li può cascare sopra e destruggierlo questo casino è alto sopra il piano circa 30 passi et lontano dal palazzo detto passi 80 p(er) quanto si può giudicare co(n) la vista, circa alla dechiaratione delli altri particolari mi rimetto al disegno detto dove è notato il tutto. E co(n) questo fine faccio umilissi(m) a reverenza a V. S. Ill.ma et ecc.ma e prego il S(igno)r(e) la co(n)servi longo tempo co(n) perpetua felicità.

Di Verona il dì 27 8bre 1608

Di V. S. Ill.ma et ecc.ma
Humi.mo servo

Buonaiuto Lorini

Appendice 2

ASVe, S, PTM, b. 33, filza 65, fascicolo 111, documento contenente il disegno n. 3

Serenissimo principe. Mi avvisa con me (lr'e) il signor principe di Salò di certa deliberatione presa nel Commune di Maderno, con la qual viene concesso al signor duca di Mantua di poter disfar un ponte di pietra a' volto che entra nel castello di quella terra et frabricarne uno aperto in due parti, con intentione (per quanto dicono) di valersene da far entrar nella fossa d'esso la sua peotta, et preservarla dal ingiurie di venti ricoverandola pure sotto un coperto di tavoli, et va dissegnando di fare. A quest'aviso mi rivolsi d'espedit il giugno persona perita a farne la visione, et riportarne il disegno, qual mando con li presenti, a vostra serenità insieme con la scrittura del medesimo Giugno, che doverà servirvi per informatione di quanto passa in questo negotio. Geronimo. Da Brescia li 11 ottobre 1623. Geronimo Corner p(rocureatore) g(e)n(era)l(e) in terra ferma.

Al serenissimo principe di Venetia. Illustrissimo et eccellentissimo signore, trasferitomi a Maderno io Girolamo Giugni, et osservato con quella maggior diligenza possibile quanto vostra eccellenza illustrissima impone in materia del ponte, che l'altezza di Mantoa propone volea fare: gli rappresento in disegno il sito prefisso, et i confini del Giardino d'esso signor duca, et seguirà la presente dichiarazione per maggior informatione. Sappi dunque vostra eccellenza illustrissima che il luogo ove si tratta formar si fatto ponte levadore non è altrimenti al suo Palazzo, ma vicino à 50 passa ov'è notato A, et à impedito dalla Comunità per Consiglio Speciale di 24 settembre passato, per esser loro sito proprio ampla licenza da potercelo fabricare, et rompere il fatto, stabile, di pietra, come si vede per l'arco sotto la lettera A. Né da altro questo signore mostra esser promosso a ciò fare, che per poter entrar nel canale della fossa B co' suoi Bergantini, et assicurarle dalle ingiurie dei venti, et dalle piogge; per il che vorrebbe apunto fare nello spatio C un copertume di tavole appoggiato alla muraglia per recoverarveghi sicuri, non havendo questa terra altro porto, che il segnato D. La qual petitione veramente ha del verisimile. Ma perché debbiamo anco prevedere quello che potesse partorire il separar con ponte mobile questo

Castello, il quale, tutto che venga habitato dal vicario, et officiali del Commune, nondimeno sendo egli luogo, benché in apparenza antico, in forma tale chi benne lo considera, c'ha fianchi per guardarsi e difendersi col moschetto, et che con pochissima aggiunta che vi fosse fatta da chi andasse machinando per esser terra di confine, cagionerebbe non di picciol danno, è bene per ogni accidente andar circonspecti nel permetterlo; tanto più ritrovando io potersi sadisfare alla volontà di questo principe senza entrare in altra innovatione; et ciò con concederli ben sì il sito che desidera, ma l'entrata diversa nel luogo E, che gli ritornerà il medesimo et anco con minor spesa, accadendo solo romper l'Argine E, sboccando la fossa F nel lago. Il che è quanto mi occorre referir brevemente a vostra eccellenza illustrissima alla quale et c. Brescia, li 12 ottobre 1623. Humilissimo servitore Girolamo Giugni.

Dietro alla lettera: «Scrittura con disegno presentata dal Giugni all'illustrissimo et eccellentissimo signor Girolamo Cornaro procuratore generale in terra ferma, li 11 ottobre 1623».

Dietro al disegno: «Disegno con scrittura presentato dal Giugni all'illustrissimo et eccellentissimo signor Girolamo Cornaro procuratore generale in terra ferma li 11 ottobre 1623».

STEFANO L'OCCASO

Veneti in Riviera, a cavallo tra Cinquecento e Seicento

I legami tra Salò e la Serenissima, o meglio con il Veneto in generale, trisalgono ancora a prima che la Magnifica Patria si «consegnasse» a Venezia, nel XV secolo. Si potrebbe citare almeno il caso del polittico già riferito a Guglielmo Veneziano, ora a Marco di Paolo da Venezia, e conservato nel duomo di Santa Maria¹.

Il XV e il XVI secolo continuano nel solco di questa tradizione – si pensi a Zenone Veronese, protagonista nei primi decenni del Cinquecento della scena locale – che vive una fase particolarmente importante alla fine del XVI secolo².

Non si tratta però di una posizione isolata della città di Salò, poiché la penetrazione dell'arte veneziana e veneta è capillare in tutta la provincia di Brescia. Avremo modo di accennare alle opere di Palma il Giovane – opere numerose e importanti – nel duomo di Salò, ma non dobbiamo dimenticare che questi lavorò anche in altri centri del Bresciano: nel capoluogo (e occorre ricordare la recentissima scoperta della *Madonna del Rosario*, giunta in Piemonte³) e nelle valli (opere di Palma

– 55 –

1 ANDREA DE MARCHI, *Una tavola nella Narodna Galerija di Ljubljana e una proposta per Marco di Paolo Veneziano*, in *Gotika v Sloveniji*, catalogo della mostra, a cura di Janez Höfler, Ljubljana 1995, pp. 241-256; CRISTINA GUARNIERI, *Per un corpus della pittura veneziana del Trecento al tempo di Lorenzo*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», 30, 2006 (2008), pp. 1-131: 54. STEFANO L'OCCASO, in *Restituzioni 2016. Tesori d'arte restaurati*, catalogo della mostra, a cura di Carlo Bertelli, Giorgio Bonfanti, e-book, Venezia, 2016, pp. 154-159, n. 18,

2 Un'aggiunta al catalogo di Zenone potrebbe essere la pala raffigurante la *Madonna con il Bambino tra i santi Giovanni evangelista, Rocco, Pietro e Caterina d'Alessandria* della chiesa di San Giovanni Evangelista a Gazzane di Roè Volciano. Credo inoltre si debba attribuire a Zenone la *Madonna con il Bambino tra i santi Giacomo e Giovanni Evangelista*, su tela (cm 151x115) dallo Szépművészeti Múzeum di Budapest (inv. 97).

3 CRISTIANA MORO, *Veronese sul lago e la collezione della Villa San Remigio a Palanza*, in *Quattro Veronesi venuti da lontano. Le Allegorie ritrovate*, a cura di Vittoria Romani, Milano 2014, pp. 55-64: 55.

giunsero nelle più remote plaghe della Val Camonica⁴).

Non mancano gli studi sul patrimonio artistico della Riviera e vorrei almeno citare quelli di Panazza, di Guzzo e di Ibsen, per quanto riguarda il periodo che vengo ad analizzare. Quella di Panazza è una ricca panoramica, o piuttosto direi una cornucopia: i dati sono ammonteggiati in maniera confusa, senza distinzione netta tra fonti e riscontri e con qualche imprecisione; si tratta però di un generoso e dovizioso lavoro apripista, dell'unico lavoro organico sull'argomento e pertanto non può che costituire la base anche di questo mio breve contributo⁵. Tra i tanti interventi puntuali sul periodo e l'area geografica qui in esame, quelli di Guzzo e Ibsen hanno non pochi meriti.

La nostra esposizione può finalmente iniziare, dall'analisi della si-

4 Nella valle troviamo anche opere di Baldissera d'Anna, presente a Bagolino; di lui segnalano anche un curioso dipinto su metallo, firmato, raffigurante *Cristo nel limbo* e conservato nell'oratorio detto di Santa Croce a Villimpenta, nel Mantovano (giuntovi come donazione recente). Baldissera d'Anna operò anche in Val Sabbia, a Gazzane di Preseglie, ma fu un allievo veneziano di Leonardo Corona, non quindi un pittore locale, come indicato da LAURA PAOLA GNACCOLINI, *Una traccia per le presenze 'foreste' in Val Sabbia tra XV e XVIII secolo*, in *Dal Moretto al Ceruti. La pittura in Valle Sabbia dal XVI al XVIII secolo*, catalogo della mostra (Sabbio Chiese), a cura di Carlo Sabatti, Sabbio Chiese 2002, pp. 31-47: 37. Altra piccola svista riguarda la pala con i Santi Fabiano, Sebastiano e Rocco a Levrance, su cui GNACCOLINI, *Una traccia per le presenze 'foreste' in Val Sabbia*, cit., p. 40, legge la scritta «RIEZARDO / LEO... / F. D.», interpretandola come la firma di Rizzardo Locatelli. La firma è invece «RIZZARDO / LEONCINI / F. D.», il che comporta l'assegnazione della tela al pittore attivo anche nella Pieve della Mitria, a Nave di Val Trompia: ANGELO LODA, *La pittura dalla Controriforma al Barocco*, in *Nave nell'Arte*, a cura di Carlo Sabatti – Andrea Minessi, Nave 2010, pp. 75-105: 94-95. La pala di Levrance deriva la posa di san Sebastiano dal *Martirio del santo* di Hans von Aachen, in San Michele a Monaco di Baviera (forse attraverso la stampa di Jan Muller). L'attività di Leoncini sembra databile sulla fine del Seicento, il che ne fa un irrecuperabile ritardatario. Il citato catalogo della mostra del 2002 mi obbliga a un'ulteriore ingrata considerazione, sul polittico di Sabbio Chiese. Il riferimento a Sebastiano Aragonese (SANDRO GUERRINI, in *Dal Moretto al Ceruti*, cit., p. 84) è a mio avviso fuorviante, poiché si tratta di un'opera databile a cavallo tra XV e XVI secolo, di un artista locale (al quale spetta il trittico della *Natività* in San Bernardino a Salò), con rimandi alla cultura foppesca; il tradizionale riferimento a Martino Martinazzoli è pertanto più adeguato. Nella stessa scheda Guerrini giudica gli affreschi del presbitero di San Michele come «pordenoniani», mentre la volta potrebbe essere riferibile a Gian Antonio de' Fedeli e le lunette sono di gusto romaniniano.

5 GAETANO PANAZZA, *Le manifestazioni artistiche della sponda bresciana del Garda*, in AA.VV., *Il Lago di Garda. Storia di una comunità lacuale*, Salò 1969, I, pp. 215-260: 232-237, per quanto riguarda in particolare le presenze venete.

tuazione degli ultimi decenni del Cinquecento, quando le opere di artisti veneti non mancano nel panorama artistico della Riviera.

Il veronese Paolo Farinati inviò numerose opere in questa zona, soprattutto negli anni Ottanta. Non dobbiamo affatto stupirci di trovare una particolare concentrazione di opere d'arte veronese nella fascia a sud di Salò, poiché quest'area apparteneva e appartiene alla diocesi di Verona. Farinati servì le chiese di Calcinato, di Padenghe, di Salò (San Bernardino), di Trobiolo, di Lonato e inviò opere anche in Val Sabbia. Le opere ora elencate sono ben note alla critica e pertanto, per amore di brevità, desidero soffermarmi sul solo episodio che se non erro è stato trascurato. Nel 1582 fu ordinato a Farinati un disegno su carta azzurrina, raffigurante l'*Annunciazione*, per la chiesa di Maderno. Il disegno doveva servire per far dipingere due ante d'organo⁶. Il documento non lascia affatto intendere che a Farinati fosse anche richiesta la pittura delle due tele, bensì la sola fornitura del modello, secondo un sistema di lavoro non nuovo (e si potrebbe ricordare il modelletto mandato da Giulio Romano per l'*Incoronazione della Vergine* da affrescare nel catino absidale di Santa Maria della Steccata, a Parma).

Oggi nella parrocchiale di Sant'Ercolano troviamo, nel presbiterio e ai lati della pala dell'altare maggiore, due tele di formato spiccatamente verticale raffiguranti l'*Angelo Annunziante* e la *Vergine Annunziata*, assolutamente compatibili per proporzioni con una originaria destinazione ad ante d'organo (figg. 7-8)⁷. Sotto uno spesso strato di sporco e forse di ridipinture, mi sembra che i due dipinti mostrino un'invenzione grafica di Farinati, messa in opera probabilmente da un pittore locale, alcuni anni dopo la stesura del progetto da parte dell'artista veronese. La resa pittorica un po' corsiva e pesante potrebbe far venire in mente il Bertanza, attivo in quell'area geografica e presente nella stessa chiesa con un'altra (tristissima) opera.

Anche Orazio Farinati, figlio di Paolo, avrebbe lavorato non lontano da Salò, dal momento che gli è stata attribuita la pala di *San Teodoro* della chiesa di San Giovanni Battista a Lonato (fig. 9). Questa proposta, sostenuta anche dalla Baldissin Molli⁸, è stata giustamente già contradd-

6 PAOLO FARINATI, *Giornale, 1573-1606*, a cura di Lionello Puppi, Firenze 1968, p. 74.

7 Misurano ciascuna 320 cm di altezza.

8 GIOVANNA BALDISSIN MOLLI, *Appunti su Orazio Farinati*, in «Arte Veneta», XLIII, 1989/1990 (1991), pp. 49-60: 56. GIOVAN BATTISTA LANCENI, *Divertimento pittorico*

detta da Guzzo⁹; sembra del tutto improbabile che il dipinto spetti a Orazio e varrebbe la pena semmai confrontarlo con le pitture di Giovan Battista Barca conservate nella sagrestia della stessa chiesa e sulle quali ci sarà occasione di tornare a breve¹⁰. La pala di San Teodoro, oggi sull'altare del transetto destro, palesa derivazioni cremonesi anche nella «campesca» Madonna con il Bambino in gloria.

Nel 1583 il prevosto di Maderno, Giovanni Setti, si era recato personalmente a Venezia per commissionare le tele destinate ai tre altari della pieve romanica di Sant'Andrea. Due dipinti si conservano oggi nella parrocchiale: il *Sant'Andrea* di Francesco Bassano il Giovane, il *Sant'Ercolano e l'angelo* di Paolo Veronese (e bottega); mentre la *Madonna col Bambino e angeli musicanti* di Andrea Vicentino è ancora in Sant'Andrea. Se di Francesco Bassano non sono emerse nel Bresciano altre opere, suo fratello Leandro inviò invece la grande pala con *San Giorgio e il drago* che si conserva nella pieve di Santa Maria Assunta a Mura, in Valsabbia¹¹.

Una tela della chiesa dei Santi Fabiano e Sebastiano a Fasano Sopra, raffigurante la *Madonna col Bambino e i due santi*, è stata recentemente attribuita allo stesso Andrea Michieli, detto il Vicentino, ma non sembra ovvio il riferimento alla stessa mano del pittore che lascia la pala in Sant'Andrea di Maderno¹². Nella parrocchiale di Fasano Sotto spicca invece nel presbiterio una bella pala con la *Deposizione*, firmata

esposto al dilettante passaggiero. Dall'incognito conoscitore, parte seconda che contiene le pitture delle chiese nella diocesi veronese, Verona 1720, in CAMILLO BOSELLI, Marcello Oretti. *Pitture della città di Brescia e del suo territorio (1775)*, in «Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1957», CLVI, 1958, pp. 133-180: 169-170, assegna a Pasquale Ottino la parte inferiore, a sconosciuto la superiore.

9 Cfr. GIUSEPPE GANDINI, *Lonato. Dalla pieve di San Zeno alla basilica minore di San Giovanni Battista oltre quindici secoli di storia e di arte*, Lonato 2004, p. 200.

10 Su Barca: DONATA SAMADELLI, *Giovan Battista Barca*, in *La pittura veronese nell'età barocca*, a cura di Luca Fabbri, Fabrizio Magani, Sergio Marinelli, Verona, 2017, pp. 173-180.

11 ALBERTO RIZZI, *Una pala di Leandro Bassano in Valsabbia*, in «Arte Documento», 17-19, 2003, pp. 393-395.

12 Sui due dipinti: LAURA PAOLA GNACCOLINI, in *La settimana del restauro. Recupero 2001*, catalogo della mostra (Brescia, Museo Diocesano), Brescia 2002, pp. 19-23. Sulla pala del Vicentino, anche: MONICA IBSEN, *I segni della storia a Gardone Riviera. Arte e territorio di un antico borgo mercantile*, Gardone Riviera 2003, p. 61.

da Camillo Ballini nel 1578¹³. A San Pier d'Agrino troviamo poi dipinti di Felice Brusasorci (*Madonna del Rosario e santi*), del modesto Giuseppe della Corte, ma anche un bel *Martirio di san Lorenzo*, di cultura veronese e in parte veronesiana, di alta qualità ma la cui soluzione attributiva non sembra al momento raggiunta¹⁴.

Apparentemente l'unica e isolata presenza tintorettesca in zona è la *Madonna del Rosario e sante Caterina e Lucia*, nella sagrestia della parrocchiale dei Santi Pietro e Paolo a Preseglie, ritaglio (cm 140 × 116) da una tela di maggiori dimensioni¹⁵.

Altre tracce della fortuna di Paolo Veronese in area gardesana possono essere chiamate a testimone. A Gardone di Sopra, la parrocchiale di San Nicola ospita sull'altare maggiore una grande pala firmata da Carletto Caliari¹⁶. La composizione sembra avvilita da pesanti ridipinture: le nuvole che separano i due registri della composizione sembrano di pietra, a contrasto con un'esecuzione piuttosto felice e ariosa delle figure, pur rigidamente suddivise su due piani, «celeste» e «terreno». La gloria può essere confrontata con un'altra composizione che proviene dall'ambito del Veronese e che si conserva a Chicago (Art Institute, inv. 1929.913).

A Posico di Mura, in Val Sabbia, si conserva sull'altare della chiesetta dedicata a San Domenico, una bella pala con la *Madonna con il Bambino e i santi Domenico e Rocco*, di chiara impostazione veronesiana e probabilmente prodotta dalla sua bottega: la tenuta qualitativa è alta, ma non da giustificare un'attribuzione al maestro¹⁷.

– 59 –

13 Per una lettura del dipinto, così poco tizianesco, a dispetto della firma di Ballini, e per un profilo del pittore: GIORGIO TAGLIAFERRO, BERNARD AIKEMA, *Le botteghe di Tiziano*, con Matteo Mancini, Andrew John Martin, redazione di Tessie Vecchi, Firenze 2009, pp. 177-178.

14 MONICA IBSEN, *San Pier d'Agrino di Bogliaco sul Garda. Storia di una chiesa antica e della sua comunità cristiana*, Bogliaco s.d., pp. 97-101 e 114-115. Giuseppe Della Corte è attivo anche in Val Sabbia, nella parrocchiale di Provaglio Sopra: LAURA PAOLA GNACCOLINI, *Una traccia per le presenze 'foreste' in Val Sabbia*, cit., p. 34.

15 MICHELA VALOTTI, in *Dal Moretto al Ceruti. La pittura in Valle Sabbia dal XVI al XVIII secolo*, catalogo della mostra (Sabbio Chiese), a cura di Carlo Sabatti, Sabbio Chiese 2002, p. 114.

16 IBSEN, *I segni della storia a Gardone Riviera*, cit., p. 63.

17 ANDREA CRESCINI, *L'antica Pieve di Savallo*, Salò 2006, pp. 118-119, riferisce correttamente la pala alla scuola veneta tardocinquecentesca e rileva legami con la cultura di Tiziano, Tintoretto e in particolare dell'ambito del Veronese.

Posso inoltre ricordare nella parrocchiale di Carzago di Calvagese una copia parziale della *Cena in casa di Levi* oggi nella Galleria Sabauda; più lontano, nella parrocchiale di Bagnolo Mella, si può segnalare una copia (molto pasticciata) della pala di San Paolo in Campo Marzio. Uno stretto collaboratore del Veronese, Luigi Benfatti detto Dal Friso, firmò invece una pala recentemente scoperta in Val Sabbia, a Presego¹⁸.

Nella bottega di quest'ultimo si formò Maffeo Verona, anch'egli presente nel Bresciano, seppure non in area gardesana: è firmata dall'artista infatti una bella tela, raffigurante la *Madonna col Bambino, san Rocco e un santo vescovo* (in veste rossa e con un libro: Girolamo?), conservata nella parrocchiale di Cadignano¹⁹.

Negli ultimi anni del Cinquecento, non si può affermare tuttavia che a Salò vi fosse il monopolio assoluto degli artisti veneti. In duomo, anzi, la decorazione della cappella del Santissimo Sacramento fu commissionata a un cremonese, Giovan Battista Trotti, detto il Malosso, il quale la completò nel 1600²⁰.

Un caso assai curioso che si lega a questo contesto è la realizzazione delle ante d'organo del duomo di Lonato, che le fonti settecentesche assegnano a Giovan Battista Barca, un mantovano attivo perlopiù a Verona. La figura di Barca è piuttosto controversa, poiché il suo catalogo risulta imperniato su due gruppi di opere con caratteristiche assai diver-

18 VALENTINO VOLTA, *Chiese di Valsabbia*, Roccafranca (BS) 2012, p. 249. Per una menzione trascurata di Benfatti: *Archivio del collezionismo romano*, progetto diretto da Luigi Spezzaferro, a cura di Alessandro Giammaria, Pisa 2009, p. 577.

19 Al pittore è anche restituibile la pala con i *Santi Francesco d'Assisi, Carlo Borromeo e Caterina d'Alessandria con un devoto*, conservata nella chiesa del Sacro Cuore di Gesù a Bonate Sotto, nel Bergamasco (cfr. FRANCESCO ROSSI, *Pittura anonima bergamasca (1630-1700)*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Seicento*, IV, Bergamo 1987, pp. 275-353: 297 n. 4), territorio per il quale l'artista operò con opere importanti, come il *Martirio di sant'Orsola* del 1612 di Serina, copia in controparte dalla pala di Pietro Candido in San Michele a Monaco. Sull'attività nel Bergamasco: GIORGIO FOSSALUZZA, *Identificazione di Pese Pace e appunti sulle «Sette maniere» della pittura veneziana nel Bergamasco e all'Accademia Carrara*, in *Pese Pace: un pittore veneziano nel periodo delle «Sette maniere». Soperte e nuove attribuzioni fra Cinque e Seicento a Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo-Nembro), a cura di Amalia Pacia, Cinisello Balsamo 2013, pp. 47-117: 84-88. Potrebbe spettare al pittore anche un *San Carlo Borromeo* già in asta Bonhams, Londra, 8 luglio 2015, lotto 108.

20 In merito a quest'impresa, posso segnalare la recente comparsa del disegno preparatorio di Trotti per il riquadro con il *Sacrificio di Isacco* della cappella; il disegno è passato in asta Christie's, Londra, South Kensington, 9 dicembre 2015, lotto 11.

se. Le opere di Lonato sono di gusto tardo-manierista; in sostanza non sembra esservi filtrato nulla dalla natia Mantova e neppure si possono istituire adeguati confronti con la pittura veronese, mentre i rimandi più evidenti sono al Malosso (e su questo punto occorrerà tornare). Un secondo blocco di opere è invece di impronta fettiana, come la pala veronese di Santa Maria della Scala. L'unica traccia di cultura assolutamente mantovana può essere rilevata in un'opera recentemente riferitagli da Marinelli: una *Madonna col Bambino tra i santi Giovanni Battista e Andrea*, proveniente da una cappella privata della famiglia Da Lisca²¹, nella quale il santo sulla destra deriva esattamente da un chiaroscuro di Andrea Andreani, su disegno di Bernardino Malpizzi (*I santi Andrea e Longino*)²².

La questione dell'autografia delle ante d'organo di Lonato non sembra essere del tutto pacifica. Qualche dubbio deriva dall'analisi delle composizioni che «preparano» le ante: disegni e modelletti. In un caso molto fortunato, possiamo seguire l'iter creativo che porta alla pittura della *Decollazione del Battista* su una delle ante. Il disegno preparatorio, conservato a Besançon, era tradizionalmente riferito al Malosso, finché Marinelli lo ha collegato ai lavori di Lonato, assegnandolo a Barca²³. Dopo il disegno, l'artista (mi tengo volutamente sul vago) dipinse un modelletto²⁴, che si conserva in collezione privata e che era riferito ancora al Malosso. Quindi fu dipinta l'anta. Anche un secondo disegno preparatorio – quello per *Salomè con la testa del Battista* – era riferito al Malosso e si conserva a Vienna (Albertina)²⁵. In definitiva, fu Barca

– 61 –

21 SERGIO MARINELLI, *Ritorno al Seicento*, in «Verona Illustrata», 4, 1991, pp. 55-68: 64.

22 Sulla stampa: STEFANO L'OCCASO, *Museo di palazzo Ducale di Mantova. Catalogo generale delle collezioni inventariate. Dipinti fino al XIX secolo*, Mantova 2011, p. 249.

23 SERGIO MARINELLI, in CATHERINE LOISEL, *Gênes triomphante et la Lombardie des Borromée. Dessins des XVII^e et XVIII^e siècles*, catalogo della mostra (Ajaccio, 28 ottobre 2006-23 febbraio 2007), Ajaccio 2006, pp. 240-241 n. 109.

24 GIUSEPPE CIRILLO, *Dipinti e disegni del Cinquecento parmense nelle collezioni private*, catalogo della mostra, Parma 2008, pp. 68-69 n. 27.

25 MARINELLI, *Ritorno al Seicento*, cit., p. 64; qui l'autore rileva anche il debito di Barca nei confronti del Malosso, supponendo inoltre che questi possa essere stato suo maestro. Quanto alla grafica del Malosso, vorrei suggerire a suo favore l'attribuzione di un foglio della collezione Ashby in Vaticano, riferito da DIDIER BODART, *Dessins de la Collection Thomas Ashby à la Bibliothèque Vaticane. Catalogue*, Città del Vaticano 1975, n. 343, ad anonimo italiano tra il 1660 e il 1670. Anche il disegno per un *Cristo*

a progettare ed eseguire le ante o piuttosto fu Malosso a progettarle e Barca a dipingerle?

Credo che quest'ultima sia la soluzione giusta, poiché l'invenzione malossesca è tradita nelle quattro tele da una resa pittorica che certamente non spetta a Trotti e che deve essere imputata a un altro pittore: lo stesso, peraltro, che dipinse la pala di *San Teodoro* e che insiste con panneggi molto calligrafici, resi da tratti nervosi che irrigidiscono le figure, talvolta impacciate e rese con una tavolozza assai più opaca di quella normalmente adoperata dal cremonese.

Al Malosso fu anche chiesto di decorare il coro del duomo di Salò, ma l'artista non diede seguito all'impegno. Fu allora e solo allora che per la decorazione del coro, il Comune – nella interessante mescolanza di committenza civica ed ecclesiastica che si verifica a Salò – si rivolse a uno dei massimi esponenti della pittura veneziana: Jacopo Palma il Giovane. Questi, il primo degli artisti delle «sette maniere» indicate da Boschini nell'introduzione alle *Ricche minere*, condivise da subito l'impegno con Antonio Vassillacchi, detto l'Aliense²⁶. La spartizione dei compiti fu equa e permise tempi assai rapidi di esecuzione del complesso ciclo di pitture (figg. 10-12).

Inoltre, come spesso avveniva, ai due artisti giunsero nel frattempo altre richieste di lavori, così che il loro impegno in Riviera si diluì nel tempo. Vassillacchi, per esempio dipinse anche una pala di un altare laterale del duomo di Salò, intanto che era impegnato a dipingere le tele del presbiterio, le ante dell'organo, e ad affrescare i peducci della cupola e la calotta dell'abside. Questi importanti lavori impegnarono i due artisti per alcuni anni. Dal 1602 al 1605 i due pittori lavorarono infatti fianco a fianco nel duomo, condividendo disegni, modelli, onori e oneri²⁷.

risorto, inv. F 234 inf. 830 dell'Ambrosiana, schedato come anonimo nel database, sembrerebbe spettargli.

²⁶ Ne approfitto per suggerire una diversa attribuzione della *Resurrezione di Cristo* di proprietà privata (cm 126,5 × 100), pubblicata come opera dell'Aliense in *Monumenta Bergomensia. Collezioni private bergamasche*, I-IV, I, Bergamo 1980, n. 79, ma che credo spetti al ferrarese Domenico Monio.

²⁷ MONICA IBSEN, *Il Duomo di Salò*, Salò 1999, pp. 107-108 e 116-125; MARCELLO RICCIONI, *Una riforma nella pittura bresciana del Seicento. Palma il Giovane. La decorazione del coro nel duomo di Salò*, Brescia 2008, all'interno del quale il saggio di MILENA ZANOTTI, *Palma e i Palmeschi. La tradizione figurativa bresciana*, pp. 23-33, analizza il lavoro dei palmeschi bresciani e in particolare porta approfondimenti su

Nel frattempo, Palma raccoglieva anche ulteriori commesse nell'area, dipingendo per l'oratorio di San Bartolomeo a Maderno nel 1605 la *Sacra Famiglia con san Bartolomeo e il donatore Bartolomeo Podestà*, ancora in sito; due pale per i Cappuccini di Barbarano: la *Crocifissione*, ora a Milano, San Pietro Celestino, e l'*Annunciazione*, ora a Lonno, nella parrocchiale; in San Carlo dei Cappuccini a Gargnano era la *Madonna con il Bambino e i santi Carlo, Giovanni e Francesco*, ora in San Marco a Milano. Numerose altre opere, soprattutto realizzate nel secondo e terzo decennio del Seicento, giunsero in diverse aree del Bresciano²⁸; anche nella limitrofa Val Sabbia, dove troviamo ben quattro pale dell'artista: a Nozza di Vestone, a Vestone, a Mura e a Comero di Casto²⁹.

Per valutare l'importanza di questo ricchissimo gruppo di opere, dovremmo estendere il discorso agli allievi bresciani di Palma: una generazione di pittori – tra cui Francesco Giugno, Camillo Rama, Antonio e Bernardino Gandino³⁰ – strettamente dipendenti da Palma, che ne replicarono e declinarono i modi e i tratti, senza troppa fantasia. Il vasto repertorio di opere inviate da Palma nel Bresciano poté servire da ispirazione per diversi artisti locali. Alcuni, come Pietro Marone e Tommaso Bona, pure attivi a Salò allo scorcio del secolo, inseguono modelli veneti, ma la nostalgia del Moretto ne frenò ogni slancio. Tommaso Bona dipinse nel 1595 circa per il duomo di Salò la pala dell'altare di San Cristoforo, della quale posso segnalare l'inedito disegno preparatorio, conservato presso il British Museum di Londra³¹ (fig. 13). Una particolare importanza riveste l'attività di Giovan Andrea Bertanza, facile ad accontentare la richiesta di pletoriche pale d'altare di cultura palmesca e diffondere quindi una versione spesso pedestre dell'arte, già in sé

– 63 –

alcune figure, come Francesco Giugno. Per inciso, segnalo come opera di Palma (o del suo seguito) una piccola *Madonna con il Bambino tra i santi Giovanni Evangelista e Carlo Borromeo*, presso gli oblati di Santa Maria dei Miracoli a Milano.

28 FIORENZO FISOGNI, *Il Seicento bresciano*, in *Duemila anni di pittura a Brescia*, 2 voll., II, *Dal Seicento al Novecento*, a cura di Carlo Bertelli, Brescia 2007, pp. 327-383: 327-330.

29 GNACCOLINI, *Una traccia per le presenze 'foreste' in Val Sabbia*, cit., p. 37; RIZZI, *Una pala di Leandro Bassano in Valsabbia*, cit., p. 393 nota 8.

30 Se non erro, non è stata ancora restituita ad Antonio Gandino la bella pala sull'altare maggiore della parrocchiale di Moniga del Garda, con *Tre santi vescovi*.

31 Inv. 1946,0713.618. Un altro disegno attribuito al pittore si conserva a Colonia, Wallraf-Richartz-Museum (inv. 1935), e raffigura i *Re Magi*.

a volte ripetitiva e sfiatata, del pur grande veneziano. Epigoni locali di ancor più scarso livello, ma largamente attivi in Riviera, furono Nicola e Abramo Grisiani.

Nel 1608 per il duomo di Salò fu commissionata una grande tela raffigurante l'*Annunciazione*, destinata a essere posta dietro l'altare maggiore, in fondo al presbiterio. Questa volta fu bandito un vero e proprio concorso e, oltre a Palma, furono chiamati a presentare il loro progetto anche il cremonese Antonio Maria Viani, il bresciano Antonio Carra e un quarto maestro, rimasto sconosciuto. Viani era allora il prefetto delle fabbriche del duca di Mantova e operava in Riviera, a Madero, nella costruzione della villa di Vincenzo I Gonzaga. Viani trattò il tema dell'*Annunciazione* in diverse occasioni: ricordo a proposito il noto disegno di Teplice, un secondo foglio a Bassano, un dipinto su rame a Siena (Pinacoteca Nazionale) e una teletta già in asta nel 1984. Questa – della quale rintracciai anche una copia in due tele che isolano la *Madonna* e l'*Angelo*, a Poggio Rusco, nel Mantovano – potrebbe essere in qualche modo collegata con il concorso salodiense.

L'esito di quest'ultimo fu in ogni caso il più scontato: vinse Palma. Nonostante Viani fosse pittore certamente di più alta qualità, la scelta privilegiò forse anche la continuità della decorazione del presbiterio che rimane così un contesto perfettamente omogeneo stilisticamente. Palma però tardò molto a consegnare la sua *Annunciazione*, questa volta, e il duomo di Salò dovette attendere due decenni, fino al 1628, per vederla giungere da Venezia e poterla alloggiare lì dove è tuttora.

I legami con la Mantova tardo-manierista non si esauriscono qui. Occorre anzitutto ricordare la *Decollazione del Battista* che Bernardino Malpizzi dipinse per Santa Maria della Neve a Padenghe, ma in questo contesto occorrerà – a mio avviso – ragionare anche sulla bella *Ascensione della Vergine* esposta in San Giovanni Battista a Lonato, nel transetto sinistro (fig. 14). Non credo che il grande dipinto possa spettare al bresciano Pietro Marone, come attualmente ritenuto³²; credo invece che l'opera presenti aspetti vicini alla cultura di Antonio Maria Viani. Gli angeli in alto, con panneggi screziati di lumeggiature argentee, le concavità che accolgono la salita al cielo della Vergine, ricordano appunto Viani, ma il dipinto certamente non spetta a lui e si dovrebbe semmai valutare

32 GANDINI, *Lonato. Dalla pieve di San Zeno alla basilica minore di San Giovanni Battista*, cit., pp. 193-194.

un riferimento al centese Orazio Lamberti, il quale, nella sua fase più vianesca, quindi nel primo decennio del Seicento, si accosta non poco al fare del pittore cremonese³³. I confronti migliori sono con gli affreschi del transetto e della cupola del duomo di Mantova.

Oltre a Palma e all'Aliense, la sponda benacense bresciana ospita in apparenza solo opere del settimo dei pittori delle «Sette Maniere» elencate da Boschini. Leonardo Corona, secondo dell'elenco di Boschini, non lasciò nulla in quell'area, mentre una sua pala si conserva in San Giorgio a Bagolino. Il settimo artista «boschiniano» è invece Girolamo Pilotto, il quale licenziò nel 1597 una pala con la *Gloria della Croce* per la chiesa di San Pier d'Agrino³⁴. A Pase Pace, altro artista veneziano, sono attribuite ben tre tele: una in San Pier d'Agrino, due nella parrocchiale di Toscolano³⁵.

Il panorama delle presenze venete in quest'area è però assai più ricco e variegato di quanto sin qui tracciato e per cercare di darne conto nella maniera più esauriente, posso almeno ricordare l'episodio dell'*Ultima cena* di Zeno Donise, un veronese, nella chiesa di San Biagio di Rivoltella, presso Desenzano. È una tela di alta qualità in cui un rinnovato plasticismo, legato al naturalismo veronese dei primi del Seicento, si cala in un'ambientazione ancora tintorettesca, con un'architettura in prospettiva diagonale, rischiarata da un lume artificiale.

Né Claudio Ridolfi, né Alessandro Turchi, l'Orbetto, sembrano essere intervenuti con opere nel contesto salodiese³⁶, mentre una tela di

33 Il dipinto di Lonato presenta però scarse analogie, anzi, notevoli differenze, con l'*Assunzione della Vergine* in Santa Maria del Lago ad Asola, firmata «HORA.S LAMB.S P.»». A questa tela, molto nei modi di Bernardino Campi, si lega il disegno 21367 del Louvre, presumibilmente preparatorio e quindi forse riferibile a Lamberti, sotto il forte influsso di Campi. Lamberti peraltro fu un pittore proteiforme, capace di mutare rapidamente pelle e passare dall'orbita di Bernardino Campi a quella di Antonio Maria Viani, al cui stile aderì con decisione nel primo decennio del Seicento. Per qualche spunto su Lamberti: L'OCCASO, *Museo di palazzo Ducale di Mantova, cit.*, pp. 264-265.

34 IBSEN, *San Pier d'Agrino, cit.*, p. 99.

35 Su Pase Pace: FOSSALUZZA, *Identificazione di Pase Pace, cit.*, pp. 88-107.

36 Colgo tuttavia l'occasione per segnalare, in merito a Ridolfi, il rapporto tra la sua lunetta «giubilare» in Sant'Onofrio al Gianicolo, a Roma, e il foglio 14797 dell'Istituto Nazionale per la Grafica di Roma (ivi schedato come ottocentesco); inoltre il foglio FD 30440 della collezione Cini, già della raccolta di Giuseppe Fiocco (Giuseppe Pavanello, a cura di, *I disegni del Professore. La raccolta Giuseppe Fiocco della Fondazione Giorgio Cini*, catalogo della mostra [Padova, 8 maggio – 24 luglio 2005], Venezia

cultura veronese, tra Creara³⁷ e India (potrebbe essere di Anselmo Canera?), si conserva sull'altare maggiore della chiesa di Sant'Antonio Abate a Ponti sul Mincio e raffigura le *Tentazioni di sant'Antonio abate*. Di Antonio Giarola, detto il Cavalier Coppa, si conserva una pala, databile però 1659-1662, in San Lorenzo a Bagolino³⁸.

Anche i vicentini ebbero la loro parte: è il caso di Alessandro Maganza, autore di due modeste pale dedicate a San Carlo Borromeo: una dipinta per i Somaschi, l'altra direttamente per il duomo di Salò, ma entrambe lì oggi conservate³⁹.

Questo arido elenco di dati, ci permette di concludere che la presenza di Palma a Salò fu tutt'altro che un caso isolato, per quanto si possa considerare l'episodio più significativo e importante di una costante e fitta rete di relazioni tra Venezia (o il Veneto in generale) e la «Magnifica Patria».

Ringrazio Ivana Ortolani, Giancarlo Predoni e mons. Federico Pellegrini, Angelo Loda, Luisa Marchetti.

2005, p. 54 n. 48), si lega alla *Presentazione al tempio* di Ridolfi presso Santo Spirito a Urbino, datata al 1621-1625 (MARISA BALDELLI, *Claudio Ridolfi veronese pittore nelle Marche*, Urbina 1977, pp. 114-117). Di questa tela, della quale esiste esistono una replica in Sant'Andrea a Pergola e una copia nella Galleria Santoro di Bologna, segnalo un'ulteriore copia nella parrocchiale di Castellaro Lagusello (Mantova). Potrebbe spettare a Ridolfi anche il disegno con l'*Assunta e disciplini* del Wallraf-Richartz-Museum di Colonia (inv. Z 5135). Per l'Orbetto segnalo invece una tela del Museo Tadini di Lovere, inv. 66, in relazione con la pala di *Santa Maria Maddalena* in San Tommaso Cantauriense, a Verona.

37 Una pala di Sante Creara, firmata e datata 1604, si conserva in San Zenone a Eno di Degagna, in Val Sabbia: GNACCOLINI, *Una traccia per le presenze «foreste» in Val Sabbia*, cit., p. 37. LANCENI, *Divertimento pittorico*, cit., p. 170, gli assegna anche i *Misteri del Rosario* in San Giovanni Battista a Lonato.

38 ENRICO MARIA GUZZO, *Contributo per Antonio Giarola*, in «Arte Veneta», 45, 1993, pp. 97-101: 98.

39 Su queste due opere: IBSEN, *Il Duomo di Salò*, cit., pp. 108 e 156.

Monica Molteni

«Il Tiziano di questa età, lo Zeusi di questi anni di fango»: sulle tecniche di Andrea Celesti nel ciclo di Toscolano

La data che ufficializza il trasferimento di Andrea Celesti¹ dalla Laguna a Toscolano è quella del suo matrimonio con la veneziana Martina Davagna (o Davagni), celebrato l'8 gennaio 1688 da don Bortolo Midani Castagna alla presenza degli amici Scipione Delai, Camillo Sgraffignoli e Girolamo Tamagnini nella parrocchiale dei Santi Pietro e Paolo², ovvero la chiesa per il cui presbiterio il pittore licenzierà entro questo stesso anno una straordinaria sequenza di teleri con le storie dei due santi titolari (fig. 15), pari, per sontuosità cromatica e potenza scenografica, ai grandi cicli che andavano allora rivestendo di fasti baroc-

– 67 –

1 La bibliografia su Andrea Celesti è molto ampia e ricca soprattutto di interventi centrati su questioni specifiche, che verranno via via richiamati all'occorrenza; per la ricomposizione in senso monografico del suo profilo biografico e artistico i rimandi fondamentali sono a: ANTON MARIA MUCCHI, C. DELLA CROCE, *Il pittore Andrea Celesti*, Milano, Silvana, 1954 (particolarmente per l'aspetto documentario); RODOLFO PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Seicento*, Milano, Electa, 1993, I, pp. 265-272, 365-368, fondamentale per la disanima degli aspetti stilistici della sua produzione e per la loro collocazione nel quadro d'insieme; NICOLA IVANOFF, *Celesti, Andrea*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 23, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1979, pp. 386-388; l'attività benacense dell'artista è stata ripercorsa da ISABELLA MARELLI, *Andrea Celesti 1637-1712. Un pittore sul lago di Garda*, San Felice del Benaco, T. P. Editore, 2000.

2 Il documento relativo alle nozze del pittore è stato pubblicato da MUCCHI, DELLA CROCE, *Il pittore Andrea Celesti*, cit., 1954, p. 101; MARIO TREBESCHI, *Note d'archivio sui pittori Andrea Celesti, Abramo e Nicola Grisiani*, in «Brixia Sacra», n.s., XXXIII (1988), p. 58; MARELLI, *Andrea Celesti*, cit., 2000, p. 286, doc. 4: a quest'ultima studiosa si deve anche la correzione del refuso per cui il cognome della moglie era stato trascritto come Lavagni (*Ibid.*, p. 23). Sulla parrocchiale di Toscolano si vedano FRANCESCO AMENDOLAGINE, *La chiesa dei Santi Pietro e Paolo nella storia*, in *Andrea Celesti a Toscolano. Capolavori restaurati nella chiesa dei Santi Pietro e Paolo*, Brescia, Grafo, 2006, pp. 71-74; MARCO FASSER, *Un piccolo ma singolare dettaglio costruttivo*, *Ibid.*, p. 75.

chi i templi lagunari³.

All'epoca dei fatti evocati, l'artista era oramai giunto alla cinquantina⁴ e poteva vantare uno *status* professionale del tutto considerevole. Dopo una partenza per più di un verso ancora in ombra, ma non priva di ragguardevoli incarichi⁵, dalla metà degli anni Settanta la sua carriera si era infatti decisamente impennata, fruttandogli nel contesto veneziano una pioggia di prestigiose commissioni pubbliche e private⁶ e, a coroll-

3 Sul ciclo toscolanese si vedano: *Per Andrea Celesti a Toscolano. Il restauro della «Vocazione di Pietro e Andrea»*, catalogo della mostra (Toscolano, santuario della Madonna del Benaco, 20 ottobre-11 novembre 1991), a cura di G. Agosti ed E. Lucchesi Ragni, Brescia, Grafo, 1991, seguito da *Andrea Celesti nel Bresciano. Per il restauro del ciclo di Toscolano (1678-1712)*, catalogo della mostra (Brescia, chiesa dei Santi Giacomo e Filippo, 9 ottobre-14 novembre 1993), a cura di G. Agosti ed E. Lucchesi Ragni, Brescia, Civici Musei d'Arte e Storia, 1993; MARELLI, *Andrea Celesti, cit.*, pp. 38-54, cat. 1 (per le tele del presbiterio, quelle dell'organo e della controcantoria e per l'antella degli olii santi), pp. 155-156, cat. 37 (per la *Strage degli Innocenti*), p. 193, cat. 51 (per gli affreschi dell'abside). A questi titoli andranno inoltre aggiunti i due volumi editi in occasione dei restauri degli anni Duemila *Andrea Celesti a Toscolano. Capolavori restaurati, cit.*, e *Andrea Celesti a Toscolano. La Strage degli innocenti restaurata*, Brescia, Grafo, 2007.

4 La data di nascita di Celesti è stata fissata al 1637 sulla base del profilo biografico steso nel 1720 da NATALE MELCHIORRI, *Notizie di pittori ed altri scritti*, ed. a cura di G.B. Favero, Venezia-Roma, Istituto Per la Collaborazione Culturale, 1964, p. 373, sebbene al proposito qualche dubbio sia lecito in ragione della diversa indicazione offerta dal *Rollo dei pittori maestri matricolati nel Collegio di Venezia* del 5 giugno 1690 (ELENA FAVARO, *L'arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti*, Firenze, Olschki, 1975, p. 215), in cui all'artista vengono attribuiti 58 anni suggerendo dunque che i suoi natali avessero avuto luogo nel 1632. Sull'opinabilità di quest'ultima notizia, forse frutto di un'imprecisione conseguente all'assenza del pittore da Venezia nel momento in cui venne effettuata la registrazione perché impegnato nel completamento del ciclo toscolanese, si vedano tuttavia da ultimo le osservazioni di MARELLI, *Andrea Celesti, cit.*, p. 17.

5 Fra gli anni Sessanta e Settanta il pittore risulta in effetti impegnato nella decorazione di diversi palazzi veneziani, fra cui palazzo Erizzo, dove lavora fra 1659 e 1669; alle stesse date si colloca anche il suo intervento in palazzo Conti a Padova, per il quale tornerà a cimentarsi sul tema del ritratto ideale trattato in precedenza pure per gli Erizzo licenziando una serie di dieci tele inaugurata nel 1660 dal *Ritratto di Naimerius de Comitibus*: FABRIZIO MAGANI, *Andrea Celesti decoratore in Palazzo Conti di Padova: la serie di ritratti di famiglia*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», LXXX (1991), pp. 197-221.

6 Per un riepilogo di questa fase dell'attività del Celesti basti qui il rimando a PALLUCCHINI, *La pittura veneziana, cit.*, 1993, p. 265; MARELLI, *Andrea Celesti, cit.*, pp. 18-21.

lario di tanti oneri, anche onorevoli riconoscimenti.

In tal ordine, andranno ricordate innanzitutto le lodi di Boschini, che nelle *Ricche minere* (1674) spendeva parole di apprezzamento per la pala ancora *in fieri* per la cappella di Santa Maria della Pace ai Santi Giovanni e Paolo con *San Luca che dipinge la Vergine*, «opera fatta di buon gusto», affollata di figure che si disponevano a comporre un «concerto veramente pittoresco, arricchito da maestosi ornamenti d'Architettura»⁷; e che poi non mancherà di inserirne il nome nell'elenco di tutti i pittori «che in Venezia hanno grido e son tenuti virtuosi» inviato nel maggio del 1675 al cardinale Leopoldo de' Medici, nel quale il Nostro, presentato come allievo di Matteo Ponzone, era gratificato della prestigiosa qualifica di «osservatore della maniera di Paolo Veronese»⁸. Referenze senza dubbio non trascurabili, soprattutto se si considera il ruolo di perito, intermediario e sensale d'opere d'arte giocato sul mercato dallo stesso Boschini⁹: sicché è

7 MARCO BOSCHINI, *Le ricche minere della pittura veneziana*, Venezia, Nicolini, 1674, p. 63 (Sestiere di Castello). Il dipinto ricordato da Boschini, perduto ma parzialmente memorizzato in un noto disegno di Fragonard, era datato 1475 e, giusta la memoria dello Zanetti (ANTON MARIA ZANETTI, *Della Pittura Veneziana e delle Opere Pubbliche de' Veneziani Maestri Libri V*, Venezia, Albrizzi, 1771, pp. 401-402), faceva parte di un progetto decorativo che includeva anche la rappresentazione del *Paradiso* nelle volte sopra l'altare, nonché la realizzazione di una seconda tela riconosciuta nell'*Adorazione dei Magi* recentemente transitata in asta a Genova da ENRICO LUCHESE, *Andrea Celesti, l'"Adorazione dei Magi" di Santa Maria della Pace ai Santi Giovanni e Paolo*, in «Arte Veneta», 66 (2009), pp. 161-165, al quale si rimanda anche per un riepilogo della cospicua fortuna critica e iconografica incontrata dal *San Luca che dipinge la Vergine*.

8 L'elenco in questione compare in una lettera datata 18 maggio 1675 pubblicata da PAOLA BAROCCHI, *Appendice, con nota critica e supplementi a Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua, opera di F. Baldinucci*, Firenze, Spes, 1975, VI, p. 350. Per più recenti rimandi al documento si vedano GIOVANNI AGOSTI, *Per Andrea Celesti, a Toscolano*, in *Andrea Celesti nel Bresciano*, cit., p. 10; MARELLI, *Andrea Celesti*, cit., pp. 18, 274; GIUSEPPE FUSARI, *Andrea Celesti (1637-1712)*, in *Andrea Celesti a Toscolano. Capolavori restaurati*, cit., p. 19. Per l'apprendistato di Celesti presso Matteo Ponzone, cui fece seguito l'avvicinamento a Sebastiano Mazzoni, PALLUCCHINI, *La pittura veneziana*, cit., p. 265.

9 Per questi aspetti della multiforme attività di Boschini si rimanda essenzialmente al recente contributo di ISABELLA CECCHINI, *Tra commercio e arte. La vita divisa di Marco Boschini*, in *Marco Boschini. L'epopea della pittura veneziana nell'Europa barocca*, Atti del Convegno di Studi (Verona, Università degli Studi - Museo di Castelvecchio, 19-20 giugno 2014), a cura di E. M. Dal Pozzolo, con la collaborazione di P. Bertelli, Treviso, ZeL Edizioni, 2014, pp. 37-55, con bibliografia precedente.

legittimo pensare che i suoi pareri, oltre a manifestare una valutazione estetica – per altro condivisa e anzi amplificata un paio d’anni più tardi quando Celesti, a sua volta alle prese con la tentata vendita della pala di Serravalle di Tiziano, veniva definito «un de’ migliori pittori, che siano oggi a Venezia»¹⁰ – dovessero più prosaicamente costituire anche un autorevole viatico commerciale. E referenze alle quali nel medesimo torno di tempo andranno ad accodarsi anche ulteriori e più ufficiali riconoscimenti, quali l’assegnazione – verosimilmente poco dopo la metà del decennio – del titolo di cavaliere da parte del doge Alvise Contarini¹¹, rievocata con roboanti metafore barocche da Giovanni Muti in una lettera del 1681 in cui ad Andrea, «Tiziano di questa età [...] Zeusi di questi anni di fango», venivano attribuite le virtù riunite di «un Michelangelo nel disegno, un Raffaello nel colorito, nella varietà un Tiziano, nella naturalezza un Correggio»¹².

A fronte di così luminosi e promettenti sviluppi, coronati dall’investitura a Priore del Collegio dei pittori veneziani ancora in essere nel 1687¹³, ovvero nell’immediata vigilia della sua partenza per

– 70 –

10 L’episodio cadeva nel 1677, quando appunto Celesti, che nel frattempo aveva evidentemente maturato un’opportuna fama di intenditore, si trovò coinvolto nelle trattative avviate da Cosimo III de’ Medici per tentare l’acquisto della pala con la *Madonna con il Bambino e i santi Pietro e Paolo* di Serravalle: per il relativo carteggio si veda MICHELANGELO GUALANDI, *Nuova raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, Bologna, Tipografia Sassi, 1845, II, pp. 318-343, nn. 291-300; per un commento critico sulla vicenda valgano principalmente PHILIP SOHM, *Pittoresco. Marco Boschini, his critics and their critiques of painterly brushwork in Seventeenth and Eighteenth Century Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 162; AGOSTI, *Per Andrea Celesti*, cit., p. 10.

11 Contarini era stato eletto doge nel 1676 e dunque la nomina a cavaliere del Celesti dovette seguire questa data, ma precedere il 1681 ipotizzato da Mucchi (MUCCHI, DELLA CROCE, *Il pittore Andrea Celesti*, cit., p. 17) poiché il titolo è utilizzato dal pittore già nel 1680 per firmare con la sigla «K.A.C.» la tela per la cattedrale di Vicenza con l’*Imperatore Eraclio si accinge a riportare nella basilica eretta sul Calvario la croce recuperata dai persiani*: AGOSTI, *Per Andrea Celesti*, cit., p. 10.

12 La lettera, inizialmente pubblicata da MUCCHI, DELLA CROCE, *Il pittore Andrea Celesti*, cit., p. 63, è stata integralmente riproposta da MARELLI, *Andrea Celesti*, cit., p. 283, doc. 1.

13 Sulla partecipazione di Celesti al Collegio dei pittori veneziani si vedano i documenti pubblicati da FAVARO, *L’arte dei pittori*, cit., pp. 155, 199, 205, 215, 218; sulla presenza del pittore nella città lagunare nel 1687: MARELLI, *Andrea Celesti*, cit., pp. 22, 274-275: tale circostanza risulta accreditata perlomeno fino al gennaio di tale

il Benàco, l'abbandono della madre patria è lungamente apparsa circostanza del tutto intempestiva, spiegata da una certa letteratura di fine Ottocento in chiave romantico-romanzesca facendo appello al mito dell'artista passionale e maledetto, costretto alla fuga dalla sua città dopo essersi macchiato di una colpa oltraggiosa, quale poteva essere l'aver ritratto il doge Alvise Contarini con le orecchie d'asino, a significarne l'ignoranza in materia d'arte dopo che quest'ultimo aveva criticato un suo dipinto, oppure, in alternativa, l'esser rimasto coinvolto in un fatto di sangue forse legato alla contesa per una donna¹⁴. In realtà il lungo soggiorno toscolanese dell'artista non risulta aver avuto sotto nessun aspetto le caratteristiche di un confino¹⁵, posto che non solo egli godette nella nuova sede di un immutato credito, a sua volta foriero di un susseguirsi di incarichi di rilievo che lo condussero a disseminare opere in tutto il Bresciano, ma anche di uno *status* di totale libertà, che gli consentì, ad esempio, di contrarre matrimonio con una veneziana.¹⁶ Inoltre andrà considerato che il suo nome anche dopo il 1688 compare a più riprese negli elenchi del Collegio dei pittori veneziani (1690, 1697, 1708)¹⁷, a indicare che i rapporti con la madre patria non vennero in realtà mai del tutto troncati, intrecciandosi a commissioni prestigiose e impegnative quali, fra 1696 e 1697, quelle per il duomo di Treviso e

– 71 –

anno, quando sulla «Pallade Veneta» viene lodata una complessa allegoria politica del «signor Cavalier Celesti uno de' famosi pittori che qua maneggiano il pennello», il quale ultimo aveva composto anche un sonetto ad accompagnamento dell'opera: ELEANOR SELFRIDGE FIELD, *Fragments of art criticism from a forgotten venetian journal*, in «Arte Veneta», XXXIX (1980), pp. 179-182; AGOSTI, *Per Andrea Celesti*, cit., pp. 10-11; MARELLI, *Andrea Celesti*, cit., pp. 274-275, 284-285, doc. 3.

14 Sull'origine e diffusione di queste versioni si veda da ultimo il contributo di FRANCESCO DE LEONARDIS, *La fortuna novecentesca di Andrea Celesti*, in *Andrea Celesti a Toscolano. Capolavori restaurati*, cit., pp. 9-10.

15 Per l'ipotesi contraria cfr. CAMILLO BOSELLI, *Appunti bresciani ad un libro su Andrea Celesti*, in «Arte Veneta», IX (1955), p. 236.

16 MARELLI, *Andrea Celesti*, cit., p. 23; FUSARI, *Andrea Celesti (1637-1712)*, cit., p. 20. L'attività di Celesti compresa fra l'arrivo a Toscolano e il 1695, quando il pittore rientrerà per un quinquennio nella natia Venezia, è talmente fitta di commissioni – perlopiù a destinazione benacense – da non essere ripercorribile in una semplice nota: per una ricognizione degli interventi, comprensiva della bibliografia precedente, valga dunque il rimando a MARELLI, *Andrea Celesti*, cit., pp. 23-26, 54-132, catt. 2-26.

17 FAVARO, *L'arte dei pittori*, cit., pp. 155, 199, 205, 215, 218.

per l'abbazia di San Floriano a Linz¹⁸, il che configge palesemente con la fantasiosa ipotesi che egli avesse subito restrizioni d'ordine politico o giuridico.

Piuttosto sembra ragionevole che la trasferta nell'entroterra, dove peraltro lo accompagnavano l'ormai consolidata fama di maestro «di famoso grido, [...] insigne del nostro secolo»¹⁹ e l'onorevole qualifica di «Pittore di Camera» di sua Maestà Cesarea²⁰, pur apparentemente repentina, fosse stata in realtà preparata dall'artista nella prospettiva di aprire nuovi canali di mercato con oculatezza e per tempo, tessendo già fra le lagune una maglia di relazioni, poi rivelatesi oltremodo proficue, con insigni personaggi toscolanesi quali i fratelli Delai.

Residenti sulla riviera gardesana, dove anche si trovava la villa di famiglia alla cui decorazione il Nostro verrà chiamato nel 1688-89²¹,

18 Il ciclo trevigiano comprendeva un ovale con il *Giudizio universale*, un *Eterno in gloria* per l'altare maggiore, le due tele che dovevano fiancheggiare il monumento del vescovo Zanetti con la *Caduta di Simon Mago* e il *Martirio dei santi Teonisto, Tabra e Tabrata*, nonché il *Miracolo di san Liberale*: dipinti andati tutti perduti, così come le successive *Storie di san Pietro* nelle vele e la *Risurrezione*, il *Cristo e l'adultera*, il *Cristo e la samaritana* e il *Noli me tangere* per le lunette. Analogamente in gran parte disperso è anche il ciclo per Linz, di cui restano in loco un *Convito in casa del Fariseo*, la pala dell'altare maggiore con il *Paradiso* e l'ovale con la *Trinità*: MARELLI, *Andrea Celesti*, cit., pp. 27-28, con bibliografia precedente.

19 Tali definizioni accompagnano a più riprese il nome di Celesti nei Libri delle Provvisioni lonatesi: MARELLI, *Andrea Celesti*, cit., pp. 286-287, doc. 5; STEFANO LUSARDI, *Celesti/Lonato, noterelle iconografiche*, in *Andrea Celesti a Lonato*, Lonato, Grafo, 2006, p. 11.

20 EZIO CHINI, *La pala dell'altare della Sacra Cintura di Andrea Celesti*, in *La chiesa di Santa Maria Assunta ad Avio e i dipinti di Stefano Catani*, a cura di M. Peghini, Avio, («Quaderni della Biblioteca, Arte», 1) 1994, p. 56; MARELLI, *Andrea Celesti*, cit., pp. 287-288, doc. 6.

21 Il ciclo di villa Delai era costituito da ventitré tele di diverso formato collegate fra loro da preziose cornici intagliate e dorate che ricoprivano integralmente le pareti del salone da pranzo del primo piano, il cui soffitto, affrescato da un anonimo quadraturista, esibiva al centro l'*Immacolata Concezione* datata 1689: quest'ultima è l'unica opera di Celesti ancora *in situ*, mentre gli altri dipinti, tutti dedicati all'illustrazione di episodi biblici, dopo il loro acquisto nel 1972 da parte del Credito Agrario Bresciano sono stati trasferiti nella sede cittadina della banca: MARIACRISTINA LOVAT, *Sulle tele del Celesti per la villa Delai*, in *Andrea Celesti nel Bresciano*, cit., pp. 27-29, 30-33, catt. 8-13; MARELLI, *Andrea Celesti*, cit., pp. 25, 68-79, cat. 8; VALERIO TERRAROLI, *Banco di Brescia. Il palazzo e la quadreria*, Milano, Skira, 2012, pp. 49-65; sull'argomento si veda inoltre il contributo di STEFANIA CRETTELLA nel presente volume.

questi ultimi avevano in effetti nella Serenissima casa e commerci: Scipione nel ramo delle cartiere e delle ferriere, mentre Giulio vendeva alla flotta veneziana bombe, ancore e corazze, circostanza verosimilmente non irrilevante ai fini di individuare le coordinate dell'incontro con Celesti, forse sviluppatosi nell'ambito dei singolari rapporti che legavano la Milizia da Mar al Collegio delle Arti, tenuto da una legge del Senato a versare una tassa annuale per il mantenimento dei marinai e l'armamento delle navi²².

Ad ogni modo, quale fosse stata l'occasione da cui erano scaturiti, tali contatti dovettero avere un qualche allettante innesco – forse da far coincidere con la commissione nel 1864 circa da parte degli stessi Delai della pala con *Cristo crocifisso con San Giovanni Battista, la Maddalena e San Rocco*²³ – e un loro tempo di maturazione prima di arrivare a indurre il pittore ad allontanarsi stabilmente dalla madre patria nel fatidico 1688, anno dal quale siamo partiti ed entro il quale giunse a compimento «la felice mastodontica impresa» di rivestire il presbiterio della parrocchiale toscolanese con «centinaia di metri quadri di tela dipinta, separati da cornici intagliate e dorate»²⁴ che si articolavano attorno alle tre scene centrali poste in testa all'abside in cui erano raffigurate (da

22 Per quest'ultima ipotesi MARELLI, *Andrea Celesti*, cit., pp. 22-23; EADEM, *L'attività di Andrea Celesti nella riviera gardesana*, in *Andrea Celesti a Toscolano. Capolavori restaurati*, cit., p. 61. Le principali notizie sui Delai sono state raccolte da DONATO FOSSATI, *Distinte famiglie di Riviera*, Salò, Devoti, 1941, pp. 7-12.

23 L'ipotesi di una datazione al 1684 della pala destinata alla cappella di San Giovanni Battista nella parrocchiale di Toscolano è riportata nella scheda relativa al restauro dell'opera conservata nell'archivio di LUISA MARCHETTI, ANTONIO FONTANINI, Comune di Toscolano Maderno, Chiesa S.S. Pietro e Paolo, *Andrea Celesti*, «*Cristo crocifisso con san Giovanni Battista, la Maddalena e san Rocco*», 2006, s.n.p.; sul dipinto si veda anche MARELLI, *Andrea Celesti*, cit., p. 97, cat. 13, che propone una datazione più avanzata, agli anni 1692-1693.

24 AGOSTI, *Per Andrea Celesti*, cit., p. 9. Le preziose cornici che rilegano le tele del presbiterio meriterebbero, giusta l'osservazione dello stesso Agosti (*Ibid.*, p. 24), un più attento studio che tenesse conto del confronto perlomeno con le analoghe carpenterie messe in opera in villa Delai, a villa Bettoni a Bogliaco (dove peraltro la tradizionale attribuzione a Celesti del ciclo pittorico è stata corretta sulla base dei documenti a favore del collaboratore Alessandro Campi: MARIA CRISTINA LOVAT, *I soffitti affrescati di Palazzo Zambelli a Lonato*, in *Andrea Celesti a Lonato*, cit., pp. 39-42) e nella parrocchiale di Verolanuova, le quali ultime furono realizzate nel 1706 dai fratelli Mario e Prospero Calabrese di Pralboino (cfr. VALENTINO VOLTA, in *La basilica di Verolanuova*, Brescia, Grafo, 1987, p. 108).

sinistra a destra) *La caduta di Simon Mago, La consegna delle chiavi a san Pietro e Il martirio dei santi Pietro e Paolo*²⁵.

Ma torniamo al 1688. La data in questione è inscritta sulla teletta sotto al finestrone nel lato destro del coro, insieme ai nomi e agli stemmi dei patrocinatori dell'impresa, ovvero Scipione Delai, Camillo Sgraffignoli e Girolamo Tamagnini. Questi ultimi, i cui ritratti compaiono nel *Martirio* insieme a quello del parroco che aveva celebrato le nozze del nostro Andrea, don Bartolo Midani Castagna²⁶, che a breve diverrà a sua volta committente del pittore²⁷, erano rispettivamente vicario (il Delai) e commissari (gli altri due) della Confraternita del Santissimo Sacramento, alla quale nel 1678 Giovanni Antonio Collosini (a sua volta effigiato nella tela con la *Caduta di Simon Mago* insieme al cugino Giovan Battista Sgraffignoli e allo stesso pittore) aveva legato la propria eredità affinché fosse utilizzata per opere pie e nell'ornamento della chiesa²⁸. È dunque pressoché scontato che la presenza di quest'ulteriore data sulla targa sotto al finestrone di sinistra faccia riferimento al lascito che aveva consentito il prender forma dell'impresa, piuttosto che all'anno di

25 Sulle tele del presbiterio si vedano: AGOSTI, *Per Andrea Celesti, cit.*; MARELLI, *Andrea Celesti, cit.*, pp. 38-53, cat. 1; EADEM, *L'attività di Andrea Celesti, cit.*, pp. 59-62, oltre naturalmente al volume *Andrea Celesti a Toscolano. Capolavori restaurati, cit.*, che propone una ricognizione complessiva delle diverse problematiche connesse al ciclo. Quanto all'organizzazione dei soggetti, i tre dipinti centrali sono sormontati da lunette che raffigurano, da sinistra verso destra, *San Giovanni Evangelista, l'Esaltazione dell'Eucarestia e San Matteo*; sulla parete di sinistra affiancano il finestrone centrale due tele lunghe e strette con *La liberazione di san Pietro*, al di sopra delle quali si trovano il grande riquadro con *La vocazione di Pietro e Andrea* e la lunetta con *San Luca*; sulla parete destra si ripete il medesimo schema costituito dai due laterali con *La guarigione dello storpio*, il riquadro con *La pesca miracolosa* e la lunetta con *San Marco*: per un'efficace visualizzazione della distribuzione dei soggetti si veda il grafico pubblicato da GIAN MARIA CASELLA, *L'intervento di restauro*, in *Andrea Celesti a Toscolano. Capolavori restaurati, cit.*, p. 89.

26 MARELLI, *Andrea Celesti, cit.*, p. 43; EADEM, *L'attività di Andrea Celesti, cit.*, p. 59.

27 MARELLI, *Andrea Celesti, cit.*, pp. 99-101, cat. 14; la commissione riguardava la pala per l'altare di famiglia nella chiesa di Pozzolengo con il *Compianto su Cristo morto con la Madonna del Carmine e i santi Giovanni Battista, Francesco, Bartolomeo e Antonio da Padova*, stilisticamente riconducibile al 1692-93.

28 *Ibid.*, pp. 39-40. L'ulteriore presenza di un autoritratto di Celesti nella *Strage degli Innocenti* è stata ipotizzata da GIAN MARIA CASELLA, *La Strage degli Innocenti: il restauro*, in *Andrea Celesti a Toscolano. La Strage degli Innocenti, cit.*, pp. 57-62.

avvio dei lavori²⁹, tanto più se si considera che le pitture denunciano una straordinaria velocità e sicurezza di scrittura, e dovettero dunque essere portate a compimento in tempi assai brevi.

Prima di entrare nel dettaglio delle questioni tecniche e stilistiche preposte a quest'ultima circostanza, converrà tuttavia concludere la ricognizione delle opere licenziate da Celesti per la chiesa toscolanese.

L'intervento del 1688, comprensivo dell'allestimento del coro, della realizzazione delle tele per le ante dell'organo con l'*Annunciazione* e l'*Adorazione dei Magi*, e dell'*Adorazione dei pastori* della controcantoria³⁰, sarà infatti seguito all'attacco del Settecento da nuovi contributi, che si accodano a un'intensa attività produttiva che vedrà l'infaticabile pittore dividersi fra Toscolano, Brescia e Venezia³¹, dove trascorrerà il quinquennio 1695-1700 senza tuttavia mai interrompere i rapporti con l'entroterra, cui saranno destinate le pale per Capriolo e Desenzano³². Rientrato a Toscolano al termine della parentesi lagunare, egli verrà dunque chiamato a dipingere la pala con *San Giuseppe in gloria con i santi Carlo Borromeo, Filippo Neri, Francesco di Sales e Gaetano da Thiene*³³ e la *Madonna del rosario con i santi Domenico e Caterina*, stilisticamente collocabili fra 1699-1701³⁴; la grande *Strage degli innocenti* della controfacciata, commissionata dal Comune di Toscolano e realizzata fra 1700 e 1702,³⁵ e le dieci tele dei sovrarchi della navata

– 75 –

29 Quest'ultima ipotesi è stata prospettata, seppur in termini interlocutori, da AGOSTI, *Per Andrea Celesti, cit.*, p. 9.

30 MARELLI, *Andrea Celesti, cit.*, pp. 38-51, cat. 1.

31 Per una ricostruzione di questa fase dell'attività del pittore si rimanda nuovamente a MARELLI, *Andrea Celesti, cit.*, pp. 26-28 e relative schede.

32 *Ibid.*, pp. 28-29, 126-131, catt. 24-25. Per le opere della parrocchiale di Desenzano si tenga inoltre conto del volume *Andrea Celesti a Desenzano. Capolavori nella chiesa della Maddalena*, Calcinato (BS), Archerdo Edizioni, 2009.

33 MARELLI, *Andrea Celesti, cit.*, pp. 147-148, cat. 33.

34 *Ibid.*, pp. 149-150, cat. 34.

35 Il dipinto, già schedato da MARELLI, *Andrea Celesti, cit.*, pp. 29, 155-156, cat. 37, è stato oggetto di più recenti studi in occasione del restauro del 2006-2007: *Andrea Celesti a Toscolano. La Strage degli Innocenti, cit. L'ante quem* del 1702 è fissato dal pagamento effettuato il 16 maggio di tale anno all'intagliatore Tommaso Dal Grande per la cornice del quadro, mentre l'individuazione della committenza nel Comune di Toscolano discende da un successivo documento del 1761 in cui a quest'ultimo è deferito il compito di «tener netata dalla polvere la pala delli santi Innocenti» poiché

centrale con episodi della *Vita di Cristo*, fatte eseguire dalla confraternita del Santissimo Sacramento entro il 1702 dando seguito al legato testamentario sottoscritto il 29 settembre 1700 da Donato Colosi³⁶.

Infine, la terza e ultima fase dei lavori vedrà l'ormai anziano, ma ancora vigoroso maestro, salire sui ponteggi per realizzare a fresco, coadiuvato dal quadraturista Ludovico Bracchi e dall'ornatista bolognese Stefano Orlandi, l'*Esaltazione della Croce* sulla volta del presbiterio (fig.15) e, sui pennacchi, i *Profeti* e i *Dottori della Chiesa*³⁷: i lavori,

di sua ragione: ANTONIETTA SPALENZA, *Nuovi documenti su Andrea Celesti a Toscolano*, in «Civiltà Bresciana», IX (2000), p. 69; FRANCESCO DE LEONARDIS, *La Strage degli Innocenti nella parrocchiale di Toscolano*, in *Andrea Celesti a Toscolano. La Strage degli Innocenti*, cit., p. 13. A quest'ultimo contributo si rimanda anche per l'ipotesi che il dipinto fosse stato eseguito da Celesti a Venezia e da lì inviato a Toscolano, come sembrerebbe indicare la presenza di una notevole giunta nella parte inferiore della tela fatta per adattarne il formato alla misura della cornice in conseguenza di un non perfetto coordinamento fra il lavoro del pittore e quello dell'intagliatore: supposizione certamente suggestiva, ma non del tutto compatibile con i serrati ritmi degli interventi toscanesi succedutisi nel biennio in questione, nonché con il quadro documentario, che attesta la presenza del pittore sulle sponde del Garda il 10 agosto 1701, data del decesso del figlio Alvise: MUCCHI, DELLA CROCE, *Il pittore Andrea Celesti*, cit., p. 101; MARELLI, *Andrea Celesti*, cit., p. 293, doc. 23.

36 Il documento relativo al lascito del Colosi, ricordato anche dall'iscrizione «EX/LEGATO/DONATO/COLOSY/1700» che compare sulla tela con l'*Entrata di Cristo in Gerusalemme*, è stato pubblicato da MUCCHI, DELLA CROCE, *Il pittore Andrea Celesti*, cit., pp. 51, 88. I lavori si svolsero anche in questo caso con notevole celerità, se si considera che il donatore morì il 12 dicembre del 1700 e Celesti ricevette i pagamenti per l'opera conclusa il primo gennaio del 1702: SPALENZA, *Nuovi documenti su Andrea Celesti*, cit., p. 69. Per i dipinti della navata si rimanda alla schedatura di MARELLI, *Andrea Celesti*, cit., pp. 160-161, cat. 40.

37 MARELLI, *Andrea Celesti*, cit., pp. 29, 193, cat. 51, alla quale si rimanda anche per una prima ricognizione sullo spinoso problema dei collaboratori bresciani di Celesti (pp. 201-227), approfondito, per la figura di Alessandro Campi, da LOVAT, *I soffitti affrescati*, cit., pp. 39-56. L'esecuzione degli affreschi della parrocchiale toscanese costituisce uno dei rari saggi in questa tecnica di Celesti, collocandosi appena dopo l'intervento documentato al 1705-1707 in villa Rinaldi Barbini a Casella d'Asolo (per il quale si vedano NICOLA IVANOFF, *Gli affreschi del Liberi e del Celesti nella villa Rinaldi Barbini di Asolo*, in «Arte Veneta», III (1949), pp. 111-114; FRANCA ZAVA BOCCAZZI, *Gli affreschi del Celesti a villa Barbini a Casella d'Asolo*, in «Arte Veneta», XIX (1965), pp. 119-135; ALESSIO PASIAN, *Casella d'Asolo. Villa Rinaldi*, in *Gli affreschi nelle Ville Venete. Il Seicento*, a cura di G. Pavanello e V. Mancini, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 127-132, cat. 18), la cui prossimità cronologica al ciclo gardesano è evidentemente corroborata dalla condivisione di una tavolozza di toni adolciti e freschi che rimanda

avviati fra 1708 e 1709, giungeranno a compimento entro il 1712, anno appuntato sulle quietanze di pagamento rilasciate il 2 gennaio a Celesti e ai suoi collaboratori, che, nel segnare il termine della mirabolante impresa lacustre, costituisce anche l'estrema testimonianza di una «lunga e avventurosa carriera artistica»³⁸.

Complessivamente la decorazione della parrocchiale benacense si protrarrà dunque per oltre un ventennio, mettendoci a fronte di esiti stilistici emblematici dell'eclettismo di Celesti, che nel contesto di questa commissione manifesta la capacità di fondere fra loro un insieme di suggestioni raccolte negli anni lagunari arrivando infine a elaborare una maniera personalissima. La disinvoltura appresa dai grandi veneti del Cinquecento (Veronese e Tintoretto *in primis*) nell'orchestrare grandi e affollate composizioni dislocando una variegata umanità sullo sfondo di imponenti quinte architettoniche, inventando scorci arditi, giocando con i contrasti di luce e ombra e indulgendo all'eleganza dei cangiantismi, si coniuga in questo ciclo, che a ragione è stato considerato una delle realizzazioni più alte del pittore, a forzature degli effetti luministici e a un dinamismo turbinoso, oltrepassando largamente la classicità dei modelli. A fianco di ciò, emerge palpabile anche un più smarcato naturalismo, una ricerca di realismo espressionistico che, seppur implicita nelle radici tenebrose del suo linguaggio, troverà nel contesto bresciano più ampi margini di libertà espressiva, esaltandosi di una matericità tattilmente percepibile e di una conduzione pittorica «via via sempre più vibrante e lontana dalle compattezze disegnative» che informavano le opere veneziane, con effetti rutilanti di colore e di sostanza pittorica

– 77 –

alla svolta chiarista che caratterizza parte della produzione estrema dell'artista, per tempo analizzata da PALLUCCHINI, *La pittura veneziana, cit.*, pp. 365-268. Per gli aspetti più propriamente tecnici degli affreschi in questione si veda CASELLA, *L'intervento di restauro, cit.*, pp. 96-100.

38 Per la citazione FUSARI, *Andrea Celesti (1637-1712), cit.*, p. 23. I documenti relativi a quest'ultimo incarico (per i quali si vedano TREBESCHI, *Note d'archivio, cit.*, p. 58; MARELLI, *Andrea Celesti, cit.*, pp. 298-301, docc. 32, 35, 36, 39) indicano che le trattative con il pittore vennero condotte a partire dal novembre del 1708 da Domenico Delai insieme all'arciprete don Gaetano Zuanelli e a Camillo Sgraffignoli, ma che solo il 30 giugno dell'anno successivo si giunse alla definizione del compenso di 400 ducati da liquidare a Celesti e ai suoi collaboratori. Gli atti in questione consentono di posticipare la morte del pittore, che le fonti più antiche avevano collocato nel 1706: sulla questione cfr. MARELLI, *Andrea Celesti, cit.*, p. 17.

che richiamano i modi dell'ultimo Tiziano e che sono ottenuti lavorando le superfici con pennellate rapide e quasi impressionistiche, abbinata a stesure luminose e lievi di tinte in evidente allineamento con gli approdi chiaristi che connotano larga parte della produzione dell'artista nell'ultimo ventennio della sua carriera³⁹.

Le tele della parrocchiale dei santi Pietro e Paolo propongono insomma un complesso stratificarsi di suggestioni linguistiche, al contempo evidenziando un *modus operandi* peculiare, la cui corretta descrizione è stata possibile in tutta la sua complessità a seguito dei restauri condotti sui quadri del presbiterio e sulla *Strage degli Innocenti* della controfacciata a partire dai primi anni '90 del secolo scorso e fino a date recenti da Gian Maria Casella⁴⁰, cui sono andati ad aggiungersi gli interventi di Luisa Marchetti e Antonio Fontanini sulla *Madonna del rosario con i santi Domenico e Caterina* nella navatella destra (2000-2001), sul *Crocifisso* nella cappella del Battista (2006), sulle quattro tele dell'organo (2008) e sull'*Adorazione dei pastori* della controcantoria (2009)⁴¹: sicché attorno a tali lavori, e attraverso il confronto con altre esperienze analoghe, è a questo punto possibile definire la specificità e coerenza delle procedure tecniche di Celesti che, a riprova della sicurezza dell'artista nel proprio magistero, verranno immancabilmente riproposte nel trascorrere dei decenni.

Al proposito, il valore emblematico dei dipinti toscolanesi riposa anzitutto nell'aver conservato in larga misura intatta la materia ori-

39 Sugli aspetti stilistici del ciclo toscolanesi AGOSTI, *Per Andrea Celesti, cit.*, p. 11; MARELLI, *Andrea Celesti, cit.*, pp. 21, 23-25; EADEM, *L'attività di Andrea Celesti, cit.*, pp. 59-60.

40 DE LEONARDIS, *La fortuna novecentesca di Andrea Celesti, cit.*, p. 16. Il restauro dei dipinti del Celesti per la parrocchiale toscolanesa è proceduto per *tranches* successive: nel 1991-93 l'intervento aveva interessato le tele collocate intorno ai due finestroni delle pareti sinistra e destra (AGOSTI, *Per Andrea Celesti, cit.*, p. 17); fra il 2003 e il 2006 è stata la volta dei tre riquadri centrali, delle soprastanti lunette e degli affreschi della volta (CASELLA, *L'intervento di restauro, cit.*, pp. 89-100); nel 2007 è stata poi messa mano alla *Strage degli Innocenti* della controfacciata (CASELLA, *La Strage degli Innocenti, cit.*, pp. 53-68).

41 Devo le informazioni relative a questi ultimi interventi alla cortesia dei restauratori, che mi hanno concesso di prendere visione delle schede relative alle opere citate conservate nel loro archivio; ai medesimi spetta inoltre il restauro della cosiddetta *Antella degli olii santi* (2008), dipinta a olio su lamina metallica.

ginale, posto che, con la sola eccezione del *Cristo crocifisso con san Giovanni Battista, la Maddalena e san Rocco*⁴², essi non sono stati oggetto in passato di restauri pittorici veri e propri. Le notizie disponibili attestano in effetti che nel 1787 le tele della chiesa vennero sottoposte a una pulitura per mano prima di Francesco Martinelli e quindi di Domenico Belpomer⁴³ e che a seguire, nel 1789, nel corso di una campagna di rinnovamento degli altari, tutte le grandi pale, comprese quelle dell'abside, erano state schiodate dai telai nella parte inferiore in modo da poter far scorrere sotto alle medesime degli assiti lignei poi fissati alla parete allo scopo di proteggere i quadri dal contatto con l'umidità di risalita e di condensa delle murature⁴⁴. Ma in entrambi i casi si trattava di operazioni che non avevano comportato interventi sulle stesure cromatiche e che, tutto sommato, avevano inciso marginalmente sugli aspetti conservativi⁴⁵. Certo ciò non significa che le

42 Archivio MARCHETTI-FONTANINI, Comune di Toscolano Maderno, Chiesa S.S. Pietro e Paolo, *Andrea Celesti, «Cristo crocifisso con san Giovanni Battista, la Maddalena e san Rocco»*, 2006, s.n.p. Il dipinto in questione aveva subito un intervento antico che, oltre a numerosi ritocchi eseguiti in maniera assai grossolana, aveva comportato un rintelo eseguito a colla pasta, previa impregnazione del supporto originale con ceresina; il copioso affioramento in superficie di quest'ultimo trattamento, unitamente alla presenza di una spessa verniciatura stesa in modo poco omogeneo e penetrata fino alla preparazione, aveva compromesso pesantemente la natura cromatica della tela, accentuandone i caratteri di tenebrosità anche a causa della consunzione delle stesure di colore superficiali e del conseguente sbilanciamento della tavolozza in direzione degli scuri della base.

43 Archivio MARCHETTI-FONTANINI, Comune di Toscolano Maderno, Chiesa S.S. Pietro e Paolo, *Andrea Celesti, «Cristo crocifisso con san Giovanni Battista, la Maddalena e san Rocco»*, 2006, s.n.p.

44 Archivio MARCHETTI-FONTANINI, Comune di Toscolano Maderno, Chiesa S.S. Pietro e Paolo, *Andrea Celesti, «Madonna e santi domenicani»*, 2000-2001, s.n.p.; CASELLA, *L'intervento di restauro, cit.*, pp. 89-92.

45 Le conseguenze principali dell'inserimento degli assiti settecenteschi riguardavano i telai dei dipinti, che erano stati tutti lesionati; essi si presentavano inoltre tarlati e, per la loro struttura fissa, non risultavano più idonei a mantenere opportunamente tensionati i supporti tessili, perciò nel corso dei recenti restauri sono stati sostituiti. Una più grave compromissione, sempre frutto del medesimo provvedimento, interessava inoltre le lunette, che manifestavano tagli, strappi e ampie perdite della tela originale causati dalla difficoltà di farvi scorrere al di sotto i tavolati lavorando alla considerevole altezza di circa tredici metri da terra: CASELLA, *L'intervento di restauro, cit.*, pp. 89-92; per la *Madonna del rosario e santi domenicani* e per il *Crocifisso* della cappella del Battista si vedano le relative schede nell'archivio MARCHETTI-FONTANINI.

condizioni generali dei dipinti si fossero mantenute nel tempo integre, con l'eccezione dell'ottimo stato in cui versava la *Madonna del rosario con i santi Domenico e Caterina*, perfettamente preservatasi anche in virtù del fatto che nel 1789 il supporto, staccato dal vecchio telaio, era stato inchiodato a un solido assito ligneo che aveva efficacemente contrastato allentamenti e conseguenti sollevamenti e distacchi del colore⁴⁶. Viceversa, le tele laterali del presbiterio, seppur ancora vergini da stuccature, ridipinture o ritocchi, apparivano deturpate da squarci, buchi, sollevamenti di colore e lacune⁴⁷, così come quelle dell'abside⁴⁸, le quattro dell'organo⁴⁹ e la grande *Adorazione dei pastori* della controcantoria⁵⁰, i cui supporti presentavano lacerazioni di varia entità, per lo più dovute a traumi di natura meccanica, e rivelavano analoghe problematiche di distacco e caduta della materia pittorica ricollegabili allo scarso tensionamento delle tele e alla perdita di planarità delle stesse, non più in grado nel tempo di offrire un adeguato piano di aggrappaggio ai corposi impasti usati da Celesti.

Più avanzato ancora risultava poi lo stato di compromissione della *Strage degli Innocenti* in controfacciata, poiché su quest'ultima alle lacune e alle molte cadute di colore e abrasioni localizzate principalmente in corrispondenza delle traverse verticali della struttura di sostegno, si aggiungevano un vistoso taglio nella parte centrale e numerosissime altre lacerazioni, cadute di pigmento e buchi lungo i bordi, forse conseguenti alla cattiva tenuta delle fasce di tessuto aggiunte durante un passato intervento al supporto originale⁵¹; inoltre la superficie pittorica presentava diversi schiacciamenti della materia pittorica riconducibili all'ipotesi che l'opera fosse stata rullata a colore ancora fresco per essere trasportata nella parrocchiale, dove fu montata sul telaio appositamente

46 Archivio MARCHETTI-FONTANINI, Comune di Toscolano Maderno, Chiesa S.S. Pietro e Paolo, *Andrea Celesti, «Madonna e santi domenicani»*, 2000-2001, s.n.p.

47 AGOSTI, *Per Andrea Celesti, cit.*, p. 17.

48 CASELLA, *L'intervento di restauro, cit.*, pp. 89-92.

49 Archivio MARCHETTI-FONTANINI, Comune di Toscolano Maderno, Chiesa S.S. Pietro e Paolo, *Andrea Celesti, «Angelo annunziante», «Vergine annunziata», «Adorazione dei Magi»*, 2008, s.n.p.

50 Archivio MARCHETTI-FONTANINI, Comune di Toscolano Maderno, Chiesa S.S. Pietro e Paolo, *Andrea Celesti, «Adorazione dei pastori»*, 2009, s.n.p.

51 CASELLA, *La Strage degli Innocenti, cit.*, pp. 62-63.

mente predisposto e quindi di nuovo schiodata per adattarne il formato alla cornice tramite l'aggiunta alla base di due assi di legno parallele ricoperte da una fascia di tela⁵². Analogamente alle altre opere fin qui citate, anch'essa non era però mai stata prima stuccata, ritoccata o verniciata, e ciò nonostante un provvedimento di cui era stata oggetto nel maggio del 1865 documentato dalle scritte rinvenute sulle assi interne del telaio originale⁵³, che probabilmente aveva però interessato solo quest'ultimo.

Nel quadro d'insieme, gli aspetti conservativi più critici avevano insomma poco a che fare con le consuete problematiche innescate dalle degenerazioni conseguenti ai restauri pittorici, legandosi semmai a guasti o *deficit* di natura meccanica, che a loro volta avevano compromesso l'integrità del dettato cromatico originale, d'altra parte pesantemente alterato dall'ubiqua presenza di uno spesso strato di sudiciume prodotto dall'accumularsi sulla superficie di tutte le tele di polvere mescolata ai depositi fumosi delle candele⁵⁴: circostanza che, prima dei recenti restauri, introduceva un *quid* di ambiguità nella lettura delle immagini suscitando la scorretta sensazione di un protrarsi del tenebrismo del pittore e facendo al tempo stesso temere che si fosse verificata una corruzione irreversibile già osservata in altre opere di Celesti, come ad esempio nelle tele per villa Delai, che costituiscono un termine di paragone quanto mai significativo per la loro contemporaneità con i quadri del presbiterio della parrocchiale, e che prospettano una visione assai deludente della maniera del veneziano perché «tutte brune, con colate sciroppose di luce sul colore mantecato»⁵⁵.

In quest'ultimo caso, la spiegazione di siffatti esiti risiedeva senz'altro nella duplice combinazione rappresentata dalla debolezza costituzionale di alcune parti dei dipinti riconducibili alla mano di collaboratori, cui si sommavano le conseguenze di un restauro effettuato in passato con modalità inappropriate⁵⁶. Ma il sospetto ulteriore era che il forte

52 *Ibid.*, pp. 53-55.

53 *Ibid.*, pp. 55, 66.

54 Al riguardo si vedano le osservazioni contenute nelle schede di restauro delle singole opere redatte da MARCHETTI-FONTANINI; CASELLA, *L'intervento di restauro*, cit., p. 90.

55 AGOSTI, *Per Andrea Celesti*, cit., p. 16.

56 *Ibid.*

incurimento delle superfici fosse in realtà l'ineluttabile conseguenza delle particolari procedure adottate dall'artista nella preparazione dei supporti tessili, che già le fonti settecentesche stigmatizzavano come fattore intrinseco di fragilità e compromissione delle sue opere. Al proposito varrà dunque la pena di ricordare che lo Zanetti lamentava che la godibilità dei quadri di Celesti venisse rovinata dalle «pessime imprimiture» che divoravano le mezze tinte, sicché «se non se ne incontrano di ben conservati, crederà forse alcuno ch'egli fosse caduto nel vizio de' tenebrosi». E sul medesimo argomento insisteva un paio di decenni più tardi Lanzi, che si domandava se l'intonazione fosca di alcuni soggetti del Nostro dipendesse «dal desio di chiaroscuro, ch'è uno degli allettamenti del suo stile», oppure dal buio delle imprimiture, constatando infine che a causa di queste ultime le tele che ancora conservavano «le native bellezze» non erano molte, poiché lo smangiamento delle mezze tinte impoveriva la cromia dei dipinti, privandoli di quegli accordi cromatici «che ne' suoi quadri ben conservati» erano invece armoniosissimi⁵⁷.

L'accorta pulitura dei dipinti toscolanesi – per alcuni di essi accompagnata a rintelature effettuate senza ricorrere a stiratura, ma con una metodica alternativa a pressione per evitare di danneggiare la materia pittorica nella sua particolare stesura a grumi e spessori alti⁵⁸ (figg. 16, 18) – ha tuttavia dissipato tutte le perplessità, restituendo al ciclo la sua articolata fragranza cromatica, il digradare dei passaggi di tinte e la luminosa freschezza del colore, mantenutasi persino nelle parti più sensibili, quali gli azzurri dei cieli o i bianchi abbaglianti dei punti di luce, senz'altro grazie anche a scelte tecniche modulate, che prevedevano il ricorso a leganti differenziati a seconda del tipo di pigmento usato⁵⁹.

57 ZANETTI, *Della Pittura Veneziana*, cit., p. 401; LUIGI LANZI, *Storia pittorica dell'Italia*, Bassano, Tipografia Rimondini, 1795-1796, pp. 201-202. Per un commento ai passi in questione AGOSTI, *Per Andrea Celesti*, cit., pp. 16-17; MARELLI, *Andrea Celesti*, cit., pp. 24-25, 33 nota 42.

58 CASELLA, *L'intervento di restauro*, cit., p. 93; IDEM, *La Strage degli Innocenti*, cit., p. 67.

59 Lo studio della tavolozza e dei leganti utilizzati da Celesti non beneficia al presente della pubblicazione degli esiti di analisi dedicate, tuttavia, particolarmente riguardo ai bianchi e agli azzurri, giova tener presente l'ipotesi che il pittore per evitarne l'ingiallimento li avesse miscelati anziché all'olio di lino a quello di noce, meno soggetto nel tempo a fenomeni di viraggio cromatico e la cui scarsa siccatività poteva essere agevolata dall'aggiunta di essenza di trementina; o, in alternativa, che egli avesse

Evidentemente le alterazioni paventate dagli scrittori settecenteschi non avevano insomma intaccato le tele, nonostante risulti confermata l'ubiqua presenza di una preparazione bruno-rossiccia (fig. 17) a indicare una ricorrenza assolutamente connotante che permane inalterata nel ventennio lungo il quale si spalma il ciclo⁶⁰, ulteriormente ricorrendo, alla stregua di una firma, anche nelle poche altre opere del pittore studiate dal punto di vista delle tecniche, quali la pala del 1692 con *Cristo libera Lonato dalla peste per intercessione della Vergine e del Battista*⁶¹ e il coevo *Compianto su Cristo morto con la Madonna del Carmine e i santi Giovanni Battista, Francesco, Bartolomeo e Antonio da Padova* della parrocchiale di Pozzolengo⁶².

L'utilizzo di fondi scuri (rossi, bruni, o bruno-rossastri) non era d'altronde di per sé un dato anomalo, corrispondendo viceversa a una prassi ampiamente condivisa dagli artisti sei-settecenteschi, e anzi in essere, particolarmente nel contesto veneto, già nel Cinquecento, dove aveva trovato una sua precisa codificazione sul cadere del secolo successivo nel ricettario di Giovan Battista Volpato⁶³. Quest'ultimo, trat-

utilizzato leganti non oleosi ricorrendo alle tempere: ELISABETTA ATTORRESE, *Uno studio preliminare al restauro: la tecnica pittorica di Andrea Celesti nel dipinto di Pozzolengo*, in MARELLI, *Andrea Celesti*, cit., pp. 268-269.

60 CASELLA, *L'intervento di restauro*, cit., p. 90; IDEM, *La Strage degli Innocenti*, cit., p. 57; ulteriori conferme in tal senso si hanno inoltre dalle schede di restauro dell'archivio MARCHETTI-FONATANINI relative alla *Madonna e Santi domenicani* (2000-2001), al *Cristo crocifisso con san Giovanni Battista, la Maddalena e san Rocco* (2006), le quattro tele costituenti le ante dell'organo (2008) e l'*Adorazione dei pastori* della controcantoria (2009).

61 LUISA MARCHETTI, ALBERTO FONTANINI, *Il restauro della tela di Andrea Celesti*, in *Andrea Celesti a Lonato*, cit., p. 87.

62 ATTORRESE, *Uno studio preliminare al restauro*, cit., pp. 264-266.

63 L'adozione delle preparazioni a base di terre scure è ricorrenza suffragata da una casistica così ampia e ramificata da non essere ripercorribile in una semplice nota; tuttavia un efficace riepilogo del quadro d'insieme, con gli opportuni rimandi al *coté* teorico fissato dai ricettari di De Mayerne e Volpato, è offerto da MARIA GRAZIA ALBERTINI OTTOLENGHI, «*Modo da tener nel dipinger*». *Supporti, preparazioni, colori, procedimenti esecutivi*, in *Settecento lombardo*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 1 febbraio-28 aprile 1991), a cura di R. Bossaglia e V. Terraroli, Milano, Electa, 1991, in particolare pp. 50-53; SIMONA RINALDI, *Storia tecnica dell'arte. Materiali e metodi della pittura e della scultura (secc. V-XIX)*, Roma, Carocci, 2011, pp. 180-192, con ulteriore bibliografia; per una puntualizzazione delle consuetudini proprie ai pittori lagunari si veda inoltre PAOLO BENSI, *La vita del colore. Tecniche della pittura veneta*

tando della preparazione delle tele, si era infatti ampiamente soffermato sulla questione e, dopo aver dichiarato che «tutte le terre sono buone per questa faccenda, secondo il gesto di chi comanda», precisava però la propria predilezione per una miscela di «terra da bocali, terra rossa et un poco di terra d'ombra [...] fate in polvere sottile e passate in foco con olio di lino», che andava applicata sul supporto con l'ausilio di un coltello. A questo primo passaggio occorreva poi far seguire, dopo la perfetta asciugatura del substrato e la sua accurata levigazione a pomiche, la stesura di un ulteriore *finish* a base di sola terra d'ombra legata nuovamente con olio, ma senza cottura, il che «era negotio breve ché la seconda mano poco colore fa bisogno, essendo [la tela] già fatta liscia con la prima»: prescrizione che aveva inoltre anche una specifica valenza preventiva, a fronte della constatazione che le imprimiture troppo spesse causavano facilmente l'annerimento del colore a causa dell'eccedenza d'olio sedimentato negli strati⁶⁴.

Rispetto a tale canone, le procedure adottate da Celesti denotano tuttavia un'originalità di rielaborazione evidentemente legata alla ricerca di una formula personale, adeguata alla complessità della struttura cromatica delle sue opere. In quest'ordine, una prima peculiarità è rappresentata dall'utilizzo nelle mistiche sì delle consuete terre brunorossastre, ma macinate grossolanamente e legate con percentuali molto basse di olio, in modo da ottenere impasti compatti e molto siccativi, che asciugavano rapidamente e che, per la loro porosità, si prestavano ad assorbire facilmente gli eccessi di legante degli strati pittorici, sia che si trattasse delle stesure liquide degli scuri e dei mezzi toni, sia di quelle più corpose e materiche dei chiari. Inoltre, rispetto a queste ultime, le caratteristiche indicate supportavano con efficienza la velocità operativa che improntava il fare pittorico del veneziano, consentendogli di procedere con sicurezza nella stesura sovrapposta di pigmenti diversi, dati in pennellate spesse e cariche di legante, che non si fondevano fra loro proprio perché siccatività e porosità del substrato consentivano

dal Cinquecento al Settecento, Genova, Neos Edizioni, 2002, in particolare pp. 81-82.

64 Il *Modo da tener nel dipinger* di Giovan Battista Volpato è stato trascritto nel 1849 da MARY PHILADELPHIA MERRIFIELD, *Medieval and Renaissance Treatises on the Arts of Painting*, New York, 1967, pp. 726-755; il passo in questione (pp. 731-733) è stato parzialmente ripreso in relazione al *modus operandi* di Celesti da ATTORRESE, *Uno studio preliminare al restauro*, cit., pp. 265-267.

un equilibrato assorbimento degli eccessi di componente oleoso delle medesime e ne favorivano l'essicazione, mantenendole «circoscritte e trattenute»⁶⁵, e dunque garantendo gli effetti di rilievo materico e di varietà cromatica ricercati.

D'altra parte l'allestimento dei fondi incorporava anche ulteriori espedienti, poiché la notevole granulometria dei composti preparatori si abbinava a una modalità d'applicazione caratteristica, che, scartando l'opzione dei due passaggi teorizzata da Volpato, ne prevedeva viceversa la stesura in un singolo strato sottile dato sulle tele preliminarmente trattate con olio siccativo, in modo da renderle elastiche, impermeabili e saturarne gli interstizi per impedire la fuoriuscita delle mestiche stesse⁶⁶. Queste ultime, inoltre, non venivano levigate o sottoposte a interventi di appianamento, ma viceversa erano lavorate in maniera piuttosto approssimativa con una spatola a lama allungata (o una piccola cazzuola), talora tralasciando addirittura di rimuoverne gli accumuli ai margini: in questo modo si otteneva una base dal *finish* alquanto grezzo, contraddistinta da rugosità superficiali – che traspaiono molto chiaramente in macrofotografia in tutte le zone dove lo strato pittorico è meno corposo o dove le campiture non si fondono l'una nell'altra⁶⁷ – e concepita proprio per favorire l'aggrappaggio del colore laddove il pittore interveniva con le sue tipiche pennellate dense e spesse⁶⁸ (fig. 18). E alla quale, non ultimo, risultava aggregata anche una ragione estetica, poiché il fondo scuro, con la sua pur a occhio nudo quasi impercettibile scabrosità, crea suggestivi effetti visivi di dissolvenza e di vibrazione della sostanza cromatica sotto alle velature più liquide e sottili (fig. 19),

– 85 –

65 *Ibid.* Sulla spiccata siccatività dei fondi preparatori di Celesti si vedano anche MARCHETTI, FONTANINI, *Il restauro della tela di Andrea Celesti*, cit., p. 87 e le schede dei medesimi relative ai restauri delle opere toscolanesi.

66 Tale procedura è stata evidenziata da Marchetti e Fontanini nelle schede di restauro relative a tutte le tele toscolanesi, alle quali dunque si rimanda, ed è inoltre stata riscontrata dai medesimi anche sulla pala di Lonato: MARCHETTI, FONTANINI, *Il restauro della tela di Andrea Celesti*, cit., p. 87.

67 ATTORRESE, *Uno studio preliminare al restauro*, cit., p. 265.

68 Per questi aspetti tecnici oltre alle indispensabili schede di restauro più volte citate di MARCHETTI-FONTANINI, si vedano CASELLA, *L'intervento di restauro*, cit., p. 90; IDEM, *La Strage degli Innocenti*, cit., p. 57; ulteriori osservazioni in merito si devono ad ATTORRESE, *Uno studio preliminare al restauro*, cit., pp. 265-267; MARCHETTI, FONTANINI, *Il restauro della tela di Andrea Celesti*, cit., p. 87.

o nei punti in cui le pennellate sono volutamente accostate in modo da lasciarlo a vista.

Una simile varietà di funzioni ed effetti della preparazione corrisponde inevitabilmente all'estrema mutevolezza del *modus operandi* di Celesti, che si esprime con una tecnica sicura e veloce, ispirato da un'estemporaneità inventiva che affida la costruzione delle immagini essenzialmente al colore, lavorato sovrapponendo le stesure, alternando pennellate e *sfregazzi*, talora anche – come ben puntualizzava lo Zanetti⁶⁹ – prelevando il pigmento puro dalla tavolozza e impastandolo direttamente sulla tela per sfruttare i segni lasciati dal pennello al fine di evocare la matericità di alcuni dettagli, e tralasciando infine il ricorso a stesure generalizzate di vernici che avrebbero potuto compromettere, uniformandola, la percezione di una così variegata trama gestuale⁷⁰. Da tale procedere risultava una modulazione della materia per spessori differenziati, legati alla creazione delle dinamiche spaziali e chiaroscurali, sicchè gli strati più corposi, di sorprendente valore plastico, coincidono con le zone di luce e con i piani più avanzati (figg. 15,18), mentre sugli sfondi e nelle parti in ombra compaiono viceversa stesure liquide e sottilissime, realizzate con piccole quantità di pigmenti disciolti in un *medium* misto a base di olii siccativi e resine⁷¹.

A fronte di questi sofisticati accorgimenti pensare al Nostro come

69 ZANETTI, *Della pittura veneziana, cit.*, p. 401, così descriveva il modo di dipingere di Celesti: «molte volte non meschiava i colori sulla tavolozza, siccome ognuno suol fare; ma mettendo sulla tela una striscia di biacca, una di terra rossa, di gialla, e d'altri colori, univa ogni cosa sul quadro istesso a formare quelle parti, ch'egli avea pensato con incredibile felicità, e con bell'effetto di tenerezza».

70 MARCHETTI, FONTANINI, *Il restauro della tela di Andrea Celesti, cit.*, p. 87; in relazione alle tele toscolanesi osservazioni analoghe sono formulate nelle schede di restauro delle opere redatte dai medesimi.

71 Per le tele del presbiterio: CASELLA, *L'intervento di restauro, cit.*, p. 90; MARELLI, *L'attività di Celesti, cit.*, pp. 59-61; per la *Strage degli Innocenti*, nella quale l'utilizzo di stesure molto magre che lasciano trasparire la preparazione bruna ricorre particolarmente nella parte alta della tela, dove lo sfondo di architetture e cielo è trattato con estrema sommarietà probabilmente perché destinato a una visione molto da lontano: CASELLA, *La Strage degli Innocenti, cit.*, p. 57; per le altre opere della parrocchiale si vedano infine le schede di restauro di Marchetti-Fontanini. L'adozione delle medesime modalità è riscontrabile, quale motivo firma, anche nelle pale di Lonato (MARCHETTI, FONTANINI, *Il restauro della tela di Andrea Celesti, cit.*, pp. 87-88) e di Pozzolengo (ATTORRESE, *Uno studio preliminare al restauro, cit.*, pp. 266-267).

a un pittore incauto e non in grado di governare il proprio magistero è insomma ipotesi poco credibile, che conduce a un necessario ridimensionamento dei mordaci appunti di Zanetti e Lanzi, poiché gli episodi di corruzione da essi riscontrati dovettero essere il prodotto di particolari occorrenze, e non l'ineluttabile conseguenza di un'inabilità tecnica. Benché la casistica documentata di interventi conservativi sulle opere di Celesti rimanga ancora modesta, specie se confrontata con l'imponenza quantitativa del *corpus* degli autografi, la qualità del suo operato appare in effetti costantemente inconfutabile e ci mette di fronte a un artista che adotta consapevolmente accorgimenti tali da garantire la perfetta riuscita delle opere e da prevenire nel tempo le alterazioni della sostanza materica e della qualità cromatica: circostanze in effetti tutte riscontrabili nelle tele mai restaurate, dove, a parte la presenza di patine superficiali dovute ai depositi di fumo, o di fenomeni di opacizzazione e fragilità del colore localizzati in corrispondenza delle stesure più fluide e sottili dei fondi, smagrite dall'assorbimento del legante da parte dello strato preparatorio, non sono mai stati riscontrati danni o alterazioni globali dell'impianto pittorico imputabili a scelte tecniche intrinsecamente difettose⁷². Laddove, al contrario, restauri mal condotti stanno all'origine dei già evocati inscurimenti delle tele di villa Delai e del *Crocifisso* della parrocchiale di Toscolano, o delle irreversibili compromissioni della pala di Lonato che, dopo lo sfregio subito nella notte di Carnevale del 1767, era stata oggetto nel tempo di puliture aggressive responsabili della consunzione e della perdita delle tinte superficiali di finitura non solo nelle campiture più sottili dei fondi e dei mezzi toni, ma anche nelle parti cromaticamente più materiche e in rilievo delle zone in luce; e che inoltre presenta vistosi schiacciamenti e frantumazioni delle stesure più corpose e in rilievo in conseguenza degli stress fisico-meccanici generati da una rifoderatura scriteriatamente condotta nella «completa misconoscenza della tecnica escutiva del Celesti» e orientata a un «fasullo recupero della planarità superficiale» dell'impianto cromatico⁷³.

72 CASELLA, *L'intervento di restauro*, cit., p. 90; tali circostanze sono state riscontrate anche nella pala di Pozzolengo (ATTORRESE, *Uno studio preliminare al restauro*, cit., pp. 270-271) e sono state ragionate in rapporto al complesso della produzione di Celesti da MARCHETTI, FONTANINI, *Il restauro della tela di Andrea Celesti*, cit., pp. 84-85.

73 MARCHETTI, FONTANINI, *Il restauro della tela di Andrea Celesti*, cit., p. 83 per la citazione e pp. 79-85 per i restauri antichi e per lo stato di conservazione della pala; per

Con ciò rimane evidente che una pittura fatta di passaggi così articolati e complessi, per quanto condotta con mezzi tecnicamente ineccepibili, incorpora una fragilità costituzionale che abbisogna di precauzioni conservative mirate e che l'ha resa – e la rende – soggetta a facili offese; ma che al tempo stesso ne costituisce il pregio principale, il *plus valore* su cui si fonda l'incanto cromatico delle opere del Nostro, l'elemento di coesione dei suoi – per usare la metafora boschiniana – concerti compositivi, il *medium* di traduzione di un realismo a tratti poetico, a tratti drammatico, entro il quale riposa infine il vero significato del meritato appellativo toccato a Celesti di «Zeusi di questi anni di fango».

Stefania Cretella

La grande decorazione pittorica tra barocco e rococò sulla sponda bresciana del Benàco

Scopo di questo intervento non è presentare un atlante completo della grande decorazione pittorica in area gardense dalla fine del Seicento alla seconda metà del secolo successivo, ma cercare di ripercorrerne la storia attraverso selezionati e significativi esempi di cicli pittorici di carattere profano, eseguiti all'interno di ville e palazzi su commissione della nobiltà locale, in modo da poter delineare l'evoluzione artistica e le linee principali caratteristiche del gusto del tempo¹. Per fare ciò, un punto di partenza imprescindibile resta la produzione di Andrea Celesti, personaggio fondamentale nel panorama artistico bresciano in età barocca e tardobarocca. Nel corso della sua lunga carriera, il pittore veneziano soggiornò per molti anni nel territorio benacense, operando sia in residenze private che per committenze ecclesiastiche². Tra i più ricchi e complessi cicli eseguiti dal Celesti si ricorda la serie di tele realizzate a Toscolano per la villa della famiglia Delai, unanimemente riconosciuto come uno dei nuclei di pittura barocca più interessanti dell'artista e, più in generale, della produzione artistica bresciana di fine secolo.

Il ciclo, composto da 23 dipinti, in origine era disposto all'interno del salone di rappresentanza della villa, allestimento che venne poi

– 89 –

1 Per un'analisi della produzione di soggetto sacro, si rimanda a MARINA BOTTIERI OTTAVIANI, *Dal Barocco al Rococò: capolavori sacri lungo le sponde del Garda*, in *Il Garda. Segni del Sacro*, a cura di MAURO CORRADINI, PINO MONGIELLO, Roccafranca, La Compagnia della Stampa, 2004, pp. 143-169.

2 La monografia più recente dedicata al periodo bresciano dell'artista risulta essere ISABELLA MARELLI, *Andrea Celesti: 1637-1712. Un pittore sul lago di Garda*, San Felice del Benaco, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Mantova Brescia Cremona, 2000. Per quanto riguarda il repertorio di cicli pittorici realizzati per chiese benacensi, si rimanda ai volumi relativi, solitamente pubblicati in concomitanza con campagne di restauro: GIOVANNI AGOSTI, ELENA LUCCHESI RAGNI (a cura di), *Andrea Celesti nel Bresciano. Per il restauro del ciclo di Toscolano (1678-1712)*, Brescia, L'obliquo, 1993; *Andrea Celesti a Toscolano. Capolavori restaurati nella chiesa dei santi Pietro e Paolo*, Brescia, Grafo, 2006; *Andrea Celesti a Lonato*, I quaderni della Fondazione Ugo da Como, Brescia, Grafo, 2006; *Andrea Celesti a Desenzano. Capolavori della chiesa di S. Maria Maddalena*, Calcinato, Acherdo edizioni, 2009.

smantellato nel 1972, quando le opere vennero acquistate dal Credito Agrario Bresciano³. Nella villa resta solamente la tela incassata nel soffitto raffigurante l'*Immacolata Concezione*, circondata da quadrature architettoniche eseguite probabilmente da Ludovico Bracco, quadraturista che collaborò più volte con Celesti.

Le tele ricoprivano senza soluzione di continuità tutta la superficie libera delle pareti, adattandosi agli spazi di varia forma e dimensione determinati dalle aperture delle finestre e delle porte, ed erano inserite all'interno di cornici in legno dorato e intagliato a motivi fitomorfi di altissima qualità. Le tele raffigurano episodi dell'Antico Testamento, scelti in modo da rispecchiare il tema dominante del ciclo, ovvero la vittoria della purezza sul peccato, il potere salvifico della fede e la misericordia di Dio che interviene per proteggere il popolo di Israele. Le opere erano collocate secondo un ordine preciso, in modo da mettere in relazione i vari episodi e ricondurli al tema dominante⁴. Pur trattandosi di storie desunte dal testo biblico, Celesti scelse di rappresentare i brani di sapore più squisitamente profano, che permettevano di mettere in scena complesse composizioni animate da una vasta schiera di personaggi femminili vestiti con lussuosi abiti barocchi e inseriti in ambienti ricchi di oggetti e dettagli, enfatizzando l'effetto scenico e teatrale dell'insieme. Il tema sacro viene quindi affrontato con spirito laico per adattare il messaggio religioso a una più ampia visione morale, in linea con gli

3 Nel 1998, l'Istituto di Credito si fuse con la Banca San Paolo di Brescia e l'anno seguente gli sportelli vennero trasferiti al Banco di Brescia, recentemente incorporato nel gruppo UBI Banca.

4 Parete nord: *Il ritrovamento di Mosè e il passaggio del mar Rosso; Eva; Dalila taglia i capelli a Sansone addormentato; Adamo; Giaele uccide Sisara; Lot concupito dalle figlie dopo la distruzione di Sodoma e Gomorra*. Parete est: *Giosuè ferma il sole; Dina, figlia di Giacobbe, rapita e stuprata da Sichem; Ammon che tenta di avere un rapporto incestuoso con Tamar; Sansone brandisce una mascella d'asino contro i Filistei; Il sacrificio di Isacco; Il sacrificio della figlia di Iefte; Caino fugge dopo aver ucciso Abele*. Parete sud: *L'arcangelo Raffaele accompagna e protegge Tobio; L'angelo appare ad Agar e Ismaele nel deserto e fa sgorgare l'acqua; La moglie di Putifarre tenta la virtù di Giuseppe; Salomone e le concubine; Giuditta mostra al gran sacerdote la testa mozzata di Oloferne*. Parete ovest: *Davide incede mostrando la testa mozzata di Golia infissa su una spada; Il sogno di Giacobbe con la scala di luce che conduce al Paradiso; Il convitto di Baldassarre; L'angelo del fuoco; Un gruppo di donne fa musica per accogliere Davide vincitore in Gerusalemme*. Cfr. MARIACRISTINA LOVAT, *Sulle tele del Celesti per la villa Delai*, in Agosti, Lucchesi Ragni (a cura di), *Andrea Celesti nel Bresciano*, cit., p. 29.

intenti di rappresentanza e di autocelebrazione della famiglia Delai.

Le tele furono probabilmente realizzate entro il 1689, come proverebbe la data dipinta nella quadratura della volta⁵. Il ciclo, dunque, si inserisce cronologicamente tra le tele eseguite per il coro di Toscolano, concluse nel 1688, e le opere per il Duomo di Desenzano, iniziate nel 1690. Si tratta di un lasso di tempo piuttosto breve, pertanto è altamente probabile che l'artista sia stato aiutato da un buon numero di collaboratori. Questo non ha comunque diminuito la qualità dell'insieme che rispecchia pienamente lo stile messo a punto in questo periodo da Celesti. Se prediamo ad esempio le *Storie di Mosè*, appaiono evidenti la persistenza di echi barocchi interpretati alla luce della lezione di Paolo Veronese, Tintoretto e Luca Giordano, l'uso di una pennellata sfrangiata e veloce, e il ricorso a un cromatismo chiaro, aereo e leggero, talvolta virato verso i toni più contrastanti della maniera tenebrosa, che meglio si prestava al racconto degli episodi più violenti⁶.

La fama del Celesti in area bresciana fu tale da consentirgli non solo di avere un cospicuo numero di commissioni, ma anche di riunire intorno a sé un nutrito gruppo di allievi e collaboratori, rendendo talvolta difficile distinguere la mano del maestro da quella dei suoi seguaci.

Un caso interessante risulta essere quello di Alessandro Campi, pittore rimasto pressoché sconosciuto fino a una trentina di anni fa, quando una serie di studi compiuti in particolare da Mariacristina Lovat e Isabella Marelli hanno permesso di riportare alla luce la sua figura. Sulla base di tali scoperte, si è dovuto rivedere il catalogo delle opere tradizionalmente attribuite al Celesti, assegnando alcuni di questi lavori alla mano del Campi. Tra questi, si devono inserire anche gli affreschi che ornano le volte di due sale di palazzo Zambelli a Lonato, in passato sede della pretura e ora sede della biblioteca comunale⁷. Si tratta di due

– 91 –

5 Per Andrea Celesti a Toscolano, in Agosti, Lucchesi Ragni (a cura di), *Andrea Celesti nel Bresciano*, cit., p. 16.

6 Per maggiori informazioni sul ciclo e sulle singole tele che lo compongono, si veda LOVAT, *Sulle tele del Celesti*, cit., pp. 27-33; VALERIO TERRAROLI, "Non Numen - Nummus - Sed Artifex" *Da palazzo Martinengo di Villagana alla sede del Banco di Brescia e alla sua quadreria, con un contributo per Andrea Celesti*, in VALERIO TERRAROLI, *Banco di Brescia: il palazzo e la quadreria*, Milano, Skira, 2013, pp. 49-53.

7 FAUSTO LECHI, *Le dimore Bresciane in cinque secoli di storia. Volume Settimo. Il Settecento e il primo Ottocento nel territorio*, Brescia, Edizioni di Storia Bresciana, 1979, p. 407; MARIACRISTINA LOVAT, *I soffitti di palazzo Zambelli a Lonato*, in *Andrea*

ambienti contigui, affacciati sulla galleria rivolta verso mezzogiorno, ornata nel Settecento da una serie di specchi con porta lume inseriti in cornici *rocaille* e da soprapporte a volute e campiture a graticcio, il tutto realizzato in stucco.

La prima sala del Campi presenta un soffitto affrescato con possenti quadrature architettoniche composte da telamoni, colonne, archi e balaustre che si aprono su un cielo solcato da nuvole. Le architetture sono ulteriormente arricchite da putti e festoni in finto stucco e da vasi a calice contenenti fiori appoggiati sulle balaustre. Non si conosce il nome del quadraturista, ma la Lovat ha ipotizzato una collaborazione con Stefano Orlandi⁸, artista bolognese già attivo nel salone da ballo di palazzo Martinengo-Colleoni di Pianezza a Brescia e nella chiesa dei Santi Pietro e Paolo a Toscolano, dove realizzò le quadrature che ricoprono le pareti del presbiterio e della cantoria e che circondano i dipinti di Ludovico Bracco. Al centro della volta, incastonato all'interno dell'impaginato architettonico, si trova invece il medaglione quadrilobato dipinto da Campi, raffigurante una scena mitologica con protagonista Apollo. Il dio del Sole è seduto su una nuvola nella parte superiore della composizione ed è accompagnato dalle allegorie delle Stagioni che, tenendosi le mani l'un l'altra, si dispongono nello spazio secondo un andamento curvilineo. La composizione assume dunque una chiara movenza serpentina che, adattandosi perfettamente alla forma del medaglione, guida l'occhio dello spettatore seguendo un movimento ascensionale che dal basso conduce verso il vertice della scena occupata da Apollo. Il programma iconografico della sala comprende ancora quattro medaglioni in monocromo seppia posti sotto le finte balconate della quadratura, che fingono rilievi rappresentanti i quattro elementi naturali.

Nella volta della sala successiva viene riproposto il modello dell'apertura centrale delimitata da una pesante architettura in stile classico, composta da un porticato con volte a crociera, bassorilievi con ritratti all'antica entro cornici d'alloro inseriti nei basamenti delle colonne, putti danzanti e ornamenti vegetali. Al centro di ogni lato si collocano finte sculture che rappresentano allegoricamente i Continenti, accompagnati da una serie di attributi che rispecchiano fedelmente i modelli

Celesti a Lonato, Brescia, I quaderni della Fondazione Ugo da Como, Grafo, 2006, pp. 39-56.

8 LOVAT, *I soffitti di palazzo Zambelli*, cit., p. 46.

tradizionali tratteggiati da Cesare Ripa nella sua *Iconologia*⁹. All'interno della cornice mistilinea determinata dalle trabeazioni del loggiato prende vita un episodio di più difficile interpretazione rispetto al precedente, tanto da aver indotto Lechi, il primo a segnalare la presenza di questi affreschi nel palazzo, a descriverlo semplicemente come una «scena allegorica»¹⁰. Il significato dell'episodio è stato invece decifrato dalla Lovat, la quale, riconoscendovi un tema astrale reso attraverso figure allegoriche legate ai miti pagani, ha proposto di identificare nella figura femminile alata Giunone, divinità che nella cultura latina era associata a Iuno Lucina, dea lunare che presiede ai fenomeni atmosferici e celesti, mentre di più immediato riconoscimento sono le figure del Sole/Giorno e della Luna/Notte. Le figure sottostanti identificano tre diverse fasi celesti: la prima stella del mattino, la più luminosa, associata a Venere; Urania, con la cintura di stelle, simbolo del cielo stellato; la luna piena che offuscando le stelle rende il cielo oscuro. La composizione generale della scena si imposta nuovamente secondo una struttura piramidale, più schematica e meno sinuosa rispetto alla sala precedente, che resta sempre circoscritta all'interno dei limiti spaziali imposti dalla quadratura architettonica.

Le scelte iconografiche di entrambe le sale rimandano a temi molto diffusi nella cultura settecentesca e sono strettamente connesse con gli interessi economici e culturali della committenza, certamente interessata alle rappresentazioni del tempo e delle fasi lunari in quanto la famiglia Zambelli apparteneva alla ricca nobiltà veneta che doveva le proprie fortune economiche alle proprietà terriere e alle attività agricole.

Rispetto alle opere del maestro, gli affreschi di Campi mostrano uno stile più composto e accademico: Campi non fa propria la pennellata sciolta e libera di Celesti, ma appare più controllato e rigoroso, dimostrando una maggior attenzione per i dettagli e adottando una linea di contorno più definita e marcata. Anche le scelte cromatiche si discostano da quelle del pittore veneziano, preferendo una tavolozza schiarita, fredda e brillante, che mette in risalto la luce cristallina che invade le scene e rende più netti e definiti gli effetti e i contrasti chiaroscurali. Le figure, inoltre, si muovono all'interno di cieli coperti di nubi

9 CESARE RIPA, *Iconologia*, a cura di Sonia Maffei, Einaudi, Torino 2012 (*editio princeps 1593*), pp. 395-400.

10 LECHI, *Le dimore Bresciane*, cit., 1979, p. 407.

che non lasciano spazio a più complesse invenzioni spaziali, limitando all'essenziale la costruzione prospettica e ponendo i personaggi in primo piano, trasformandoli nei protagonisti assoluti della scena. Se quindi le fattezze fisionomiche delle figure, caratterizzate da occhi sporgenti e profili schiacciati, sembrano ancora richiamare i prototipi del maestro, il luminismo, la precisione del disegno e la compostezza un po' sorda dell'insieme avvicinano la maniera di Campi alla pittura settecentesca di ambito veronese.

Ciò che è certo è che per quasi tutto il Settecento, la committenza e gli artisti locali dimostrarono un interesse costante per la linea classicista, incarnata soprattutto dalla scuola veronese, bolognese e, più in generale, romano-emiliana, conosciute grazie alla presenza di opere e di artisti provenienti da queste aree. La pittura di matrice classicista trovò terreno fertile a Brescia e nella sua provincia, alimentata anche dalla presenza del cardinal Querini, grande appassionato di pittura classicista di matrice romana e importante committente di pale d'altare per chiese cittadine, nonché del ciclo di stucchi e affreschi della biblioteca Queriniana. Questa linea stilistica venne ad affiancarsi al parallelo interesse per la pittura veneziana, che rimase comunque marginale rispetto alla diffusione della linea accademica.

Il vertice della produzione rococò nel bresciano è individuabile nella straordinaria presenza di Giambattista Tiepolo, con l'*Ultima cena* per la parrocchiale di Santa Maria Maddalena a Desenzano (1738), i due teleri di Verolanuova con *La caduta della manna* e *Il sacrificio di Melchised* (1740-1742) e la più tarda pala d'altare raffigurante *Papa Silvestro battezza Costantino*, dipinta per la chiesa di San Silvestro a Folzano (1759). Come già accaduto ad inizio secolo con Sebastiano Ricci, rappresentato in città dai due teleri da soffitto commissionati dai fratelli Bartolomeo e Ippolito Fenaroli per il loro palazzo di città, la presenza di Tiepolo non condizionò, se non in minima parte, la produzione pittorica nel territorio bresciano, rimanendo un evento di altissimo livello artistico, ma pur sempre isolato e dipendente dalla vicinanza anche culturale esistente tra la committenza e Venezia¹¹.

11 Per approfondimenti sugli sviluppi della pittura bresciana nel corso del Settecento, si veda FIORENZO FISOGNI, *Il Settecento bresciano*, in CARLO BERTELLI (a cura di), *Due mila anni di pittura a Brescia. Vol. II Dal Seicento al Novecento*, Brescia, Associazione Amici di Lino Poisa Onlus, 2007, pp. 401-453; VALERIO TERRAROLI, *Brescia*, in GIUSEPPE PAVANELLO (a cura di), *La pittura nel Veneto. Il Settecento di Terraferma*, Milano, Electa,

La tendenza classicista venne in parte percepita anche da artisti forestieri solitamente inclini a esplosioni cromatiche e a invenzioni compositive più affini al linguaggio rococò. Ne sono un esempio fondamentale gli affreschi eseguiti da Bernardino e Fabrizio Galliari nella villa Bettoni Cazzago a Bogliaco, databili tra il 1760 e il 1761¹². La villa venne realizzata nelle sue forme attuali intorno alla metà del Settecento secondo il progetto ideato dall'architetto veronese Adriano Cristofoli, il quale, partendo da un edificio seicentesco di dimensioni più contenute¹³, riuscì a creare una dimora di classica semplicità e di grande impatto scenografico, capace di rappresentare pienamente le fortune economiche e l'ascesa sociale della famiglia Bettoni¹⁴. L'edificio, destinato a svolgere funzioni residenziali, di rappresentanza e di servizio per le diverse attività agricole, è costituito da un lungo corpo di fabbrica a tre piani, con la parte centrale sopraelevata di un piano rispetto alle ali laterali e coronata da una balaustra con divinità olimpiche scolpite dall'artista veronese Giovanni Battista Locatelli. Internamente, lo spazio si articola intorno allo scalone d'onore a pianta quadrata, costruito nel 1758 su progetto di Antonio Marchetti¹⁵, che due anni prima

2010, pp. 255-296.

12 Per ricostruire la storia dell'attività dei fratelli Galliari resta ancora un punto di partenza imprescindibile il lavoro di ricerca condotto da Rossana Bossaglia. Cfr. ROSSANA BOSSAGLIA, *Affreschi dei Galliari nelle ville lombarde*, in «Arte lombarda», III (1958), n. 2, pp. 105-113; ROSSANA BOSSAGLIA, *Affreschi dei Galliari nelle ville lombarde. II parte*, in «Arte lombarda», IV (1959), n. 1, pp. 131-144; ROSSANA BOSSAGLIA, *I fratelli Galliari pittori*, Milano, Ceschina, 1962.

13 L'edificio preesistente è stato in parte inglobato nella nuova struttura e alcune sale sono ancora oggi identificabili tra quelle presenti dell'ala meridionale. Alla fase seicentesca appartengono anche i teleri che decorano la sala da pranzo, un tempo attribuiti ad Andrea Celesti, ma oggi ricondotti alla produzione di Alessandro Campi.

14 Nel 1751, i fratelli Bettoni avevano ricevuto dall'imperatrice Maria Teresa d'Austria il titolo nobiliare, come riconoscimento della loro fedeltà e della devozione della famiglia verso l'Impero asburgico. Per maggiori informazioni sulla storia della famiglia e sui suoi rapporti con l'Impero e la città di Brescia, si rimanda a BARBARA BOIFAVA, *Un palazzo per la gloria di una famiglia*, in «I quaderni della Fondazione Ugo da Como», III (luglio 2001), n. 4-5, pp. 69-71.

15 In mancanza di un più recente studio monografico, per una parziale analisi dell'attività dell'architetto bresciano si rimanda a GIOVANNI CAPPELLETTO, *Antonio Marchetti architetto del Settecento bresciano*, in «Arte lombarda», III (1958), 1, pp. 51-63, e alle singole schede dei palazzi e delle ville progettati da Marchetti compilate

era subentrato al Cristofoli divenendo il nuovo direttore dei lavori. Lo scalone funge da collegamento tra il piano terreno e il salone da ballo e si sviluppa secondo una struttura a doppia rampa con balaustre ornate da sculture realizzate sempre da Locatelli. Come indicato da Rossana Bossaglia, le scelte architettoniche introdotte dall'abate Marchetti rimandano ad atmosfere juvarriane, che consentono all'architetto di condurre «il barocchetto bresciano verso quel limite sottile che lo divide appena dal neoclassico»¹⁶.

Questa particolare inclinazione rococò-neoclassica trova il suo perfetto corrispettivo negli affreschi delle pareti e della volta ideati dai fratelli Galliari. Le quadrature architettoniche realizzate da Fabrizio non trasformano illusionisticamente lo spazio, non si aprono in vedute prospettiche ardite, non costruiscono scenografiche macchine teatrali e non si caricano di eccessivi elementi ornamentali, ma si limitano a suddividere la superficie muraria in specchiature regolari sui toni dell'avorio e del grigio, assecondando la partitura su tre ordini dell'architettura reale e creando delicati giochi di luci e ombre studiati in rapporto alla luce naturale che penetra dalle finestre del terzo livello. Se nelle pareti il rigore classico viene scandito dai rami e dai festoni vegetali distribuiti con regolarità simmetrica tra le specchiature, le sovrapposte e i timpani delle nicchie, nella volta Fabrizio inserisce volute e girali più marcatamente *rocaille*, senza comunque rinunciare a un ordine generale equilibrato e controllato. Bernardino è invece responsabile delle invenzioni figurative che si inseriscono all'interno delle finte nicchie ideate dal fratello. Il programma iconografico si basa sul tema centrale della concordia e dell'equilibrio fra l'attività pratica e l'attività contemplativa, sviluppato attraverso i due gruppi in *grisailles* posti nelle nicchie dipinte al centro delle pareti confinanti con gli ambienti delle ali laterali. Il primo gruppo che si incontra salendo le rampe dello scalone rappresenta *Giunone che brandendo lo scettro di Giove comanda a una ninfa*, allusione al tema della concordia coniugale reso attraverso lo scambio dei ruoli tra i vari personaggi. Sulla parete opposta, il finto gruppo scultoreo raffigura *Eolo che incatena i venti*, rimandando all'idea di ordine

da Fausto Lechi (FAUSTO LECHI, *Le dimore bresciane in cinque secoli di storia, Volume Sesto: Il Settecento e il primo Ottocento nella città*, Edizioni di Storia Bresciana, Brescia 1977, pp. 106-113, 241-257, 360-377, 391-400; LECHI, *Le dimore Bresciane, cit.*, 1979, pp. 160-173, 307-314, 323-334, 375-379).

16 BOSSAGLIA, *I fratelli Galliari, cit.*, p. 62.

e controllo sugli elementi naturali. Il tema iconografico viene ripreso anche dalle divinità pagane scolpite da Locatelli, che alludono inoltre alle attività militari praticate da alcuni membri della famiglia Bettoni, nonché alle unioni matrimoniali della famiglia stessa¹⁷.

Interessante è anche il particolare della dama con il cagnolino che si sporge da una finestra dipinta a *trompe l'oeil* e che si riallaccia a un espediente iconografico probabilmente derivato dalla tradizione veneta che negli anni seguenti venne molto utilizzato in ambiente bresciano. Non sono infatti rari i casi di frescanti che raffigurarono sulle pareti di scaloni di rappresentanza, gallerie o saloni d'onore di palazzi pubblici e privati ritratti di dame e gentiluomini in abiti contemporanei, colti in momenti di intimità domestica o di pubblico intrattenimento, che narrano momenti di vita quotidiana, riprendendo su scala monumentale le invenzioni dei dipinti da cavalletto di Pietro Longhi, le opere di Giambattista Tiepolo¹⁸ o le finzioni del mondo teatrale¹⁹. Tra questi, si ricordano alcuni dei più noti esempi presenti nei palazzi di Brescia, come il Ridotto del Teatro Grande, capolavoro rococò affrescato tra il 1768 e il 1770 dal veneziano Francesco Zugno con la collaborazione del quadraturista Francesco Battaglioli²⁰, lo scalone di palazzo Soncini dipinto, insieme alla galleria, da Pietro Scalvini negli anni settanta del XVIII secolo, o il salone di palazzo Fenaroli, realizzato nel 1806 da Giuseppe Manfredini.

Il grande salone d'onore della villa, terminato entro la primavera del 1761, occupa tre piani del corpo centrale, assumendo forme monumentali ingentilite dalle decorazioni realizzate dai Galliari, giocate sui toni

– 97 –

17 VALERIO TERRAROLI, *La decorazione pittorica di villa Bettoni-Cazzago a Bogliaco del Garda attraverso una «Guida» settecentesca*, in «Arte veneta», XXXIX (1985), pp. 157-158.

18 Si pensi, ad esempio, ai *Personaggi affacciati ai poggioli*, eseguiti verso il 1745 per la Villa Contarini-Pisani a Mira (Venezia), oggi conservati presso il Musée Jacquemart-André di Parigi.

19 Una rassegna di esempi di soggetti analoghi affrescati nel corso del Settecento all'interno di ville e palazzi nel territorio della Serenissima si trova in «*Il moderno e grandioso palazzo*», in Giandomenico Romanelli, Giuseppe Pavanello, *Palazzo Grassi. Storia, architettura, decorazioni dell'ultimo palazzo veneziano*, Venezia, Albrizzi, 1986, pp. 118-157.

20 STEFANIA CRETELLA, *Il Ridotto del Teatro Grande di Brescia*, Brescia, Grafo, Fondazione del Teatro Grande di Brescia, 2016

delicati del rosa, del verde, dell'azzurro e del bianco, che si accendono man mano che si sale verso l'alto, creando un particolare effetto di amplificazione luministica e cromatica. Anche in questo ambiente, la parte più importante del progetto dei frescanti piemontesi risulta essere la partitura architettonica che si dispiega nelle pareti e nel soffitto, seguendo una modalità inventiva basata sulla supremazia degli elementi architettonici e decorativi a discapito della narrazione figurativa e della ricerca di un effetto scenico di taglio teatrale²¹. Le pareti sono ripartite con una semplice quadratura architettonica costruita attraverso grandi specchiature a sviluppo verticale, interrotte da motivi a conchiglia, medaglioni circolari e finti stucchi dalle movenze *rocaille*. La volta è suddivisa in otto spicchi da costoloni che dalla trabeazione di base convergono verso il centro, creando al loro interno vele dipinte con un motivo a losanghe cruciformi. I quattro angoli sono invece illusionisticamente movimentati da cupolette emisferiche che sovrastano le finestre del livello superiore. Le parti narrative sono limitate ai medaglioni dai fondi oro che contengono scene mitologiche a monocromo e ai putti color bronzo che sovrastano le sovrapporte e i medaglioni di maggiori dimensioni, mostrando una vivacità e una vezzosità di matrice francese che sembra contrastare con la composta decorazione architettonica. Il tema generale che domina le singole raffigurazioni risulta essere quello dell'esaltazione della vita agreste e delle attività svolte in villa. Se infatti i putti sono accompagnati dai simboli della vendemmia, del giardinaggio e della caccia, i personaggi mitologici sono tutti legati al mondo della natura e ai prodotti della terra e dell'acqua (Bacco, con fauni e baccanti; Nettuno, con Anfitrite, le nereidi e i tritoni; Diana medicata da Amore; Flora, accompagnata da putti, ninfe e zefiri).

L'armoniosa sobrietà e la meditata fattura dell'insieme sono stati evidenziati dalla Bossaglia, secondo la quale «il rococò vi si manifesta nella lezione più pulita e nella più dichiarata opposizione al barocco vistoso; realizzando un grazioso che non è smanceria, una amabilità salottiera che non rinuncia tuttavia a una certa sostenutezza aulica»²². In effetti, con gli affreschi per la villa di Bogliaco, i Galliari si allontanaro-

21 VALERIO TERRAROLI, *Invenzioni iconografiche e proposte decorative in due ville di delizia della Lombardia settecentesca*, in *Artisti lombardi e centri di produzione italiani nel Settecento. Studi in onore di Rossana Bossaglia*, a cura di Gianni Carlo Sciolla, Valerio Terraroli, Bergamo, Bolis, 1995, p. 291.

22 BOSSAGLIA, *Affreschi dei Galliari*, cit., 1959, p. 131.

no dal linguaggio del barocchetto lombardo per avvicinarsi a movenze più vicine al rococò francese, sebbene mitigato attraverso un appiattimento dei rilievi architettonici, un segno più asciutto e una generale semplificazione decorativa che sembrano preannunciare i successivi sviluppi neoclassici²³. Rispetto alle opere del periodo precedente e alle scelte portate avanti da altri pittori e quadraturisti contemporanei, sempre attivi in Lombardia, i Galliari orientarono il proprio gusto verso un progressivo abbandono dei grandi affreschi allegorici e celebrativi a favore di schemi decorativi più controllati. Se da una parte rinunciarono alle esuberanze architettoniche e alle grandi aperture su cieli tersi di memoria tiepolesca del primo periodo, dall'altra restarono fedeli alla tendenza illusionistica che li portò a fondere armoniosamente figure e quadrature, messe in evidenza dalle tonalità tenui e ariose della tavolozza. Si tratta di uno stile prudente e ben calibrato, che si adattava alle esigenze della committenza e alla ricerca di un sobrio equilibrio tra architettura reale, architettura dipinta, elementi figurativi ed ornamentali. Anche i temi iconografici selezionati, ancora una volta tratti dal vasto repertorio offerto dalla mitologia classica e dal mondo pagano, rispecchiavano le scelte compiute sin dal XVI secolo nel campo della decorazione delle «ville di delizia». Per questi luoghi, dedicati al lavoro agricolo, ma anche al riposo e alla celebrazione del proprio casato, i proprietari erano soliti preferire soggetti che permettessero di ricordare la storia e le virtù civili della propria famiglia o di celebrare i piaceri della vita in villa, il trascorrere delle stagioni e l'alternarsi continuo dei cicli naturali²⁴.

A partire dalla metà degli anni cinquanta, il gusto barocchetto venne ripreso e adottato con convinzione da Pietro Scalvini, artista bresciano allievo di Ferdinando del Cairo, formatosi a diretto contatto con le opere di Pittoni e Carloni, alle quali aggiunse gli echi del linearismo dei frescanti tirolesi e austriaci, una concezione spaziale di derivazione bolognese e una cromia brillante di matrice veneziana. Se è vero che non vi sono esempi noti di decorazioni profane eseguite dall'artista in area benacense, è comunque possibile rintracciare le influenze del suo stile in alcune sale di palazzo Gerardi a Lonato, ricordate da Fausto Lechi e di recente ricondotte da Riccardo Bartoletti a un artista ancora ignoto,

23 BOSSAGLIA, *I fratelli Galliari, cit.*, p. 59.

24 TERRAROLI, *Invenzioni iconografiche, cit.*, p. 287.

ma legato all'ambito scalviniano²⁵. Il palazzo, risalente alla metà del Settecento e impostato su una pianta a L, accoglie nel lato corto del piano nobile tre sale affrescate con quadrature e soggetti di carattere allegorico e mitologico, databili tra gli anni ottanta e novanta del Settecento.

La volta del grande salone d'ingresso è decorata con quadrature architettoniche arricchite da motivi floreali e volute vegetali, al centro delle quali è raffigurato Marte svegliato da Aurora, circondato da una teoria di amorini che sostengono i simboli del dio della guerra. Le decorazioni architettoniche, che insistono anche nelle pareti, vennero messe in relazione dal Lechi con gli affreschi di Carloni per la villa Lechi a Montirone, notandovi analogie soprattutto nella resa delle decorazioni. Il soffitto della seconda stanza, di dimensioni inferiori, ospita una sequenza di quattro nicchie angolari e quattro archi contenenti divinità femminili, che creano un continuo gioco tra concavità e convessità, tra pieni e vuoti. Al centro della volta, inquadrata dalla cornice mistilinea formata dalla modanatura superiore della finta architettura, si trova Minerva accompagnata da un putto. L'ultimo ambiente è un piccolo disimpegno affrescato con una vivace quadratura architettonica e con una figura allegorica, identificabile come la Prudenza, inserita all'interno di una cornice a *cartouche*.

Gli affreschi del palazzo, e in particolare quelli nelle sale minori, sembrano riprendere i modi di Scalvini soprattutto nella resa aggraziata delle figure femminili, nelle fisionomie dei putti e nell'attenzione per gli impianti architettonici, ricchi di volute e *cartouche*. Nonostante queste affinità, Bartoletti ha ipotizzato un intervento da parte di un pittore operante nell'orbita di Scalvini, ma già proiettato verso un'autonoma rilettura del linguaggio dell'artista bresciano.

Questa sintetica ricognizione ha permesso di evidenziare la presenza, anche in ambito gardesano, di una linea classicista e di una contemporanea, ma meno diffusa, tendenza rococò, sempre mitigata e alleggerita attraverso il gusto barocchetto, secondo modalità affini a quelle adottate contemporaneamente in città e nel resto della provincia bresciana. Inoltre, se la bibliografia relativa alla produzione di ambito religioso risulta alquanto ricca e sfaccettata, ma comunque non completa e risolutiva, le ricerche condotte hanno messo in luce un'evidente mancanza di studi

25 LECHI, *Le dimore Bresciane*, cit., 1979, pp. 403-405; RICCARDO BARTOLETTI, *Pitture di impronta scalviniana in Palazzo Gerardi a Lonato*, in «I quaderni della Fondazione Ugo da Como», VII (dicembre 2007), n. 13, pp. 75-79.

specifici sulla produzione locale di carattere profano, limitati ad alcuni e isolati casi-studio dedicati a singoli edifici o cicli decorativi. Sarebbe dunque auspicabile l'avvio di una serie mirata e approfondita di ricerche volte a mappare con precisione il patrimonio artistico ancora esistente e a tentare di risolvere le problematiche storico-artistiche e attribuzionistiche ancora aperte.

Roberta D'Adda

L'abate Brunati e lo studio delle antichità cristiane: la corrispondenza con Alessandro Sala nell'Archivio dell'Ateneo di Salò

La sezione riservata all'epistolario entro il fondo Giuseppe Brunati dell'Archivio dell'Ateneo di Salò rivela una solida e articolata rete di relazioni con alcuni dei principali protagonisti della cultura bresciana dei primi decenni dell'Ottocento. Attraverso tale corrispondenza, parte della quale sunteggiata da Guido Lonati nei «Commentari dell'Ateneo di Brescia» del 1930¹, emergono non solo il sistematico scambio di informazioni e di libri tipico della settecentesca Repubblica delle Lettere², ma anche la nascita di uno specifico interesse nei confronti delle antichità cristiane. Sotto questo termine si possono riunire complessivamente le manifestazioni artistiche relative ai secoli dal V (quando la caduta dell'impero romano segna una simbolica cesura con l'antichità classica e pagana) al XV (che vede il progressivo passaggio dal Medioevo al Rinascimento).

All'origine di tale interesse si devono porre le ricerche degli eruditi settecenteschi, che riservarono al Medioevo, alla sua arte e ai suoi costumi un'attenzione via via crescente³; non vi è dubbio però che al suo ulteriore sviluppo e alla sua completa affermazione diede notevole slancio la diffusione di un più generico «gusto dei primitivi» che, in sintonia con la nascente estetica neoclassica e purista, si diffuse in Europa a partire dalla seconda metà del Settecento⁴. Punto di snodo fon-

1 GUIDO LONATI, *Amici bresciani dell'abate Brunati e loro lettere inedite*, in «Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1930», 1930, pp. 125-166; cfr. anche *Il fondo Giuseppe Brunati: inventario*, a cura di Giuseppina Caldera, Salò, Ateneo di Salò onlus, 2008, pp. 137-556.

2 Cfr. HANS BOTS, FRANÇOIS WAQUET, *La Repubblica delle lettere*, Bologna, Il Mulino, 2005.

3 Cfr. GIOVANNI PREVITALI, *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 67-128.

4 Ibidem, pp. 156-183; ERNST H. GOMBRICH, *The Preference for the Primitive. Epi-*

damentale in questo processo fu la pubblicazione dell'*Histoire de l'Art par les monuments* di Jean-Baptiste Séroux d'Agincourt, comparsa nel 1823 e tradotta in italiano nel 1824: il riferimento a questo modello ricorre – talvolta anche in chiave critica – nelle lettere inviate a Brunati dai corrispondenti bresciani nonché ovviamente nella letteratura locale inerente le antichità cristiane.

Della fortuna delle antichità cristiane a Brescia si può sunteggiare uno sviluppo storico e si possono individuare alcuni snodi fondamentali. Agli albori andrà certamente collocata la creazione nel 1798 presso la Biblioteca Queriniana (divenuta Biblioteca Nazionale con la proclamazione della repubblica) di una sorta di «protomuseo»: si trattava di una sala nella quale trovò posto il tesoro del soppresso monastero di Santa Giulia, costituito dal Codex Purpureus (secc. VI-IX d.C.), dalla celebre Lipsanoteca e dalla croce gemmata detta di Desiderio (databili rispettivamente alla fine del IV e all'inizio del IX secolo)⁵. Tali notevoli esempi di arte cristiana andavano ad affiancare nella biblioteca pubblica i due dittici consolari legati dal fondatore, il cardinale Angelo Maria Querini, e risalenti al V (Dittico amatorio o queriniano) e al VI secolo d.C. (Dittico dei Lampadii). I due avori erano stati oggetto nel Settecento di un'importante campagna di studi, voluta e patrocinata dal Querini e che coinvolse numerosi esponenti della repubblica letteraria, nello sforzo di giungere alla datazione delle opere e all'identificazione dei soggetti rappresentati sulle valve dei dittici; contestualmente furono anche realizzati numerosi disegni e incisioni che ne diffusero l'immagi-

sodes in the History of Western Taste and Art, London - New York, Phaidon, 2002, pp. 87-144. Per le ricadute bresciane di tale fenomeno cfr. BRUNO PASSAMANI, *Il «Raffaello bresciano»: formazione e affermazione di un mito*, in *Alessandro Bonvicino il Moretto*, catalogo della mostra (Brescia 1988), Bologna, Nuova Alfa, 1988, pp. 16-28.

5 Cfr. GIANFRANCO PORTA, *I Giacobini in Biblioteca. La Queriniana in età napoleonica (1797-1814)*, in *Il punto di svolta. Brescia e la Lombardia veneta da Venezia a Vienna (1780-1830)*, Atti del Convegno a cura di D. Montanari, S. Onger, M. Pegrari, Brescia, Morcelliana, 1999, pp. 309-360; cfr. anche RUGGERO BOSCHI, IDA GIANFRANCESCHI, *Origine e storia dei musei bresciani*, in *I musei bresciani. Storia e uso didattico*, a cura di V. Frati, Brescia, Grafo, 1985, pp. 9-43; GAETANO PANAZZA, *I musei bresciani*, in *Brescia postromantica e liberty 1880-1915*, catalogo della mostra, Brescia, Grafo, 1985, pp. 307-328.

ne⁶. Nel 1833 tale raccolta fu completata con l'acquisto, presso il nobile bresciano Nicola Fè, del Dittico di Boezio, del 487 d.C.: a quanto risulta, alcuni anni prima l'erudito bresciano Paolo Brognoli era intervenuto per scongiurare che il prezioso manufatto fosse venduto a un non meglio precisato «forestiero», garantendo la permanenza in città di quella che era allora vista come una «patria singolarità»⁷. Anch'esso «illustrato da sommi scrittori», il Dittico di Boezio rivestiva, secondo le parole di Brognoli, un'importanza tale che «chi versa un momento nello studio delle antichità non può che invogliarsi di vederlo»⁸. La notizia assume per noi maggiore risalto se si considera che Brognoli fu uno degli amici bresciani dell'abate Brunati: benché non si conservino lettere scambiate tra i due, da una missiva scritta a Brunati dall'erudito parmigiano Ange-

6 Cfr. *Iconografia e immagini queriniane*, catalogo della mostra, Brescia, Grafo, 1980; GIAN PAOLO MARCHI, *Alcune lettere di Scipione Maffei sul «Dittico Amatorio» quiriniano*, in *Cultura, religione e politica nell'età di Angelo Maria Querini*, Atti del convegno (Venezia-Brescia 1982), Brescia, Morcelliana, 1982, pp. 421-432; ENNIO FERRAGLIO, *Angelo Maria Querini (1680-1755)*, in *Collezioni e collezionisti. Arti applicate dei Civici Musei d'Arte e Storia di Brescia*, a cura di E. Lucchesi Ragni e A.B. Spada, Brescia, Grafo, 2012, pp. 343-346.

7 Cfr. GIANFRANCO PORTA, *La Biblioteca Queriniana negli anni della Restaurazione, 1815-1859: elementi per una storia*, in *Brescia 1849: il popolo in rivolta*, Atti del convegno (Brescia 1999) a cura di S. Onger, Brescia, Morcelliana, 2002, pp. 287-339, in particolare pp. 322-323. La notizia della vendita scongiurata si trova in una dichiarazione sottoscritta da Brognoli e allegata al dossier che documenta l'acquisto da parte della Biblioteca: Archivio di Stato di Brescia, Archivio Storico Comunale, Rubrica XIV, 4/9 parte 1.

8 PAOLO BROGNOLI, *Nuova guida della Città di Brescia*, Brescia, Presso Federico Nicoli Cristiani, 1826, p. 207. Per la figura di Brognoli come erede della tradizione erudita settecentesca (il padre Antonio partecipava alle adunanze mazzuchelliane) cfr. ROBERTA D'ADDA, *Della «repubblica calcografica». Collezionismo e stampe a Brescia tra Sette e Ottocento*, Tesi di dottorato in Discipline Artistiche, Musicali e dello Spettacolo, Università degli Studi di Torino, ciclo XXIV, 2013, pp. 157-223. Il suo interesse per il Medioevo, certamente determinato anche da una generica volontà di tutelare gli antichi monumenti cittadini e da un enciclopedico interesse per le «cose patrie», si manifestò fra l'altro nel prezioso lavoro di cernita dei documenti provenienti dagli archivi degli enti religiosi soppressi, che si concluse con il trasferimento presso la Queriniana di 120 pergamene degli anni 1227-1581 e di sette codici provenienti dal monastero di Santa Giulia: Cfr. DIANA VECCHIO, *Documenti dei monasteri bresciani alla Biblioteca Queriniana: il Codice Diplomatico Bresciano di Federico Odorici*, in «Annali Queriniani», 2004, pp. 231-263; DIANA VECCHIO, *L'archivio del monastero di San Benedetto di Leno. I fondi bresciani*, in «Brixia Sacra», 2004, 3-4, pp. 39-100.

lo Pezzana si ricava con evidenza che si frequentavano abitualmente⁹.

All'epoca del governo repubblicano, oltre alla Biblioteca anche un'altra raccolta museale doveva comprendere materiali di età medievale: si trattava del Museo Lapidario allestito da Brognoli insieme al pittore Domenico Vantini, presso il soppresso convento di San Domenico; dei pezzi là riuniti, prevalentemente di età classica, e degli studi legati all'attività di Brognoli come epigrafista si trova documentazione in tre manoscritti miscelanei conservati presso la Biblioteca Queriniana, uno dei quali comprende una sezione dal titolo «Epigrafi bresciane del medio evo»¹⁰. Nel considerare, seppur brevemente, questi fenomeni non si può prescindere dall'accennare al ruolo che dovette avere nel determinare tale clima culturale l'eminente figura del religioso clarense Stefano Antonio Morcelli, autore fra l'altro dell'*Africa Christiana* (1816-1817, studio dedicato alla storia dell'Africa dall'introduzione del Cristianesimo al secolo VII e pubblicato grazie al sostegno di Brognoli). La viva presenza di Morcelli dovette aprire agli eruditi bresciani gli orizzonti della cultura antiquaria romana degli anni Settanta-Ottanta dell'Ottocento, ovvero dell'ambiente dove aveva preso forma l'*Histoire* di Séroux d'Agincourt ma anche, per esempio, la collezione di Stefano Borgia, che comprendeva fra l'altro pitture medievali e bizantine e varie antichità cristiane¹¹.

– 106 –

9 Archivio dell'Ateneo di Salò, Fondo Giuseppe Brunati, Epistolario, s. 140/1, b. 5: lettera di Angelo Pezzana a Giuseppe Brunati (s.d., ma riferibile al 1822): «la prego di vedere il degnissimo sig. Paolo Brognoli, di ringraziarlo in particolar modo delle premure datesi per me, e di dirgli che non rispondo per diretto alla sua lettera per non recargli novella importunità».

10 Si tratta dei manoscritti Di Rosa 12, 37 (che contiene la sezione medievale) e 66.

11 Cfr. STEFANO ANTONIO MORCELLI, 1737-1821, Atti del colloquio (Milano - Chiari, 1987), Brescia, Morcelliana, 1990; GIUSEPPE FUSARI, «Assai cose mi si affacciano degne di eseguirsi...»: note sui gusti di Stefano Antonio Morcelli, in *Nel cantiere della memoria*, Chiari, Nordpress, 2000, pp. 29-40; Stefano Antonio Morcelli: un gesuita tra Ancien Régime ed età contemporanea, Chiari, Nordpress, 2001; R. D'ADDA, *Della «Repubblica Calcografica»*, cit., pp. 168-172 per i legami con Paolo Brognoli. Sulla collezione Borgia e sul rapporto tra «musei sacri» e fortuna del Medioevo, il tutto nell'ottica della formazione di Luigi Lanzi, cfr. CHIARA GAUNA, *La Storia pittorica di Luigi Lanzi: arti, storia e musei nel Settecento*, Firenze, Olschki, 2003, pp. 23-46, con le successive puntualizzazioni di MARCO ROSSI, *Le fila del tempo. Il sistema storico di Luigi Lanzi*, in «Annali di Critica d'Arte», I, 2005, pp. 67-122 e Giovanna Perini, *Luigi Lanzi a Bologna*, in *Enciclopedia e storiografia artistica tra Sette e Ottocento*, Atti della Giornata di Studi (Lecce, 26 maggio 2006) a cura di D. Caracciolo, F. Conte,

Restando in tema di raccolte museali, alla sua apertura nel 1830 il bresciano Museo Patrio – vero e proprio monumento alla classicità, inaugurato presso il Capitolium appena riportato alla luce e curato da Rodolfo Vantini e Luigi Basiletti con la supervisione di Giovanni Labus, uno dei più eminenti corrispondenti di Brunati¹² – includeva alcuni frammenti di età longobarda, a cominciare dalla celebre lastra con pavone proveniente da Santa Giulia. Il percorso museale arrivava a comprendere manufatti di età rinascimentale, in una sorta di excursus cronologico circolare dall'età d'oro della classicità alla decadenza dell'arte, per arrivare poi alla sua rinascita, secondo la lettura già avanzata da Séroux e ripresa dalla *Storia della scultura* di Leopoldo Cicognara (1813-1818)¹³. Il Pavone fu anche riprodotto nel *Museo Bresciano Illustrato* (1843, ma sotto la data 1838), insieme ai principali reperti di età classica esposti al Capitolium e ad altri rilievi di età longobarda, alla Croce di Desiderio e ai capitelli istoriati della medievale cripta di San Salvatore. La pubblicazione, destinata principalmente a eruditi e artisti e corredata da tavole incise di notevole chiarezza e nitore (una trentina delle quali realizzate presso la scuola di incisione di Brera), fu curata da Giovanni Labus e da un altro corrispondente di Brunati, Rodolfo Vantini¹⁴. In ambito museologico, resta infine da ricordare che questo percorso trovò compimento nell'apertura nel 1882 presso il monastero di Santa Giulia del Museo dell'Età Cristiana, interessante fusione dei materiali di età medievale e rinascimentale già conservati nel Museo Patrio e di una straordinaria

– 107 –

A.M. Monaco, Lecce, Congedo, 2008, pp. 74-76. Alcune lettere intercorse fra Lanzi e Morcelli e giunte sino a noi documentano scambi di libri e di notizie e una conoscenza non certo casuale ma ben radicata; risalenti agli anni 1782, 1790 e 1792, sono conservate presso la Biblioteca Comunale Mozzi Borsetti di Macerata.

12 Sulla corrispondenza tra Labus e Brunati cfr. GUIDO BUSTICO, *Lettere di Giovanni Labus a Giuseppe Brunati*, in «Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1908», pp. 180-195.

13 Cfr. PASCAL GRIENER, *La fatale attraction du Moyen Age: Jean-Baptiste Séroux d'Agincourt et l'Histoire de l'art par les Monuments*, in «Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte», 1997, 54, 2, pp. 225-234.

14 Cfr. ANGELA BELLEZZA, *Testimonianze inedite dai carteggi del tempo sull'allestimento del museo romano bresciano*, in *Atti del Convegno internazionale per il XIX centenario della dedizione del Capitolium e per il 150° anniversario della sua scoperta*, Brescia, Ateneo di Brescia, 1973, pp. 95-125, in particolare pp. 107-112 e 118-119. Per il ruolo svolto da Vantini nell'impresa cfr. ANTONIO RAPAGGI, *Rodolfo Vantini (1792-1856)*, Brescia, Grafo, 2011, pp. 191-193.

collezione di arti decorative¹⁵.

Parallelamente, l'interesse per l'età post-classica trovava altri spazi negli studi e nelle pubblicazioni. Nel 1808 il bibliotecario della Queriniana, abate Vincenzo Bighelli, lesse all'Accademia (poi Ateneo) di Scienze Lettere e Arti una dissertazione dedicata alla croce di Desiderio¹⁶. Nel 1826, ancora l'Ateneo (del quale Brunati sarebbe divenuto socio solo nel 1850) propose come tema del proprio concorso biennale la domanda «Se i Longobardi tenessero un'architettura loro propria; e quali fossero per essere questi edifizj che appartenessero a quella maniera di edificare, col riscontro particolare de' templi»¹⁷. Il tema fu proposto dal socio onorario Carlo Zardetti (1784-1849), archeologo e numismatico milanese, in seguito traduttore dell'opera di Camille Bonnard *Costumi dei secoli 13. 14. e 15. ricavati dai più autentici monumenti di pittura e di scultura* (1832-1835) e autore di altre pubblicazioni sul medioevo, tra cui *Monumenti cristiani nuovamente illustrati*, del 1843. Zardetti sottolineava che l'edizione di uno studio sull'argomento avrebbe potuto «procacciare non lieve gloria a codesta antica città, i cui fasti primeggiano nella storia italiana del Medio Evo»; l'intenzione era inoltre di sanare quella che era giudicata una grave lacuna storiografica, anche in considerazione del fatto che «il D'Agincourt fece alquanto di confusione in proposito, sebbene possa servire di un grande aiuto, massime per i confronti, e il Cicognara sbagliò radicalmente»¹⁸. Nelle fasi di preparazione del concorso, a Zardetti fu inviato un promemoria con accurate note storiche, compilato da un altro dei corrispondenti di Brunati, Alessandro Sala: nel documento si concentrava in particolare l'attenzione sulla Rotonda (Duomo Vecchio, allora ritenuto una notevole architettura longobarda) e sulla chiesa di San Salvatore¹⁹. L'opera

– 108 –

15 Cfr. R. BOSCHI, I. GIANFRANCESCHI, *Origine e storia*, cit.; G. PANAZZA, *I musei bresciani*, cit.; ELENA LUCCHESI RAGNI, *Le raccolte di arti applicate: dal Museo Patrio al Museo della Città in Santa Giulia a Brescia*, in *Collezioni e collezionisti*, cit., pp. 11-18.

16 «Commentari dell'Accademia di Scienze, Lettere, Agricoltura ed Arti del Dipartimento del Mella per l'anno 1808», pp. 100-101.

17 Cfr. GAETANO PANAZZA, *Il concorso per il premio biennale dell'Ateneo di Brescia sull'architettura longobarda del 1826-1829*, Brescia, Ateneo di Brescia, 1986.

18 Ibidem, p. 15.

19 Ibidem, p. 23.

vincitrice, selezionata da una commissione della quale facevano parte fra gli altri Sala e Vantini, fu presentata da Giulio Cordero di Sanquintino, conservatore del Museo Egizio di Torino, e pubblicata a Brescia nel 1829 presso Niccolò Bettoni con il titolo *Dell'italiana architettura durante la dominazione longobarda*. L'anno precedente, a Milano, aveva visto la luce il lavoro premiato dall'Ateneo con la menzione d'onore, opera di Defendente e Giuseppe Sacchi: *Intorno all'architettura simbolica, civile e militare usata in Italia nei secoli VI, VII, VIII e intorno all'origine de' Longobardi, alla loro dominazione in Italia, alla divisione dei due popoli ed ai loro usi, culto e costumi*. Il manoscritto dei Sacchi era giunto a Brescia corredato da grandi tavole illustrative, disegnate da Luigi Sacchi.

Le arti visive cominciavano a registrare le conseguenze di questo vivace interesse: dall'arrivo nella collezione Tosio, con la mediazione di Vantini, dell'*Interno di chiesa gotica* di Giovanni Migliara (1822) alla comparsa del portale della chiesa del Carmine nel *Ventura Fenaroli* di Francesco Hayez (1834), dalle *Vedute pittoresche bresciane* di Francesco Filippini (1830), con gli insoliti scorci di suggestione medievale, fino al «Casino gotico d'uccellanda» disegnato dal Vantini per il conte Alessandro Della Bianca a Paratico (1832)²⁰. Nell'accennare al ruolo svolto da Vantini nell'affermazione del revival neomedievalista a Brescia - in rapporto non solo allo specifico tema dell'invenzione architettonica, che ebbe un altro momento altissimo nella cappella di palazzo Valotti (1840-1843), ma anche alla luce della sua attività di studioso, di divulgatore di informazioni, di referente bresciano per i grandi viaggiatori stranieri, di amico e consigliere di collezionisti quali Paolo Tosio e Camillo Brozzoni - importa qui considerare il suo rapporto con l'abate Brunati. Rimangono a testimonianza dei contatti intercorsi tra loro due lettere sin qui mi sembra mai segnalate e custodite presso l'Archivio dell'Ateneo di Salò, una delle quali di particolare interesse rispetto ai nostri temi. Si tratta di una missiva datata 9 agosto 1849 nella quale l'architetto offre al religioso dettagliate notizie inerenti una cassetta

20 Cfr. MAURIZIO MONDINI, *Il Medievalismo a Brescia nella prima metà dell'Ottocento e la cappella vantiniana di palazzo Valotti*, in *Rodolfo Vantini e l'architettura neoclassica a Brescia*, Atti del convegno (Brescia 1992), Brescia, Ateneo di Brescia, 1995, pp. 291-309; A. RAPAGGI, *Rodolfo Vantini, cit.*, passim e in particolare pp. 145-149, 276-277, 332-338.

con le reliquie dei santi Faustino e Giovita custodita presso San Faustino in riposo²¹. Nella lettera Vantini fornisce un'accurata descrizione del «bauletto in piombo», corredata dalle misure e da un disegno del manufatto. Annota anche, nel pieno rispetto del codice caratteristico delle comunicazioni tra eruditi, le proprie impressioni, rimettendole al giudizio dell'interlocutore (giudizio favorito appunto dall'invio di una accurata e oggettiva documentazione): «non saprei crederlo dell'VIII secolo, tanto mi sembra di ottimo gusto, ma inclinerei a presumerlo di migliore epoca, cioè di alcuni secoli anteriori al predetto! Lei ne farà miglior giudizio di me – che dice aver veduti moltissimi vasi de' primi secoli del Cristianesimo». In ogni caso, tra le righe, avanza una datazione al VI secolo a.C., applicando lo stesso principio dell'*Histoire* del D'Agincourt: più ci si allontana dall'età classica, più lo stile si corrompe e le regole vengono meno²².

All'epoca di questo scambio con Vantini, Brunati aveva già dato il proprio fattivo contributo alla storia delle antichità cristiane con la pubblicazione nel 1834, in appendice al *Leggendario dei santi bresciani*, delle *Antiche iscrizioni cristiane bresciane*, seguite nel 1839 dal *De Christianorum veterum monumentorum in Rem biblicam utilitatem*. Ancora nel 1839 aveva visto la luce il suo più originale contributo sull'argomento, costituito dalla dissertazione intitolata *Di un'antica stauroteca istoriata che si conserva nella vecchia cattedrale di Brescia*, pubblicata a Roma sul «Giornale Arcadico di Scienze, Lettere e Arti»²³. Si trattava di una disamina basata sul confronto del manufatto bresciano con altri analoghi già noti agli studi; nel giungere a proporre una datazione al X-XI secolo, l'abate salodiano non mancava di basarsi anche sul riscontro di dati «obiettivi» derivanti dall'analisi del costume e dei dati paleografici e di chiamare a confronto, in più occasioni, D'Agincourt. Brunati sottolineava fra l'altro che se nel Seicento il primo studioso della Stauroteca, il bresciano Ottavio Rossi, si fosse preoccupato di illustrare le lamine in una tavola incisa, «gl'illustratori stranieri di simili antichità le avrebbero facilmente e ristampate e illustrate», giovando non solo alla loro fama, ma anche e soprattutto alla loro com-

21 Archivio dell'Ateneo di Salò, Fondo Giuseppe Brunati, s. 197/1, b. 6.

22 Cfr. P. GRIENER, *La fatale attraction*, cit.

23 1839, 78, pp. 228-262.

preensione e valutazione²⁴.

I disegni che corredevano l'opuscolo dedicato da Brunati alla Stauroteca – che erano nella misura degli originali e ne rispettavano con rigore filologico le «scorrezioni»²⁵ – erano opera del già menzionato Alessandro Sala (1777-18469), un altro dei protagonisti, insieme a Brunati, della 'riscoperta' delle antichità cristiane a Brescia. Nato da una nobile famiglia bresciana e formatosi tra Bologna e Firenze, Sala fu pittore dilettante (nel senso più elevato di tale termine), divenendo uno dei principali rappresentanti del gusto neoclassico a Brescia; socio dell'Ateneo dal 1816, fu anche restauratore, disegnatore e incisore e pubblicò fra l'altro nel 1834 una guida artistica della città. La sua amicizia con Brunati – imperniata sulla condivisione di informazioni e interessi incentrati per lo più sulle antichità cristiane – è documentata da 17 lettere autografe di Sala conservate all'Ateneo di Salò e inviate all'abate tra il marzo 1838 e il luglio 1841: negli anni cioè in cui egli preparava per Brunati i disegni della Stauroteca e lavorava all'*Illustrazione di monumenti antichi di spettanza della Municipale Biblioteca Queriniana di Brescia*. Stampato nel 1843, l'opuscolo era dedicato agli oggetti preziosi raccolti nel 'protomuseo' istituito presso la Biblioteca alcuni decenni prima: la croce gemmata, i tre dittici consolari, l'Evangelario e la Lipsanoteca oggi custodita al Museo di Santa Giulia, che allora si presentava in forma di lastrine d'avorio e che solo successivamente fu ricomposta in forma di cofanetto²⁶. Le lettere documentano con ricchezza di elementi e riflessioni l'approccio dello studioso nei confronti di questo particolare manufatto, che Sala giudicava animato

– 111 –

24 Circa il vastissimo tema dell'illustrazione grafica dell'arte medievale e del suo influsso sulla conoscenza e sullo studio dei primitivi, cfr. EVELINA BOREA, *Le stampe dei primitivi e l'avvento della bibliografia illustrata*, in «Prospettiva», 1993, 69, pp. 28-40 e 70, pp. 50-74.

25 «Sono essi nella misura degli originali, e per servire all'esattezza ho seguito i tipi anche nelle loro scorrezioni ov'era facile emendarli»: lettera di Alessandro Sala a Giuseppe Brunati, 6 gennaio 1839 (Archivio dell'Ateneo di Salò, Fondo Giuseppe Brunati, Epistolario, s. 170/5, b. 6).

26 Cfr. LUCILLA DE LACHENAL, *Cofanetto in avorio con scene bibliche: cosiddetta Lipsanoteca di Brescia*, in *Il volto di Saulo. Saggi di iconografia Paolina*, catalogo della mostra a cura di M. Bona Castellotti, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2009, pp. 14-41.

da «finezza e certo gusto per molta meditazione sui classici esemplari», «sebbene eseguito nei tempi in cui l'arte volgeva al decadimento».

Dalle lettere si evince fra l'altro che Sala realizzò dei calchi in gesso delle lastre della Stauroteca, spedendoli poi a Brunati, che all'epoca si trovava a Roma, affinché potesse studiarli. Nella sua missiva del 15 marzo 1840 si legge inoltre che da Roma l'incisore tedesco Ludwig Grüner – che aveva vissuto a Brescia per un anno, nel 1826, e che manteneva con la città uno stretto legame²⁷ – cercava di ottenere attraverso il conte Paolo Tosio e «per non so quale persona» un calco della Lipsanoteca. Quest'ultima notizia assume tanta più risonanza se si considera che a Roma Grüner si divideva tra i circoli degli artisti tedeschi d'avanguardia, a cominciare da Friedrich Overbeck e i Nazareni (presso i quali la naïveté del Medioevo divenne un valore positivo) e l'amicizia con il segretario dell'Istituto Archeologico Germanico Emil Braun, che a Roma aveva aperto un laboratorio di galvanoplastica dal quale uscirono numerose riproduzioni e calchi di manufatti antichi²⁸.

Questo breve catalogo dei corrispondenti bresciani di Brunati che coltivarono tra i primi l'interesse per il Medioevo non può concludersi che con la menzione di Federico Odorici, autore delle *Antichità cristiane di Brescia*, che uscirono in due volumi negli anni 1845-1858 e che ebbero fra l'altro il merito di restituire la storia del monastero di Santa Giulia, dal quale molti dei capolavori sin qui citati provenivano e che gli studiosi bresciani individuarono poi quale sede naturale dell'istituendo Museo Cristiano. Benché i suoi rapporti con Brunati non fossero sempre stati idilliaci, Odorici fu il suo primo biografo (nel 1856, a breve distanza dalla morte) e non esitò a riconoscere la notevole statura dello studioso salodiano, che a suo dire sopravanzò nella conoscenza delle antichità ecclesiastiche persino Giovanni Labus.

27 Cfr. R. D'ADDA, *Della «Repubblica calcografica», cit.*, pp. 284-301, 309-314; ROBERTA D'ADDA, *Raffaello e Brescia. Echi e presenze tra Sette e Ottocento*, in *Rinascimento. Raffaello: opera prima*, catalogo della mostra (Brescia 2015-2016) a cura di P. Bolpagni e E. Lucchesi Ragni, Genova, SAGEP, 2015, pp. 64-73.

28 Per il rapporto tra Grüner e Braun (con alcuni riferimenti all'attività di quest'ultimo come produttore di calchi in gesso e di riproduzioni galvanoplastiche) cfr. JONATHAN MARSDEN, *Mr Green and Mr Brown: Ludwig Grüner and Emil Braun in the service of Prince Albert*, in *Victoria & Albert. Art & Love*, Essays from a Study Day (Londra 2010) a cura di S. Avery Quash, London, Royal Collection Trust, 2012.

Lucia Mor

«Specchio scintillante di un mondo incantato».
Il lago di Garda e l'arte nel periodico
«Der Bote vom Gardasee» (1900-1914)

Due nomi illustri del panorama letterario tedesco appartengono al segmento dedicato al Lago di Garda che, con molti altri, compone la linea infinita dell'*Italienmythos*¹: Johann Wolfgang Goethe e Paul Heyse. Nella novella *Gefangene Singvögel*, la prima della raccolta *Novellen vom Gardasee* (1902), scritte da Paul Heyse fra il 1899 e il 1901, si legge:

Tutti coloro che hanno letto il *Viaggio in Italia* di Goethe sanno che il lago di Garda è stato scoperto più di cento anni fa, per l'esattezza l'11 settembre del 1786, niente meno che dal nostro più grande poeta².

1 La letteratura sull'interesse dei tedeschi per l'Italia è sterminata. Per un primo orientamento, anche se si ferma al 2003 cfr.: STEFANIE KRAEMER, PETER GENDOLLA (a cura di): *Italien. Eine Bibliographie zu Italienreisen in der deutschen Literatur*, Frankfurt a. M., 2003; inoltre cfr.: ATTILIO BRILLI: *Als Reisen eine Kunst war. Vom Beginn des modernen Tourismus: Die ‚Grand Tour‘*, (trad. di Annette Kopetzki), Berlino 2012; ITALO MICHELE BATTAFARANO, *Mit Luther oder Goethe in Italien. Irritation und Sehnsucht der Deutschen*, Trento, 2007; ITALO MICHELE BATTAFARANO, *Von Andreas Gryphius zu Uwe Timm. Deutsche Parallelwege in der Aufnahme von Italiens Kunst, Poesie und Politik*, Trento 2009. Con riferimento agli studi specifici sul Garda cfr.: EMANUELE KANCEFF (a cura di), *Il Garda nella cultura europea*, Atti del congresso internazionale. Salò 25 – 30 settembre 1982, 2 voll. Genève / Salò 1986; CARLO SIMONI (a cura di), *Atlante del Garda. Uomini, vicende, paesi*. 3 voll. Brescia 1992; DIRK HEISSERER, *Meeresbrausen, Sonnenglanz. Poeten am Gardasee*. Kreuzlingen / München, 1999; THOMAS BREMER / TITUS HEYDENREICH (Hg.), *Der Gardasee*. In «Zibaldone. Zeitschrift für italienische Kultur der Gegenwart», XXXVI (2003); NIKOLA ROSSBACH (a cura di) «*Der See ging hoch mit seinen blauen, blauen, ach so reizend blauen Wellen*». *Literatur zum Gardasee aus drei Jahrhunderten*, Wien, 2014; NIKOLA ROSSBACH, ALESSANDRA LOMBARDI, LUCIA MOR, *Der Gardasee und die Deutschen, Literatur - Kunst - Kommunikation / I Tedeschi e il Garda, Arte - Comunicazione*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2017.

2 PAUL HEYSE, *Gefangene Singvögel*. In: *Novellen vom Gardasee*, Gesammelte Werke von Paul Heyse., Bd. 16, *Novellen*, Stuttgart / Berlin, 1905, S. 9. Le altre novelle sono: *Die Macht der Stunde*, *San Vigilio*, *Entsagende Liebe*, *Eine venezianische Nacht*, *Antiquarische Briefe*. Su Heyse e l'Italia cfr.: GABRIELE KROES-TILLMANN, *Paul Heyse Italianissimo. Über seine Dichtungen und Nachdichtungen*, Würzburg, 1993, in parti-

Alla fine dell'Ottocento, Heyse, al tempo acclamato scrittore, protagonista della scena letteraria di Monaco di Baviera e di lì a poco, nel 1910, premio Nobel per la letteratura, riconosce dunque a Goethe il merito di aver arricchito il secolare interesse dei tedeschi per il mondo italiano di un nuovo topos. Nel settembre del 1786, a Torbole, Goethe aveva annotato:

Quanto vorrei che i miei amici fossero per un attimo accanto a me e potessero godere della vista che mi sta d'innanzi!

Stasera avrei potuto raggiungere Verona, ma mi sarei lasciato sfuggire una meraviglia della natura, uno spettacolo incantevole, il lago di Garda; non ho voluto perderlo e sono stato magnificamente ricompensato di tale diversione³.

In realtà non molti sanno che pochi anni prima di Goethe era passato dal Garda un altro scrittore tedesco, Wilhelm Heinse il quale, affascinato dallo splendido paesaggio, lo aveva scelto come ambientazione per il suo *Ardinghello und die glückseligen Inseln* (*Ardinghello e le isole felici*, 1787), il primo romanzo rinascimentale della letteratura tedesca. Dalla fine del Settecento e soprattutto dal 1816/17, data di pubblicazione della *Italienische Reise*, il Garda è dunque a tutti gli effetti un *Begriff*, una categoria della *Italiensehnsucht*, la struggente nostalgia dei tedeschi per l'Italia.

Ma torniamo a Paul Heyse che giunge per la prima volta sul Garda negli anni Settanta del XIX secolo e dal 1899 è presenza costante sulla Riviera, a Gardone, dove affitta e in seguito acquista una villa che intitola alla moglie, Annina, e nella quale trascorre l'inverno per dieci anni. Nella sua predilezione per il lago si riflette una stagione felice della Riviera dove, nei trent'anni fra il 1885 e il 1915, si assistette alla prima fioritura dell'industria del forestiero⁴, in quel momento fenomeno d'élite; miglia-

colare pp. 87-92; BATAFARANO, *Von Gryphius zu Uwe Timm, cit.*, in particolare pp. 100-102: *Paul Heyse's Traum von Italien und seine Realisierung*; ITALO MICHELE BATAFARANO, CLAUDIO COSTA, *Il carteggio Paul Heyse - Pio Spezi. Un'amicizia intellettuale italo-tedesca tra Otto e Novecento*, Roma 2009; ROBERTO BERTOZZI, *L'immagine dell'Italia nei diari e nell'autobiografia di Paul Heyse*, Firenze, 2012.

3 JOHANN WOLFGANG GOETHE, *Viaggio in Italia*, trad. di Emilio Castellani, Milano, 1997, p. 26.

4 Cfr. fra altri: ATTILIO MAZZA, HERFRIED SCHLUDE, *Gardone mitteleuropea. / Gardone in Mitteleuropa*, Brescia 2005; SIMONI (a cura di), *Atlante del Garda, cit.*; COSTANTINO

ia di ospiti provenienti soprattutto dall'Impero Guglielmino, ma anche da quello Asburgico, risiedettero sulla Riviera soprattutto nei mesi invernali, rappresentanti illustri della realtà mitteleuropea del tempo, sia dal punto di vista sociale sia culturale: dalla vedova dell'imperatore Federico III a re Giorgio di Sassonia, da Cosima Wagner a Franz von Lenbach, da Wilhelm Dilthey a Otto Erich Hartleben e Gerhart Hauptmann. Non solo turisti di passaggio popolarono per più di tre decenni Salò, Gardone, Maderno, Gargnano..., anche intere famiglie provenienti dai paesi di lingua tedesca decisero di stabilirvisi sia per ragioni climatiche sia per investire nell'attività turistica stessa.

In quei trent'anni, il territorio compreso fra Salò e Gargnano divenne uno *Zwischenraum*, uno spazio liminare nel quale «la riflessione dell'identità culturale si arricchisce delle interferenze che provengono dagli spazi dell'«altro»⁵, in cui mondi lontani e diversi si incontrano, si sovrappongono, si mescolano e la netta demarcazione fra culture è scavalcata dalla contiguità e dall'intrecciarsi di proprio ed estraneo. L'esperienza dello *Zwischenraum* può dirsi però riuscita quando da multiculturale diviene realmente interculturale, cosa che non accadde sul Garda, dove gli ideali di pacifica convivenza, condivisi sia dai Tedeschi sia da molti Italiani del luogo si intrecciarono con una forte ostilità a causa di tensioni intra-gardesane, ma anche per le ben note ragioni della politica internazionale: dopo l'entrata in guerra dell'Italia, tutti i beni in mano a Tedeschi e Austriaci furono requisiti, e nell'immediato dopoguerra un nuovo cittadino della Riviera, Gabriele D'Annunzio, si pose come obiettivo primario quello di *stodeschizzare* il Garda.

Fino allo scoppio della guerra, lo spazio della convivenza italo-tedesca gardesana fu teatro di iniziative culturali interessanti: si pensi alla fondazione nel 1903 da parte dello scrittore tedesco Otto Erich Hartleben della *Halkyonische Akademie für unangewandte Wissenschaften* (*Accademia Alcionia per le scienze inapplicate*), ma anche all'attività, dal 25 febbraio 1900 al 31 maggio 1914, del periodico, interamente in lingua tedesca, intitolato *Der Bote vom Gardasee, Il messaggero del Lago di Garda*, stampato prima a Maderno e poi a Salò. Il giornale, il cui

SQUASSONI, MAURO NEGRI, CARLO SIMONI (a cura di): *La Memoria del Lago. Il Garda del fotografo Negri*, Brescia 2003; MARCELLO ZANE, *La eccellente et magnifica Salò: una comunità nella storia*, Salò 2004.

5 Mauro Ponzi e Vittoria Borsò, *Introduzione*, in: MAURO PONZI, VITTORIA BORSÒ (a cura di): *Topografia dell'estraneo*. Milano 2006, p.1.

formato era quello del quotidiano a tre o quattro colonne, aveva cadenza settimanale da ottobre a maggio e cadenza mensile da giugno a settembre⁶. Il fondatore fu Ottomar Piltz, giornalista, scrittore e traduttore, nato a Dresda nel 1864, corrispondente in Italia della *Magdeburger Zeitung*, giunto sul Garda trentenne, all'inizio degli anni Novanta, a causa di problemi alle vie respiratorie, e forse proprio per questo alacre promotore delle attività di cura locali, tanto che quando fondò il *Bote* era presidente del *Comitato di cura* di Maderno; la collaborazione con il giornale durò fino alla sua morte (1908), ma già nel 1903 ne lasciò la direzione che fu affidata, dal numero di settembre, al berlinese Martin Birnbaum. Non si hanno informazioni sul passaggio di consegne a Birnbaum, figura della quale si sa pochissimo e di cui nel *Bote* non si parla mai dal punto di vista biografico. Alcune notizie si trovano nei racconti autobiografici del romanista Viktor Klemperer (1881-1960), il quale ricorda di aver conosciuto Birnbaum a Berlino nel 1898 e ne fornisce il ritratto di un appassionato uomo di lettere, profondo conoscitore della letteratura tedesca, in particolare di Heine e dello *Junges Deutschland*, poeta dilettante e attivo collaboratore di diverse testate giornalistiche⁷.

Il *Bote* fu accolto con un certo entusiasmo nel contesto giornalistico del tempo. La sua esistenza era nota non solo ai giornali italiani, ma an-

6 Il presente saggio sintetizza contenuti che ho già illustrato nei seguenti studi: LUCIA MOR, *Der Bote vom Gardasee (1900-1914). Ein kritisches Zeitbild im Kulturkontakt*, I.L.S.I.T, Varese, 2012 (<http://kotoba.ssmil.va.it>); LUCIA MOR (a cura di), «*Der Bote vom Gardasee*» (1900-1914). *Un giornale tedesco nell'Italia del primo Novecento*, Brescia 2012; LUCIA MOR, *L'identità italiana al tempo dei 50 anni dall'Unità d'Italia secondo «Der Bote vom Gardasee» (Maderno 1900 – Salò 1914)*, in «Inverbis. Lingue Letterature Culture», I, 2011, pp. 57-78; LUCIA MOR, *Der Bote vom Gardasee (Maderno/Salò 1900-1914). Spuren einer Utopie vor dem Ersten Weltkrieg*, in «Zibaldone. Zeitschrift für italienische Kultur der Gegenwart», 57: «Der Erste Weltkrieg: Kultur und Krieg in Italien», pp. 11-25; LUCIA MOR, «*Der Bote vom Gardasee*» (1900-1914) und *Österreich-Ungarn. Eine Stimme gegen den Zerfall der Doppelmonarchie?*, in: ZOLTÁN SZENDI (a cura di), *Medialisierung des Zerfalls der Doppelmonarchie in deutschsprachigen Regionalperiodika zwischen 1880 und 1914*, Vienna 2014, pp. 167-184.

Il *Bote* sarà d'ora in poi citato come DBG, cui segue l'annata, l'anno fra parentesi e il numero del fascicolo; le pagine del giornale non hanno la numerazione, ma gli articoli si trovano solamente sulla prima o sulla seconda, che non vengono pertanto specificate nell'indicazione bibliografica.

7 Cfr. LUCIA MOR, «*L'Italia - questo è da sempre, per noi, il viaggio dei viaggi*». *Immagini dell'Italia e del lago di Garda in «Der Bote vom Gardasee»*. In: MOR (a cura di) *Der Bote vom Gardasee*, cit. p.16.

che a testate tedesche come la *Frankfurter Zeitung*, la *Magdeburgische Zeitung*, la *Rheinisch-Westfälische Zeitung*, il *Berliner Börsencourier*, la *Weserzeitung* che ne salutarono con calore la nascita⁸; va anche ricordato che più volte vennero pubblicati sul *Bote* articoli, di Piltz o di Birnbaum, scritti per testate tedesche, con le quali la redazione aveva evidentemente contatti e collaborazioni, in particolare la berlinese *Vossische Zeitung* e la *Frankfurter Zeitung*, un capitolo, questo, ancora tutto da scoprire. Non abbiamo dati sulla sua tiratura, ma sulle sue pagine si legge che esso era distribuito nel nord Italia da Venezia a Chiasso, in tutte le stazioni della ferrovia del Brennero, in area austriaca fino a Vienna e, in territorio tedesco, fino a Berlino.

Il *Bote*, che con orgoglio si definiva «l'unico giornale tedesco in Italia»⁹, non fu però, come avveniva per i periodici in lingua tedesca stampati nei territori dell'Impero asburgico, strumento di transfer interculturale; esso era sì pubblicato in tedesco in area italiana, ma parlava in tedesco a Tedeschi e non si proponeva quella funzione ibridante che era invece obiettivo dei periodici in lingua tedesca rivolti alle popolazioni di lingua ceca o ungherese nel contesto asburgico¹⁰. Va precisato peraltro che con *Tedeschi* sul Garda si intende a quel tempo gli ospiti che provenivano dall'Impero guglielmino. La diffusione del periodico comprendeva, è vero, anche l'area austriaca, ma il *Bote* fu espressione di una comunità formata prevalentemente da Tedeschi¹¹, non da Austriaci; è significativo che ogni anno, immancabilmente, il numero di fine gennaio ricordasse il genetliaco dell'imperatore Guglielmo II.

Gli articoli pubblicati erano per lo più anonimi, a volte c'era la firma di Birnbaum o di Piltz oppure, soprattutto quando si trattava di ricordi di viaggio, c'era il nome di collaboratori occasionali, uomini di cultura o amanti dell'Italia che avevano soggiornato sul lago. La promozione della Riviera e la comunicazione di informazioni pratiche per chi vi risiedeva erano l'obiettivo primario ma non unico del giornale, sulle cui pagine si susseguivano articoli che raccontavano l'Italia del tempo e non solo,

8 Cfr. *Ibidem*, p.18.

9 DBG, I (1900), 6.

10 Cfr. MATJAŽ BIRK (a cura di), *Zwischenräume. Kulturelle Transfers in deutschsprachige Regionalperiodika des Habsburgerreichs (1850-1918)*, Wien u. Berlin, Lit Verlag, 2009.

11 MOR, «*L'Italia - questo è da sempre, per noi, il viaggio dei viaggi*», cit., pp. 18-19.

facendo leva, da un lato, sugli stereotipi positivi, dall'altro cercando di argomentare con dati concreti contro i pregiudizi. Molto ampia è la rosa dei temi affrontati: dall'economia, con attenzione particolare alle differenze dello sviluppo economico fra Nord e Sud, alla politica, con uno sguardo spesso rivolto ai rapporti fra la politica italiana e il Vaticano, da questioni sociali ad approfondimenti culturali, ma anche interessanti riflessioni sull'identità italiana confrontata con quella tedesca; non mancano inoltre scritti dedicati all'arte, che, come è noto, è da sempre uno dei principali motivi della predilezione dei Tedeschi per l'Italia.

Nelle pagine che seguono si cercherà di ricostruire in quale modo sia stato declinato il tema dell'arte nel giornale gardesano, mettendo in evidenza per sommi capi e in estrema sintesi tre aspetti significativi: il lago è ora scrigno di tesori artistici, ora fonte inesauribile d'ispirazione per pittori, ora oggetto di descrizioni ecfrastriche che lo rappresentano come un'opera d'arte, nella quale tutto trova armonia, natura e uomini, l'anima frantumata del cittadino metropolitano, il mondo nordico e il mondo mediterraneo, nella visione utopica, e forse un po' ingenua, di un dialogo interculturale che non ebbe gli esiti auspicati.

1. *Il Garda scrigno di tesori artistici*

Sebbene il Garda non offrisse una concentrazione di opere d'arte come Venezia, Firenze o Roma, mete storiche dei viaggiatori tedeschi in Italia, il *Bote* riferisce con grande orgoglio della presenza anche sulle sue sponde di tracce dell'antichità e dell'arte italiana. Numerosi sono gli articoli dedicati nel corso delle diverse annate alle rovine romane della villa di Catullo¹² e anche le tracce rinascimentali sono ben evidenziate, come afferma Walther Rothes raccontando di villa Brenzone a San Vigilio, che descrive come «l'unica villa rinascimentale che si è conservata intatta fino ai nostri tempi e che è appartenuta ad un umanista»¹³.

Ma il lago è anche un luogo che custodisce e mette a disposizione, grazie ad antiquari competenti e molto forniti, tesori artistici di grande valore. Nel contributo intitolato *Altertümer am Gardasee (Antichità sul lago di Garda)*¹⁴ si legge che l'antiquario e commerciante d'arte Ge-

¹² Ibidem p. 30.

¹³ DBG XIII (1912) 16.

¹⁴ DBG XV (1913) 3.

org Brückner di Maderno aveva collezionato con grande gusto preziosi e magnifici reperti e che la sua bottega era una delle più interessanti attrazioni di tutto il lago, tanto che lo stesso Paul Heyse ne aveva parlato nella novella *Antiquarische Briefe (Lettere antiquarie)*. Non senza evidente ironia il giornale sorride sulla tipologia di viaggiatore tedesco che Ottomar Piltz, nell'articolo *Einige Typen deutscher Italienfahrer (Alcune tipologie dei viaggiatori tedeschi in Italia)*, definisce 'lo scopritore di opere d'arte', il quale crede di trovare in ogni angolo dell'Italia opere di Raffaello o Leonardo e cade vittima in un attimo degli scaltri e intelligenti mercanti d'arte italiani¹⁵.

2. *Il Garda fonte di ispirazione artistica*

La bellezza del Garda come fonte d'ispirazione per pittori provenienti dal Nord, e non solo, è un secondo aspetto ribadito frequentemente dal *Bote*, fin dal primo numero, nel quale si parla di una serie di quadri dipinti sul lago destinati ad una esposizione parigina; nel numero del primo aprile ciò viene confermato quando si riferisce della mostra intitolata *Landschaftsbilder vom Gardasee, (Immagini del paesaggio del lago di Garda)*¹⁶ allestita a Parigi dalla pittrice Marie Sommer; non senza orgoglio, il giornale scrive del successo riscosso dalla mostra di cui avrebbero riferito anche *Le Figaro* e il *Bulletin de l'art ancien et moderne*. Altrettanta fierezza emerge quando, alcuni anni dopo, viene annunciata ai lettori l'imminente uscita di un numero monografico illustrato dedicato al Garda della rivista berlinese *Moderne Kunst*.

Una serie di articoli intitolati *Kunstleben am Gardasee (Vita artistica sul lago di Garda)* e pubblicati nella quarta annata del giornale, riferisce invece di molti pittori residenti sul Garda, fra i quali August Felix Bachmann, Felix Schuchard, Carlo Arpini e Christel Sandrock¹⁷ e della mostra dei quadri dell'italiano Carlo Arpini, organizzata a Gardone nella villa del pittore stesso¹⁸.

Anche la scelta iconografica con cui si inaugura la vita del *Bote* sembra voler evidenziare fin da subito il potenziale del lago come fonte d'i-

15 DBG IV (1902) 5.

16 DBG I (1900) 5.

17 Cfr. DBG IV (1903) 27.

18 Cfr. DBG IV (1903) 18.

spirazione artistica: non una fotografia, come ce ne saranno negli anni successivi, ma un disegno che raffigura il golfo di Maderno, luogo di nascita del giornale, contornato da rami d'ulivo e di limone, evocativi dei noti stereotipi d'ascendenza goethiana: «Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen» («conosci tu il paese, dove fioriscono i limoni?»)¹⁹.

3. *Il Garda come opera d'arte e utopia*

Il legame fra il Garda e l'arte ebbe anche una terza, importante declinazione nel giornale, che non solo garantiva ai suoi lettori la straordinaria bellezza del luogo documentando la presenza sulla Riviera di tanti artisti e appassionati di reperti artistici, ma descriveva e raccontava il lago come se esso fosse in sé un'opera d'arte. Testi ecfrastrici che lo descrivono come un *Kunstwerk*, nel quale dimensione naturalistica e presenza umana si fondono in un tutto armonico, non sono rari nelle pagine del *Bote*. Il dottor L. Krapp, ad esempio, associa l'immagine che gli si è presentata davanti agli occhi una mattina, dal balcone del suo albergo, ad un quadro di Carpaccio e poi aggiunge:

in basso, sotto il balcone dell'hotel, monotone rollavano le onde; accanto, nel giardino della trattoria «Al Marinaio», una vecchia bella locanda italiana, a tratti in degrado a tratti pittoresca, stormivano gli oleandri ricoperti di fiori, mentre su una barca con vele rosso scuro passava una ricca famiglia italiana, la signora vestita di blu con un velo svolazzante, le figlie in abiti gialli, verdi e rosa, e sul lago strisce di luce che brillavano in tutti i colori dello spettro²⁰.

Böcklin è invece evocato da Hanns Withalm che, osservando il Monte Maggiore sulla sponda veronese, annota: «Ai suoi piedi sonnecchia dietro il viale di cipressi la favolosa S. Vigilio, l'isola dei morti di Böcklin»²¹.

Elemento che rende il paesaggio straordinario e del tutto inconsueto per chi viene dal Nord è la luce, che ravviva i colori:

la prima mattina, forse, si frega gli occhi stupito: invece della fioca luce

19 Cfr. DBG I (1900) 1.

20 DBG IX (1908) 37.

21 DBG XIII (1911) 8.

del mattino, che da noi rende necessario già da molto presto l'uso della lampada, onde blu, scintillanti nella luce dell'alba, dappertutto colori e la luce del sole che ci fa rimbalzare all'indietro, accecati²².

Non solo l'alba, anche il tramonto è un momento incantato, perché conferisce ai luoghi un'aura di sacralità e crea un'atmosfera mistica evocata da una sinestesia che fonde immagini e suoni:

un sentiero solitario conduce alla chiesa di Maderno, dalla quale ogni sera luccicano suoni dorati. Il campanile blu scintilla meravigliosamente nella luce rosata di queste serate ed è come se lassù avesse luogo un convegno amoroso di cose sacre²³.

Il blu è il colore che connota la bellezza del Garda, dove acqua e cielo si fondono in un tutt'uno. Il dottor Karl Fochler scrive che finché il cinema non sarà in grado di produrre immagini a colori sarà impossibile immaginarsi il Garda se non vedendolo di persona; ricorda anche di aver cercato più volte di trattenere l'immagine colorata chiudendo gli occhi, ma che ogni volta che li ha riaperti si è presentata un'immagine diversa, perché se anche solo una nuvoletta aveva velato il sole o un alito di vento aveva increspato le onde «quello che prima appariva azzurro cielo diventava all'improvviso color zaffiro o color fiordaliso o violetto»²⁴.

Robert Kohlrausch si ricorda della bellezza del lago che ammirava da un boschetto di ulivi come attraverso un velo e descrive i rami degli ulivi come una sorta di grata che fungeva da finestra sulla azzurra vastità del lago. La finestra viene definita 'terrena' come se ciò che da essa si vede, il lago azzurro, fosse una dimensione ultraterrena; difficile non cogliere nelle parole di Kohlrausch una allusione al significato che a partire dal Romanticismo il colore azzurro aveva assunto nella letteratura e nella cultura tedesca. La celebre immagine del fiore azzurro, *blaue Blume*, descritto nel sogno che apre il romanzo di Novalis *Heinrich von Ofterdingen (Enrico di Ofterdingen)*, era divenuta icona della poesia romantica e della sua essenza, la *Sehnsuch nach dem Unendlichen*, la struggente nostalgia per l'infinito; questo pensiero era

22 DBG X (1908) 2.

23 DBG IX, (1908) 19.

24 DBG VIII, (1907) 22.

riaffiorato potente anche al tempo del *Bote* grazie alla cultura pittorica espressionista, soprattutto nella Monaco di Baviera tanto vicina al Garda, da cui provenivano molti frequentatori della Riviera e dove era stato fondato il celebre gruppo denominato *Der blaue Reiter* (*Il cavaliere azzurro*), del quale facevano parte, fra gli altri, Vassilij Kandinskij, Franz Marc e Paul Klee. Il Garda viene descritto da Kohlrausch come un luogo fuori dal tempo, pieno di pace e di tranquillità, la superficie dell'acqua brilla per i miliardi di scintille del sole che vi danzano, dove il sopra e il sotto, grazie al colore blu sembrano essere entrambi cielo, e, come nell'arte, si varca la soglia fra dimensione fisica e metafisica²⁵.

L'opera d'arte lago di Garda è insomma uno *Zwischenraum* che mescola visibile e invisibile e in cui tutto si armonizza e viene idealizzato. Il dottor K. Fochler scrive che a Sirmione la gente aveva costruito le case senza un piano organico ed era come se il bimbo di un gigante avesse agitato e sparso a caso la sua scatola dei giocattoli²⁶; aspetti dell'allora diffusa povertà e miseria italiana vengono idealizzati da queste descrizioni pittoresche e per nulla naturalistiche, che trasformano il lago, attraverso un processo ecfastico, in uno: «specchio scintillante di un mondo incantato»²⁷ come lo definisce un altro frequentatore della Riviera e collaboratore del *Bote*, Hermann Bagusche.

L'armonia che si realizza nell'incanto della bellezza del Lago non scaturisce però solo dalla luce e dai colori. Hanns Withalm descrive il paesaggio dal lago da un vaporetto che lo percorre da nord a sud e racconta l'effetto imponente delle rocce a strapiombo, mostri di granito che torreggiano a destra e a sinistra, fra i quali si snoda ripido il sentiero del Ponale che conduce ad una impressionante cascata; subito dopo questa inquietante visione, il paesaggio cambia, il sole diviene padrone e l'ampio bacino azzurro del lago scintilla meravigliosamente²⁸. Il Garda realizza anche nella peculiarità morfologica la relazione sororale fra i due paesi che Birnbaum riprende in un suo scritto nel quale rileva: «il singolare legame fra Nord e Sud, fra forza e tenerezza» dove luce e ombra, forza e debolezza si compensano e «si uniscono in un tutto [...] e ovunque l'asprezza nordica e la tenerezza meridionale si

25 DBG IX (1907) 2.

26 DBG VIII (1907) 22.

27 DBG X (1908) 9.

28 DBG XIII (1911) 7.

sposano in un bel quadro»²⁹.

Questa straordinaria doppia natura del lago, fatta di esotismo mediterraneo e di fredda e tetra atmosfera nordica, non è però solo un'esperienza per gli occhi, fruizione estetica. Essa diviene una fondamentale esperienza per lo spirito. Qui, dove confluiscono durezza e grazia, rigidità e amorevolezza, i Tedeschi trovano un paesaggio nel quale può rispecchiarsi la complessità dell'anima umana, fatta di luci e di ombre, e allora il Garda diventa anche spazio dell'anima. Il dott. L. Krapp annota che l'aumentare del numero di frequentatori tedeschi del Garda è dovuto al fatto che nessun altro luogo italiano unisce così bene la cocchiaggine e la leggiadria, la violenza e l'amorevolezza, la durezza e la morbidezza e consente all'anima nordica di trovare compensazione e equilibrio³⁰. Il Garda è lo spazio dove lo spirito nordico si nutre e guarisce. Il *Bote* riferisce che la villa di Paul Heyse, ceduta nel 1909 all'editore Staakmann di Lipsia, era stata ribattezzata *Zwei Sonnen (Due soli)*, nome scelto dai poeti che collaboravano con la casa editrice e che qui potevano godere di riposo e rigenerazione grazie alla generosità di Klara Staakmann, la moglie dell'editore, il primo sole, e grazie al sole del Garda che rischiava il loro spirito e li ispirava per nuove opere, scritte per la felicità del genere umano³¹.

La natura terapeutica dell'esperienza gardesana non solo recupera il tema goethiano della *Wiedergeburt*, la rinascita sul suolo classico, ma fonde due aspetti rilevanti del mondo dell'epoca. Da un lato declina un tratto peculiare del fenomeno turistico moderno nato all'inizio dell'Ottocento, il quale, come osserva Enzensberger, sarebbe innanzitutto una «fuga da una realtà che ci si era costruiti da soli»³²; dall'altro pone la fuga dalla realtà quotidiana nel contesto dell'intenso e articolato dibattito che si sviluppò in area tedesca fra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo sulla malattia *par excellence* dell'uomo moderno, la *Nervosität*, malattia dei nervi.

Se Freud a Vienna spiegava la malattia dei nervi come la conseguenza di una morale sessuale frustrante e Georg Simmel a Berlino la attribu-

29 DBG XII (1911) 18.

30 DBG IX (1908) 37.

31 DBG XII (1910) 6.

32 HANS MAGNUS ENZENSBERGER, *Vergebliche Brandung der Ferne. Eine Theorie des Tourismus*. In «Merkur», XII (1958), pp. 701-720, qui p.709.

iva all'intensificarsi della vita nervosa del cittadino metropolitano, sollecitato da un rapido e ininterrotto avvicinarsi di impressioni esteriori e interiori proprie dell'ambiente urbano, si comprende perché molti degli articoli pubblicati dal *Bote* insistano a dare del Garda l'immagine di luogo terapeutico per l'anima, nel quale la psiche distrutta dalla civilizzazione poteva recuperare la propria integrità. Anna Ritter annota nei suoi ricordi che l'atmosfera del lago poteva condurre all'oblio di sé e ricorda di aver camminato lungo il lago senza parlare, senza pensare, in uno stato di trasognato benessere analogo a quello, scrive, da cui deve essere nato l'ideale del Nirvana³³. Vivere l'esperienza estetica di un luogo fuori dalla realtà quotidiana, immergersi nella bellezza del lago consentiva di comporre l'integrità di una psiche frantumata, liberava dalla malinconia, dallo stress e dalla depressione. Osservando una barca a vela che scivolava via nei colori del tramonto, il dottor Krapp scrive che tutti i sensi lentamente si assopivano e si dimenticava il destino di coloro «che noi chiamiamo uomini moderni»³⁴.

All'esito terapeutico della fruizione estetica del Garda e all'esperienza del lago come opera d'arte che consente di vivere, *erleben*, un'esperienza al confine fra terra e cielo, fra realtà fisica e dimensione metafisica, si aggiunge un ulteriore aspetto importante di questa immagine del Garda veicolata dal *Bote*. Secondo il giornale, arte e cultura sono il luogo privilegiato dell'incontro e della conoscenza dell'estraneo, e per questo più volte si ribadisce che il senso della comunità tedesca sul Garda non si limitava alle seppur valide e condivisibili ragioni economiche o di salute; la potenzialità culturale in senso alto di questa esperienza è valorizzata da esempi eccellenti che testimoniano la possibilità della nascita di un dialogo fra le culture: da Paul Heyse che aveva tradotto e diffuso la letteratura italiana in area tedesca ed era apprezzato dal Presidente del Consiglio, Giuseppe Zanardelli, a sua volta considerato in area tedesca come l'autore del miglior codice penale mai scritto, allo storico dell'arte rinascimentale italiana Henry Thode, che allora risiedeva a Villa Cargnacco, il futuro Vittoriale, con sua moglie Daniela von Bülow figlia di Cosima Wagner e nipote di Franz Liszt³⁵. Il *Bote*

33 DBG VIII (1907) 35.

34 DBG IX (1908) 37.

35 Cfr. MAZZA, SCHLUDE: *Gardone mitteleuropea*, cit. pp. 303-309. Su Henry Thode cfr. ANNA MARIA SZLYN, *Henry Thode (1857-1920). Leben und Werk*, Frankfurt a. M. 1993.

si augurava che la Riviera diventasse sempre più uno spazio nel quale grazie alla presenza di artisti, scrittori, uomini di lettere e d'ingegno le due culture potessero dialogare, una piccola oasi nell'epoca in cui i venti del colonialismo e dell'imperialismo spiravano in direzione contraria, forieri di oscuri presagi sulla soglia di quello che E. Hobsbawm ha definito il «secolo breve».

Purtroppo i venti di guerra spazzarono via tutto, anche il Benaco fu ferito e danneggiato dagli eventi dei decenni successivi, ma quanto di esso venne scritto sulle pagine del *Bote* non va dimenticato perché – forse – può dare spunti preziosi anche per il presente, sia per guardare il Lago come un *Kunstwerk*, un'opera d'arte, che va rispettata, conservata e protetta, sia per fare del turismo un'occasione culturale alta.

Michela Valotti

***Il Garda e la Grande Guerra.
Liturgie del ricordo sulle sponde del lago****

«**Q**ui eterni / dove mortali / nascemmo» recita la laconica epigrafe del monumento realizzato da Giovanni Prini¹ per Pitigliano, in provincia di Grosseto.

Moderno quanto basta, il simulacro bronzeo rappresenta, nell'icona e nel verbo, la sintesi dell'esperienza sacrificale del giovane combattente che, accolto dalle braccia misericordiose di una madre-patria, si accinge a varcare la soglia dell'aldilà. Nulla è lasciato al caso: l'insistito riferimento al qui e ora dell'evento bellico viene contestualmente trasceso, annunciando la santificazione dei figli-eroi².

Ma c'è di più. Inaugurato a due anni di distanza dalla fastosa inumazione del Soldato Ignoto all'Altare della Patria³, il monumento di

* Il presente contributo costituisce un aggiornamento, in termini di contenuti e bibliografia, rispetto al precedente ... pro patria mori. *Il ricordo dei caduti nel primo dopoguerra*, pubblicato nel mio *Il Garda e il Novecento. Momenti e ricognizioni nell'arte della prima metà del secolo*, Salò (Bs), Ateneo di Salò; Bione (Bs), Edizioni Valle Sabbia, 2014, pp. 53-67.

1 Sull'artista si veda FLAVIA MATITTI, MAURIZIO FAGIOLO DELL'ARCO, *Giovanni Prini. Dal Simbolismo alla Secessione 1900-1916*, Roma, Galleria Campo dei Fiori, 1998. Più recentemente MARIA PAOLA MAINO, *Giovanni Prini. Il potere del sentimento*, catalogo della mostra, Roma, Galleria d'Arte Moderna, 21 dicembre 2016-26 marzo 2017, Roma, Palombi Editori, 2016.

2 Se ne veda la riproduzione in NICOLA LABANCA (a cura di), *Pietre di guerra. Ricerche su monumenti e lapidi in memoria del primo conflitto mondiale*, Milano, Edizioni Unicopli, 2010, p. 211.

3 Cfr. VITO LABITA, *Il Milite ignoto. Dalle trincee all'Altare della patria*, in SERGIO BERTELLI, CRISTIANO GROTTANELLI (a cura di), *Gli occhi di Alessandro. Potere sovrano e sacralità del corpo da Alessandro Magno a Ceaușescu*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1990, pp. 120-153; LORENZO CADEDDU, *La leggenda del soldato sconosciuto all'Altare della Patria*, Udine, Paolo Gaspari editore, 2001. Il prezioso album fotografico *Onoranze al Milite Ignoto 28 ottobre – 4 novembre 1921. Fotografie*, ms. 998, Roma, Museo Centrale del Risorgimento, è stato interamente riprodotto in MARCO PIZZO, EMANUELE MARTINEZ (a cura di), *4 novembre 1921 – 4 novembre 2011. Mostra Il Milite Ignoto. Da Aquileia a Roma*, catalogo della mostra, Roma, Complesso Monumentale del Vittoria-

Pitigliano sfoggia il richiamo formale al simulacro della Dea Roma che sormonta la tomba nazionale, e forse, più concretamente, è insieme un omaggio all'amico Angelo Zanelli⁴, direttamente coinvolto nell'impresa scultorea del Vittoriano⁵.

Vero è, comunque, che la forza icastica di quell'abbraccio condensa più di un significato, dichiarando, non solo, il racconto del soldato morto in battaglia, ma definendo i contorni simbolici del supremo sacrificio di un'intera generazione, immolata per la causa bellica.

Non è questa la sede per una registazione completa della geografia memoriale che ha punteggiato l'Italia dopo il 1918. Non mancano, peraltro, ad oggi, contributi critici che, a vario titolo e, soprattutto, per aree territoriali omogenee, hanno indagato quel fenomeno che va sotto il nome di «monumentomania», accezione terminologica che, non senza una vena dispregiativa, identifica l'iperbolica proliferazione di testimonianze commemorative al termine della Grande Guerra⁶.

no, 4 novembre 2011 – 6 gennaio 2012; *Treno rievocativo Il viaggio dell'Eroe. Stazioni ferroviarie*, catalogo della mostra, Aquileia, Udine, Treviso, Venezia, Padova, Rovigo, Ferrara, Bologna, Pistoia, Prato, Firenze, Arezzo, Chiusi, Orvieto, Roma Termini, 29 ottobre – 6 novembre 2011, Roma, Gangemi Editore, 2011, pp. nn.

4 L'incontro di Angelo Zanelli e Giovanni Prini avviene a Roma, nel primo decennio del Novecento, in occasione della condivisa partecipazione alla prima mostra dell'Associazione Amatori e Cultori, nel 1905, e poi matura attraverso la frequentazione della coppia Prini-Belsito che nella capitale anima un circolo culturale cui aderiscono nomi del calibro di Gino Severini, Umberto Boccioni e Antonio Maraini, per fare solo alcuni nomi. Su Prini si veda il recente MAINO, *Giovanni Prini. Il potere del sentimento*, cit.

5 Per cui si veda il mio *Angelo Zanelli (1879-1942). Contributo per un catalogo*, Nozza di Vestone (Bs), Comunità Montana di Valle Sabbia; Brescia, Tipolitografia Apollonio, 2007; più recentemente il mio *Angelo Zanelli e l'Altare della Patria. Nel laboratorio dello scultore: viaggi, letture, scoperte*, in MASSIMO TEDESCHI (a cura di), *Altare della Patria. Cento anni di un monumento «bresciano»*, Brescia, Grafo, 2011, pp. 131-135.

6 Per un inquadramento generale sull'argomento si vedano almeno DIEGO LEONI, CAMILLO ZADRA, *La Grande Guerra. Esperienza, memoria, immagini*, Bologna, Il Mulino, 1986; MARIO ISNENGI, *Le guerre degli italiani. Parole, immagini, ricordi 1848-1945*, Milano, Mondadori, 1989; CARLO CRESTI, *Architetture e statue per gli eroi. L'Italia dei Monumenti ai Caduti*, Firenze, Angelo Pontecorboli Editore; IAAS – EDAP, 2006 e OLIVER JANZ, LUTZ KLINKHAMMER (a cura di), *La morte per la patria. La celebrazione dei caduti dal Risorgimento alla Repubblica*, Roma, Donzelli Editore, 2008 e MARCO MONDINI, *Quelli che non ritornano*, in IDEM, *La guerra italiana. Partire, raccontare, tornare*, Bologna, Il Mulino, 2014, pp. 315-356. Resta una rara pietra miliare della bibliografia storica *Monumenti della riconoscenza eretti dagli Italiani ai Caduti per la Patria nella Grande Guerra MCMXIV-MCMXVIII*, Bologna, E. Malferrari & C.,

Fenomeno intricato e multiforme, peraltro, che contempla, oltre alle sculture, le lapidi, i cenotafi, i cimiteri di guerra, gli obelischi, i sacrari, i viali e i parchi della «rimembranza», fino agli opuscoli *in memoria*. Un fenomeno di portata globale come il conflitto da cui è generato, in grado di allineare vincitori e vinti, accomunandoli nel partecipato dolore per la portata catastrofica degli esiti, in termini di perdite umane.

Se è vero infatti che, in Italia, la questione si consuma in un contesto inquieto, tra «biennio rosso» e marcia su Roma, non meno interes-

1923-25, per la cui consultazione ringrazio la Direzione della Biblioteca Comunale di San Severino Marche. Un'ampia ricognizione è stata condotta, soprattutto negli ultimi anni, sulla monumentalistica delle province italiane, di cui rende conto l'aggiornato LABANCA (a cura di), *Pietre di guerra, cit.*, pp. XXVIII-XXIX, nota 42, da integrare almeno con: MARIA MANGIAVACCHI, LAURA VIGNI (a cura di), *Lontano dal fronte. Monumenti e ricordi della Grande Guerra nel Senese*, Siena, Nuova Immagine, 2007; MAURO VIGLIETTI, *Monumenti ai caduti per la patria nella provincia di Pavia*, Pavia, Iuculano, 2008; MARIA ROSARIA NAPPI, *La Campania e la Grande Guerra. I monumenti ai Caduti della provincia di Salerno*, Roma, Gangemi, 2009; LUIGI AVINO, *La memoria degli assenti. Monumenti ai Caduti del Salernitano nella Grande Guerra*, Baronissi (Sa), DEA Edizioni, 2010; CHARLES DOMINIQUE FUCHS, *In victoria vita. Monumenti ai Caduti della Grande Guerra nell'Aretino*, Firenze, Edifir, 2010; MARIA MANGIAVACCHI, ANNALISA RANIERI (a cura di), *Lontano dal fronte. Monumenti e ricordi della Grande Guerra a Grosseto e provincia*, Arcidosso (Gr), Edizioni Effigi, 2010; MARIA ROSARIA NAPPI (a cura di), *La Campania e la Grande Guerra. I monumenti ai Caduti di Napoli e provincia*, Roma, Gangemi, 2011; LIA BRUNORI CIANTI, *Monumenti ai Caduti. Firenze e provincia*, Firenze, Ed. Polistampa, 2012; ALBERTA CAZZANI (a cura di), *I monumenti e i giardini celebrativi della Grande Guerra in Lombardia. Il censimento per le province di Brescia, Milano e Monza Brianza*, Milano, Dipartimento di Progettazione dell'Architettura del Politecnico; Buccinasco (Mi), Società Storica per la Guerra Bianca, Udine, Paolo Gaspari, 2012; LIA BRUNORI CIANTI, *Monumenti ai Caduti. Pistoia e provincia*, Firenze, Ed. Polistampa, 2014; GIANCARLO GONIZZI, *La città e la gloria. Protagonisti, arte e storia dei monumenti di Parma*, tomo II: *Monumenti ai caduti della Grande Guerra, monumenti ai caduti della seconda guerra mondiale*, Parma, MUP, 2014; GIANLUCA MONICOLINI, ALFONSO PANZETTA (a cura di), *In victoria vita. Bozzetti inediti di monumenti ai caduti della Grande Guerra in Toscana*, catalogo della mostra, Montevarchi (Ar), Spazio Espositivo Ernesto Galeffi, 9 novembre 2014 – 6 gennaio 2015, Firenze, Aska edizioni, 2014; LUCIA RONCHETTI, *I monumenti ai caduti della Grande Guerra. Il censimento per la provincia di Lecco*, Varese, Macchione, 2014; MARTINA CARRARO, MASSIMILIANO SAVORRA, *Pietre ignee cadute dal cielo. I monumenti della Grande Guerra*, in «Ateneo Veneto. Rivista di scienze, lettere ed arti. Atti e memorie dell'Ateneo Veneto», CII, terza serie 14/I (2015); EMANUELE CENGIARO, PIER GIORGIO ZANETTI, SILVIA ZAVA, *Padova e la Grande Guerra. Un percorso sui luoghi storici*, Padova, Tracciati, 2015; FEDERICO PIRRO, *I caduti della Grande Guerra. Dalle fosse comuni ai monumenti. Come le città della provincia di Bari ricordano i Caduti*, Bari, Adda, 2015.

santi e articolati sono gli svolgimenti documentali e liturgici che essa assume nel panorama europeo, dall'opzione neo-romantica del «bosco degli eroi» di area germanica, impegnata a «mitizzare» i giovani di Langemarck, mentre incombe la Repubblica di Weimar, all'imponente ossario-mausoleo eretto dai francesi a Verdun, in uno dei teatri più sanguinosi del conflitto.

Tra il 1919 ed il '21, le maggiori potenze europee condividono la cerimonia della tumulazione del Milite Ignoto: sia esso sepolto nell'Abbazia di Westminster, che nelle vestigia laiche dell'Arc du Triomphe, il monumento al Milite Ignoto è veicolo e strumento di una nuova liturgia del ricordo, il primo evento universale, forse, della storia occidentale, fin da subito, non a caso, fagocitato, in Italia, dalla reboante propaganda fascista⁷.

Non è facile, a questo punto, restringere il campo a situazioni locali, sempre che di «locale» si possa ancora parlare, anche limitandoci ai monumenti scultorei, di bronzo o di pietra.

Per l'artista – e per il Comitato o l'Associazione che lo sostiene – significa rendere quel concetto che Bruno Tobia ben sintetizza così: «la personalizzazione passa attraverso l'anonimato, l'individualizzazione attraverso il collettivo, il Corpo di Uno è il corpo di tutti»⁸.

Realtà o simbolo, allora? Per dirla con le parole della critica d'arte: verismo o idealismo? La «sentenza» risulta davvero «ardua» all'epoca, senza surroghe né rinvii. Si tratta di rendere omaggio a tutti i soldati, a qualunque grado appartengano, attraverso un'icona unica, scevra da implicazioni di riconoscibilità somatica – come è stato per gli eroi del Risorgimento - mantenendo viva la memoria della vittima sacrificale, «risorta» a nuova vita nell'effigie statuaria.

Non mancano, certamente, in aree periferiche, testimonianze contrastanti, dal sapore antimilitarista, siglate da epitaffi che dichiarano l'inutilità del sacrificio o da statue che esibiscono l'agonia del combattente.

7 Cfr. GEORGE L. MOSSE, *Il culto del soldato caduto*, in Idem, *Le guerre mondiali. Dalla tragedia al mito dei caduti*, Bari, Editori Laterza, 2002, pp. 79-118; ALESSANDRO MINIERO, *Da Versailles al Milite Ignoto. Ritualità e retoriche della Vittoria in Europa (1919-1921)*, Roma, Gangemi Editore, 2008. Per l'appropriazione fascista del culto cfr. CATHERINE BRICE, *Il Vittoriano. Monumentalità pubblica e politica a Roma*, Roma, Archivio Guido Izzi, 2005.

8 BRUNO TOBIA, *Monumenti ai caduti. Dall'Italia liberale all'Italia fascista*, in JANZ, KLINKHAMMER (a cura di), *La morte per la patria*, cit., p. 60.

Di «caduti», mai di «morti», si parla però, prioritariamente, sostenendo l'incorporeo trapasso del «figlio» (della patria), accolto, non a caso, nell'altare dedicato al «padre» (della patria), Vittorio Emanuele II. Quanto mai allegorico – e precorritore delle scelte estetiche coeve – è, a questo proposito, il documentario *Gloria. Apoteosi del soldato ignoto*, licenziato nel 1921 dalla Federazione Cinematografica Italiana, le cui ultime inquadrature sottolineano appunto la continuità ideale tra la statua equestre del «Re Galantuomo» - e del Vittoriano *tout court* - e il culto dei caduti, siglata dall'epigrafe finale: «...dal suo spirito s'irradia eterna la luce della Vittoria italiana»⁹. Se è vero che solo dalla fine degli anni Venti, con lo smantellamento dei cimiteri militari e la ricollocazione delle spoglie negli erigendi sacrari, prende avvio la fase «trionfale»¹⁰ della memorialistica nostrana, sistematica e coatta, non meno originali sono i primi vagiti di quel fermento, a tratti provinciale, che caratterizza il Paese «delle cento città», mentre l'astro dell'avanguardia che ha creduto nella guerra «sola igiene del mondo» cede il passo al più compiacente fenomeno del «ritorno all'ordine».

Simboli cristiani e *revival* neo-ellenici vengono via via selezionati per ancorare il tributo statuariale all'iconografia tradizionale, a cavallo tra il *Galata morente* e il *Cristo depresso*, al cospetto della Madre di tutte le madri, talvolta Patria, talaltra Vittoria. Piccoli o grandi, i segnacoli della riconoscenza sveltano solennemente, svolgendo il loro ruolo parenetico di edificazione delle masse, giovani e meno giovani, con l'intento di fondare una coscienza nazionale in un Paese solo recentemente unificato.

La difficoltà di seguire un filo conduttore unico ed omogeneo, impone, necessariamente, una selezione che tiene qui conto sia dei limiti territoriali definiti nel titolo, sia delle diverse categorie rappresentative fornite dalle allegorie monumentali, con qualche riflessione a margine rispetto agli autori coinvolti, ma anche ai cittadini, per lo più ancora analfabeti, che ne sono i destinatari.

La vegetazione «mediterranea» che, nell'insenatura meridionale del Garda, ospita la città di Salò, si presta «naturalmente» a fare da cornice all'impegnativa opera che il comitato locale ha in animo di rea-

9 Il film è reperibile integralmente su YouTube, per iniziativa de La Cineteca del Friuli che ne ha realizzato il restauro conservativo.

10 Cfr. MARCO MONDINI, *Quelli che non ritornano*, in IDEM, *La guerra italiana. Partire, raccontare, tornare*, Bologna, Il Mulino, 2014, p. 344 e sgg.

lizzare. Secondo un progetto ben definito di architettura del paesaggio, il comitato salodiano si muove per la sistemazione vegetativa che dalla località Rive conduce al cimitero, tuttora introdotto da un lungo filare di cipressi, completati dal Viale della Rimembranza. L'imponente piano di rimboschimento dell'area, che non a caso fronteggia il centro lacustre e la relativa statua, verrà completato, seguendo le precise indicazioni botaniche di Dario Lupi, sottosegretario all'Istruzione Pubblica¹¹, contemplando anche, su Via Landi, un Parco della Rimembranza, attualmente in degrado¹². Natura e architettura, per così dire, assolvono il compito di commemorare il sacrificio dei tanti giovani che, idealmente, vengono ora accolti dal «mite» abbraccio della sponda bresciana del lago.

Angelo Zanelli viene invitato a porre mano, contestualmente, al monumento tuttora visibile in piazza della Vittoria (allora piazza Napoleone), sul lungolago. L'elaborazione del gruppo bronzeo viene richiesto all'artista, già celeberrimo, nel 1919, ma intrapresa soltanto tra il 1922 ed il '23. Il ricco scambio epistolare che rende conto del lungo itinerario progettuale lascia trapelare, nondimeno, una certa insofferenza da parte dello scultore, timoroso di incorrere, come già accaduto in occasione del monumento giovanile a Giuseppe Zanardelli, in fastidiose interferenze da parte dei richiedenti. Dopo essersi assicurato assoluta libertà creativa, nella missiva del 14 marzo 1922¹³, l'artista avvia dunque i preparativi che lo impegneranno, tra pause e riprese, fino alla fine del secondo decennio, non senza le rimostranze del comitato che si affida, nel frattempo, a Luigi Tonni Bazza per l'acquisizione della materia prima e ad Angelo Landi, amico dello scultore, per la realizzazione della nota acquaforte che riproduce i contorni del monumento¹⁴. Monumento, peraltro, non riuscitissimo, vuoi per la turgidezza delle forme, vuoi per la scelta iconografica che, pur lontana dall'inflazionistica diffusione di «Vittorie», più o meno alate, traduce il prototipo raffaellesco¹⁵ in esiti ridondanti, come già sperimentato, d'altro canto, per il monumento

11 Cfr. DARIO LUPI, *Parchi e Viali della Rimembranza*, Firenze, Bemporad, 1923.

12 Cfr. CAZZANI (a cura di), *I monumenti*, cit., dvd allegato, schede Salò, nn. 2, 3 e 4.

13 La corrispondenza epistolare tra lo scultore e il municipio salodiano è stata parzialmente trascritta nel mio *Angelo Zanelli*, cit., p. 204 e sgg.

14 Per la riproduzione della stampa cfr. *Ibidem*, p. 109.

15 Si tratta della cosiddetta *Deposizione Baglioni*, realizzata dall'Urbinate nel 1507 e conservata alla Galleria Borghese di Roma.

(mai realizzato) a Francesco Baracca, visibile nel modello in gesso conservato nel deposito romano dell'Ex-Mattatoio, al Testaccio¹⁶.

Più probabile, per il Nostro, un richiamo alle figure atletiche che coronano il neonato Foro Italico¹⁷, anticipate da Nino Cloza nel discorso monumento di Vestone (1919-21)¹⁸, troppo «moderno», forse, per la piccola comunità della Valle Sabbia.

Raramente in divisa, i soggetti solitamente selezionati per il Garda – forse anche per la tradizione letteraria che risale a Catullo, ma, più probabilmente per i nuovi orientamenti estetici del Ventennio - brandiscono, piuttosto, pugnali e daghe, riproducendo quella virilità che tanto piace all'epoca. Contributo, più o meno consapevole, alla «fabbrica del consenso», l'*Enrico Toti* di Arturo Dazzi per il Pincio¹⁹ – uno dei rarissimi esempi di ritrattistica nell'incipiente «monumentomania» – inaugura, idealmente, la serie dei muscolosi *kuroi* che più generosamente corredano la provincia veronese. Tra questi, per rimanere sulle sponde del lago, spiccano gli esempi di Bardolino e di Peschiera, opera, rispettivamente, di Albino Loro e di Ruggero Dondè che, con Eugenio Prati ed Egidio Girelli, costituiscono i nomi più altisonanti dell'iconografia ai caduti locali.

L'esempio di Peschiera è quanto mai sintomatico dello sforzo

16 Per cui si veda FEDERICA DI NAPOLI RAMPOLLA (a cura di), *Opere in bianco. Storie e accadimenti del primo Novecento*, Roma, Palombi editori, 2009, pp. 106-107, scheda 37. Il monumento dedicato a Francesco Baracca viene realizzato, a Lugo di Romagna, da Domenico Rambelli. La corrispondenza epistolare tra Angelo Zanelli e Corrado Ricci rende conto, nondimeno, di una iniziale assegnazione dell'opera al Nostro, per cui si veda il mio *Angelo Zanelli, cit.*, p. 202 e sgg.

17 Su cui si vedano almeno MEMMO CAMPORILLI, ARRIGO GATTAI, *Il Foro Italico e lo Stadio Olimpico. Immagini dalla storia*, Roma, TOMO, 1990 e GABRIELE MOROLLI, *La cittadella della «giovinezza». La reinvenzione del Gymnasium classico nello stadio dei marmi del Foro Mussolini a Roma 1928-32*, in ANTONIO PAOLUCCI, CARLO BORDONI, ANNA VITTORIA LAGHI, *X Biennale Internazionale Città di Carrara: Il primato della scultura. Il Novecento a Carrara e dintorni*, catalogo della mostra, Carrara (Ms), 29 luglio – 29 settembre 2000, Siena, Maschietto & Musolino, 2000, pp. 175-188.

18 Per una più approfondita trattazione dell'argomento si rimanda al mio *Angelo Zanelli, cit.*, p. 110 e note relative.

19 Arturo Dazzi vince il concorso per il monumento romano già nel 1918, portandolo a conclusione nel 1922. Sull'impresa cfr. GUIDO GUIDA, *Il concorso per il monumento a Toti vinto da Arturo Dazzi*, in «Emporium», vol. XLVIII, n. 288, 1918, pp. 328-334 e, più recentemente, LUCIO FABI, *Enrico Toti. Una storia tra mito e realtà*, Cremona, Persico Edizioni, 2005.

istituzionale che, senza soluzione di continuità, opta per il riuso di un monumento concettualmente predisposto per onorare i caduti del Risorgimento, ma fruisce del bronzo dei cannoni vittoriosi del primo conflitto mondiale per ampliare la rosa degli omaggiati. Il tema, tanto agognato dagli spiriti oppressi dell'Europa dell'Ottocento, la Libertà, viene così interpretato da Ruggero Dondè nella formula del corpulento *miles* che vibra con impeto daga e scudo, lasciando cadere il manto pudico che si accartoccia virtuosamente ai suoi piedi (1919)²⁰. Aulica e ridondante come la scultura, l'epigrafe, dettata dall'avvocato Sirio Caperle, rievoca gli epici trascorsi della cittadina lacustre, esaltati attraverso la dotta citazione dantesca²¹. Certamente più impegnativo risulta il gruppo scultore ideato da Albino Loro per il suo paese natale (1923). L'impeto con cui l'agile atleta incide il motto sull'alto obelisco, mentre sostiene, con l'altro braccio, il compagno caduto, è prova di un artista di grande abilità, ma anche di equilibrata genuinità inventiva che non scade mai nel sentimentalismo: «Il Caduto ha il peso reale di un giovane corpo senza più vita e dall'Eroe non emana la iattanza della forza vittoriosa ma la serietà virilmente composta di chi scalfisce nella vicenda della storia un segno del destino»²² (fig. 1).

Si accanisce sull'aquila austriaca, invece, il gesto vibrante sferzato dal soldato di Isola della Scala (1923), che riproduce, in un'interessante sperimentazione polimaterica, una variante non nuova anche per l'ambiente bresciano, se pensiamo all'olio di Eliodoro Coccoli (1916)²³,

20 Cfr. GIORGIO TREVISAN, *Memorie della Grande Guerra. I monumenti ai Caduti di Verona e provincia*, Sommacampagna (Vr), Cierre Edizioni, 2005, p. 21 e sgg. e DANIELA BEVERARI, MARISTELLA VECCHIATO (a cura di), *Monumenti celebrativi dell'età risorgimentale nella provincia di Verona*, La Grafica, Verona, 2008, pp. 198-199. Sull'inaugurazione del monumento si veda SIRIO CAPERLE, *La Inaugurazione del Monumento a Peschiera. L'intervento del Duca di Genova*, in «Il Corriere del Mattino», 4 novembre 1919.

21 L'iscrizione recita: «Dove s'aperse al primo raggio di vittoria / il ciclo settuagenario / del nostro Risorgimento guerriero / sigillato il ciclo compiuto il destino / il «bello e forte arnese» / dall'ima sponda del lago liberato / eleva questo bronzeo saluto / al secolo che si rinnova nella gloria eterna / d'Italia / Peschiera XXX maggio MDCCCXLVIII / Trento e Trieste III novembre MCMXVIII».

22 Cfr. FERDINANDO CHIARAMONTE, *Albino Loro scultore*, Verona, Alfio Fiorini, 1975, p. n.n.

23 L'opera, intitolata *Il vincitore*, è ora conservata presso la Collezione Paolo VI – arte contemporanea di Concesio, e riprodotta in CECILIA DE CARLI, *Collezione Arte e Spiri-*

vera primizia iconografica, o al monumentale esemplare di Cirillo Bagozzi per Leno (1925)²⁴, in cui il nemico è tenuto al guinzaglio da una novella Italia, una Vestale che esibisce l'*hanchement* tipico del *miles christianus*, Michele o Giorgio, sveltante sul drago malefico.

L'opzione mitologizzante, interpretata nella formula della Minerva armata, è garantita, ancora, nel Veronese, da un originalissimo Perseo che ostenta la testa di Medusa (1919-22), offerto da Bovolone ai suoi caduti per opera del concittadino Francesco Modena, e dal prolifico Egidio Girelli, cui spetta un'ampia gamma di soluzioni monumentali dislocate tra la città e la provincia, da Bosco Chiesanuova (1922) a Zevio (1929), da Soave (1921) a Colà di Lazise (1924)²⁵. Se dello slancio trionfale scelto per piazza delle Erbe (1920)²⁶ si ricorderà anche il Dondè per il suo monumento di Avesa (1922)²⁷, una maggiore icasticità, forse mediata dalla *Dea Roma* zanelliana appena licenziata, trasuda dal monumento androgino per Soave che riproduce fedelmente la postura de *La Morte*, ideata da Leonardo Bistolfi per il Monumento funerario Abegg di Zurigo²⁸.

Anche il Bresciano si allinea alla più allegorica trasfigurazione epica del ricordo, offrendo, attraverso lo scalpello di Pietro Clerici per Toscolano e di Cirillo Bagozzi per Vobarno, due testimonianze significative per l'area considerata, tanto simili per la scelta iconografica, quanto diverse per lo stile che le anima.

Già autore dell'intenso *pleurant* che decora la tomba di famiglia nel

tualità. *Catalogo generale. La pittura*, Roma, Edizioni Studium, 2006, p. 159, n. 308.

24 Cfr. *Leno ai caduti della Grande Guerra, 4 settembre 1927*, Brescia, Apollonio, 1927. Più recentemente LUIGI CIRIMBELLI, *Leno. Dodici secoli nel cuore della Bassa. Il territorio, gli eventi, i personaggi*, Leno (Bs), Cassa Rurale ed Artigiana Padana di Leno, 1993, vol. 2, p.183.

25 Cfr. LAURA LORENZONI, *Girelli, Egidio, ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 56, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2001, reperibile in rete.

26 Su cui si veda DANIELA ZUMIANI, *Monumento ai caduti di piazzetta XIV Novembre a Verona*, in «I quaderni della Soprintendenza per i beni architettonici e paesaggistici per le province di Verona, Rovigo e Vicenza», V, 2013, pp. 407-408.

27 Cfr. PIETRO DAVID, *Monumento ai caduti di Avesa, ibidem*, p. 410.

28 Se ne veda il modello in gesso conservato nella Gipsoteca Leonardo Bistolfi a Casale Monferrato, di cui rende conto Germana Mazza (a cura di), *La Gipsoteca Leonardo Bistolfi*, Casale Monferrato (Cn), Comune di Casale Monferrato (Cn), 2001, p. 102, n. 38b.

cimitero di Nozza (1915)²⁹, Bagozzi opta, a Vobarno (1921), per l'immagine della femminina «vestale», piegando il disegno accademico a sinuose movenze di matrice liberty³⁰.

Un simile principio ispiratore informa di sé anche la più contenuta iniziativa del Comune di Toscolano che assegna al comasco Pietro Clerici (1920-21)³¹ la realizzazione di una scultura e, al contempo, si attiva per la creazione di un Parco della Rimembranza con tanto di cappella, progettata dall'ingegner Luigi Dubbini³². L'attuale assetto del monumento dedicato alla Minerva-Italia, già impostata su una maggiore severità formale che annuncia l'icasticità di Novecento, non corrisponde oggi a quello originario, di fronte alla chiesa parrocchiale³³.

Sulla sponda trentina del lago, non si riscontra lo stesso fervore produttivo, probabilmente, per il prioritario interesse delle istituzioni del territorio, a risolvere «a monte» la questione, a Trento e poi, a Bolzano, per mano (imposta) dello stesso Mussolini che qui «si appropria»

29 L'opera è riprodotta in *Brescia postromantica e liberty 1880-1915*, catalogo della mostra, Brescia, 1985, Brescia, Grafo edizioni, 1985, p. 187, scheda I 67, in cui Panazza identifica il soggetto in una *Niobe*, seguendo il mito narrato da Ovidio.

30 Cfr. il mio *La scultura simbolista e Liberty*, in VALERIO TERRAROLI (a cura di), *Percorsi di scultura lombarda tra XV e XX secolo. Le arti plastiche a Brescia*, Brescia, Banca Lombarda; Milano, Skira editore, 2010, pp. 261-297.

Cirillo Bagozzi è figura di rilievo nel settore della monumentalistica dedicata ai caduti del primo conflitto. Nativo di Vestone, ma formatosi a Milano, l'artista è prolifico ideatore di corposi interventi, da quelli di Nave, Vobarno, Ono Degno e Capovalle, in valle Sabbia, a quelli realizzati fuori provincia, per Sarnico, Peschiera Borromeo e Arcore. La sua fruttuosa attività di scultore meriterebbe un affondo critico. Per una prima sintetica biografia artistica si veda almeno il mio *Cirillo Bagozzi tra Brera e la Valle Sabbia*, in «Sabbio Chiese. Notiziario dell'amministrazione comunale», primavera 2016, pp. 23-24.

31 Si vedano ANDREA DE ROSSI, *Il monumento ai Caduti di Toscolano*, in *I Caduti della Grande Guerra di Toscolano Maderno. Appunti e documenti*, Salò (Bs), Associazione Storico-Archeologica della Riviera del Garda, 2009, pp. 120-121 e *Pietro Clerici (1877-1959): sculture e disegni*, catalogo della mostra, Como, Salone del Broletto, 18 aprile – 18 maggio 1986, Como, Tipografia Nani, 1986, p. 25, p. 96, n. 122. Il 1922 riportato dalla prima fonte è probabilmente da associare all'inaugurazione del monumento.

32 Cfr. *I Caduti della Grande Guerra di Toscolano Maderno*, cit., pp. 124 e sgg. e CAZZANI (a cura di), *I monumenti e i giardini celebrativi della Grande Guerra in Lombardia*, cit., p. 164.

33 Cfr. www.monumentigrandeguerra.it, *Toscolano, ad vocem* (ID Monumento 2081).

pure del mito di Cesare Battisti per onorare la Vittoria *tout court* che è già quella del regime, con lo scopo di tacitare, contestualmente, le irrequietudini del Tirolo, «ormai» italiano³⁴. Un'incursione nell'area rivana consente di accostare, ad esempio, l'opera di Silvio Zaniboni, più noto come autore del colosso che introduce la centrale idroelettrica del Ponale³⁵, «limitata», per così dire, ai ritratti di Nino Pernici e Giovanni Lipella (1919-20), murati nel Palazzo dei Provveditori, e a quello di Cesare Battisti, issato su un alto basamento marmoreo, nel centro storico, vicino alla Rocca. Il primo intervento lo vede affiancare l'architetto Giancarlo Maroni, pure lui originario di Riva del Garda, in una soluzione originale per l'epoca, improntata ad un gusto arcaizzante che riduce al minimo gli accidenti fisiognomici dei caduti locali, per offrirne una rara traduzione, tanto sintetica quanto polita, che attinge alla cultura classica, ai clipei decorativi degli archi romani, secondo un orientamento affine ai colleghi Andreotti e Minerbi³⁶.

Il volto bronzeo di Battisti, conformato alle veridiche sembianze del celebrato, poggia sul sostegno disegnato, ancora, dal Maroni e, non a caso, volge lo sguardo verso la montagna. L'inaugurazione dell'erma, cui partecipa pure D'Annunzio, autore dell'epigrafe dedicatoria³⁷, si compie nel 1935, lo stesso anno in cui viene finalmente licenziata, sul Doss di Trento, la laboriosa progettazione del monumento al martire.

– 137 –

34 Sul monumento alla Vittoria di Bolzano, opera di Marcello Piacentini, realizzato tra il 1926 ed il '28 nella configurazione dell'arco di trionfo, si vedano almeno PATRIZIA MARCHESONI, MASSIMO MARTIGNONI (a cura di), *Monumenti della Grande Guerra. Progetti e realizzazioni in Trentino 1916-1935*, catalogo della mostra, Trento, Palazzo Geremia, 4 novembre – 13 dicembre 1998, Trento, Museo Storico in Trento, 1998, pp. nn., scheda 11 e FERUCCIO CANALI, «*Monumentomania*» asburgica e «*monumentomania*» italiana a Bolzano nell'età dei nazionalismi: dall'«era Perathoner» alla «prima» «era Tolomei» (1889-1928). Il monumento alla Vittoria di Marcello Piacentini, in «Bollettino della Società di Studi Fiorentini», n. 21, 2012, pp. 105-152.

35 Si tratta della mastodontica raffigurazione del *Genio delle acque* (1931), per cui si veda *Silvio Zaniboni. La «scultura decorativa» e la città*, catalogo della mostra, Riva del Garda (Tn), Museo Civico, 9 giugno – 29 settembre 1996, Milano, Skira, 1996, pp. 66-69.

36 *Ibidem*, pp. 56-57. Si veda inoltre MICHELA FERRARI, *Riva del Garda*, in GIANNI ISOLA (a cura di), *La memoria pia. I monumenti ai caduti della I guerra mondiale nell'area Trentino Tirolese*, Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Trento, 1997, pp. 170-176.

37 L'iscrizione così recita: «La solitudine dell'anima eroica, non fu mai / scolpita in teschio umano così fedelmente, come in / quel volto alpestre».

Ad un gusto più marcatamente simbolista si conformano, invece, alcune interessanti testimonianze, ancora poco conosciute, dell'entroterra, eclissate, forse, dai più eclatanti monumenti del centro. Mi riferisco, ad esempio, a quello eretto nel cimitero di San Giacomo a Bolzano, riservato alle vittime «italiane» del conflitto, o a quelli, quasi una parafrasi in serie, dei piccoli borghi di Breguzzo, Lasino, Ragoli e Calavino, di cui è autore Francesco Trentini, solo recentemente oggetto di studi critici³⁸. Il primo si sviluppa nell'orizzontalità del fregio, cui non è estraneo il modello zanelliano del Vittoriano, soprattutto nell'impostazione della figura centrale, trattata a stiacciato, impalpabile ed icastica al tempo stesso. Due soldati, rispettivamente a sinistra in posizione frontale e a destra in posizione tergale, offrono un saggio della perizia accademica dello scultore, il fiorentino Umberto Pinzauti³⁹, allenata all'ombra dei nudi michelangioleschi. Una soluzione, questa, che fornisce un aspetto più coerente dell'insieme monumentale, rispetto al bozzetto preparatorio, ancora visibile in una lastra dell'Archivio Fotografico di Lucca⁴⁰.

Il linearismo marcato delle forme raggiunge effetti caricati, invece, nelle prove del Trentini che di certo ha studiato, nei dettagli, gli esiti della scultura bistolfiana, probabilmente riletti sulla scorta del monumento parigino di Bartholomè, diffuso in Italia attraverso le pagine di

38 Cfr. WILLIAM BELL, GIOVANNA NICOLETTI (a cura di), *Francesco Trentini 1876-1966*, catalogo della mostra, Arco (Tn), Palazzo dei Panni, 28 novembre 2010 – 27 febbraio 2011, Arco (Tn), Grafica 5, 2010.

39 Per cui si rimanda a DANIELA DALLA COSTA, *Il cimitero di San Giacomo a Bolzano*, in ISOLA (a cura di), *La memoria pia. I monumenti ai caduti della I guerra mondiale nell'area Trentino Tirolese*, cit., pp. 108-122. Per lo scultore si veda almeno ALFONSO PANZETTA, *Nuovo dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento e del primo Novecento. Da Antonio Canova ad Arturo Martini*, II vol., Torino, Adarte, 2003, p. 695. Per inciso si ricorda, qui, che Pinzauti partecipa, in qualità di studente dell'Accademia di Firenze, al concorso per il Pensionato Artistico Nazionale nel 1912, presentando proprio un fregio, di gusto bistolfiano, dedicato a *Allegoria per un monumento ai martiri del libero pensiero* che, per certi aspetti anticipa la soluzione per il cimitero di Bolzano. Se ne veda la riproduzione in ANNA MARIA DAMIGELLA, *La scultura al Pensionato Artistico Nazionale 1891-1940*, Roma, Lithos, 2007, p. 169, in cui l'artista è indicato come «Pinzanti» (sic!).

40 Nel fondo del fotografo Ettore Cortopassi sono depositate alcune lastre relative a bozzetti del Pinzauti, fra cui segnaliamo quelli contrassegnati dai numeri 4727, 4731, 4732, raggiungibili anche dallo specifico link dell'AFL, inserito nel sito www.comune.lucca.it.

«Emporium»⁴¹. La teoria di nudi, larvali presenze umane in una ideale processione funebre, talvolta affidata alla pietra, talaltra al bronzo, consegna alla storia i frutti, tardi e perfino esasperati - si pensi al bitorzolato *Dolore* di Lasino, aggrovigliato su se stesso - della formazione viennese dell'autore⁴² (fig. 2).

Non lontano da Breguzzo sorge, invece, il singolare monumento di Bondo, meno strutturato di quello allestito a Bezzecca, in cui l'effigie del caduto, in terracotta, ad opera di un giovane Giannino Castiglioni, prende posto all'interno della chiesa di Santo Stefano, nella rara versione del fante disteso sul catafalco. Si deve alla protervia creativa di Don Fabian Barcatta, cappellano militare, la realizzazione del percorso memoriale di Bondo, ancor oggi singolarmente imponente nel panorama percettivo del piccolo centro giudicariense. Qui, le vittime omaggiate sono, a differenza di Bolzano, quelle militanti nell'esercito austroungarico, per le quali il francescano immagina una sorta di Parco della Rimembranza *ante-litteram*, sfruttando e sagomando il sito collinare per ricavarne un itinerario assolutamente originale, soprattutto a queste date (1916-18)⁴³. Tra cippi, boschetti e singole lapidi, il cui assetto non emerge per particolari esiti artistici, l'intervento prefigura nondimeno, nella sua ricercata ascensionalità, gli sviluppi ideativi dei futuri sacrari.

Il riferimento di Bondo ci introduce nell'ampio capitolo della monumentalistica «arborea» dove, a fianco del manufatto artistico, è la stessa disposizione «architettonica» dei viali alberati e dei parchi a sollecitare il richiamo ai caduti, secondo uno spunto che viene, al sottosegretario alla Istruzione Pubblica, Dario Lupi, dalla visione di un prototipo canadese:

41 Cfr. L.B. (Leonardo Bistolfi ?), *Paolo Alberto Bartholomé e il suo «Monumento ai Morti»*, in «Emporium», a. XI (1900), n. 62, pp. 83-97.

42 Cfr. ARIANNA TAMBURINI, *I monumenti ai Caduti di Francesco Trentini*, in BELLI, NICOLETTI (a cura di), *Francesco Trentini 1876-1966, cit.*, pp. 21-23.

43 Cfr. nello specifico, ALBERTO MOGNASCHI, *Il monumentale cimitero militare austroungarico di Bondo*, Tione (Tn), Editrice Rendena, 1990, oltre a CRISTINA MALFER, *Bondo*, in ISOLA (a cura di), *La memoria pia. I monumenti ai caduti della I guerra mondiale nell'area Trentino Tirolese, cit.*, pp. 211-220; 333-335 e MARCHESONI, MARTIGNONI (a cura di), *Monumenti della Grande Guerra. Progetti e realizzazioni in Trentino 1916-1935, cit.*, pp. nn., scheda 1. Sui cimiteri austro-ungarici si veda, più in generale, FEDERICA RUSIN, *Das Vaterland Seinen Helden. La Patria ai suoi eroi. Nei cimiteri austro-ungarici della Prima Guerra Mondiale. Itinerari in Italia e Slovenia*, Fogliano Redipuglia (Ts), Pro Loco; Monfalcone (Ts), Edizioni della Laguna, 2004.

Ho pensato che la limitata piantagione dell'America lontana, poteva e doveva, a buon diritto, essere la folta foresta della nostra grande Italia: i più che cinquecentomila morti della guerra di liberazione potranno rivivere, se li soccorra la devota pietà dei sopravvissuti, in altrettanti alberi saldi e vigorosi: e siano essi, nelle cento città, nei mille e mille paesi e borgate, i monumenti viventi che, nelle ramificazioni più lontane, confortino di fierezza santa, come tanti simboli gentilizi dalla barra sanguigna, i discendenti dai ceppi gloriosi⁴⁴.

La raffinatissima copertina di Adolfo de Carolis al volume, edito dalla fiorentina Bemporad, sviluppa il tema con un linearismo essenziale, sintetico e raggelato, quasi una trasposizione grafica dell'insolito (e poeticissimo) monumento ai caduti di Appiano, in provincia di Como, dedicato da Adolfo Wildt a *La quercia delle anime* (1920)⁴⁵.

L'esigenza di reperire una formula universale che, al di là della cronaca, attinga all'iperuranio, alla mitologia, quando non all'allegoria, per testimoniare la partecipatissima coralità del dramma umano che ha coinvolto migliaia di famiglie, spesso si affianca, come questo saggio dimostra, alla (rara) opzione individualizzante. Ma, a ben vedere, anche l'esempio trentino che insiste proprio su «un caduto» su tutti, Cesare Battisti, la cui icona è ampiamente divulgata da artisti anche di fama nazionale, come Adolfo Wildt e Arrigo Minerbi⁴⁶, viene filtrata prima attraverso la programmata diffusione di «santini» e, poi, mediante l'assimilazione dell'itinerario patibolare del martire trentino con la salita al Golgota del Cristo, scandito da appositi libelli che documentano le meste «stazioni» della moderna *via crucis*⁴⁷. Il potere mediatico del

44 LUPI, *Parchi e Viali della Rimembranza*, cit., p. 16.

45 Cfr. LINDA DE GOBBIS, *Adolfo Wildt tra innovazione e tradizione: la scultura monumentale*, in «Arte Lombarda», n.s., n. 113-115, 1995, pp. 147-153. Più in generale, si veda il recente FERDINANDO MAZZOCCA, PAOLA MOLA (a cura di), *Wildt. L'anima e le forme*, catalogo della mostra, Forlì, Musei di San Domenico, 28 gennaio – 17 giugno 2012, Cinisello Balsamo (Mi), Silvana Editoriale, 2012.

46 Cfr. PAOLA PETTENELLA, *Destino da eroe. Immagini di Cesare Battisti tra Grande Guerra e fascismo*, in MARCHESONI, MARTIGNONI (a cura di), *Monumenti della Grande Guerra. Progetti e realizzazioni in Trentino 1916-1935*, cit., pp. 65-79 e schede relative.

47 Cfr. *Il Martirio di Cesare Battisti. 12 fotografie originali formato cartolina*, Trento, S. Perdomi Editore, riprodotto in PIZZO, MARTINEZ (a cura di), *4 novembre 1921 – 4 novembre 2011. Mostra Il Milite Ignoto*, cit., pp. 50-58. Sui risvolti «pedagogici» del martirio di Battisti cfr. ANTONIO GIBELLI, *Culto degli eroi e mobilitazione politica dell'infanzia tra Grande Guerra e fascismo*, in JANZ, KLINKHAMMER (a cura di), *La morte per la patria*.

tragico evento, stigmatizzato dal ghigno beffardo del boia che predispone il cappio fatale, nell'ultimo scatto fotografico, contribuisce ad elevare, anche «questo» caduto, ad una sfera astratta, prefigurando così l'«aniconismo» dell'ara innalzata sul Doss di Trento⁴⁸.

Ma è a Gardone Riviera che si completa, con grandiosità d'intenti, il nostro rapsodico viaggio attraverso la memorialistica dedicata ai caduti del primo conflitto mondiale. È qui che Gabriele D'Annunzio, reduce dalle «radiose giornate di maggio» e pure dall'impresa fiumana, decide di trascorrere, dal 1921, l'ultima parte della sua avventurosa vicenda biografica, innestando, sulla collina che digrada verso la sponda benacense, la sua «monumentale» dimora⁴⁹. Il Vittoriale, forse non solo foneticamente assonante con il candido prototipo romano, intende riassumere, proprio in quel 1921 con cui abbiamo aperto questo contributo, le istanze, da un lato, di una esibizionistica «imbalsamazione» memoriale, dall'altro di una glorificazione pletorica di tutte le vittime della guerra⁵⁰. Non è un caso che la «Santa Fabbrica» del Vittoriale – la cui specifica trattazione non spetta a queste righe – sia appunto concettualmente connessa al cuore civile e sacro di Gardone sopra attraverso l'intervento architettonico di Giancarlo Maroni (1931), cui si deve l'originale sistemazione della Piazza dei Caduti, nella forma di una Loggia che, riesumando l'antica struttura dell'arco di trionfo e, al contempo, della porta cittadina, media coerentemente tra la dimora del Comandante e la stratificazione storica del borgo⁵¹. Privo dei rilievi di

La celebrazione dei caduti dal Risorgimento alla Repubblica, cit., pp. 86-90.

48 Per cui si vedano almeno DONATELLA DORO, *Doss Trento*, in ISOLA (a cura di), *La memoria pia. I monumenti ai caduti della I guerra mondiale nell'area Trentino Tirolese*, cit., pp. 151-159 e MARCHESONI, MARTIGNONI (a cura di), *Monumenti della Grande Guerra. Progetti e realizzazioni in Trentino 1916-1935*, cit., pp. nn., schede 12-13-14.

49 Si vedano almeno VALERIO TERRAROLI, *Il Vittoriale. Percorsi simbolici e collezioni d'arte di Gabriele D'Annunzio*, Milano, Skira, 2001 e FRANCO DI TIZIO, *La Santa Fabbrica del Vittoriale nel carteggio inedito D'Annunzio-Maroni*, Pescara, Ianieri, 2009.

50 Rispetto alla denominazione della sua dimora gardesana, si deve a Valerio Terraroli la coerente riflessione sulle sue origini, escludendo il richiamo patente al *Vittoriano* romano che «può essere inteso solamente come un tentativo da parte del Comandante di assimilare la sua figura a quella dello storico Padre della Patria» (in TERRAROLI, *Il Vittoriale. Percorsi simbolici e collezioni d'arte di Gabriele D'Annunzio*, cit., p. 97, nota 3).

51 Cfr. CAZZANI (a cura di), *I monumenti e i giardini celebrativi della Grande Guerra in*

Silvio Zaniboni, di cui rimangono nondimeno testimonianze grafiche relative alle statue di *San Sebastiano* e delle *Vittorie* (1935-36)⁵², l'ingresso architettonico, che dialoga a sua volta con la prospiciente *Vittoria del Piave* di Arrigo Minerbi⁵³, posta su un alto pilone, suggella, sulle sponde del lago, di fronte ai monti che hanno fatto da cornice al conflitto, l'omaggio «italiano» di D'Annunzio al Milite Ignoto, secondo un principio ispiratore che concepisce la vita come arte, sullo sfondo di un incipiente nazionalismo che intende ribadire, proprio sulle sponde del Garda, travolte dalla teutonica «industria del forestiero», l'appartenenza alla madrepatria⁵⁴.

La severa Italia che sormonta il soldato esanime ai suoi piedi, nel monumento lonatese di Luigi Contratti (1924), pare, d'altro canto, ammonire il passante, prefigurando, nell'ideale orizzonte dello sguardo, nuove «cadute»⁵⁵.

Lombardia. Il censimento per le province di Brescia, Milano e Monza Brianza, cit., p. 155.

52 Cfr. Silvio Zaniboni. *La «scultura decorativa e la città, cit.*, pp. 88-91.

53 Cfr. FIAMMETTA MICHELACCI, *Arrigo Minerbi e la Grande Guerra*, in «Artista», 2007, pp. 118-161; CHIARA FORLANI (a cura di), *Arrigo Minerbi. Lettere all'immaginario comandante*, Ferrara, Liberty House, 2011.

54 Cfr. MARIO LUPANO, *Il Vittoriale degli architetti*, in FULVIO IRACE (a cura di), *L'architetto del lago. Giancarlo Maroni e il Garda*, catalogo della mostra, Riva del Garda (Tn), Museo Civico; Gardone Riviera (Bs), *Il Vittoriale degli Italiani*, 11 luglio – 21 novembre 1993, Milano, Electa, 1993, pp. 37-56.

55 Cfr. www.monumentigrandeguerra.it, *Lonato, ad vocem* (ID Monumento 1583).

Paolo Bolpagni

***Dannunzismi, wagnerismi e altre vicende
della pittura legata al lago di Garda tra fine
Ottocento e primi decenni del Novecento***

All'inizio del 1921 Gabriele d'Annunzio si stabilisce a Gardone Riviera. La vecchia Villa Cargnacco, che si trasformerà poi nel Vittoriale degli Italiani, dimora dei suoi ultimi anni¹, era appartenuta a Heinrich Thode, storico dell'arte tedesco (morto a Copenaghen il 19 novembre del 1920), che aveva sposato in prime nozze, nel 1886, Daniela Senta von Bülow, primogenita del direttore d'orchestra Hans e di Cosima Liszt, la figlia del grande compositore e pianista ungherese. Come noto, Cosima divenne dapprima amante (nel 1864) e in seguito – poco dopo il divorzio dal marito nel 1870 – seconda moglie di Richard Wagner. Daniela dunque si trovò ad avere quale patrigno l'autore dell'*Anello del Nibelungo*.

Questo preambolo genealogico non serve ad altro che a evidenziare un fatto piuttosto singolare: ossia che d'Annunzio elesse la propria dimora gardesana in una villa già appartenuta al marito della nipote di Franz Liszt, nonché figliastra di Wagner. Entrambi questi musicisti affascinarono il Vate.

Cargnacco, del resto, ospitava cimeli sia dell'uno sia dell'altro: su tutti, lo strumento Steinway che il sommo pianista aveva suonato durante il suo ultimo soggiorno a Roma, nel corso del quale gli aveva tenuto compagnia proprio Daniela, la nipote². E nel *Libro segreto* del 1935 leggiamo dell'incontro fra Liszt e lo scrittore pescarese a Villa d'Este³.

Quanto a Wagner, d'Annunzio ebbe un ruolo fondamentale nel por-

1 VALERIO TERRAROLI, *Il Vittoriale. Percorsi simbolici e collezioni d'arte di Gabriele D'Annunzio*, Milano, Skira, 2001.

2 ATILIO MAZZA, *D'Annunzio e l'occulto*, Roma, Edizioni Mediterranee, 1995, pp. 96-97.

3 GABRIELE D'ANNUNZIO, *Cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele d'Annunzio tentato di morire* (1935), in GABRIELE D'ANNUNZIO, *Prose scelte*, a cura di G. Oliva, Roma, Newton Compton, 1995, pp. 466-467.

ne la figura, la musica e la concezione drammaturgica al centro del dibattito culturale italiano, grazie alla pubblicazione, nell'estate del 1893, di una serie di tre articoli sul quotidiano «La Tribuna»⁴. Pensiamo poi alla «traslazione letteraria» del *Tristano e Isotta* contenuta nell'ultima sezione del romanzo del 1894 *Trionfo della Morte*⁵ (e alla parafrasi poetica del duetto d'amore del secondo atto rinvenibile in una lirica della raccolta *Intermezzo*⁶), alla presenza del personaggio di un Richard Wagner anziano e malato nel *Fuoco*, al rapporto intellettuale con Angelo Conti... Possiamo dire, sintetizzando all'estremo, che d'Annunzio ebbe la capacità raddomantica di riconoscere nella produzione del compositore tedesco una delle matrici dell'estetica simbolista; operazione peraltro già compiuta all'estero (soprattutto in Francia), ma che in Italia non era ancora stata condotta.

Torniamo ora a Daniela Thode von Bülow: ci è noto un suo ritratto, ora disperso, realizzato nella primavera del 1893 da **Mario de Maria** (Bologna, 1853 - Venezia, 1924) e ricordato anche con il titolo *Visione verde* (fig. 22). È un dipinto di sapore neo-quattrocentesco, nel cui sfondo paesaggistico si riconoscono a sinistra il *Festspielhaus* di Bayreuth, il teatro voluto da Wagner per mettere in scena i propri drammi musicali, e a destra *Haus Wahnfried*, la villa abitata dal compositore nei suoi ultimi anni trascorsi nella cittadina dell'Alta Franconia. Dell'opera di de Maria si sono perse le tracce, ma nel 2012, durante le ricerche in preparazione di una mostra da me curata⁷, è emerso dai depositi di Palazzo Fortuny a Venezia un inedito bozzetto preparatorio, in cui è tracciato

4 Poi raccolti in volumetto (GABRIELE D'ANNUNZIO, *La musica di Wagner e la genesi del «Parsifal»*, Firenze, Quattrini, 1914) e ripubblicati in anni recenti con la denominazione originaria: *Il caso Wagner*, a cura di P. Sorge, Roma-Bari, Laterza, 1996.

5 «Credo avremo letto, in meno d'un anno, almeno dieci volte *Tristano e Isotta*. Gabriele scriveva, in quel tempo, *Il trionfo della morte*. Tristano ne occupava lo spirito con una morbosa ossessione. Voleva udire e riudire il preludio assillante e pigliava appunti e quasi si attaccava con gli occhi alla pagina che inizia la tortura del filtro»: SAVERIO PROCIDA, *Ricordi intimi su Arturo Colautti*, in «La Lettura. Rivista Mensile del Corriere della Sera», XV (1915), n. 2, p. 141.

6 *Isolda*, in GABRIELE D'ANNUNZIO, *Primo vere - Canto novo - Intermezzo*, a cura di E. Palmieri, Bologna, Zanichelli, 1953, pp. 326-327.

7 PAOLO BOLPAGNI (a cura di), *Fortuny e Wagner. Il wagnerismo nelle arti visive in Italia* (catalogo della mostra tenuta a Venezia nel 2012-2013), Venezia-Milano, Skira, 2012.

a *gouache* il volto della giovane donna, ritratto in primo piano. Giova ricordare che, nell'Italia degli anni Novanta dell'Ottocento, tra i più ardenti adepti del wagnerismo (la cui scintilla, come anticipato, era stata fatta scoccare in buona misura da d'Annunzio) figurava proprio Mario de Maria. Così scrisse Angelo Conti a proposito dell'artista:

«Un grande pittore italiano che fa quadri col medesimo sentimento grandioso, misterioso e profondo che al Wagner ha ispirato le sue melodie infinite, mi raccontò d'aver udito una sera un frammento del *Tristano e Isotta*. La sua voce tremava per l'emozione. «La luna che io adoro, mi disse, non è mai stata espressa, come sentimento umano, con tanta efficacia. Nelle note del grande compositore tedesco c'era il silenzio, il fascino, il tremolio della notte luminosa. La luna che mentre ascoltavo splendeva sugli alberi di Villa Corsini, era offuscata dal chiarore di Selène descritta musicalmente»⁸.

Arti visive, musica, letteratura: incroci sinestetici che avevano nel Vate un punto di riferimento imprescindibile. Il Vittoriale stesso è un autentico *Gesamtkunstwerk*, in cui questi elementi si sommano e si fondono. La «Camerata di Gasparo», così denominata in omaggio all'inventore del violino moderno, ospita alcuni dipinti della collezione Thode (fra cui un ritratto di Cosima Wagner di Franz von Lenbach), uno Steinway & Sons a coda, cimeli, statuette orientali, maschere funerarie di Beethoven e di Liszt. E al Vittoriale si trova anche un dipinto di **Gaetano Previati** intitolato *Notturmo*, un grande olio su tela del 1894, denso di rimandi simbolici al potere evocativo della musica, che d'Annunzio aveva così bene messo in rilievo in quella serie di articoli del 1893 sul *Caso Wagner* in cui, prendendo le difese del compositore, esaltato per la qualità artistica della sua opera e per la capacità di porsi in sintonia con la «spiritualità» e l'«idealità» dell'epoca contemporanea, aveva scritto parole divenute celebri, che saranno citate da Carlo Salinari in un fortunatissimo libro sul Decadentismo italiano:

«lo sviluppo straordinario della musica nel nostro tempo [...] corrisponde a certe esigenze, a certe attitudini, a certi sentimenti particolari. Soltanto alla musica oggi è dato esprimere i sogni che nascono nella profondità della malinconia moderna, i pensieri indefiniti, i desideri senza limiti, le ansie senza causa,

8 DOCTOR MYSTICUS [ANGELO CONTI], *Tristano e Isotta: Il duetto dell'amore*, bozza di stampa per «La Tribuna» (Fondo Angelo Conti, Archivio Contemporaneo «A. Bonsanti»), Gabinetto G.P. Vieusseux, Firenze).

le disperazioni inconsolabili, tutti i turbamenti più oscuri e angosciosi. [...] Wagner non soltanto ha raccolto [...] tutta questa spiritualità e questa idealità sparse intorno a lui, ma interpretando il nostro bisogno metafisico, ha rivelato a noi stessi la parte più occulta della nostra intima vita»⁹.

Non si ribadirà mai abbastanza quanto l'ascendente di d'Annunzio sulla cultura italiana sia stato enorme e sfaccettato, non limitandosi alla sfera letteraria, ma investendo molteplici ambiti. I suoi interessi, del resto, erano svariatiissimi e, anche al di là della questione wagneriana e del sinestetico *opus magnum* del Vittoriale, tutt'altro che secondari furono i contatti con il mondo della musica e con quello delle arti visive, sia sotto forma di collaborazioni e rapporti amicali con esponenti delle rispettive discipline, sia tramite riferimenti, competenti e appassionati, inseriti nei romanzi o nei componimenti poetici; sia, infine, nel quadro di una specifica produzione di scritti dedicati alla pittura, alla scultura, alla musica, che vanno dalle recensioni alle annotazioni quasi diaristiche, dai «ritratti» di artisti ai testi di commento o di poetica.

Inoltre, benché non sia certo un aspetto determinante, tuttavia non va nemmeno taciuto che da ragazzo d'Annunzio prese lezioni di pianoforte e di violino (mentre da adulto suonerà la chitarra), e che si cimentò, con risultati invero non eccelsi, anche con la pittura¹⁰ (resta la fotografia in bianco e nero di un paesaggio realizzato a olio nel 1881 per l'amata Giselda Zucconi). Lui stesso fu oggetto di non pochi ritratti. Risale al 1916 quello realizzato da **Ercole Sibellato** (Dolo, Venezia, 1878-1963); il poeta vi è rappresentato con una benda sull'occhio destro. Il motivo di tale infortunio è ben noto: il 16 gennaio di quell'anno d'Annunzio, compiendo un atterraggio d'emergenza con il suo aeroplano (erano in corso le battaglie dell'Isonzo), aveva urtato contro la mitragliatrice riportando una ferita alla tempia e al sopracciglio, che, non immediatamente curata, provocò la perdita dell'occhio. Sibellato, pittore che – già allievo di Ettore Tito – si caratterizza per una resa grafica dei soggetti, orientata a eleganze linearistiche, raffigura il Vate proprio durante la convalescenza che seguì a quell'episodio, trascorsa a scrivere il *Notturmo* su sottili strisce di carta che gli erano preparate dalla figlia Renata.

9 CARLO SALINARI, *Miti e coscienza del Decadentismo italiano. D'Annunzio, Pascoli, Fogazzaro e Pirandello* (1960), Milano, Feltrinelli, 1993, p. 77.

10 Cfr. COSTANZO GATTA, *Gabriele d'Annunzio pittore*, Pescara, Ianieri, 2017.

Posteriore di alcuni anni è il ritratto dipinto da **Astolfo de Maria** (Roma, 1891 - Venezia, 1946), artista di intensa espressività e realismo analitico, talvolta con durezza di ascendenza tedesca. Il suo *Gabriele d'Annunzio*, risalente al 1921-1922 (quindi al primo periodo trascorso a Gardone Riviera) e ora nella collezione della Fondazione di Venezia, coglie il Vate nel momento della creazione, pensoso, seduto a uno scrittoio posto davanti a una piccola libreria, con lo sguardo perso nella riflessione e la penna d'oca in mano appoggiata alla guancia destra. Mentre nell'opera di Sibellato l'abbigliamento era quello di un convalescente, semplice e dimesso, qui invece notiamo un'eleganza ricercata, per esempio nella veste da camera con il bavero orlato di pelliccia; e una malinconia che sarà tipica del tardo d'Annunzio, nelle cui pagine compariranno non di rado echi e riflessi delle atmosfere lacustri. Il Benaco lo ammaliò, lo rapì; ma esercitò il proprio fascino, variamente declinato, anche su altri letterati, e su molti artisti¹¹. Michela Valotti, nel secondo capitolo di un suo prezioso libro su *Il Garda e il Novecento*¹², ha ripercorso con acume e abilità alcune di queste vicende, da Gustav Klimt a **Emilio Longoni**. Quest'ultimo, per esempio, dal 1920 fino alla morte, sopraggiunta nel novembre del 1932, eseguì più di una ventina di opere ispirate ai paesaggi del Benaco. Il suo sguardo, che non ha nulla di pittoresco, privilegia vedute da Sirmione, da Salò e da Gardone Riviera, talvolta con uliveti e vegetazione sullo sfondo dello specchio lacustre, e si concentra con risultati straordinari su scorci del Monte Baldo, dissolto in un pulviscolo di pennellate che, tecnicamente, costituisce un esito estremo del Divisionismo (che, da procedimento quasi «scientifico», va in lui assumendo connotazioni mistico-spirituali). Sono ormai assai lontani i tempi dell'arte sociale degli anni Novanta, di tele come *La piscinina*, *L'oratore dello sciopero* e *Riflessioni di un affamato*. Già con *Il suono del ruscello*, del 1902-1903, era emerso un nuovo sentimento della natura, pervaso da una musicalità a proposito della quale Francesco Chiesa scrisse nel 1904 che si trattava della «più larga e suggestiva tra le figurazioni di poesia alpestre» in cui Emilio Longoni da alcuni anni si fosse compiaciuto,

11 *Il Garda nella pittura europea tra Ottocento e Novecento* (catalogo della mostra tenuta a Gardone Riviera nel 1994), Milano, Electa, 1994; GIOVANNI STIPI (a cura di), *Il paesaggio del Garda. Evoluzione di un mito. Secolo XX* (catalogo della mostra tenuta a Desenzano nel 1994), Brescia, Grafo, 1994.

12 MICHELA VALOTTI, *Il Garda e il Novecento. Momenti e ricognizioni nell'arte della prima metà del secolo*, Rodengo Saiano, Edizioni Valle Sabbia, 2014, pp. 27-38.

comunicando un «brivido di dolcezza, di melanconia, di mistero» traboccante «nell'estasi musicale»¹³. Era quella ricerca di una «vibrazione sonora, e di una comunione delle arti intesa come armonia»¹⁴ che poi troverà il suo approdo nell'adesione al Buddhismo.

La stessa contemplazione del Lago di Garda appare ormai slegata da un autentico intento rappresentativo, per assumere i caratteri di un'elevazione, di un annullamento nella natura. L'aveva capito bene Carlo Carrà, che, a proposito della produzione dell'ultimo Longoni, entro cui si iscrivono le ventitré opere benacensi, osservò che il suo «credo estetico» da concreto si era fatto «vaporoso, fino a divenire, per così dire, nirvanico, tanto che sarà persino quasi impossibile stabilire un rapporto fra la realtà naturale e il fatto artistico che il pittore voleva attuare», nel suo «sforzo eroico di idealizzazione della luce»¹⁵.

Gustav Klimt aveva scoperto assai prima il Lago di Garda, e ne aveva colto aspetti completamente differenti: sempre di vibrazione luminosa si trattava, ma percepita in chiave di solarità mediterraneità, secondo una *forma mentis* e un'attitudine tipiche di chi proviene dal *deutschsprachiger Raum*. Il suo viaggio in Italia si situa nell'estate del 1913, un anno dopo la venuta dell'amico e collega **Koloman Moser**¹⁶ (che era stato, con lui, tra i fondatori della Secessione viennese); il luogo del soggiorno benacense, durato dal 25 luglio all'11 settembre, fu Malcesine, sulla sponda veronese. Qui Klimt dipinse *Chiesa a Cassone* e la perduta (o scomparsa) *Malcesine sul lago di Garda*, mentre *Veduta di giardino italiano* sarebbe stata realizzata a Tremosine, anche se il punto di vista prescelto dovrebbe essere, secondo Alfred Weidinger, dalla località Dosso di Ferri, nella penisola della Val di Sogno (il soggetto di quest'ultima tela, peraltro, è stato ricollegato soltanto in anni recenti a una matrice benacense¹⁷).

13 FRANCESCO CHIESA, *Emilio Longoni*, in «Avanti! della Domenica», II (1904), n. 33, p. 4.

14 GIOVANNA GINEX, *Emilio Longoni. Catalogo ragionato*, Milano, Motta, 1995, p. 34.

15 CARLO CARRÀ, *Artisti moderni*, Firenze, Le Monnier, 1943, p. 82.

16 Moser eseguì nell'occasione due opere di soggetto lacustre: *Blick von Torbole auf das Westufer des Gardasees* (tela oggi al Belvedere di Vienna) e *Am Gardasee*, attualmente irreperibile. Cfr. GERD PICHLER, *Koloman Moser. Die Gemälde. Werkverzeichnis*, Wien, Wienerroither & Lohlbacher, 2012, pp. 114-115.

17 ALFRED WEIDINGER, *Gustav Klimt*, München, Prestel, 2007, pp. 164-165, 297-298;

Chiesa a Cassone (Kirche in Cassone am Gardasee) è un capolavoro della tarda stagione della produzione di Klimt: la prospettiva dell'inquadratura è dalla superficie del lago, come se l'artista guardasse il paesaggio del villaggio da una barca ferma a qualche metro dalla riva. A dominare la scena è la mole della cattedrale, attorniata da cipressi, che sovrasta le case abbarbicate lungo il declivio che scende verso l'acqua. A colpire l'osservatore sono l'effetto spaziale di schiacciamento e bidimensionalità e la saturazione dei colori, le cromie dense e lucenti in cui dominano, con accostamenti non canonici, differenti toni di verde e di azzurro-indaco, resi brillanti dalla luce. È un parossismo percettivo che riconosciamo anche nella *Veduta di giardino italiano*, un autentico tripudio di fiori e vegetazione, che dominano e quasi invadono la composizione, lasciando sullo sfondo, a destra, la spoglia abitazione rurale semicelata da un albero, e nell'angolo superiore sinistro una piccola porzione di lago che s'intravede in lontananza.

Era, come si è detto, il 1913. Proprio quell'anno – è singolare – si trovarono probabilmente a dipingere insieme sul Garda due artisti italiani allora legati da uno stretto sodalizio, ossia Felice Casorati (Novara, 1883 - Torino, 1963) e **Guido Trentini** (Verona, 1889-1975)¹⁸. Quest'ultimo, più giovane, aveva da poco maturato, su influsso dell'amico, l'adesione a uno stile che potremmo definire secessionista, essenziale e rigoroso, ispirato in maniera molto evidente a Klimt e forse anche ad alcuni dei suoi emuli di lingua italiana, come il trentino Luigi Bonazza. L'incontro con Casorati, che soltanto nel 1917 deciderà di stabilirsi a Torino, è per lui fondamentale nell'orientarlo in tal senso, e inoltre lo riconcilia, per così dire, con l'insegnamento del padre Attilio, esperto decoratore (che nel 1913 lavorò – ulteriore coincidenza – proprio nella chiesa parrocchiale di Malcesine) di formazione monacense.

Un'opera di Guido Trentini che evidenzia un nesso particolarmente forte con le atmosfere del Garda è *Le perle del lago*, tela di grandi dimensioni presentata all'XI Biennale Internazionale d'Arte di Venezia

PAOLO BOCCAFOGLIO, *Gustav Klimt e Malcesine. La famiglia Zuckerkandl e il mistero di un quadro scomparso*, Arco, Il Sommelago, 2013; EVA DI STEFANO, *Gustav Klimt. Passaggi italiani*, in ALFRED WEIDINGER (a cura di), *Klimt. Alle origini di un mito* (catalogo della mostra tenuta a Milano nel 2014), Milano, 24Ore Cultura, 2014, pp. 15-27; VALOTTI, *Il Garda e il Novecento*, cit., pp. 28 e 35 (nota 8).

18 VALOTTI, *Il Garda e il Novecento*, cit., p. 29.

del 1914 (e che rimanda senza dubbio al dipinto di Casorati *Le signorine*, del 1912): le quattro esili figure hanno volti e corpi diafani, madreperlacei, che fanno risaltare le note squillanti della chioma rossa del nudo in primo piano, degli abiti colorati – con decorazioni che paiono a *plat* – di due delle ragazze ritratte e del vivace ombrellino in stile giapponese tenuto in mano dal personaggio femminile posto sulla destra. L'eleganza della composizione, perfettamente calibrata, è accresciuta dalle linee morbide e sinuose della riviera benacense sullo sfondo, che travalica i limiti di un naturalismo descrittivo per lasciare spazio alla dimensione evocativa e metaforica.

Felice Casorati dedica a questi paesaggi un olio intitolato semplicemente *Lago di Garda*, risalente al 1912-1913. Come ha notato Michela Valotti¹⁹, il punto di vista panoramico, a «volo d'uccello», come da una posizione aerea (lo stesso che abbiamo riscontrato nel secondo piano dell'opera di Trentini appena commentata...), caratterizza felicemente la tela, costruita con pennellate separate a tocchi divisi, dai toni sbrigliati quasi di ascendenza *fauve*. Il 1912 era stato un anno importante per l'artista, che era giunto a una sorta di fusione tra simbolismo e realismo, anche grazie all'elaborazione di una tecnica insolita e complessa, consistente nell'utilizzare colori stemperati con la glicerina e poi sottoposti a velature con cera trasparente²⁰.

Sulle rive del Garda, qualche anno prima dell'arrivo di Gabriele d'Annunzio (che costituì per molti versi un evento spartiacque, se mi si passa il *calembour*), operavano insomma non pochi pittori di valore. Anzi, se ne sarebbero potuti citare non pochi altri, come Pier Focardi, Umberto Moggioli e Gian Battista Bosio, per esempio; ma non si vuole qui stilare un repertorio, bensì piuttosto compiere una *promenade* che illumini la varietà e singolarità di tali presenze. In questo senso, riconosciamo una delle figure più curiose, se non eccentriche, nel tedesco **Hans Lietzmann** (Berlino, 1872 - Torbole, 1955), rampollo di una famiglia borghese, rimasto presto orfano e cresciuto sotto la tutela di un pastore luterano; dopo esperienze giovanili alquanto disparate – studiò arte prima in accademia e poi da autodidatta, realizzò dipinti di soggetto

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ FELICE CASORATI, *Scritti, interviste, lettere*, a cura di E. Pontiggia, Milano, Abscondita, 2004, p. 147.

biblico, cantò come baritono – nel 1899 decise di stabilirsi a Torbole sul Garda, allora territorio asburgico, dove comprò una villa sul lago, che ribattezzò *Café Paradies* («Caffè Paradiso»), aprendovi una «scuola di nudo maschile all'aperto»²¹. Lietzmann si era innamorato del clima, della luce e degli scorci benacensi già nel corso di precedenti soggiorni, soprattutto durante una convalescenza trascorsa nel 1884-1885 a Riva, ospite di una prozia.

L'originale accademia privata creata a Torbole – un incrocio *sui generis* tra cenacolo artistico e luogo di naturismo e libertà di costumi – divenne presto un crocevia ben noto a molti pittori di lingua tedesca che compivano la loro proverbiale *Italienische Reise*. Tra i più ragguardevoli si segnala **Hans Wilhelm Schmidt** (Amburgo, 1859 - Weimar, 1950), che, con il suo stile tardo-romantico²², non immemore di Max Klinger, seppe interiorizzare il paesaggio dell'Alto Garda rendendolo sfondo di composizioni arcadico-simboliche in bilico tra candore e sensualità, come nell'opera *Ninfe al lago*, ora di proprietà di un albergo del luogo.

Lo stesso Lietzmann offrì prove molto interessanti: pur sempre attento ai temi evangelici e sacri, trattati in dipinti inviati in Germania e destinati a chiese e collezioni (ma anche, per esempio, nell'affresco *Sant'Antonio che parla ai pesci*, sulla facciata di Casa Beust a Torbole), realizzò lavori ispirati agli scorci che circondavano la sua dimora, come l'olio su tela del 1914 *Lago di Garda* (fig. 23), efficace nel rendere la palpitante luminosità ambientale attraverso pennellate che, soprattutto nella parte superiore dell'opera, sembrano tradurre i tocchi di colore in piccoli «tasselli» di matrice fra il secessionista e il *fauve*; in maniera peraltro non troppo dissimile rispetto a quanto avevano fatto poco prima (tra il 1912 e il 1913), in quella sorprendente congiuntura sul Benaco, rispettivamente Casorati e Klimt.

Di lì a poco, comunque, Lietzmann dovette abbandonare il suo amato lago, perché arruolato nell'esercito tedesco con la mansione di

21 *Hans Lietzmann pittore (Berlino 1872 - Torbole sul Garda 1955). Mostra commemorativa nel trentesimo della morte* (catalogo della mostra tenuta a Torbole sul Garda nel 1985), Torbole sul Garda, Palazzo delle mostre, 1985; *Hans Lietzmann. Berlino, 1872 - Torbole, 1955* (catalogo della mostra tenuta ad Arco e a Nago-Torbole nel 2006), Rovereto, Nicolodi, 2006.

22 Schmidt fu dedito a temi storici e animalistici (in particolare cavalli) e, oltre che come pittore e incisore, lavorò anche nel campo dell'illustrazione e della decorazione. Fu docente alla scuola d'arte di Weimar.

disegnatore militare; durante il conflitto mondiale fu sul fronte francese. Dopo la conclusione della guerra, la residenza del *Café Paradies* gli sarà confiscata dallo Stato italiano, ma, nonostante ciò, nel 1925 l'artista tornerà a stabilirsi a Torbole, vivendovi per il resto della propria vita. Nella sua tarda produzione, il Garda diventa spesso lo sfondo di opere di soggetto sacro, e gli stessi abitanti del borgo prediletto sono raffigurati, nel corso della prima metà degli anni Quaranta, in numerosi ritratti²³.

L'ultimo capitoletto di questa rapida e corsiva perlustrazione va dedicato all'aeropittura, che ebbe sul Benaco, specialmente della sponda orientale, alcuni sviluppi degni di nota: pensiamo in particolare a **Renato Di Bosso** (pseudonimo di Renato Righetti: Verona, 1905-1982), autore di opere come *Aerovisioni sintetiche e simultanee del Lago di Garda*, presentata alla Prima Mostra Nazionale d'Arte Futurista di Roma nel 1934, e *Virate sul lago di Garda*, una tempera su cartone del 1935 ora conservata nei Musei Civici di Macerata²⁴. L'ebbrezza del volo, l'emozione dell'avventura, le sintesi dinamiche di forme, colori e topografie, le cromie innaturali e le prospettive sovvertite e moltiplicate, a volte con ingenuità gioconda, trovano compimento ed espressione in questi paesaggi colti dall'alto, che sono anzitutto documento – è opportuno ricordarlo – di una stagione eroica ed esaltante (quando non esaltata) dell'aviazione italiana, condotta a traguardi ambiziosi da Italo Balbo, protagonista dei «Giorni dell'ala» e delle celebri trasvolate intercontinentali. Leggere l'aeropittura attraverso una simile angolazione consente forse di situarla meglio nel contesto della sua fase storica, e di non lasciarsene sfuggire la valenza di testimonianza sociologica, di elemento imprescindibile di un diffusissimo immaginario visivo cui contribuivano tanto le tele degli artisti futuristi quanto le fotografie, i manifesti, le cartoline e, di lì a poco – *Luciano serra pilota* di Goffredo Alessandrini uscirà nel 1938, *La conquista dell'aria* di Romolo Marcelini nel 1939 –, le pellicole cinematografiche.

Cadute quindi le fuorvianti gerarchie tra generi diversi, non stu-

23 GIACOMO NONES, *Hans Lietzmann a Torbole*, in «Il Sommelago», II (1985), n. 3, p. 127.

24 GIORGIO CORTENOVA, CESARE BIASINI SELVAGGI (a cura di), *Futurismi a Verona. Il gruppo futurista veronese U. Boccioni* (catalogo della mostra tenuta a Verona nel 2002-2003), Milano, Skira, 2002; GABRIELLO ANSELMI ET ALII, *Renato Di Bosso aerofuturista*, Verona, Edizioni della Vita Nova, 2006.

pirà che la mia chiusa sia dedicata a due lavori poco noti di sapore piacevolmente illustrativo, in cui il soggetto benacense è trattato da un famoso disegnatore e pittore versiliano, l'inventore della maschera carnascialesca di Burlamacco, ossia **Uberto Bonetti** (Viareggio, 1909-1993), che aveva conosciuto Filippo Tommaso Marinetti nel 1930, e un paio d'anni dopo aderì al Futurismo, applicandosi soprattutto al tema del volo²⁵. *Lago di Garda «Motociclisti»* e *Lago di Garda* sono due tecniche miste su carta risalenti all'inizio degli anni Trenta, di piccole dimensioni (20,5 × 30,5 e 29,5 × 20 centimetri), in cui Bonetti propone felici esempi di quelle che chiamava «aeroviste italiane», connotate da dinamismi, prudenti geometrizzazioni/scomposizioni e colori vivaci. Nella seconda opera ravvisiamo senza difficoltà le sagome merlate del Castello Scaligero di Sirmione, raffigurato da una prospettiva a «volo d'uccello» e fortemente inclinata su un lato, come se ammirassimo quel paesaggio che ci è caro da un apparecchio in virata.

25 CLAUDIO GIORGETTI, *Uberto Bonetti. Il Futurismo ed altre passioni*, Lucca, Pacini Fazzi, 2004; CHIARA BARBATO, MASSIMILIANO VITTORI (a cura di), *Uberto Bonetti. Aero-pittore delle città di fondazione* (catalogo della mostra tenuta a Cagliari nel 2005), Latina, Novecento, 2005; *Uberto Bonetti. Un futurista in Versilia* (catalogo della mostra tenuta a Forte dei Marmi nel 2009), Pontedera, Bandecchi e Vivaldi, 2009.

**Musiche e musicisti sul Garda
tra passato e presente**

Enrico Raggi

Breve profilo di Ferdinando Bertoni¹

Si veda il quadro di Angelo Crescimbeni. È l'unico ritratto esistente di Ferdinando Bertoni, eseguito dopo il 1773, conservato a Bologna. La mano sinistra sul fianco, la destra che indica la professione: il violino è un attrezzo del mestiere, ciò che conta sono gli spartiti sottostanti: sono compositore. Un pesante velluto e colonne di marmo sul retro suggeriscono il luogo dove Bertoni si muove da protagonista: il teatro, il palcoscenico operistico.

Uomo mite, umile, equilibrato, mansueto, un lavoratore infaticabile: «E sono indotto allo stretto di dover in momenti scrivere l'opera con affanno. Non mi perdo però di coraggio», come scrive da Londra in una lettera indirizzata alla moglie. Il 9 novembre 1779, sempre Londra scrive:

«Io me la passo bene, grazie a Dio, e sono stato confermato per il secondo anno, dopo del quale mi restituirò in Italia. La città è sorprendente, manca però di società, e quella degl'Italiani per noi non è la più desiderabile; dunque, vita solitaria, a passarsela nell'attendere ai fatti nostri e nel fare qualche passeggiata».

Altrove:

«Io me la vado passando bene, grazie a Dio, procurando col termine di quest'anno d'avanzarmi un pane per la vecchiaia se Iddio mi faccia vivere, mentre è una cosa ben strana il veder tanti di nostra professione, che dopo aver lavorato e guadagnato in gioventù, languiscono in quell'età che dovrebbero godere la quiete. Ora siamo qui tutti con la testa rotta, con il pericolo di perdere il nostro denaro, mentre il nostro impresario, dopo aver ritirato un tesoro dal teatro, è in prigione per una quantità di debiti e si crede per una maliziosa intelligenza, onde siamo qui fra la speranza e il timore; e si vede che in tutti li paesi del mondo vi sono li suoi bricconi. Io con tutto ciò mi preparo alla partenza, [e non] vedo l'ora di ritornare in Italia».

L'epistolario di Bertoni a Padre Martini e alla moglie è conservato al Museo Internazionale della Musica di Bologna. In una di queste let-

¹ Si conserva la forma colloquiale e divulgativa dell'intervento

tere Bertoni chiede a Padre Martini un aiuto a comporre passi fugati e contrappuntistici, con richieste circostanziate di tonalità, organico, tipo di soggetto e altro. Passi di musica sacra di Bertoni, quelli di più stretta osservanza polifonica, sono in realtà di Padre Martini: un prestito, un aiuto nascosto, una collaborazione segreta. Sull'argomento è uscito un mio saggio sulla RIMS del 1999. Ascolto del *Tunc imponent super altare tuum vitulos* (allora immoleranno vitelli sul Tuo altare). (Tra gli esecutori, Fornaciari e Bertagnin ai violini, Bepi de Marzi all'organo, Cassone alla tromba).

Ancora un pezzo di storia. Nel 1991, i cantanti Marcello Merlini e Barbara Bettari e Gerardo Chimini al pianoforte eseguirono nell'Auditorium Celesti di Desenzano alcuni brani di Bertoni, in prima esecuzione assoluta, anche con trascrizioni da sue opere liriche. Si ascolti un'Aria dall'Oratorio *Il ritorno del figliol prodigo*, Venezia, 1754. Mai più ascoltata in tempi moderni. La prima ripresa (questa registrazione è del '91), è un'Aria di tempesta, secondo la tipologia della arie barocche di stampo metastasiano. È un'aria destinata a voci di castrato, virtuose, dall'ampia estensione, con salti, *roulades*, scale veloci. I cantanti preferiti da Bertoni sono i castrati.

Musicista completo Bertoni, dal vasto catalogo; attivo sia nella musica vocale che nella strumentale. Purtroppo ai nostri giorni ne conosciamo solo un titolo operistico e qualche pagina di musica sacra, non i suoi Oratori, mai più ripresi in tempi moderni; nel 1991 qualche suo Salmo era stato eseguito dal «Collegium Musicale Bertoni» di Alessandro Cofano; Maria Cecilia Farina ha suonato alcuni brani per organo, Michele Barchi e Francesco Tasini altri brani per tastiera; mai più riproposti i Suoi Quartetti. Paola Visconti, pianista di Desenzano, sta per pubblicare l'edizione critica di alcune Sonate.

Le notizie biografiche sono note e non è questa la sede per ripeterle. Le acquisizioni più recenti riguardano alcune scoperte del prof. Ugo Ravasio, instancabile ricercatore. Trascrivendo documenti dell'Archivio salodiano, Ravasio ha notato come i primi passi della carriera bertoniana si incrocino proprio con l'organo del Duomo di Salò: il 28 dicembre 1743, dovendo rinnovare la carica di organista, si indice una «ballotazione», cioè una votazione del Consiglio Comunale, per questo incarico. Vince il diciottenne Ferdinando Bertoni, 38 voti contro 6, sul più anziano concorrente, don Domenico Scolari; un anno e mezzo più tardi Bertoni si trasferisce in Laguna e lascia il posto vacante. L'altro episodio, pubblicato da Ravasio in *I Benedetti nell'organaria brescia-*

na del Settecento, in *L'arte organaria desenzanese dei Benedetti* (Atti del Convegno dei Brescello, Associazione Giuseppe Serassi, Guastalla, 2013), testimonia la grande fama di Bertoni fin dai primi passi. Giacomo Benedetti aveva costruito l'organo della parrocchiale di Bedizzole e poi il figlio Giuseppe aveva assunto l'incarico di organista. Dovette rassegnare le dimissioni per impegni di lavori di organaria. Per sostituirlo, qualcuno propose (nel Consiglio comunale del 22 ottobre 1747) di eleggere il Bertoni che comunque risulta già trasferito a Venezia. Il 15 marzo 1748 si rinuncia all'elezione, sicuramente perché il Bertoni non aveva accettato.

Un altro dato interessante riguarda la tomba di Bertoni, come risulta dalle indagini del prof. Giuseppe Spataro. L'archivio del duomo di Desenzano ne registra l'atto di morte e sepoltura, rispettivamente l'1 e il 2 dicembre 1813. Però l'antico camposanto è stato smantellato un secolo fa e nel nuovo cimitero non c'è traccia del suo loculo. Gli storici Francesco Caffi e Giovanni Bignami scrivono di «solenni onoranze tributategli a Venezia» l'anno seguente. Ma celebrarono le esequie con un catafalco simbolico vuoto o davvero nel 1814 il corpo del compositore fu riportato in Laguna? In quale necropoli veneziana fu sistemato? Su quella dell'isola di San Michele, attiva dai primi decenni dell'Ottocento, non sembra esserci traccia del sepolcro, ma il cimitero originario fu rimaneggiato nel 1837. Ad oggi la tomba di Bertoni non esiste.

Bertoni muore nel 1813 a Desenzano, in casa del nipote Giuseppe Anelli, librettista secondo lo studioso Marco Bizzarini parente di Angelo Anelli, il librettista di Rossini, suo il libretto dell'*Italiana in Algeri*. (Sul finire del '700 Bertoni lavora a Venezia, che fino al 1750 era stata il centro della musica europea, e ora si stava spegnendo in un lento tramonto, mentre la Vienna di Beethoven sta imponendosi quale snodo fondamentale della cultura mondiale).

Parlavo di Paola Visconti di Desenzano. Si veda la Sonata ritrovata a Dubrovnik, in Croazia, nella biblioteca di un Monastero francescano; altri spartiti bertoniani si conservano a Venezia, al Museo Correr di Piazza San Marco; altri manoscritti a Ostiglia, Mantova, Firenze, in altri archivi sparsi in Europa. Altra Sonata per fortepiano con accompagnamento di violino conservate a Berlino. Altre Sonate stampate a Venezia e conservate a Bologna. Quartetti stampati a Londra e conservati a Milano. Esercizi di contrappunto, un'arietta vocale, nella biblioteca Marciana. Una Marcia funebre. L'*Orfeo* di Bertoni inciso nel 1990, con una giovane Cecilia Gasdia.

Un ultimo affondo sulla musica per tastiera di Bertoni: è musica galante, a metà strada fra il clavicembalismo di Scarlatti e le prime sonate mozartiane. Non ci sono melodie memorabili, personaggi sonori nettamente riconoscibili, icastici, vivi, evidenti, come nel caso di Haydn, di Mozart e del tematismo di marca viennese. Compaiono invece figurazioni neutre, giocate sull'arabesco, sull'espansione di una certa tecnica manuale, la scala, un movimento parallelo di terze, richiami di corni trasfigurati, interventi di legni, girandole tipiche degli archi, un arpeggio. Da un punto di vista strettamente musicologico potremmo anche dire che non c'è ancora un'autonomia e una peculiarità di scrittura tastieristica, quanto – piuttosto – una traduzione di idee pensate per piccola orchestra di opera seria italiana, opera napoletana: quartetto d'archi, coppia di corni, uno o due legni al massimo, e la voce che domina la scena, risucchia l'attenzione, dilaga. I tempi veloci sono contraddistinti da un canto festoso, affidato alla mano destra, che realizza le sue tipiche ghirlande; l'altro versante sono i movimenti lenti, patetici, intensi, scene da opera seria. Questo il «parlare ampio, nobile, il coturno». Si ascolti la *Sonata per fortepiano con accompagnamento di violino, n. 2*, semplicità, decoro, grazia elegante.

Oppure si ascolti la *Sonata in fa maggiore*. Questo brano ha visto la stampa, in più di un'edizione. Composizione brillante, con frequenti incroci di mani, senza un tema vero e proprio, ma figurazioni brevi, incisive, scorrevoli, accostate fra loro come tessere di un mosaico; divisa in due parti, veneziana nell'estro e nella scrittura.

Il nome di Bertoni è indissolubilmente legato al «Pio Ospedale dei Mendicanti», gloriosa e fondamentale istituzione così rilevante nella storia veneziana dell'epoca, orfanatrofio femminile e conservatorio di musica al tempo stesso. L'Ospedale dei Mendicanti - per orfane e giovani indigenti - inglobato nella Chiesa di San Lazzaro. Sestiere Castello. (Lì c'è il quadro di Tintoretto, *S. Orsola e le sue compagne*). Nell'atrio interno c'è il monumento al procuratore Alvise Mocenigo. Dal 1753 al 1797 Ferdinando fu Maestro del Coro ai Mendicanti: in quella conclusione di secolo, a seguito della caduta della Repubblica Veneta, tutti i Conservatori furono chiusi e il nostro salodiano abbandonò completamente l'attività musicale. Molta musica di Bertoni è oggi conservata alla Chiesa della Fava, Santa Maria della Consolazione.

Dal 1752 al 1785 Bertoni fu primo organista presso la Cappella Ducale di San Marco. Dal 1785 al 1808, Maestro di Cappella (succedendo a Baldassarre Galuppi). Bertoni soggiornò ben due volte a Londra: la prima

(dal 1778 al 1780) in compagnia dell'amico, allievo e cantante preferito, il soprano Gasparo Pacchierotti; la seconda (1781-1783) come operista nel «King's Theatre» londinese di Haymarket. Solo i più celebri e quotati maestri potevano ottenere congedi così lunghi, conservando nello stesso tempo il posto: prolungate assenze di tale genere erano concesse solo ad artisti di chiaro prestigio, come Antonio Vivaldi.

Maurizio Righetti

*Il soprano del lago.
Profilo di Giuseppina Cobelli*

«**A**lle ore antimeridiane cinque dell'undici agosto 1898, nella casa posta in via Porto, da Cobelli Giuseppe di anni ventisei, giardiniere, e Bazzani Maria sua legittima moglie seco lui convivente».

Questo, in parte, l'atto di nascita di Giuseppina Giovanna Elisabetta Cobelli. Nella casa sita sul golfo di Maderno, a una trentina di metri dalle acque del Garda, vedeva i natali una delle figure musicali di spicco della vocalità degli anni Venti e Trenta del Novecento, protagonista indiscussa del teatro musicale dell'epoca, soprano di straordinaria presenza scenica e di forte temperamento vocale. Dopo la nascita della primogenita la famiglia si trasferì, nel 1902, a Gardone Riviera, luogo natale della madre. Qui videro la luce successivamente i fratelli Nino, che oltre ad aver tentato di sviluppare le proprie doti canore svolse una certa attività nel campo cinematografico, Elisabetta e Andrea, l'ultimo nato, nel marzo 1913. La famiglia Cobelli prese dimora nella *dependance* di villa Cagnacco per svolgere le mansioni relative alla gestione del parco e delle faccende domestiche. La proprietà sarà acquistata nel 1910 dallo storico dell'Arte Henry Thode che vi si trasferì l'anno successivo con la moglie Daniela Senta von Bülow, figlia del grande direttore d'orchestra Hans von Bülow e nipote di Liszt per parte della madre Cosima. A seguito dell'entrata in guerra dell'Italia nel primo conflitto mondiale, per Thode, quale suddito austriaco, vi fu l'allontanamento forzato con relativa confisca dei beni, fra i quali un pianoforte Steinway appartenuto allo stesso Liszt, sul quale l'adolescente Giuseppina mosse i primi passi musicali. La governante Maria Bazzani rimase in loco, con la famiglia, in qualità di custode giudiziaria della villa; iniziarono le prime lezioni di pianoforte con Maria Molinari che abitava nei pressi, ma, scendendo la dorsale che porta al lago, c'era la residenza del musicologo Giacomo Benvenuti che, resosi conto delle capacità di questa tenace fanciulla, non tardò a prenderla sotto la sua ala protettrice.

Il canto, tuttavia, subentrò presto al pianoforte negli interessi musicali della giovane lacustre. La prima uscita pubblica del futuro soprano

si rileva da una testata imprecisata nella sezione «Varie della Provincia», che recita:

«La concittadina Giuseppina Cobelli che per la prima volta, nel 1919 debuttò a Gardone Riviera in occasione di una festa di beneficenza a favore dell'asilo infantile [...]».

Benvenuti la «inviò» successivamente a Bologna, dove la «Beppina» - nome confidenziale per amici e parenti, ma lui la chiamava «Bepo» o, con vezzo iberico, «Pepita», prese lezioni private dal maestro Giuseppe Arrigoni che fu, con il bavarese Jakob (Jacques) Stückgold, il vero insegnante di canto della nostra protagonista. Gli anni 1916-1922, quelli relativi all'apprendistato di Giuseppina, in merito alla tipologia degli studi effettuati, rimangono nella più completa oscurità. Lei stessa ci fornisce qualche dettaglio, anche se impreciso, sull'inizio della sua carriera in un'intervista apparsa sulla testata olandese «Nieuwe Amsterdamsche Courant» nel gennaio 1925; rispondendo alle domande del cronista:

«Dove sono nata? A Gardone Riviera sul lago di Garda e da bambina a 9 anni ho cantato per scherzo in un teatro. Quando avevo 18 anni ho cominciato gli studi col prof. Arrigoni a Bologna. Ho lavorato lì ma non tanto tempo, perché a vent'anni cantavo la mia prima Santuzza al Dal Verme a Milano [...]».

Daniela Senta von Bülow, memore delle qualità canore di Giuseppina la invitò in Baviera e le propose di studiare con il prof. Stückgold, le cui lezioni l'allieva seguì a Monaco e nella località estiva di Egern am Tegernsee. Non pienamente soddisfatta in merito al tipo di fonazione proposto, relativamente alle sue peculiarità, Giuseppina fece ritorno in Italia, stabilendosi a Milano e inserendosi nella Compagnia Italiana per l'Opera d'Olanda. Con questa compagine iniziò il suo percorso artistico, debuttando sul palcoscenico del Groote Stadsschouwburg di Amsterdam il 7 novembre 1924, con *La Gioconda* del cremonese Amilcare Ponchielli; la stessa opera con cui aveva debuttato, esattamente dieci anni prima a Rovigo, il leggendario Beniamino Gigli, partner di Giuseppina in diverse occasioni. A *La Gioconda* seguirono nell'ordine, *Manon Lescaut* sempre nel mese di novembre, *Tosca*, *Andrea Chénier* e *Il Trovatore* in dicembre, *Cavalleria Rusticana* (fig. 24), *Aida* e *Adriana Lecouvreur* in gennaio; otto opere in tre mesi, ogni due giorni sui palcoscenici di Amsterdam, Rotterdam, S-Gravenhage, Haarlem, Questa fu la «palestra», peraltro breve, di Giuseppina Cobelli.

Dopo la prima scaligera del 20 dicembre 1924, Umberto Giordano, a seguito della scomparsa di Puccini, musicista di punta del verismo imperante, per la ripresa del suo ultimo lavoro *La cena delle beffe* optò per il Teatro Comunale di Piacenza e, a seguito dei successi olandesi, scelse, nel ruolo della protagonista femminile, la ventisettenne gardesana che calcò così, l'11 febbraio 1925, il primo palcoscenico italiano. Giuseppina fu subito chiamata nel medesimo lavoro a Firenze nell'allora Teatro Politeama, a Terni, a Vicenza e, in dicembre, alla Scala. Si chiudeva così l'anno 1925. Un mese prima, il 15 novembre, con *La Walkiria* di Richard Wagner, era iniziata la grande avventura scaligera, Giuseppina Cobelli fu «Sieglinde» per la prima volta.

La carriera artistica di Giuseppina Cobelli si sviluppò principalmente nei ruoli inerenti la figura della cantante attrice. Si può, a ragione, definire, succedendo a Salomea Kruscenisky, la maggior interprete di scuola e gusto italiani delle figure wagneriane di Sieglinde, Isotta e Kundry, nonché una delle maggiori Fedora e Adriana (fig. 25) del nostro Teatro. La definizione di cantante - attrice, allora intesa quale sommo raggiungimento dell'ideale artistico, da sola definisce il tipo vocale della nostra conterranea. Sicché delle sue qualità si avvantaggiarono anche le figure di Katiushadi Alfano, Santuzza e Minnie, della Zoraima di Montemezzi, della Fedra di Pizzetti, di Giulietta e Francesca di Zandonai, per arrivare alla Silvana ne *La fiamma* di Ottorino Respighi che creò in prima assoluta a Roma il 23 gennaio 1934.

«L'artista magnifica che gli autori di drammi a sfondo verista si contendono a colpi di melodie e di scene tragiche», fu scritto; e così fu veramente, poiché Giuseppina Cobelli, a parte qualche titolo del repertorio convenzionale quale *La Favorita*, *Mefistofele* e *Tosca*, qualche escursione nel passato con i monteverdiani *Orfeo* e *L'incoronazione di Poppea* e qualche titolo verdiano, *Il Trovatore* e *Aida* nella prima stagione olandese, il *Don Carlo* scaligero del 1926 e un *Otello* a Santiago del Cile nel 1928, rappresentò veramente una sorta di ideale artistico per le appendici del verismo, rappresentate per buona parte dai compositori citati. Erano gli anni di notorietà della Cobelli, anni di grande concorrenza e doviziosa disponibilità di voci. È probabile che la presenza di due autentiche fuoriclasse come Rosa Raisa e Giannina Arangi Lombardi in Verdi ed il gusto, che richiedeva voci statuarie, imponesse alla cantante gardesana altre scelte; per tacere del gran numero di soprani lirici e lirico spinti, categoria dove Rosetta Pampanini deteneva il monopolio di Mimì e Butterfly. Non a caso, i ruoli pucciniani della Cobelli

furono Tosca e Minnie. Con riferimento al repertorio va rilevato come dal 1934 in poi nel suo repertorio furono via via più presenti parti marcatamente centrali o addirittura in «condominio» con i mezzo soprani acuti tipo Kundry, Fedora, Santuzza e la Margherita di Berlioz. E questo aspetto invita a riflettere sulla vocalità e sulla tecnica della cantante. Riflessione tuttavia molto astratta, soprattutto per la carenza di documentazione sonora. Giacomo Lauri Volpi nel suo volume *Voci parallele* parla, sulla scorta di una *Tosca* condivisa al Teatro San Carlo di Napoli del 1928, dell'incubo della cantante, dettato dall'insicuro possesso del do5, nota indispensabile per Tosca, Minnie ed Isotta, che lo richiedono per giunta scoperto e sopra orditi orchestrali pesanti. Lauri Volpi come critico va tarato per quello che era, ovvero un tenore, che temeva voci femminili poderose al centro come la Ponselle, la Rethberg, la Cigna, la Caniglia ed anche Giuseppina Cobelli. Certo è che per tutta la carriera Giuseppina ebbe la preoccupazione di cantare bene e di non imporre alla voce spartiti pesanti che la costringessero a gridare. In particolare la circostanza risulta dalla lettera del 28 maggio 1930 alla madre in cui Giuseppina riferisce delle lezioni di Giannina Russ. Le registrazioni di passi da opere italiane ossia il *Suicidio* di Gioconda ed il racconto di Santuzza *Voi lo sapete o mamma* come tutti i brani di fine Ottocento chiamano in causa gli acuti estremi ghermiti o quanto meno da prendere con vigore, in ossequio alla situazione drammatica, e note gravi o peggio ancora in zona di primo passaggio particolarmente ostentate, sempre in omaggio alla situazione scenica. Vedasi il la naturale di «l'amai» chiesto a Santuzza o il si naturale di Gioconda in «domando al cielo» oppure il fa diesis di «ultima croce del mio cammin» o il do diesis 3 «avel» che sono misurati e composti, scevri di ogni caduta di gusto e malcanto. Il registro medio acuto della Cobelli, peraltro, risulta facile e spontaneamente risuonante. In questa zona si ascoltano suoni vellutati e lucenti accompagnati da un gusto sobrio e castigato, esaltati dalle qualità della musicista e dell'interprete. La cantante attrice emerge ad esempio nel racconto di Santuzza quando sfrutta la forza drammatica delle arrotate dell'«arsi di gelosia» che serve a dar rilievo al dolce «prima dell'onor mio rimango» cantato con gusto e misura accompagnato dalla facilità del registro acuto. La critica del tempo costantemente elogiava la qualità della voce sotto il profilo della morbidezza e rotondità e naturalmente esaltando l'interprete. Come vedremo.

Vocalità a parte, le sue doti sceniche furono oltremodo significative e rilevanti, tant'è che le cronache del tempo a partire dalla seconda metà

degli anni Venti evidenziarono la forte impressione suscitata dalla verve teatrale della nostra protagonista. Qualche esempio:

«Il Popolo d'Italia», 12 dicembre 1930 (recita relativa a *Tristano e Isotta* di R. Wagner al Teatro alla Scala) (fig. 26):

«[...] Non so se anche questo che sto per dire entri nello spirito iperbolico di questa serata romantica, ma è certo che un *Tristano* come questo non posso dire di averlo mai udito, né so pensare chi, oggi potrebbe donarcelo. [...] Dove, in questi ultimi tempi s'è vista un'Isotta come quella della Cobelli? Vien fatto di chiederci dove abbia attinto tanta potenza e resistenza di voce come e quanta ne ha dimostrato ieri sera. È un fatto veramente che la Cobelli ha superato sé stessa, un superamento però da grande a grandissima artista. Non faccian difetto le parole grosse, gli aggettivi sonanti: abbandoniamoci con lieto animo entusiasta a queste esaltazioni. L'Isotta della Cobelli, composta in una linea di grande severità stilistica, ha però tutti gli abbandoni di una natura generosamente dotata di sentimento. Credo accontenterebbe un rigido tradizionalista della rigidità teutonica ed un innamorato della nostra libera ed aperta espansività. Miracolo dell'arte quando tocca i termini della possibile perfezione umana [...].

Alceo Toni»

«Il Popolo di Roma», 25 marzo 1931 (recita relativa a *Adriana Lecouvreur* di F. Cilea al Reale Teatro dell'Opera):

«Parlando di Giuseppina Cobelli non si può adoperare il frasario che comunemente si usa per i cantanti. I meriti della Cobelli - quasi unica eccezione della scena lirica - non si debbono misurare con l'abituale metro. Cantanti e grandi cantanti ne abbiamo avute e ne abbiamo; ma quante sono le artiste dell'ultimo ventennio? Non arrivano ad essere più delle dita di una mano. Giuseppina Cobelli è una di queste e le sue interpretazioni, vissute con adorabile tormento sono e rimarranno indimenticabili.

Emme».

«L'Ambrosiano», 2 gennaio 1932 (recita relativa a *Fedora* di U. Giordano al Teatro alla Scala) (fig. 27):

«L'aver a protagonista Giuseppina Cobelli è già mettersi con le spalle al muro, tanto è nella consuetudine di quest'artista stillare, dalle ricche facoltà del proprio temperamento, ogni risorsa a vantaggio dell'immagine scenica ch'ella riveste. [...] la Cobelli ha fatto del canto, dell'accento e del gesto, tre

mezzi di rara potenza rappresentativa per ritrarre le frasi di una tempesta che agita e schianta un'anima femminile.

G. C. Paribeni».

«La Tribuna», 15 aprile 1933 (recita relative a *Risurrezione* di F. Alfano al Reale Teatro dell'Opera - Roma):

«[...] la gravosa e bellissima parte di «Katiusha» era affidata a Giuseppina Cobelli, celebre «Isotta» e ineguagliabile «Fedora», artista capace di ogni più audace metamorfosi. Quando un'opera è cantata dalla Cobelli si può stare tranquilli, la fortuna dello spettacolo è garantita. Nessuno resiste alla malia di questa cantante attrice la cui commozione è sempre veritiera e la cui arte scenica ha incalcolabili risorse. Iersera la Cobelli è apparsa più che mai degna di alta ammirazione. Ogni suo gesto ed ogni suo accento hanno fatto palpitare l'uditorio. E le ovazioni a lei rivolte sono state sempre assolutamente sincere. Franco Alfano si è presentato ripetutamente al proscenio insieme al maestro Santini e con i valorosi cantanti. In segno di riconoscenza, egli ha baciato le mani della signora Cobelli. Ed ha fatto proprio bene, perché gli sarà difficile trovare un'altra interprete di tanto ingegno e di tanta impetuosa passionalità. Alberto Gasco».

– 168 –

«La Tribuna», 31 gennaio 1934 (recita relativa a *La Walchiria* di R. Wagner al Reale Teatro dell'Opera - Roma):

«[...] i giudizi del pubblico sono stati esplicitamente ammirativi riguardo alla signora Giuseppina Cobelli, una «Siglinda» che non ha rivali nella scena lirica [...] L'attuale successo della Cobelli basta a renderla degna di un posto d'onore tra le interpreti wagneriane del mondo intero. Alberto Gasco».

«Il Giornale di Genova», [?] febbraio 1935 (recita relativa a *La Favorita* di G. Donizetti al Teatro Carlo Felice):

«[...] e chiamò a interpretarla Beniamino Gigli, più cantante da concerto che da palcoscenico [?] *n. d. r.*] ma pur sempre dovizioso cantante che da solo sa riempire lo sfondo di qualsiasi fantasma rievocativo, e Giuseppina Cobelli, la più completa cantante drammatica del momento [...]».

«Corriere della Sera», 25 marzo 1937 (recita relativa a *La fanciulla del West* di G. Puccini al Teatro alla Scala):

«[...] Con la sua interpretazione di «Minnie», la Cobelli se non ha superato, ha certamente eguagliato in varietà di atteggiamenti, in potenza passionale, in tragica bellezza espressiva, le precedenti memorabili incarnazioni di «Isotta», di «Fedora», di «Adriana»; ed ha offerto un vivo palpitante modello di recitazione animata e intelligente, di penetrazione psicologica, di disinvolta e stilisticamente severa padronanza della scena che la sua presenza, anche tacita, mirabilmente illumina e ravviva. L'ammirazione dell'uditorio per la suggestiva interprete, provenendo dal completo godimento visivo delle eccezionali facoltà attraverso le quali l'artista rivive, dominandolo, il personaggio realizzato, è stata pertanto vibrante e incondizionata [...].

F. A.».

«Il Mattino», 15 aprile 1938 (recita relativa a *Parsifal* di R. Wagner al Teatro S. Carlo - Napoli):

[...] con una Kundry di cui difficilmente si potrà trovare la pari, quale Giuseppina Cobelli, che è la più grande artista drammatica della scena lirica italiana [...]

Guido Pannain».

«Corriere di Napoli», 27 marzo 1939 (recita relativa a *La fanciulla del West* di G. Puccini al Teatro S. Carlo):

«[...] Giuseppina Cobelli, l'artista di grandissima linea che alla passione e alla superiore intelligenza, accoppia un'arte che non è soltanto quella della cantante, ma quella, più complessa, dell'interprete, vive in pieno il personaggio. La sua «Minnie» è dolce, semplice, meno selvaggia di quanto la si voglia far sembrare, ma più istintivamente femminile. Ed è dalla purezza del suo sentimento che la «Minnie» della Cobelli trae la veemenza, gli scatti [...] Occorre forse dilungarsi sulla musicalità, l'efficacia del gioco scenico, l'impeto vocale della Cobelli? [...]

A. P.».

Il soprano gardesano nascose tuttavia all'opinione pubblica il dramma, quello della sordità, che ne fa anche un caso più unico che raro nella storia dell'interpretazione. In piena carriera, che si svolse dal 1924 al 1942, si presentò sui palcoscenici, e quali, munita di apparecchio acustico. Ne fanno fede i riferimenti in un paio di lettere nella corrispondenza alla madre, che si riportano:

Milano, 22 maggio 1932

«[...] Studio musicalmente Francesca da Rimini essendo costretta a riposare la voce almeno fino a tutto maggio, e ne approfitto così per farmi delle iniezioni di iodio che dovrebbero migliorare anche l'udito [...]».

Milano, 17 dicembre 1935

« [...] l'apparecchio è nuovo, e va benissimo perché è più perfetto, poi ho fatto aggiungere il regolatore per quando canto altrimenti la mia voce così ampliata non l'avrei potuta sopportare. Questo piccolo regolatore mi dà il pianissimo, mezzoforte e forte, a seconda come sposti un piccolo bottone. Tutto l'insieme lo posso nascondere nel petto sotto l'abito quando mi occorresse. Io però non ne profitto. [...]».

È una carriera che la sordità condiziona soprattutto dai primi anni Quaranta, ma che consentirà al soprano gardesano di interpretare quaranta titoli operistici e di calcare i principali palcoscenici della penisola, *in primis* quelli del Teatro alla Scala (16 ruoli), e del Teatro Reale dell'Opera di Roma (14 ruoli, maggior numero di recite, 74) a seguire Regio di Torino, San Carlo di Napoli, Massimo di Palermo, Verdi di Trieste, Comunale di Bologna, Carlo Felice di Genova, Politeama di Firenze, La Fenice e Malibran di Venezia. All'estero (fig. 28) le presenze furono principalmente al Théâtre de la Monnaie di Bruxelles, al Royal Flamand di Anversa, allo Stadsschouwburg di Amsterdam, al Reale de Il Cairo, al Municipal di Rio de Janeiro e di Santiago del Cile, al Forero - oggi Municipal - di Lima e al mitico Colón di Buenos Aires.

Un *unicum*, per le terre natie, fu il concerto in favore dei G.U.F. avvenuto al Teatro Comunale di Salò il 18 maggio 1935, concerto condiviso con il tenore Francesco Merli. Giuseppina Cobelli condivise i palcoscenici a fianco dei tenori Antonio Cortis, Miguel Fleta, Beniamino Gigli, Giacomo Lauri Volpi, Galliano Masini, Francesco Merli, Ettore Parmeggiani, Aureliano Pertile, Fiorenzo Tasso, Georges Thill, Giovanni Voyer, Renato Zanelli, ai baritoni Gino Bechi, John Brownlee, Carlo Galeffi, Tito Gobbi, Titta Ruffo; ai bassi Nazareno de Angelis, Alexander Kipnis, Ezio Pinza, Luigi Rossi-Morelli, Tancredi Pasero, per citare i maggiormente noti. Fu diretta da Ferruccio Calusio, Oliviero de Fabritiis, Franco Ghione, Antonio Guarnieri, Vittorio Gui, Otto Klemperer, Gino Marinuzzi, Hector Panizza, Victor De Sabata, Arturo Toscanini,

Tullio Serafin, Antonino Votto, Siegfried Wagner. Elenco significativo della grandezza dell'interprete e colpevolmente manchevole nei confronti degli altri «compagni di viaggio».

Il teatro fu il solo amore della sua vita; il suo credo fu raccolto dal cronista della rivista «Tiempos» [teatral y cinematografico] di Santiago del Cile, in un articolo del settembre 1928 nel quale l'artista, rispondendo alle domande del cronista affermava:

«Sono libera, credo che marito e teatro si contrappongano, sono due cose incompatibili. [...] Non voglio flirt e non gioco con l'amore. Considero questo sentimento così alto che credo che una donna di sentimenti elevati non deve giocarci. Se non fossi un'artista sarei, sono sicura di ciò, un'eccellente sposa e un'esemplare madre di famiglia, ma con i due interessi in comune non sarei né una né l'altra».

Al Politeama «Regina Margherita» di Cagliari, nel giugno 1942, con *Risurrezione*, l'opera di Alfano di cui era interprete fra le più accreditate da 25 anni, l'ultimo palcoscenico. Poi il ritiro nella villetta adiacente all'hotel di proprietà «La spiaggia d'oro» di Barbarano di Salò, lontana dai clamori teatrali e alle prese con gli occupanti prima tedeschi, poi alleati. Pochi anni dopo, l'1 settembre 1948, un male incurabile, di cui forse il malessere uditivo fu tragica spia, diagnosticato dal dr. Antonio Duse, medico curante del soprano, e, fra gli altri, di Gabriele d'Annunzio, porrà termine all'esistenza del soprano del lago.

Si riportano i titoli delle opere interpretate da Giuseppina Cobelli con riferimento alla prima comparsa nel ruolo:

La Gioconda di Amilcare Ponchielli, Amsterdam, novembre 1924
Manon Lescaut di Giacomo Puccini, Amsterdam, novembre 1924
Tosca di Giacomo Puccini, Amsterdam, dicembre 1924
Andrea Chénier di Umberto Giordano, Amsterdam, dicembre 1924
Il Trovatore di Giuseppe Verdi, Haarlem, dicembre 1924
Cavalleria rusticana di Pietro Mascagni, Amsterdam, gennaio 1925
Aida di Giuseppe Verdi, 'S-Gravenhage, gennaio 1925
Adriana Lecouvreur di Francesco Cilea, Amsterdam, gennaio 1925
La cena delle beffe di Umberto Giordano, Piacenza, febbraio 1925
La Walchiria di Richard Wagner, Milano, novembre 1925
L'amore dei tre re di Italo Montemezzi, Milano, marzo 1926

Madame Sans-Gêne di Umberto Giordano, Firenze, aprile 1926
Lohengrin di Richard Wagner, Bologna, settembre 1926
Don Carlo di Giuseppe Verdi, Milano, novembre 1926
Risurrezione di Franco Alfano, Buenos Aires, giugno 1927
I quattro rusteghi di Ermanno Wolf-Ferrari, Buenos Aires, giugno 1927
Mefistofele di Arrigo Boito, Milano, novembre 1927
Otello di Giuseppe Verdi, Santiago de Chile, settembre 1928
Tristano e Isotta di Richard Wagner, Santiago de Chile, settembre 1928
La fanciulla del West di Giacomo Puccini, Santiago de Chile, ottobre 1928
Louise di Gustave Charpentier, Amsterdam, gennaio 1929
La dannazione di Faust di Hector Berlioz, Milano, aprile 1930
La notte di Zoraima di Italo Montemezzi, - PRIMA ASSOLUTA - Milano, febbraio 1931
La Wally di Alfredo Catalani, Buenos Aires, giugno 1931
Le nozze di Figaro di Wolfgang Amadeus Mozart, Buenos Aires, luglio 1931
Fra Gherardo di Ildebrando Pizzetti, Buenos Aires, luglio 1931
Fedora di Umberto Giordano, Milano, gennaio 1932
Giulietta e Romeo di Riccardo Zandonai, Milano, gennaio 1932
La fiamma di Ottorino Respighi, - PRIMA ASSOLUTA - Roma, gennaio 1934
Orfeo di Claudio Monteverdi, Roma, dicembre 1934
La Favorita di Gaetano Donizetti, Genova, febbraio 1935
Parsifal di Richard Wagner, Milano, marzo 1936
L'Incoronazione di Poppea di Claudio Monteverdi, Firenze, maggio 1937
Donata di Gaspare Scuderi, - PRIMA ASSOLUTA - Genova, febbraio 1938
Francesca da Rimini di Riccardo Zandonai, Palermo, maggio 1938
La figlia del re di Adriano Lualdi, Roma, dicembre 1938
Fedra di Ildebrando Pizzetti, Roma, gennaio 1941
Giuditta di Arthur Honegger, Roma, aprile 1941
Il Campiello di Ermanno Wolf-Ferrari, Trieste, ottobre 1941
Cassandra di Vittorio Gnegchi, Roma, marzo 1942

Solamente tre i documenti discografici che testimoniano la vocalità di Giuseppina Cobelli; pochi, soprattutto se confrontati con la mole inerente le registrazioni di interpreti coeve quali Maria Caniglia, Maria Jeritza, Toti Dal Monte, Claudia Muzio, Eva Turner per citarne alcune. I brani *Voi lo sapete o mamma* da *Cavalleria rusticana* e il *Suicidio* da *La Gioconda* furono registrati a Milano nel 1925 per i tipi de Il Grammofono, mentre i brani relativi alle recite di *Tristano e Isotta* alla Scala nel

1930 sono frutto di una registrazione non professionale e, pertanto, oltremodo deficitari. Sono oggi disponibili su cd Symposium 1102, o, per i più navigati, sul web. L'ente radiofonico E.I.A.R. trasmise in diretta le seguenti recite: dalla sede di Torino *La notte di Zoraima*, agosto 1936, *Fedora*, giugno 1937, *La Walkiria*, settembre 1939; dalla sede di Roma *Fedora*, maggio 1936, *Tosca*, giugno 1936, *Cavalleria rusticana*, luglio 1936, *La fanciulla del West*, ottobre 1936, *La fiamma*, ottobre 1936, *Fedora*, maggio 1940. Negli archivi non ne è rimasta traccia poiché, purtroppo, non era prevista la registrazione.

Ugo Ravasio

***Musica e Musicisti a Salò nel primo secolo
di vita dell'Accademia degli Unanimi
(1564 - 1664)***

Alla metà del XVI secolo l'evento più importante nella vita musicale di Salò, quello che ricopre un ruolo centrale, si era già concretizzato. Dopo decenni di riflessioni, valutazioni ed anche incertezze si era dato l'incarico a Giovanni Giacomo Antegnati per la costruzione del nuovo organo che andava a sostituire il vecchio strumento costruito da Baldassarre Teutonico nel 1489.¹ Il nuovo organo doveva segnare il passaggio dalla musica quattrocentesca alle innovazioni dell'ormai diversa cultura musicale del Cinquecento.

Il contratto stipulato il 21 maggio 1546 conteneva una clausola vincolante per l'organaro, l'organo di Salò doveva essere «di bonta non mancho di lorgano per lui fato nel domo di bressa ma piu presto meliorato». A garanzia della buona fede e ai fini della definizione dei termini dell'accordo, l'organaro bresciano, da tempo residente a Milano, aveva lasciato la sua copia del contratto dell'organo del Duomo di Brescia, allegata al rogito dell'accordo di Salò.²

La vicenda è emblematica, Salò era in fase di ascesa culturale e politica non solo all'interno della Patria di Riviera - sono note le alternanze con Maderno alla guida della Riviera - ma aveva anche aspirazioni a divenire sede di una Diocesi che le avrebbe dato maggiore potere ed autonomia nei confronti di Brescia con cui era perennemente in contrasto, ma anche di Verona, la cui Diocesi invadeva il territorio della Riviera, comprendendo il basso Garda e la Valtenesi. Evidentemente sarebbe andata a segno anche per il governo centrale di Venezia.

Alla metà del XVI secolo il sogno di Jacopo Bonfadio «I castelli che io fabbrico col pensiero, sono, ch'io vorrei fare un'Accademia sulle

1 UGO RAVASIO, *Gli organi del Duomo di Salò*, Associazione culturale «Giuseppe Serassi», Guastalla, 2015, p. 17.

2 Il documento di Salò è conservato in ACS, N.° 204.2, b. 81, cc. 2^{IV}-3^r; la copia bresciana in: ASB, ASC, *Instrumenti*, b. 756, cc. 162^v-163^r.

rive del Benaco, o in Salò, o in Maderno, ovvero in Toscolano, e vorrei essere il Principe, leggendo principalmente l'Organo d'Aristotile, e le Morali, poi attendendo all'altre cose pulite, ed a quelle lettere che son da gentiluomo» pare si fosse ormai realizzato poiché come riporta il Tiraboschi ed altri³ già esisteva l'Accademia dei Concordi che confluì poi nell'Accademia degli Unanimi, la cui fondazione è datata 20 maggio 1564.⁴

Ai fini dell'ambiente musicale salodiano la fondazione delle Accademie avrebbe potuto avere l'importante ruolo di realizzare un organismo in grado di accogliere e sviluppare, seppure come corona della principale attività accademica, la già interessante presenza nella zona di musica popolare, perciò profana, che non voleva essere in antitesi alla musica religiosa o di ambito religioso, ma che poteva rappresentare un valore diverso, cioè svago e divertimento della popolazione.

Nella *Historia* di Bongiani Grattarolo, pubblicata del 1599, se ne ha un pregevole affresco:

– 176 –

3 *Storia della letteratura italiana del cav. abate Girolamo Tiraboschi*, Tomo VII, Parte I, presso Molini, Landi e C.°, Firenze, 1809, p. 184.

4 Non è certo questa la sede per dibattere delle vicende delle varie Accademie di Salò di cui esistono versioni e pareri diversificati. La tesi del Tiraboschi che l'Accademia dei Concordi sia esistita prima di quella degli Unanimi trova conforto nei verbali degli Unanimi: «*Adi detto [9 gennaio 1575] Il giorno della epiphania ridutta la Compagnia Unanime al num.° di quindici per dar risposta alla Compagnia Concorde, qual haveva supplicato di essere admissa nella nostra Unanime nasciuta discordia tra noi nel prendere resolutione intorno a questo importantissimo negotio*». Tra i Concordi che passarono agli Unanimi il Voltolina annota anche «*Bonjanus Gratarola Poeta*». AAS, b. 49C, c. 48, «*Saggio breve di notizie sulle Accademie che esistono e che esisterettero in Salò*», dove si ricorda la pubblicazione del Voltolina «*Hercule Benacensis*».

Consultazioni utili oltre a quella già citata del Tiraboschi:

Historia della Riviera di Salò descritta per Bongiani Grattarolo, Vincenzo Sabbio, Brescia, 1599. Ristampa anastatica dell'Ateneo di Salò, Salò, 1978.

Leggi dell'Accademia degli Unanimi riaperta in Salò l'anno 1670, Salò per gli Heredi di Antonio Comincioli, 1670.

Giuseppe MALATESTA GARUFFI, *L'Italia accademica*, Rimini, 1688, p. 191.

Giuseppe BRUNATI, *Dizionario degli uomini illustri della Riviera di Salò*, Tipografia Pogliani, Milano, 1837, p. 154.

Guido BUSTICO, *Le Accademie di Salò*, in «Ateneo Veneto», 1913, vol. 1, p. 203-223 e *Ibidem*, vol. 2, p. 129-168.

Michele MAYLENDER, *Storia delle Accademie d'Italia*, con prefazione di S. E. Luigi Rava, L. Cappelli, Bologna, 1929. 5 voll., vol. 5, p. 383.

«Dinanzi a porta Sole, ha il Golfo di cui si è ragionato, delizioso al possibile, per lo quale le sere de' giorni estivi su piccole barchette si va deportando la gioventù di Salò: sonando diversi strumenti, e cantando così maschi come femmine, dando e togliendo per gli spettatori e per sé, sollazzo mirabile»;

ed ancora:

*«Ha poco lungi dalla città un Vallone detto il Savaione. In un luogo del quale si sente un'Eco, che risponde due, o tre fiato chiarissima e speditissimamente, fin a due versi interi. Quivi vanno alle volte i musici co' loro strumenti, e co' loro libri a sonar, et a cantare, a tre a quattro, a sei, et a più; e si sentono aiutar da tante voci, che è una meraviglia».*⁵

Come sempre la musica di estrazione popolare di quell'epoca ha lasciato scarse tracce e per nulla profonde poiché solitamente queste esibizioni musicali si basavano sulla capacità di improvvisare e sulla memoria musicale del musicista, una sorta di usa e getta, diversamente dall'autore colto che tendeva a fissare tramite stampa il suo pensiero musicale e di conseguenza la sua collocazione nell'ambito musicale e sociale a cui apparteneva, anche al fine di affermazione personale.

Non erano infrequenti gruppi di musicisti con strumenti ad arco o a fiato che venivano ingaggiati in occasione di festività dalle comunità o da signorotti per feste private.

Il 24 aprile 1551 a Bagolino si annota che un gruppo, definito «Sonadori de li violinj de riviera» sono ingaggiati per allietare la festività.⁶

L'attività musicale di musicisti salodiani o della riviera di Salò è riscontrabile anche nelle scuole grandi di Venezia dove l'attività musicale con strumenti ad arco risale alla prima metà del Cinquecento e certamente fu tra i maggiori elementi di stimolo allo sviluppo dello strumento ad arco per poter giungere al violino.

A titolo di esempio riportiamo due interessanti annotazioni:⁷

5 *Historia della Riviera di Salò*, op. cit.

6 Si tratta di una delle prime registrazioni di un gruppo di violinisti. Elia SANTORO, *Violinari e violini*, Cremona, Sanlorenzo, 1989, che pubblica in fac-simile il documento segnalato da Bernardo Falconi.

7 Rodolfo BARONCINI, *Origini del violino e prassi strumentale in Padania: «sonadori di violini» bresciani attivi a Venezia in ambito devozionale (1540 - 1600)*, in «Liuteria e

[*Scuola di S. Marco, Venezia*]
1542 adì 26 April
Ali sonadori de lironj
Bortolomeo da Sallò
Antonietto de Bortolomeo [da Salò]
Batista de Caro da Sallò
Batista de [illeggibile] da Sallò
Ambuoxo milanese
Antonio calegher [da Bergamo]

[*Scuola di S. Rocco, Venezia*]
«Adì 3 zugno 1547
[...]
Ser Piero di Nicolò della riviera da Sallò
Ser Nasse de Stefano da Lodi
Ser Piero Francesco Coron [da Bergamo]
Ser Giacomo Francesco Coron [da Bergamo]
Ser Battista della riviera da Sallò
Ser Antonio da Caravazo».

– 178 –

Nell'ambito delle Accademie, dedite istituzionalmente a sviluppare la letteratura, non mancava mai l'attività musicale che aveva la doppia funzione di svago ed accrescimento culturale:

«In tutte le Accademie pubbliche, perché riescano più decorosamente, si faccia qualche concerto musicale; non potendosi però eccedere la spesa di scudi tre da troni sette l'uno per cadauna Accademia: la quale spesa sia ripartita fino a nuova provisione sopra gli ufficiali di Banca toccandone però un terzo al Principe.

Sia cura del Sindaco essiggere il danaro, e sodisfare i musici. Al principe tocchi pero vedere di compositioni poetiche per la musica, che siano sempre nuove».⁸

Significativo è il percorso dell'Accademia degli Erranti di Brescia, il cui operato letterario è di rilievo, ma il maggior credito culturale e

musica strumentale a Brescia tra Cinque e Seicento», vol. I, Salò, 1990 / Brescia 1992.

8 Guido BUSTICO, *Le Accademie di Salò, cit.*, vol. 2, p. 161.

sociale va al Teatro dell'Accademia degli Erranti, il quale operò con questa dizione tra il Seicento e fine Settecento e poi, con i cambiamenti sociali dell'Ottocento è diventato il Teatro Grande di Brescia.

Purtroppo l'operato cinque-seicentesco delle Accademie è poco documentato e perciò gli eventi sia accademici che musicali spesso non sono ricostruibili.

Dagli archivi dell'Ateneo di Salò, istituzione che si riallaccia direttamente all'Accademia degli Unanimi, sono conservati documenti ed annotazioni nei quali si conferma la presenza di una attività musicale istituzionalizzata. Si tratta sicuramente di una documentazione di grande interesse per la conoscenza dell'attività e dell'organizzazione dell'Accademia degli Unanimi, ma le notizie sulle attività musicali sono assai scarse e non permettono di tracciare una seppur piccola storia, servono però a consolidare la sussistenza di una volontà musicale.⁹ Questi documenti sono delle trascrizioni probabilmente databili al 1670 quando vi fu la rifondazione dell'Accademia degli Unanimi. La documentazione originale probabilmente è dispersa. Ripercorrono gli eventi dell'Accademia dalla fondazione, iniziando con il doveroso elenco dei fondatori del 20 maggio 1564, fino al 1574, con discreta sequenza di registrazioni. Si salta poi ad un'annotazione datata 16 dicembre 1669 che contiene l'elenco dei «ristoratori dell'Accademia Unanime», indice tratto da una pubblicazione a stampa definito *Leggi dell'Accademia degli Unanimi riaperta in Salò l'anno 1670*, stampato a Salò, contenente le clausole della rifondazione del 1670.¹⁰

Da questi documenti estraiamo:

In data 22 dicembre 1566 si verbalizza che Giuseppe Meio Voltolina dona all'Accademia una «lira» ed una «pecorina»; nel verbale si registra la presenza di Agostino Bertolotti detto «violino» che ne stima il valore dichiarando che è sufficientemente congruo ai fini della donazio-

9 AAS, b. 49/C.

10 Si può pensare a trascrizioni poiché questi documenti originariamente fatti in tempi diversi e probabilmente scritti a più mani hanno tutti la stessa scrittura, stessa carta e stesso inchiostro che pare d'epoca successiva alla data riportata. Questo non modifica l'importanza dei documenti e il valore storico e documentario. Probabilmente le registrazioni originali sono andate disperse. AAS, b. 49/C. La pubblicazione a stampa è ricordata in Michele MAYLENDER, *Storia delle Accademie*, cit., p. 386 e ripresa da Guido BUSTICO, *Le Accademie di Salò*, cit., p. 155.

ne, che aveva carattere volontario, ma era richiesta.¹¹

Nel verbale del riassetto dell'Accademia, datato primo settembre 1574, riassetto dovuto a scarsità di fondi, il vice rettore «Joseffo Milio», invita gli accademici a versare l'iscrizione ordinaria che servirà a mantenere il Maestro di Musica con il solo incarico di aver cura degli strumenti musicali di proprietà dell'Accademia. Qualora la sottoscrizione permettesse di sostenere meglio l'attività dell'Accademia il Voltolina prenderebbe la decisione di mettere una «Taglia straordinaria per far concerti o conviti o in qualunque altro modo prendersi alcuna honesta recreatione».

Nel tentativo di inventariare tutte le deliberazioni dell'Accademia, definito *Ordine et Registro di tutte le Ordinationi Academiche p. le Rubriche et N.º de folij*, al n.º 7 si annota: *Del salario et obbligo de musici*, che rimane solo come titolazione. ma è ulteriore conferma della volontà di istituzionalizzare un apparato musicale.

In altri documenti si fa anche accenno ad un liuto e grazie ad una donazione si prevede di acquistare una copia di flauti.

Nella traduzione del primo Libro de *Hortorum cultura* di Giuseppe Miglio Voltolina, scritto di sua mano, si fa accenno a *Madrigali de li Academici Unanimi in lode della bella Isi, et di Amore*. Il madrigale originariamente era un componimento poetico di origine popolare, ma a quell'epoca si era trasformato e generalmente era in tono complimentoso e galante, che spesso veniva musicato a tre o più voci. L'annotazione non fa alcun riferimento alla presenza di una parte musicale.

I BERTOLOTTI

Trattando di musicisti cinquecenteschi di Salò non si può certo trascurare l'importanza che ebbe la famiglia Bertolotti.

I Bertolotti, originari di Polpenazze, si trasferirono a Salò agli inizi del XVI secolo. I figli di Santino, «pegraro in Polpenazze», i fratelli Agostino e Francesco, sono noti come «i violini» ed attraversano la parte centrale del secolo dando corpo alla rinomanza di Salò nell'ambito

11 Per la lira si tratta di uno strumento musicale il cui nome deriva direttamente dalla lira greca ma si era trasformato da strumento della famiglia delle arpe a strumento ad arco. È lo strumento appena precedente alla famiglia del violino. Quanto alla pecorina, se non si tratta del noto animale, è di difficile individuazione. Poiché viene valutato da un musicista si potrebbe pensare ad uno strumento musicale di ignota definizione.

musicale per la loro attività di suonatori che tra i primi si definiscono appunto «violini». Il figlio di Francesco, conosciuto in ambito internazionale col nome di «Gasparo da Salò», come recita la sua etichetta (fig. 29) apposta negli strumenti da lui costruiti, dopo aver imparato i rudimenti della costruzione degli strumenti musicali ad arco in famiglia, alla morte del padre, avvenuta tra il 1561 e il 1562, si trasferisce a Brescia collocandosi nelle vicinanze della bottega Antegnati ed entrando in aperta concorrenza con la bottega liutaria di Pellegrino Micheli, la cui attività risaliva agli anni Trenta del Cinquecento. Le innovazioni apportate da Gasparo allo status già predominante della liuteria bresciana lo collocano ai vertici della storia della liuteria italiana, alias mondiale, diventando il simbolo della liuteria bresciana di tutti i tempi.¹²

Ma i meriti dei Bertolotti non si fermano qui.

Un po' misconosciuto è l'operato di Bernardino Bertolotti, figlio di Agostino il quale intraprende la carriera musicale andando dapprima al servizio degli Este a Ferrara, poi al servizio dei Gonzaga a Mantova e nel 1609 è a Roma, musico del papa Paolo V.

Nel 1593 pubblica a Venezia *Missarum ad quinque Voces, Liber Primus* (fig. 30), dedicando l'opera al Consiglio del Comune di Salò. Nella dedica ricorda l'operato del padre Agostino:

«quantoque amoris ardore, nos, totumque hoc nostrum Salodij Comune, sit semper prosecutus pater meus, neminem item vestrum latere velim, quanto vos eundemque vestrum Com prosequatur ejus ipsius filius».

Il Consiglio ringrazia e delibera un riconoscimento economico:

«Perciò a fine che le fatiche, et spese di questo virtuoso siano in parte riconosciute, si per dar animo a lui al qual dobbiamo prestar ogni aiuto a noi possibile come nostro patriota, et per i benemeriti della bona memoria del padre suo».¹³

Nello stesso anno il Bertolotti pubblica con gli stessi tipi dello stampatore veneziano Ricciardo Amadino *Il Primo Libro dei Madrigali a*

12 Ugo RAVASIO, *400 anni dalla morte di Gasparo Bertolotti da Salò. L'ambiente di Salò e il trasferimento a Brescia*, in «A tutto arco», a. II, n.° 3, 2009.

13 ACS, N.° 28, b. 19, c. 49^r, 13 dicembre 1593; Ibidem, cc. 50^v-51^r, 19 dicembre 1593.

cinque voci a cui fa seguito, nel 1609, *Il Terzo libro dei Madrigali a cinque voci*. Evidentemente fu pubblicato un secondo libro di madrigali che è andato disperso.

Tuttavia il ruolo più importante nell'ambito della musica salodiana, anche se non è il più eclatante, lo riveste Agostino «violino» che si avvicina alle attività musicali del Duomo di Salò, dapprima come cantore e successivamente come insegnante nell'istruzione musicale dei chierici facenti parte della cappella. Dopo anni di servizio e senza riconoscimenti fissi viene eletto Maestro di Cappella, dando il via alla più che pregevole storia della cappella musicale del Duomo di Salò.

L'archivio del Comune di Salò, tra i più integri e ben preservati archivi comunali, conserva il carteggio non solo del Bertolotti, ma anche di gran parte dei musicisti che si avvicendarono a Salò. Ulteriori ed importanti annotazioni si trovano tra le delibere comunali, una serie di registri pressoché completa, recentemente digitalizzata, che copre il periodo tra il 1440 e il 1800.¹⁴

Nella supplica del 27 novembre 1558 Agostino chiede un sostegno economico ai consiglieri del Comune per la sua attività musicale nel Duomo: «quali sanno che in ornar la sua chiesa le feste principali, in attendervi con canti et suoni mai ho manchato et meno son per mancharvi». Il Comune delibera di riconoscergli la somma di nove lire planette. Le suppliche del Bertolotti si susseguono negli anni, vengono definite «elemosina» o «amore dei» e sottolineano un accordo continuo nelle prestazioni di Agostino «violino», ma il riconoscimento economico non è regolarizzato né dal Comune né dagli Otto Deputati al Culto Divino.¹⁵ L'attività del Bertolotti risulta però indispensabile per salvaguardare l'«honore onnipotenti Dei» e nel 1571 si inizia ad introdurre il concetto di onesto e conveniente salario. Questo prepara il terreno all'elezione del Bertolotti a Maestro di Cappella, un ruolo mai esistito prima a Salò.

14 L'archivio Comunale e quello della Patria di Riviera furono dapprima inventariati da Giovanni Livi, direttore dell'archivio di Stato di Brescia ed in epoca più recente da un gruppo guidato da Pino Scarazzini che certamente ha grandi meriti nella formazione del gruppo e nel valore dei risultati.

15 ACS, N.° 21, b. 12, cc. 206^v-207^r, 27 novembre 1558; ACS, N.° 24, b. 15, cc. 57^v-58^r; ACS, N.° 24, b. 15, c. 64^r, 28 ottobre 1568; ACS, N.° 199.1, b. 79, c. 1, 28 agosto 1569; ACS, N.° 24, b. 15, c. 156, 8 gennaio 1570; Gli Otto al Culto Divino erano l'apparato che gestiva tutte le faccende religiose, subordinato ma in coordinamento con il Consiglio del Comune.

Finalmente il 20 maggio 1571 viene ufficialmente nominato il Bertolotti ed istituzionalizzato l'importante incarico.

Nella delibera di nomina si vincola il Bertolotti a organizzare il coro che deve eseguire canto figurato nelle festività di Natale, S. Stefano, S. Giovanni, Circoncisione, Epifania, Purificazione, S. Giuseppe, S. Sebastiano, Annunciazione, Domenica degli olivi, Mercoledì, Giovedì, Venerdì e Sabato Santo, Pasqua con due *Sequentie*, S. Marco, Ascensione, Pentecoste con due *Sequentie*, *Corpus Domini*, Assunzione, S. Luca, Festa di Ognissanti. Il salario consisteva nella cifra di due marcelli per singolo giorno. Nell'obbligo era compreso l'impegno di indossare la cotta ed il copricapo sacerdotale durante le funzioni.¹⁶

Il 31 maggio 1574 il Bertolotti invia una nuova supplica chiedendo che lo stipendio sia aumentato poiché è «tanto povero e meschino» che gli basta per soli due mesi. Si dichiara disponibile ad aumentare l'impegno per l'insegnamento musicale a sacerdoti e chierici e fa presente che, seppure contro voglia, se non vi sarà un adeguamento di stipendio dovrà trovare altre soluzioni per potersi mantenere. Ricorda inoltre che le celebrazioni da lui fatte con «puocha sùma di dinari» onorano la chiesa e il culto con una qualità simile a quella di altre chiese che però la raggiungono spendendo centinaia di scudi.

Questo porta a un nuovo accordo con ulteriori impegni per il Bertolotti, evidentemente con un salario più adeguato.¹⁷

Nel 1581, a seguito delle richieste del cardinale Carlo Borromeo si decise di spostare l'organo «nella facciata del choro verso monte», l'attuale posizione, per costruire le cappelle nel lato a lago della chiesa. Il Comune incarica i Deputati al Culto Divino di garantirsi la presenza della musica nelle funzioni e probabilmente la migliore gestione dei disagi, accordandosi con Agostino Bertolotti.

Il trasporto dell'organo, sarà effettuato da Graziadio Antegnati con il supporto di un nipote e del figlio Costanzo,¹⁸ questo fa pensare che Agostino abbia avuto un ruolo attivo di assistenza durante le elaborate operazioni di trasporto, ma anche di contatto con gli organari tramite

16 ACS, N.° 199.1, b. 79, c. 3^r; ACS, N.° 24, b. 15, c. 216^v, 18 marzo 1571; ACS, N.° 24, b. 15, c. 219^v, 1 aprile 1571; ACS, N.° 24, b. 15, c. 221^r, 17 aprile 1571; ACS, N.° 24, b. 15, cc. 224^v-225^r, 20 maggio 1571.

17 ACS, N.° 25, b. 16, cc. 84^v-85^r, 31 maggio 1574.

18 Ugo RAVASIO, *Gli organi del Duomo di Salò*, cit., p. 37.

il nipote Gasparo, la cui abitazione era assai vicina alla casa e bottega degli Antegnati. I rapporti tra Gasparo Bertolotti e gli Antegnati, padre e figlio, erano amichevoli, come si ricava da alcuni atti notarili dove appaiono insieme come testimoni.

Il rinnovamento della struttura del Duomo di Salò induce da una parte il Comune e dall'altra i Deputati al Culto Divino, probabilmente incoraggiati anche dal cardinale Borromeo, ad innalzare il livello musicale delle attività liturgiche probabilmente al fine di ottenere l'agognata sede della Diocesi di Salò. Si mette in pensione il Bertolotti e si assume Orazio Vecchi, (Modena 1550 - Modena 1605), quotato musicista emiliano che peraltro aveva lavorato a Brescia e Bergamo.

LA CAPPELLA MUSICALE

Le vicende della cappella musicale di Salò sono state descritte da Paolo Guerrini utilizzando le numerose nuove informazioni su Salò, derivate dal riordino di Giovanni Livi dell'archivio del Comune.¹⁹

Il Livi, toscano di nascita, direttore dell'Archivio di Stato di Brescia, si era attivamente interessato al settore musicale bresciano pubblicando *Gasparo da Salò e l'invenzione del violino*, (in «Nuova Antologia», XXXIV, 15 agosto 1891) e *I liutai bresciani*, (G. Ricordi & C., Milano 1896). Evidentemente nel riordino tenne un occhio particolarmente attento a questo settore selezionando documenti di grande interesse e catalogandoli con il dovuto rilievo.

Il tema della cappella musicale di Salò fu ripreso a distanza di tempo da Claudio Sartori che in occasione del Congresso Internazionale promosso dall'Ateneo di Salò pubblicò negli atti *La Cappella Musicale del Duomo di Salò*, (1969) riprendendo il filone tracciato dal Guerrini. Lo innovò con informazioni più precise dovute ad una migliore lettura dei documenti salodiani, non mancando però di fare corpose critiche al Guerrini.²⁰

Certamente l'esposizione più generica del Guerrini non è priva di lacune, certamente i punti toccati dal Sartori a distanza di tempo dove-

19 Paolo GUERRINI, *La cappella musicale del duomo di Salò*, in «Rivista Musicale Italiana», XIX (1922), pp. 81-112. Anche in «Pagine Sparse», XII, pp. 323-355.

20 Claudio SARTORI, *La cappella musicale del Duomo di Salò: notizie inedite su Orazio Vecchi, Tiburzio Massaino, Orazio Scaletta e Giulio Cesare Monteverdi tratte dall'archivio del Comune di Salò*, in «Il Lago di Garda», Ateneo di Salò, Salò, 1969.

vano essere corretti, ma forse si poteva usare una forma più cortese per chi ha aperto una strada.

Oggi va rilevato che la ricerca del Sartori migliora in alcune parti l'esposizione del Guerrini, ma non è priva di imprecisioni e non può essere considerata esaustiva poiché contiene omissioni di un certo rilievo.²¹

È perciò necessario ripercorrere oggi strade già battute, la vasta bibliografia relativa alla città benacense raramente permette di affrontare capitoli completamente nuovi, in particolare se il tema è quello musicale. Dopo le pubblicazioni del Livi su Gasparo da Salò e sulla liuteria vi fu un'accentuazione del tema che ha avuto il merito di andare alla riscoperta dell'operato musicale di Salò ed in particolare dei musicisti salodiani, non solo del periodo qui considerato, ma anche del prolifico periodo settecentesco.

Fortunatamente la rilettura degli archivi qualche volta permette di trovare spazi aperti tali da giustificare il lavoro per aggiornare o aggiungere nuovi contributi.

Il consiglio comunale agì con il Vecchi con la massima prudenza, invitò il musicista modenese e lo mise alla prova. Il 28 marzo 1581 si registra nelle Provvisioni comunali che durante la settimana santa ed il giorno della «Resurrezione» Orazio Vecchi, dimorante a Salò, ha organizzato dei concerti riscontrando piena soddisfazione da parte del popolo. L'entusiasmo popolare conferma la validità della scelta ed il 9 aprile il Comune dà libertà agli eletti al Culto Divino di assumere (condurre, secondo la terminologia dell'epoca) il Vecchi con uno stipendio di venticinque scudi l'anno. L'anno dopo, il 29 luglio 1582, scaduto l'anno concordato, considerando che

«Havendosi visto dalla condotta fatta per questo spettabile comune della persona di ms Horatio vecchi Modenese per maestro di capella con salario di scudi vinticinque all'anno, quanto honore habbi apportato et al comune, et à se per le honorate musiche fatte, et quanto utile gl'habbia fatto, et sia per fargli nell'ammaestrare molti in questo essercitio della Musica», si propone di confermare per altri tre anni l'assunzione del Vecchi come Maestro di Cappella, con lo stipendio che sale a cinquanta

21 La lacuna più rimarchevole ai fini della storia della musica a Salò è la dimenticanza di Vincenzo Neriti, musicista salodiano di un certo valore, che fu Maestro di Cappella dal 1595 al 1604.

scudi all'anno.²²

Nel frattempo il Bertolotti viene retrocesso a semplice cantore e pagato a giornata singola.

Un anno prima della scadenza dell'accordo, il 24 giugno 1584 si delibera che c'è la necessità di trovare un altro idoneo Maestro di Cappella poiché Orazio Vecchi, a seguito di contrasti con l'organista, aveva lasciato l'incarico.²³

Nel 1583 il Vecchi aveva pubblicato a Venezia per i tipi di Angelo Gardano il *Libro Primo dei Madrigali a sei voci*, probabilmente composto a Salò sebbene nell'intestazione e nella dedica non vi si faccia riferimento.

L'organista in questione era Pellegrino Bertacino (anche Bertanzuolo, Bertazolo, persino Rusticin), che il Guerrini giudica di Salò ma in realtà è veronese. Era stato assunto il 20 giugno 1574 in sostituzione di Alessandro Gentili a cui era scaduto il periodo concordato. Dopo il licenziamento per i contrasti con Orazio Vecchi (6 novembre 1583) rimase a Salò probabilmente trovando lavoro come «tubeta» o «musicò», in seguito riuscì a farsi riassumere come organista del Duomo.²⁴ Il Bertacino fu personaggio assai vivace ed intraprendente, compare anche tra gli iscritti del 14 aprile 1583 all'Accademia degli Unanimi.²⁵

Il posto di Maestro di Cappella rimase vacante fino al 26 maggio 1585 quando venne assunto Tiburzio Massaino (o Massaini), cremonese.

Il 6 giugno venne ufficializzato l'incarico con le clausole già con-

22 ACS, N.° 26, b. 17, c. 110^r, 9 aprile 1581; ACS, N.° 26, b. 17, c. 157^v, 29 luglio 1582.

23 ACS, N.° 26, b. 17, cc. 222^{r-v}, 24 giugno 1584.

24 *Prima assunzione*: 20 maggio 1574 (ACS, N.° 25, b. 16, c. 89); *Licenziamento*: 6 novembre 1583 (ACS, N.° 26, b. 17, c. 198^v); *Seconda assunzione*: Si effettua il ballottaggio tra il Bertacino, Alessandro Gentili e Constantius de Brixia, eletto il Bertacino, 14 dicembre 1586 (ACS, N.° 27, b. 18, c. 46^r); confermato il 23 dicembre con salario di 50 scudi, ma con l'elezione di un fidejussore a garanzia del comportamento del Bertacino (ACS, N.° 27, b. 18, c. 47^v). Il 31 gennaio 1590 gli fu concessa una licenza di otto giorni, con l'annotazione che, qualora non fosse rientrato il posto sarebbe stato dato a Tommaso Zanetti; dopo di questo non si ha altra traccia del Bertacino a Salò (ACS, N.° 27, b. 18, c. 175^v). Non ha fondamento l'ipotesi del Sartori che in questo litigio ci sia l'operato del Bertolotti.

25 AAS, b. 49/C, nel capitolo: *Nomi de SSri Accademici Unanimi estratti da diverse carte*, alla data 14 aprile 1583.

cordate con Agostino Bertolotti e Orazio Vecchi, ma con lo stipendio di 60 scudi.²⁶

Il Massaino, musicista prolifico, nel 1587 pubblicò a Venezia presso il Gardano *Salmi omnes ad vespervas cum 4 Magnificat 8 vocibus; Il terzo libro de madrigali a cinque voci*, e il *Secundus liber missarum quinque vocibus*, opere la cui data indica che con ogni probabilità furono composte a Salò.

Con una lettera datata 12 luglio 1587 il Massaino chiede licenza di recarsi a Costantinopoli al servizio del «Cavalier Moro» proponendo di essere sostituito fino alla scadenza dell'accordo. In una seconda lettera registrata il 26 luglio fa il nome di padre Teodoro da Lucca dell'ordine di S. Agostino, di anni 32, come sostituto.²⁷ Dalla documentazione non risulta che vi siano stati accordi con il sostituto proposto dal Massaino, il 31 dicembre 1587 si prende atto che il Massaino non tornerà e il 22 maggio 1588 si nomina un nuovo Maestro di Cappella, Teodoro da Mantova, frate carmelitano.²⁸

Dell'effettiva assunzione dell'incarico e dell'operato di Teodoro da Mantova non si ha alcun riscontro. Le registrazioni non sono chiare, sembrerebbe che dopo poco tempo, il 16 agosto 1588, il Maestro di Cappella ricevette dal massaro il pagamento delle sue prestazioni per la cessazione del rapporto di lavoro.²⁹

Altro riscontro della produzione musicale del Vecchi e del Massaino si ha il 13 gennaio 1615 quando si verbalizza la consegna al Maestro di Cappella Alessandro Savioli dei libri di musica, tra i quali sono registrate le *Messe a 8 con basso continuo* di Orazio Vecchi ed i *Mottetti a 7 con basso continuo* di Tiburzio Massaino.³⁰

Il 10 settembre 1589 con una sbrigativa delibera si elegge Maestro di Cappella Gio. Tomaso Zanetti.

Lo Zanetti era salodiano ed occupava già il ruolo di organista, era

26 ACS, N.° 26, b. 17, c. 258^v, 26 maggio 1585; ACS, N.° 26, b. 17, c. 259^r, 6 giugno 1585.

27 ACS, N.° 27, b. 18, c. 84^v; ACS, N.° 199.3, b. 79, c. 8; ACS, N.° 27, b. 18, cc. 85^v-86^r; ACS, N.° 199.3, b. 79, cc. 11-12.

28 ACS, N.° 27, b. 18, c. 97^v, 31 dicembre 1587; ACS, N.° 27, b. 18, c. 111^v, 22 maggio 1588.

29 ACS, N.° 653.1, b. 171, c. 45^v.

30 ACS, N.° 199.3, b. 79, c. 63^r, 13 gennaio 1615.

stato nominato il 21 ottobre 1584, la nomina era stata ufficializzata il 9 dicembre. Il 16 dicembre lo Zanetti era partito da Salò, senza autorizzazione alcuna, per recarsi dal suo antico «padrone» l'Arciduca d'Austria. Il padre Antonio invia una lettera di scuse offrendosi come sostituto organista per il periodo di assenza del figlio.³¹

La nomina dello Zanetti al nuovo incarico presuppone un accumulo di competenze e qualche difficoltà da parte dell'amministrazione salodiana a trovare un Maestro di Cappella stabile.

Anche l'incarico dato al mantovano Carlo de Rossi, ebbe un esito non positivo. In data 4 aprile 1590 il de Rossi inviò una lettera nella quale chiarisce d'essersi allontanato da Salò per «il sospetto che io avevi di esser ofeso», spiegando poi che la causa della sua partenza era quella d'aver accumulato dei debiti, che lui però intendeva pagare non appena possibile. Nel contempo chiedeva di tenergli il posto di Maestro di Cappella. Il de Rossi si rifarà vivo otto anni dopo chiedendo il pagamento della sua collaborazione.³²

Per tutto il periodo tra il 1589 e il 1594 il ruolo di Maestro di Cappella, salvo il breve periodo del de Rossi, fu con ogni probabilità occupato da Tommaso Zanetti. A quella data viene eletto per l'importante incarico un musicista salodiano di rilievo, Vincenzo Neriti (o Nerito).

Il Neriti, frate carmelitano della congregazione di Mantova è sicuramente di Salò. Lo dichiara lui stesso in tre delle quattro opere a stampa oggi sopravvissute. Vi sono riscontri della presenza di altri Neriti nell'area salodiana, troviamo un omonimo, Vincenzo Neriti, medico e filosofo, che appare nella dedica che il Voltolina nell'*Hercule Benacensis* fa ai protettori dell'Accademia dei Concordi. Accademico dei Concordi diviene poi accademico degli Unanimi. Troviamo un Claudio Neriti tra i nomi degli Unanimi nel 1583, infine, come curiosità, il 22 febbraio 1598 si incarica Alessandro Neriti «de Gazanis», di riparare e tenere la manutenzione dell'orologio della contrada di S. Giovanni per un salario di 18 scudi annui.³³

31 ACS, N.° 27, b. 18, c. 151^v, 10 settembre 1589; ACS, N.° 26, b. 17, cc. 229^v-230^r, 21 ottobre 1584; ACS, N.° 26, b. 17, cc. 234^r-235^r, 9 dicembre 1584; ACS, N.° 199.3, b. 79, c. 4, 14 dicembre 1584.

32 ACS, N.° 199.3, b. 79, c. 32^r, 4 aprile 1590. ACS, N.° 28, b. 19, c. 218^v, 8 marzo 1598 e ACS, N.° 199.3, b. 79, c. 33, non datata.

33 ACS, N.° 28, b. 19, c. 216^v, 22 febbraio 1598.

Il Neriti fu assunto il 31 dicembre 1594, il quale portò con sé altri sette cantori. L'assunzione fu votata positivamente da 37 consiglieri.³⁴

Il frate carmelitano era stato musicista e cappellano dell'imperatore Rodolfo II. Lo si ricava dalla pubblicazione del *Magnificat octo primi chori per omnes tonos* pubblicato a Venezia da Angelo Gardano nel 1593. Nell'intestazione si trova: «Auctore Vincentio Nerito de Salodio».

Nello stesso anno e con lo stesso editore dà alla luce le *Canzonette a quattro voci di Vincenzo Neriti da Salò, Musicista e Cappellano della Sacra Cesarea Maestà dell'Imperatore Rodolfo Secondo, Libro Primo*, dedicate al Cavalier Enea Gonzaga e datate «Dalla Corte Cesarea il dì 28 Novembre 1593».

È difficile stabilire se il Neriti fu chiamato appositamente a Salò per ricoprire il ruolo di Maestro di Cappella o se si congedò o fu congedato dalla corte dell'Imperatore per scadenza dei termini di contratto.

Una volta installato a Salò lavorò attivamente al secondo libro di Canzonette che vengono pubblicate a Venezia da Angelo Gardano nel giugno 1595, solo sei mesi dopo l'assunzione dell'incarico.

Nell'intestazione: Di Vincenzo Neriti da Salò, Maestro di Cappella nella Chiesa di Salò, *Il Secondo Libro di Canzonette à Quattro Voci, Con due à Otto nel fine* (fig. 31). Significativa la dedica al marchese Alessandro Pallavicino, accademico degli Unanimi.

A distanza di quattro anni (1599) pubblica, sempre a Venezia, il *Terzo libro di Canzonette a quattro voci*, dove richiama il suo ruolo di Maestro di Cappella nella chiesa maggiore di Salò, dedicato ad Antonio Maria Uggeri. Nella dedica in forma poetica si fa riferimento alle api, un non troppo velato riferimento all'alveare dell'Accademia degli Unanimi che con il motto «Idem ardor» ne rappresentava il simbolo.

Le registrazioni relative all'attività salodiana del Neriti sono scarse, l'impressione è che il frate carmelitano prediligesse tenere un basso profilo. Oltre alla nomina come titolare per le celebrazioni delle messe all'altare di S. Luigi, le richieste si limitano a tre libri di musica per le funzioni.

Il 12 maggio 1596 il Comune dà mandato agli Otto al Culto Divino di aumentare le spese per la musica per poter concedere un aumento di salario al Neriti e poter includere nel rinnovo dell'accordo di cinque

34 ACS, N.° 28, b. 19, c. 88°, 31 dicembre 1594.

anni anche il salario del reverendo Travaoli, certamente molto anziano, poiché fu il collaudatore e primo organista dell'organo Antegnati.³⁵

Nel 1599 il Comune rinnova il mandato agli Otto al Culto Divino di poter spendere 450 lire l'anno, per i prossimi cinque anni, per mantenere intatto il livello dell'apparato musicale. Sebbene non provabile si può ritenere verosimile che l'incarico di Maestro di Cappella sia rimasto al Neriti poiché sarebbe contraddittorio prevedere un buon livello di spesa per la musica e non disporre o non nominare un Maestro di Cappella.

È elemento di valutazione la successiva elezione, datata 10 ottobre 1604 quando l'incarico di Maestro di Cappella passa a Mathia Fiamengo.³⁶

L'operato del Neriti lasciò strascichi positivi, in una lettera del 1615 Giacomo Manno, uno dei cantori, ricorda «la buona memoria di don Vincenzo».

Il nuovo incaricato aveva due figli, cantori e musicisti, che inserisce nell'organico. Il Fiamengo guidò la Cappella del Duomo fino al 15 giugno 1608, quando il Comune indisse una pubblica gara per la carica alla guida della Cappella del Duomo, a cui partecipò Lorenzo Valloni e Orazio Scaletta di Crema, dove passa lo Scaletta. Il giorno successivo con la conferma del candidato si convalida l'assunzione per tre anni.³⁷ Lo Scaletta (Crema 1550 – Padova 1630) fu musicista di rilievo, lavorò a Crema, Venezia, Lodi, Bergamo, Salò e al Santo di Padova. Durante la sua permanenza a Salò pubblicò presso Ricciardo Amadino *Sacra Armonia a quatro, cinque, sei, sette et otto voci*, (Venezia 1610) e *Timpano Celeste a una doi tre e quatro voci*, (Venezia 1611), ricordando nell'intestazione il suo ruolo di «Mastro di Capella nella Chiesa Maggiore di Salò». A causa di disordini tra i musicisti il Comune si vide obbligato a fare nuove e più severe regole, lo Scaletta ritenne di lasciare l'incarico e dopo un pubblico bando fu eletto Lorenzo Valloni il quale rimase in carica per tre anni.³⁸ Allo scadere del termine si nomina Alessandro Savioli «bergamasco». In realtà il Savioli era di Parma ma proveniva da Bergamo dove aveva ricoperto incarichi musicali. Il Sa-

35 ACS, N.° 28, b. 19, c. 99^v, 20 marzo 1595; ACS, N.° 28, b. 19, c. 101^v, 9 aprile 1595; ACS, N.° 28, b. 19, cc. 143^{rv}, 12 maggio 1596.

36 ACS, N.° 29, b. 20, c. 259^r, 10 ottobre 1604.

37 ACS, N.° 30, b. 21, c. 159^v, 15/16 giugno 1608.

38 ACS, N.° 30, b. 21, c. 316^v, 11 dicembre 1611.

violi rimase in carica per sette anni risultando rieleto nel 1617 e 1620. Si licenziò con una lettera datata 7 marzo 1621, fu sostituito il 13 aprile da Camillo Orlandi, veronese.³⁹

L'operato a Salò dell'Orlandi dura un solo anno, il 10 aprile 1622 si nomina quello che appare come il più celebre musicista della storia della cappella di Salò, Giulio Cesare Monteverdi (Cremona 1567 - Salò 1630/31).

Fratello del «divino» Claudio, fu organista del Duomo di Mantova, lavorò per i Gonzaga, assunse l'incarico di organista a Castelleone (CR) prima di ricoprire il ruolo di Maestro di Cappella a Salò dal 1622 al 1630/31. È certo sia morto a Salò nella peste resa «famosa» dal Manzoni.⁴⁰

L'ultima sua pubblicazione, *Delli affetti musici. Libro Primo di Giulio Cesare Monteverde*, risale al 1620, prima del suo operato a Salò. Si riporta un'annotazione per i pagamenti dei musicisti, firmata dal Monteverdi e datata 6 aprile 1630, poco prima dell'avvento della peste, un interessante quadretto della sua attività:⁴¹

«Adi 6 Aprile 1630

Stando il bisogno per le musiche ne giorni solenni il M.^{to} di Capella operò che li SS.^{ti} Otto al Culto Divino li concedessero di poter fare qualche invito, così invitò per le feste di Natale il s. D. Giacomo Barbaleni, il S.^r Giacomo Donato Alcher, et il Mag.^{co} Gio: Andrea con il Violone quali servino quelle feste et le funzioni furono sedici. Sopraggiunto dopo la settimana Santa et festa di Pasqua, giorni nei quali fa bisogno maggior numero de cantori, che però ha invitato il s. D. Giacomo Barbaleno, il sopradetto s.^r Alcher et Ms Gabriele Magnavino [...] In fede dicco io Giulio Cesare Monteverde M.^{to} di Capella ho fatta la presente».

L'epidemia apportò difficoltà e cambiamenti non solo nella vita cittadina della popolazione ma evidentemente anche sull'apparato legato al Culto Divino e su tutte le attività musicali. Gli Otto Deputati al

39 ACS, N.° 83, b. 48, c. 34^v, 6 dicembre 1614; ACS, N.° 31, b. 22, c. 318^r, 7 marzo 1621; ACS, N.° 31, b. 22, c. 329^r, 13 aprile 1621.

40 «Illustrissimi quondam Domini Julij Cesaris eius fratris in oppido salòdij, Brixien-sis districtus superioribus annis predefunctis ex morbo epidemia». Claudio Monteverdi diviene erede del fratello Giulio Cesare morto nella peste a Salò, ASVE, *Notarile Atti*, f. 3415, cc. 1002^v.

41 ACS, N.° 206, b. 81, c. 56^r, 6 aprile 1630.

Culto Divino furono ridotti a cinque e dalla fine della peste fino al 1639, non si elesse un nuovo Maestro di Cappella. Per quel periodo sopperi l'organista, Giovanni Battista Tonnolini (o Tonolini), che ricopriva quel ruolo dal 1613.⁴²

Il contatto tra i deputati al Culto Divino e Stefano Pasini, detto Ghizzolo (perché nipote del musicista Giovanni Ghizzolo), avvenne nel 1638 quando si annota che ai reverendi Stefano Pasini e Giovanni Battista Della Valle, classificati come «virtuosi anco di sonar il cornetto ed altri strumenti a fiato», fu assegnato ad entrambi l'ufficio di celebrare una messa periodica. In data 26 dicembre si annota che il Pasini è «maestro di capella d'insigne valore» ed il 9 gennaio 1639 si procede, con votazione unanime, alla nomina.⁴³

Il Pasini, nato a Brescia, musicista di lungo corso, allievo di Francesco Turini il noto organista del Duomo di Brescia, divenne Maestro di Cappella a Roma al servizio del cardinale milanese mons. Trivulzio; fu organista a Ghedi (1624), dove pubblica la *Messa et salmi concertati a cinque voci con il basso continuo*; assume l'incarico di organista a Lonato dove pubblica le *Messe a quattro da concerto e capella, et per li defunti, Opera quarta, di Stefano Pasino detto Ghizzolo da Brescia*, (1635). Nel 1651, durante il periodo salodiano, pubblica la raccolta di *Motetti a 2, 3, 4 concertati, Opera sesta* (Francesco Magni, Venezia).

È anche il più longevo nel ruolo di Maestro di Cappella a Salò, tenne questo incarico per 18 anni.

Le dimissioni del Pasini datate 1657 furono irrevocabili nonostante il tentativo di riportarlo a Salò. Si dovettero a problemi insorti nell'ambiente. Quando, più di vent'anni dopo, nel 1679, pubblica i *Tre Magnificat*, nella dedica afferma d'essere stato «esposto a fieri persecution de nemici mal viventi» a Salò e d'essere perciò tornato a Lonato.⁴⁴

Dopo le dimissioni di Stefano Pasini si emette un bando pubblico per la nomina di organista e Maestro di Cappella che viene disertata. Si elegge perciò provvisoriamente come organista il rev. don Bonfaldo che assume anche il ruolo di raccordo con la cappella musicale, in attesa

42 Si veda la sintetica scheda dedicata al Tonnolini.

43 ACS, N.° 180, b. 72, cc. 136^v, 12 settembre 1638; ACS, N.° 35, b. 25, c. 51^v, 26 dicembre 1639; ACS, N.° 35, b. 25, c. 53^v, 9 gennaio 1639.

44 La dedica fu pubblicata in: Paolo GUERRINI, *Stefano Pasini musicista bresciano del Seicento*, in «Brixia Sacra», a. VII, n.° 2, Marzo-Aprile 1916, p. 79.

dell'elezione del Maestro di Cappella.

I deputati al Culto Divino cercano un contatto con Giovanni Battista Ardenghi, organista in quel momento a Pozzolengo, pensando di risolvere sia per il posto di organista che di Maestro di Cappella. Non pare però che l'iniziativa abbia avuto esiti positivi. Poiché si stava attraversando un momento di difficoltà, qualcuno ripropose il nome di Stefano Pasini ma senza esito.⁴⁵

Si decise così di creare il nuovo ruolo di Reggente della Musica che venne affidato il 25 aprile 1659 a Giacomo Pedersoli (o Pedersolo, Pedrezzolo). Si tratta certo di un ruolo di compromesso dovuto alle difficoltà di reperire un musicista adeguato da parte dei deputati al Culto Divino, ma dovuto anche alla scarsa valutazione delle qualità artistiche del reggente, qualità di cui lo stesso Pedersoli pare ne abbia perfetta coscienza, come lui stesso rivela in una lettera del 16 luglio 1662:

«Se nel tempo della servitù prestata da me don Giacomo Pedersoli non ho hauto talenti tali che si habbino aquistato merito alcuno presso di questo publico perche troppo inferiori alla grandezza di questo Sp. Comune [...]».⁴⁶

Tuttavia la reggenza Pedersoli rimase attiva fino alla fine del 1670. La svolta avvenne il 25 gennaio 1671 quando si delibera:

«Parte dell'ellettione del s.^r Carlo Pallavicino per Maestro di Capella. Dovendosi procedere per la bona direttione della Musica nella nostra Chiesa, quale da molto tempo in quà non camina con quella total aggiustata regola, come soleva, vien racordato, che si restituirebbe nell'antico decoro non solo, ma ridonderebbe in aumento del Culto divino, et publico ornamento quando à tal fontione se puotesse havere la persona del s.^r Carlo Pallavicini Concittadino nostro; della rara, e singular virtù qui, et altrove molto ben nota.

Perciò l'ecc.^{mo} s.^r Consule propone parte, che li ss.ⁿⁱ Sindici unitamente coll'ecc.^{mo} s. Consule siano incaricati ad esponer al detto s.^r Carlo il desiderio, et affettione di questo Consiglio verso di lui, et ricercarlo insieme che voglia compiacersi di gratificare la sua Patria con ricevere la carica di Maestro di Capella nella Chiesa nostra si quale, mentre si contenti assumerla, sia, et s'intenda eletto, et condotto con detto titolo; dovendo poi per il suo impiego esserli corrisposto quell'honorario, che da questo Consiglio li sarà assegnato, che se

45 ACS, N.° 181, b. 73, c. 95^v, 17 luglio 1658; ACS, N.° 181, b. 73, 11 agosto 1658.

46 ACS, N.° 199.3, b. 79, c. 112, 16 luglio 1662.

non adeguarà il suo merito, si confida sarà non dimeno dalla generosità del suo animo, ed alla cordialità del suo affetto cortesemente gradito.

Pero etc. fatta la contraditione etc. ballottata scosse - pro 23 Contra 5 -

Indi fu licenziato et ammonito come sopra». ⁴⁷

Si trattò di un abile colpo di mano. Il Pallavicini in quel periodo era a Salò, fu probabilmente preso di sorpresa e non seppe declinare una richiesta che in definitiva lo onorava e riconosceva da parte dei suoi concittadini i suoi meriti. Tuttavia il musicista aveva anche altri impegni già presi ed agì con cautela e franchezza. Il 15 febbraio il Consiglio comunica che il Pallavicini con qualche riserva ha accettato l'incarico e mette agli atti la lettera ricevuta:

«Molto Ill.^{ri}, et Ecc.^{mi} SS.^{ri} Consule e Consiglio

Le forme di stima, colle quali ha voluto la munificenza di questo Publico contrassegnare la mia persona qualificandola inaspettatamente del grado di Maestro di Capella, si come m'obbligano, non meno per segno di gradimento, che di particolar propensione verso la mia Patria a posporre ne modi più possibili ogn'altro impiego per servirla, così eccitano in me tutti i sensi à portargliene i maggiori ringraziamenti

Quel diffalco adunque, che mi concederà la precaria libertà del Serenissimo mio Padrone sarà dedicato al servizio di questo Publico, a cui tributerò in ogni tempo per debito, e naturale, e civile, quali si siano, le proprie attitudini, volendo credere, che altrettante debbano esser gradite, quanto che, lontane da ogni mercenario interesse, non potranno render in minima parte contaminata la sincerità della mia devotione. Ascrivo intanto à marca delle più elevate d'honore il modo decoroso di mia elettione, e mi valerà in ogni loco per fregio de miei sudori, e plausibile ostentatione delle mie fatiche e resto Di loro Molto Ill.^{ri} et Ecc.^{mi}

Devot.^{mo} hobig.^{mo} Servitore

Carlo Pallavicino». ⁴⁸

Poiché il ruolo di Maestro di Cappella doveva essere affiancato e comunque continuare anche in assenza del Pallavicini si nomina come vice maestro Giacomo Pedersoli.

L'apoteosi del Pallavicini a Salò avvenne il giorno del Corpus Domini del 1671, nelle *Provvisoni* si annota:

47 ACS, N.° 39, b. 29, c. 170, 25 gennaio 1671.

48 ACS, N.° 39, b. 29, cc. 173^{rv}, 15 febbraio 1671.

«Chi memore delle passate hà puotuto godere nell'armonia di soavissima musica le delizie de Potentati maggiori d'Europa, dove per favorire il s.^f Carlo Pallavicino nostro Maistro di Capella sono stati ambiziosi di salire il nostro Organo Musici di teste Coronate sicche sendo riuscito tanto di splendore alla Patria, quanto di gloriosa memoria à Posterì». ⁴⁹

Naturalmente prima o poi il Pallavicini avrebbe dovuto anche onorare gli impegni presi con Giorgio III Elettore di Sassonia, questo avvenne il 6 novembre 1671 quando il Pallavicini contatta il Consiglio del Comune comunicando che è stato richiamato alla Corte di Sassonia. Ha però provveduto a dare molte composizioni a don Michele Bondioli, con la promessa di mandargliene altre, dichiarandosi certo che saprà sostituirlo fino al suo ritorno. ⁵⁰

Questa vicenda che coinvolge il Pallavicini e che conclude il periodo trattato è ampiamente rappresentativa dei futuri fasti musicali dei salodiani, basti ricordare Ferdinando Bertoni, Giovanni Maria Rubinelli e Giovanni Battista Grazioli, nativo di Toscolano ma inseribile a pieno titolo tra i grandi musicisti dell'area salodiana.

Appendice

Gli organisti

Giovanni Antonio Travaoli di Salò (ante 1548⁵¹ - 1567) – Alessandro Gentili di Salò (1567 - 1574) – Pellegrino Bertacino veronese (1574 - 1583) – Giuseppe Lauri bolognese (1584) – Giovanni Tommaso Zanetti di Salò (1584) – Francesco Sponga (1585) – Marzio Bozoni (Martiu Buzonu) (1585 - 1586) – Pellegrino Bertacino veronese (1586 - 1590 seconda volta) – Giovanni Tommaso Zanetti di Salò (1591 - 1594) – Francesco Zanetti di Tribiolo (1594) – Ottavio Bargnani di Brescia (1594 - 1596) – Aloisio Lactanti di Verona (1598) – Alfonso Scolari di Brescia (1598 - 1613) – Giovanni Battista Tonnolini di Salò (1613 - 1645) – Stefano Pasini (1645 - 1657, ad interim) – Gabriel Magnavino

⁴⁹ ACS, N.° 39, b. 29, cc. 186^r, 31 maggio 1671.

⁵⁰ ACS, N.° 39, b. 29, c. 199^r, la delibera è datata 15 novembre 1671.

⁵¹ Il Travaoli risulta organista a Salò precedentemente alla collocazione dell'organo Antegnati, peraltro ne fu il collaudatore. Ugo RAVASIO, *Gli organi del Duomo di Salò*, cit., p. 112-3, «Johannis Travajjoli alias predictu Comune ad pulsandus organa vetera ellectus fuit».

(1657 - 1659) – Giovanni Battista Ardenghi di Pozzolengo (proposto nel 1658) – Vari provvisori (1659 - 1664) – Antonio Pietro Grua milanese (1664 - 1668).

Giulio Zenaro

Le notizie sono scarse, ottenibili solo tramite le sue pubblicazioni a stampa, è ricordato da Fétis 1866 - Valentini 1894 - Eitner 1900 - Mischiati 1982 - Bignami 1985 - Sala-Meli 1992, ed altri.

Opere:

Il Primo libro de Madrigali a cinque voci, Venezia, Vincenti, 1588

Il Primo libro de Madrigali a tre voci, Venezia, Vincenti, 1589 (fig. 32)

Madrigali spirituali a tre voci, Venezia, Vincenti, 1590

Latin contrafactum, 1601⁵²

Biografia:

Nasce a Salò, come lui stesso dichiara, alla metà del XVI secolo. Risulta cantore presso la cappella del vescovo di Candia, Lorenzo Vettori e in seguito a Venezia presso il nobile Dario Contarini. É possibile abbia soggiornato a Rimini nel 1590, ipotesi tratta dalla dedica dei Madrigali di quell'anno. Muore dopo il 1601.

– 196 –

Giovanni Battista Tonnolini

Organista a Salò, frate dell'ordine dei Carmelitani, Giovanni Battista Tonnolini è ricordato [in alcuni casi malamente] dal Cozzando 1697 - Brunati 1837 - Fétis 1866 - Valentini 1894 - Eitner 1900 - Guerrini 1938 - Brunelli 1961 - Mischiati 1982 - Bignami 1985 - Sala 1988 - Sala-Meli 1992, ed altri.

Opere (tutte composte a Salò):

Salmi ad otto voci, Venezia, 1616 (fig. 33)

Messe e Compieta a quattro voci, Venezia, 1617

In puritate cordis, a 3 voci, Venezia, 1619

Biografia ricavata dalla documentazione di Salò:

Probabilmente nato a Salò, c. 1580/90, di famiglia salodiana, frate

⁵² Recentemente segnalato da Patricia Ann Myers. (*Grove Dictionary of Music and Musicians*).

Carmelitano, diviene organista del duomo di Salò il 28 dicembre 1613⁵³ e cessa il 31 dicembre 1645 quando rinuncia per limiti d'età e consegna le chiavi dell'organo. Rimane a Salò con l'incarico di celebrare Messe. Chiede la licenza d'andare a Loreto il 4 febbraio 1654. Nei registri dei morti di Salò non c'è traccia.

Collaborazioni:

Nel 1613 era Maestro di Cappella Lorenzo Valloni (1611-1614), dal 1614 fino al 1621 Alessandro Savioli di Parma; Camillo Orlandi dal 1621 fino al 1622 quando viene eletto Giulio Cesare Monteverdi che rimane in carica fino alla morte avvenuta nella peste del 1630/31. C'è poi un vuoto relativamente alla nomina del Maestro di Cappella ed il Tonnolini ricopre il ruolo *ad interim*. Il 25 gennaio 1637 si rinnovano le cariche, il Tonnolini viene rieletto. Alla fine del 1638 c'è un contatto con Stefano Pasini che viene eletto Maestro di Cappella dal 1639 al 1657.

Carlo Pallavicini (o Pallavicino)

Nasce a Salò intorno al 1625. Sposò Giulia Rossi di Padova, da cui ebbe il figlio Stefano Benedetto, futuro letterato e poeta teatrale.

Organista al Santo di Padova nel 1649 e poi a Venezia dove fu maestro di Giovanni Legrenzi. Dopo il successo nei teatri veneziani passò a Dresda al servizio dell'Elettore di Sassonia Giorgio III, con il titolo di Maestro di Cappella (c. 1669). Nel 1671 divenne Maestro di Cappella a Salò. Fu richiamato a Dresda. Tornò nel 1673 a Padova, poi a Venezia come maestro del coro dell'ospedale degli Incurabili. Richiesto dall'Elettore di Sassonia tornò a Dresda. È probabile che abbia diviso il suo tempo tra Dresda e Venezia. Aveva una villa nella zona di Manerba (villa Belvedere) ed era proprietario dell'isola di S. Biagio (dei conigli). Il 29 gennaio 1688 morì a Dresda.

I Quaglia

Giovanni Battista Quaglia, appare in una supplica del padre Francesco, per il posto di organista a Salò del 1647, dopo le dimissioni del Tonnolini.

53 La data del 1622, segnalata da altri deve essere aggiornata in base alla documentazione, ACS, N.° 82, b. 48, cc. 82^v. Peraltro nei *Salmi ad otto voci* del 1616 dichiara di essere organista nella chiesa maggiore di Salò.

La cosa non ebbe esito.⁵⁴ Il Quaglia è ricordato da Brunati 1837 - Fétis 1866 - Valentini 1894 - Eitner 1900 - Guerrini 1938 - Mischiati 1982 - Bignami 1985 - Sala-Meli 1992, ed altri.

Opere:

Motetti Sacri a voce sola, Libro Primo, (1668).

Motetti Sacri a voce sola, Libro Secondo, (1675).

Era organista a Santa Maria Maggiore di Bergamo nel 1668 e dal 1677 al 1690 Maestro di Cappella. Nel 1697 era Maestro di Cappella a Brescia. Il figlio Francesco fu anche lui organista a Bergamo e poi a Brescia. Secondo il *Dizionarietto* dell'abate Brunati Giacomo Quaglia, fratello di Giovanni Battista, fu organaro, ma mancano i riscontri.⁵⁵

54 ACS, N.° 36, b. 27, c. 173^r, 31 dicembre 1647.

55 Sigle adottate:

ACS = Archivio Storico del Comune di Salò

AAS = Archivio dell'Ateneo di Salò

ASVE = Archivio di Stato di Venezia

Il Garda e il cinema

Nino Dolfo

Il Garda e il cinema

Uno e bino. Fin dal giorno della sua nascita ufficiale, quel 28 dicembre del 1895, quando i fratelli Louis e Auguste Lumière proiettarono davanti al pubblico pagante del Gran Cafè del Boulevard des Capucines di Parigi una serie di cortometraggi tra cui l'uscita delle maestranze dai loro stabilimenti di Lione, il cinema rivelava il suo profilo genetico e anticipava la sua vocazione bipolare. Per i fratelli Lumière, abili inventori e consumati imprenditori con il fiuto del commercio, il cinema era una macchina delle meraviglie che riproduceva il reale, uno strumento analogico e documentale. Ma non solo: a quella storica e memorabile serata parigina era presente anche Georges Méliès, un mago e illusionista, che rimase colpito dalle potenzialità fantastiche del nuovo *medium* che avrebbe cambiato il modo di guardare dell'uomo contemporaneo. Ovvero il cinema «primitivo» di Méliès, con i suoi giochi di prestigio e con i suoi (allora) avveniristici viaggi sulla Luna, era capace di «ricreare» il reale, rimescolando codici e apparenze, per cui, nell'ambiguo territorio della finzione, il realismo può risultare farlocco, mentre la realtà inventata di sana pianta è più vera del vero e la fantasia diventa archetipo del reale.

In un film del 1967, *La cinese*, Jean Luc Godard, straordinario anti-luogocomunista, sconvolse le convenzioni estetiche, mettendo in bocca a uno dei protagonisti del suo film una riflessione provocatoria: «Si dice che sia stato Lumière a inventare i cinegiornali, che lui faceva il documentario mentre nella stessa epoca c'era un altro tizio che si chiamava Méliès e di cui tutti dicono che faceva della finzione, che filmava fantasmagorie. Io penso invece che è proprio il contrario ... Lumière era un pittore, filmava le stesse cose che dipingevano i pittori suoi contemporanei, Picasso, Manet, Renoir ... Méliès filmava il viaggio sulla luna, la visita del re di Jugoslavia al presidente Fallières e ora ci si accorge che erano veramente quelli i cinegiornali dell'epoca».

In breve, il cinema non è solo un doppio illusorio del mondo, uno specchio che riproduce il visibile, ma un linguaggio, che come tutti i linguaggi dell'arte, rende visibile il mondo, manipolando le storie degli uomini, la sintassi dei tempi e degli spazi, dando vita a sequenze tem-

porali immaginarie e a fondali spaziali che non hanno nessun legame congruo con la fisicità o con la prossimità della geografia reale.

Lo spazio come scenario, questo è il problema. Il legame tra spazio (paesaggio o architettura) e cinema si può manifestare in diversi modi: spesso un luogo può fare solo da sfondo ad un film oppure può diventare un vero e proprio protagonista al pari di un personaggio in carne e ossa, a volte accompagna la narrazione e si mischia con essa. Ebbene, in questo senso che ruolo ha avuto il lago di Garda nel cinema? Quante e quali volte è stato usato come *location*? E' stato solo una parete oppure un luogo dell'anima?

Imprescindibile non partire da Gabriele d'Annunzio, perché l'abitante del Vittoriale, prima e durante il suo esilio a Gardone Riviera, ha impregnato con il suo gusto la cultura, quindi anche il cinema del suo periodo. L'ultima musa è sempre stata affamata di intrecci narrativi da ridurre in immagini, fin dalla sua archeologia. Ovvio dunque che la biblioteca della Letteratura fosse monitorata con vorace volontà. Praticamente tutti gli scrittori italiani (anche Verga e la Deledda, tanto per fare dei nomi) furono contattati fin dai primi anni del secolo e richiesti di prestare la loro collaborazione. Quello tra cinema e intellettuali, scrittori non fu certo un rapporto spontaneo. Il cinema veniva guardato con molta diffidenza e anche successivamente, quando furono formalizzati gli ingaggi, gli scrittori finirono spesso tra i «garzoni della cattedrale» (Edgar Morin), oscurati nei titoli di testa (negli Stati Uniti, a Hollywood, Francis Scott Fitzgerald perse la salute, William Faulkner lavorò come «negro» e lo splendido film dei fratelli Coen, *Barton Fink*, racconta con spietata lucidità l'esperienza alienante da gregario al soldo delle majors del drammaturgo Clifford Odets).

Uno spirito eclettico e mondano come D'Annunzio non poteva certo rimanere sordo alle sirene del cinema, anche se la *liaison* fu contrastata e mossa (cfr. Laura Granatella, *Arrestate l'autore! D'Annunzio in scena. Cronache, testimonianze, illustrazioni, documenti inediti e rari del primo grande spettacolo del '900*, Bulzoni, 1993). Nel 1914 il Vate dichiarava ad un intervistatore: «Passai più ore in una fabbrica di films (i teatri di posa della Comerio, ndr) per studiare la tecnica e specie per rendermi conto del partito che avrei potuto trarre da quegli accorgimenti che la gente del mestiere chiama trucchi. Pensavo che dal cinematografo potesse nascere un'arte piacevole, il cui elemento essenziale fosse il meraviglioso». Il suo saggio con cui si schiera a favore del cinema anche sul piano teorico (*Del cinematografo considerato come*

strumento di liberazione e come arte di trasfigurazione), scritto in occasione dell'uscita sugli schermi di *Cabiria* (1914) di Giovanni Pastrone, precedette infatti di due anni il manifesto *La cinematografia futurista*. L'interesse di D'Annunzio per il cinema era nato qualche anno prima: nel 1911 aveva firmato infatti con la casa di produzione Ambrosio un contratto per la riduzione (400 lire l'una) di alcune sue opere (*La fiaccola sotto il moggio*, *La gioconda*, *la Nave*, *Sogno di un tramonto d'autunno*, *La figlia di Iorio*). A proposito di queste riduzioni affermerà in seguito: «Io stesso – per quella famosa carne rossa che deve eccitare il coraggio dei miei cani corsieri – ho lasciato cincischiare in film alcuni dei miei drammi più noti».

Sempre nel 1911 D'Annunzio firmò un contratto per scrivere didascalie, inventare titoli e nomi dei personaggi di un soggetto di Giovanni Pastrone, un ragioniere astigiano che si rivelò uno dei più geniali artigiani del cinema muto. Il film è il già citato *Cabiria*, opera storico-mitologica, un *peplum* come lo chiamerebbero i francesi, concepito sotto l'impressione dell'entusiasmo patriottico suscitato dall'impresa coloniale (1911-1912) che aveva condotto l'Italia ad una precaria occupazione della Libia. Vi si narra il destino patetico di una fanciulla, Cabiria, negli anni della seconda guerra punica (219-201 a.C). Scampata all'eruzione dell'Etna, Cabiria viene rapita dai pirati e rischia, una volta a Cartagine, di essere immolata al fiammeggiante Moloch. Provvedono a salvarla il romano Fulvio Axilla e il suo schiavo Maciste, un nero gigantesco e forzuto. Le didascalie dannunziane sono sonanti e infiocchettate. L'impegno fruttò all'autore il «gran profitto» di 50 mila lire. Se è fededeigno Tom Antongini, giornalista e scrittore che fu suo segretario particolare per un trentennio, D'Annunzio si rifiutò sempre di vedere *Cabiria*, ritenendolo «una figlia adulterina».

Il suo rapporto con la musa Kinesis, come la chiamava lui, non decollò mai del tutto. Sia per Vate che per il figlio Gabriellino, a sua volta attore e regista, il cinema fu solo un affare che avrebbe portato denaro nelle tasche del padre e del figlio. L'unico frutto del loro sodalizio, in collaborazione con Mario Roncoroni, fu il film *La nave* (1921), interpretato dalla danzatrice russa Ida Rubinstein nel ruolo di Basiliola. Venne girato a Venezia e dintorni nel periodo del progetto militare nazionalista fiumano.

Il Lago di Garda - pur insignito dalla presenza di D'Annunzio a Gardone Riviera e dai natali dati da Salò a Luigi Comencini (1909) - non compare sul grande schermo durante i primi decenni del '900, a

parte alcune sequenze di repertorio generico del documentario, nonostante il Benaco goda di allure internazionale: in passato è stato tappa di Grand Tour e ha ospitato sulle sue sponde spiriti illustri (Goethe, Kafka, i fratelli Mann, Gustav Klimt, David Herbert Lawrence ...), senza dimenticare le coppie celebrate dai rotocalchi (Laurence Olivier e Vivien Leigh, l'ineffabile Scarlett O'Hara di *Via Col vento*).

Gli annali riportano che le prime scene lacustri, sponda veronese però, fanno bella mostra in *Questa sera o mai più*, presentato fuori concorso alla Mostra di Venezia del 1932. Un melodramma: lei è una ragazza tedesca in vacanza in Italia, lui un italiano posato e tranquillo. S'incontrano sul lago di Garda e scoppia subito l'amore. I due caratteri però mal s'accordano, visto che lei avvampa di passione e lui invece è ritroso, finchè la sua meravigliosa voce da tenore, tra una romanza e l'altra, scioglie riserve e resistenze. Un film dimenticabile diretto da Anatole Litvak, regista ucraino poi emigrato negli Stati Uniti, girato prevalentemente in Austria, impreziosito solo dalla presenza di Magda Schneider, madre dell'indimenticabile Romy.

È nel dopoguerra che Hollywood scopre il Garda con Delmer Daves, sceneggiatore e regista di buon artigianato specializzato nei generi (*La fuga*, *Quel treno per Yuma*, *L'amante indiana*, *Scandalo al sole* ...). Il film si intitola *Accadde un'estate* (1965) ed è tratto dal romanzo *Villa Fiorita* della scrittrice inglese Margareth Rumer Godden. Una tribolata e melensa storia d'amore, che ha come protagonista Moira Clavering (Maureen O'Hara), una tranquilla signora inglese, moglie e madre felice di due ragazzi, che si incapriccia, durante un festival musicale, del pianista italiano Lorenzo Tassara (Rossano Brazzi). I due amanti fuggono sul lago di Garda, ma i figli della donna faranno di tutto per rompere l'idillio. La *location* è Villa Fiordaliso che nel sincretismo di volumi e prospettive di cui il cinema è capace, si incastra con il Castello Scaligero di Torri del Benaco, sulla sponda opposta del Lago.

Ma intanto, tra la fine degli anni '50 e l'inizio dei '60, era maturata la stagione aurea del cinema sul Garda. Nel 1954 Luchino Visconti firma *Senso*, tratto da un racconto breve di Camillo Boito, rileggendo il Risorgimento in chiave critica con il suo gusto raffinato: melodramma musicale (Verdi e Bruckner), pittura (Hayez e Fattori), splendide scene di battaglia negli scorci del Ponte visconteo di Borghetto, Basso Garda veronese.

Sempre nel 1954 una produzione tutta lacustre, la Nuova Benaco Film di Lazise, produce *Il tiranno del Garda*, diretto da Ignazio Ferro-

netti su soggetto e sceneggiatura di storici benacensi come Domenico Magagnotti ed Ennio Monese, che raccontava la vicenda della regina Adelaide di Borgogna fatta prigioniera in un castello lacustre da Berengario d'Ivrea. L'anno dopo Luis Trenker realizzava - su sceneggiatura nientemeno che di Giorgio Bassani e Pier Paolo Pasolini- *Il prigioniero della montagna*, melodramma nazionalpopolare girato in parte a Bardolino, ispirato al romanzo *La fuga di Giovanni Testa* di Günther C. Bienek. Qui Giovanni, il protagonista, manda avanti un cantiere per barche. Pieno di debiti, si reca dal fratello Enzo per ottenere un prestito, ma questi lo minaccia con un coltello. Giovanni riesce a impossessarsi dell'arma e lo uccide, poi scappa in montagna.

Sempre tra la fine degli anni '50 e l'inizio dei '60 sulle sponde del Lago fioriscono due «imprese» straordinarie. Forse è questa la vera stagione aurea. Un ingegnere altoatesino trapiantato sul Garda, Walter Bortolazzi, al termine di un avventuroso viaggio, iniziato con il periplo d'Italia, proseguito con la risalita del Po e del Mincio e concluso con un trasporto su camion fino alla darsena di Desenzano, porta a Peschiera la nave che era servita per l'*Ulisse* di Mario Camerini con Kirk Douglas, trasformandola in teatro di posa, in un set ideale per film sui pirati. La nave viene ribattezzata Circe e in seguito si forma una piccola flotta per film in costume. I Caraibi si trasferiscono nella parte meridionale del Lago e qui si girano una quindicina di film con star nazionali e internazionali (Amedeo Nazzari, Silvana Pampanini, Anna Maria Pierangeli, Lisa Gastoni, Lex Barker, Chelo Alonso, Kirk Morris, Alan Steel). Il primo lungometraggio girato fu *La scimitarra del saraceno*, diretto da Piero Pierotti e prodotto dalla Romana Film di Fortunato Misiano. A questo ne seguono altri nove (*I pirati della costa*, *Il terrore dei mari*, *Le avventure di Mary Read*, *Il segreto dello sparviero nero*, *Sansone contro i pirati*, *Sansone contro il corsaro nero*, *Il mistero dell'isola maledetta*, ma anche *I moschettieri del mare* e *Odio mortale* della Morino Film), oltre a due produzioni tv realizzate quando il genere stava perdendo fascino sul grande schermo: *Les corsaires* del 1965 e *Die Schatzinsel/ L'île au trésor*, coproduzione franco-tedesca tratta da *L'isola del tesoro* di Stevenson. Il sogno di una Hollywood sul Garda finisce il Ferragosto del 1966, quando un terribile nubifragio spezza gli alberi della nave e distrugge gli studi a terra.

La seconda grande avventura del cinema lacustre è quella legata al nome del salodiano Angio Zane, geniale figura di regista, produttore e tycoon. Nel 1956 Zane debutta nel lungometraggio con *La capinera*

del mulino, melò ambientato a Borgofiore, località immaginaria situata nell'entroterra delle colline moreniche gardesane. Una enclave che resiste, almeno nel film alle tentazioni turistiche e che mantiene una sua autenticità antropologica. La pellicola era interpretata da due divi del fotoromanzo di allora, Marisa Belli e Franco Andrei.

Nel 1958 Zane muta rotta e si dedica al cinema per ragazzi, inventando i personaggi di Brigliadoro e Nuvola Bianca, e ambientando nelle valli di Toscolano e Gargnano, nella zona delle Marocche, sull'Alto Garda trentino, le avventure e le parodie che anticipano gli spaghetti western di Sergio Leone e di Bruni Corbucci. Come se le montagne gardesane fossero anfratti e scorci di Texas e Wyoming. In quegli anni Zane va in America, conosce John Wayne e negli studi della Republic acquista a basso costo ritagli non usati di paesaggi western che lui si porta a casa e mescola con i suoi ciak, nel segno di quella contaminazione spaziale di cui il cinema è capace. Solo alcuni titoli: *Gli avventurieri dell'Uranio* (1958), *Esploratori a cavallo* (1962), *Sul cammino dei giganti* (1962), *Okay sceriffo* (1964), *Avventure a cavallo* (1967).

Poi ancora un nuovo progetto di impresa. Zane fonda la Onda Studio's, gli studi dove vengono girati alcuni dei famosi caroselli del periodo. Tra i testimonial eccellenti, Johnny Dorelli, Cesco Baseggio, Sandra Mondaini e Raimondo Vianello, Mina, che canta il *jingle* della pubblicità della cedrata Tassoni. Una pagina epica nell'immaginario italiano.

Sul finire degli anni '60, epoca miliare e di passo, Ermanno Olmi usa il basso lago come quinta di uno dei suoi film più intensi, *Un certo giorno* (1969), storia di un uomo in crisi di coscienza: uno dei pochi esempi in cui il lago con i suoi colori tenui e malinconici diventa specchio di una umana fragilità.

Il paese di Salò fa da timido sfondo a tre film diversissimi degli anni '70. Nell'ultimo film di Pier Paolo Pasolini, *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975) fornisce, con la citazione del romanzo del marchese De Sade, il proprio nome e una parentesi della sua storia, quella della Repubblica sociale italiana, per una parabola cruda e spietata sulla depravazione morale e politica dell'uomo. *Il letto in piazza* (1976) invece, che appartiene al novero della commedia sexy, è ispirato ad un romanzo di Nantas Salvalaggio, firma storica del giornalismo italiano (celebre una sua intervista a Marilyn Monroe), che aveva preso casa sul Garda. Il film, storia di un seduttore impenitente, è interpretato da Rossana Podestà e Renzo Montagnani, la regia è invece di Bruno Gaburro, piacen-

tino di nascita, ma orbitante sul Lago. E ancora, *Il nero muove* (1977) del montecolarese Gianni Serra. Un film televisivo questo, di forte valenza politica in quegli anni di trame e servizi deviati. Nel prologo una giovane donna (Dominique Darel), testimone oculare e scomoda del delitto di un magistrato, decide di fuggire da una città del Nord, transita sulla Gardesana Occidentale, fa sosta in un bar di Cunetone, dove viene intercettata da un misterioso personaggio, e prosegue verso Reggio Calabria, mentre è in corso la rivolta di piazza di Ciccio Franco e dei «boia chi molla», uno dei capitoli più inquietanti e caduti in oblio della storia repubblicana italiana.

Una parentesi a sé sono i film legati alla rievocazione della Repubblica di Salò: tra questi, *Il Processo di Verona* (1962) di Carlo Lizzani, la *Claretta* (1984) di Pasquale Squitieri, girato sui luoghi che furono teatro della storia, ribalta l'immagine dell'amante di Mussolini (Claudia Cardinale l'interprete): prima donna capricciosa, viziata, preoccupata solo del suo aspetto fisico e dei suoi vestiti, poi compagna di vita che va incontro consapevole e decisa al destino suo e del suo uomo. Da ricordare inoltre *Io e il Duce* (1985) film per la tv, anche questo girato in loco, di Alberto Negrin, basato su un libro di Giordano Bruno Guerri, storia dei rapporti tra Galeazzo Ciano e Mussolini, interpretata da un cast internazionale (Bob Hoskins, Anthony Hopkins, Susan Sarandon, Annie Girardot, Barbara De Rossi, Vittorio Mezzogiorno ...).

Sempre negli anni '80, a Lazise, per qualche giorno arriva Margarethe von Trotta, per le scene italiane di *Rosa L.* (1986), la biografia della rivoluzionaria tedesca Rosa Luxemburg, mentre nel decennio successivo, alle discoteche sul lago si ispira invece nel 1995 Jerry Calà per *Ragazzi della notte*, con una produzione ancora una volta locale, che si chiama Garda Film.

Un capitolo a parte meriterebbe Franco Piavoli, di Pozzolengo, il più grande regista a km. zero, il cui cinema è tutto incentrato sul microcosmo del borgo natio. Particolarmente significativo il suo film *Nostos* (1989), opera che racconta il ritorno di Ulisse, una sinfonia visiva composta di rumori, fossili glottologici, immagini pure, in cui il lago davanti alla Rocca di Manerba fa le veci del Mediterraneo senza sfigurare. Quello di Piavoli è un cinema di poesia, come quello di Silvano Agosti che ambienta alcune scene del suo *Uova di garofano* (1991) all'interno dell'Hotel Laurin e nel giardino di una villa in fondo a via Cure del Lino a Salò.

Poi un lungo black out tra il Garda e il cinema, finché nel 2008 la

casa di produzione del 22° capitolo della serie legata all'agente segreto più famoso al mondo, James Bond, sceglie i panorami dell'Alto Garda per realizzare alcune sequenze ad alta tensione girate dalle seconde unità della regia, regalando al Lago una prestigiosa visibilità internazionale. Il film si intitola *Quantum of Solace*, diretto da Marc Forster, a vestire i panni di 007 è il britannico Daniel Craig che nell'*ouverture* è alla guida dell'Aston Martin protagonista dell'inseguimento nelle gallerie di Torbole e Tremosine. Il montaggio compone un paesaggio impossibile: la galleria che si vede è infatti quella di Tremosine, mentre l'inseguimento vero e proprio avviene dalla parte opposta del Lago di Garda, in quel di Torbole.

Negli ultimi mesi, grazie anche alla intermediazioni delle Film Commission dei vari territori (bresciano, veronese e trentino) il Garda è stato opzionato da Bollywood, la più grande industria cinematografica del mondo in termini di produzione, quella indiana (in un anno possono essere prodotti anche più di 150 lungometraggi). Due sono i film finora girati sul nostro territorio. Film che non si rivolgono al nostro mercato, che forse non vedremo mai e che pure moltiplicano sguardi e immaginari a buon rendere. Forse la storia della *liaison* tra cinema e Lago di Garda è appena iniziata.

Illustrazioni

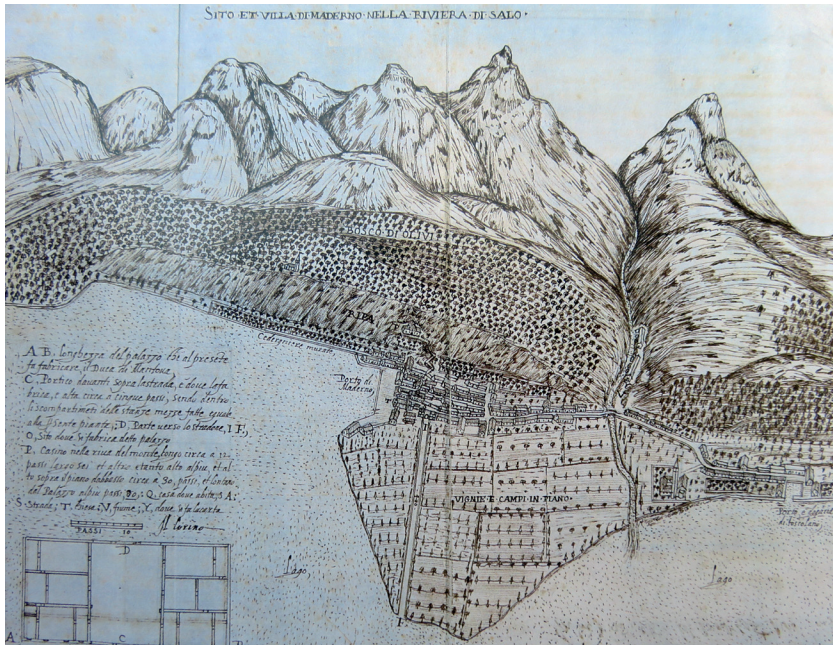


Fig. 1 Buonaiuto Lorini, Sito et villa di Maderno nella riviera di Salò (1607)
 Su gentile concessione dell' Archivio di Stato di Venezia

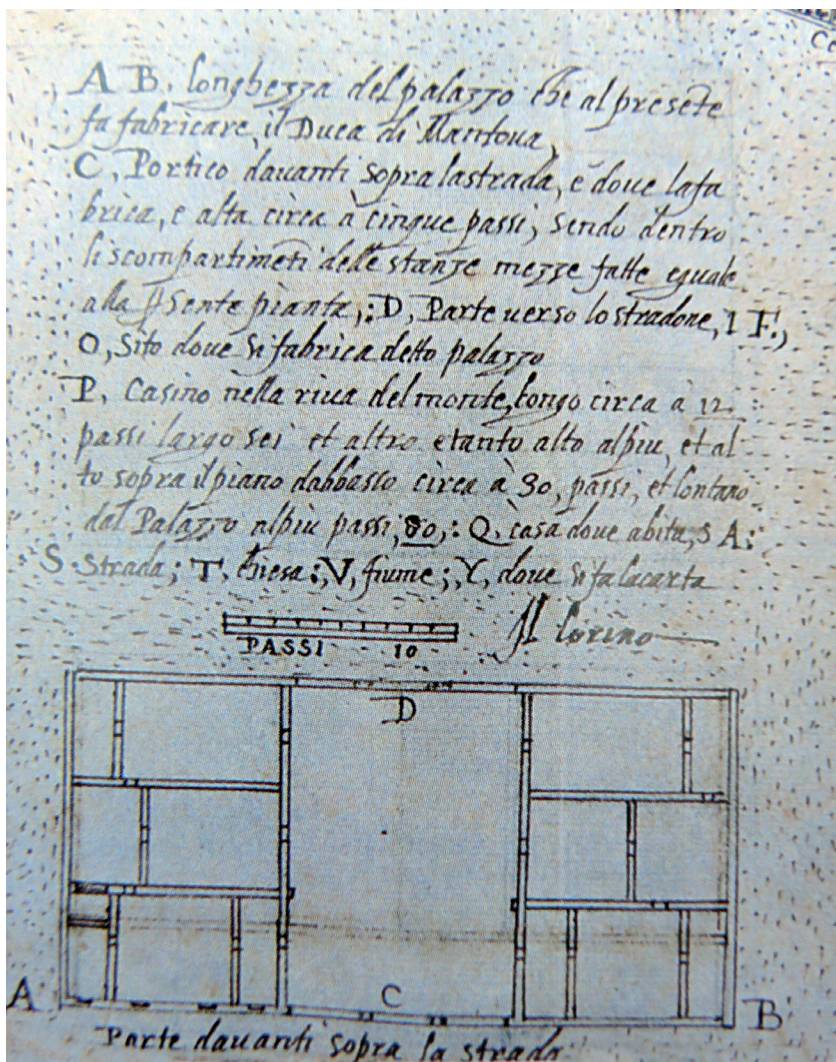


Fig. 2 Buonaiuto Lorini, Sito et villa di Maderno nella riviera di Salò. Particolare della pianta di Palazzo Gonzaga.
 Su gentile concessione dell' Archivio di Stato di Venezia

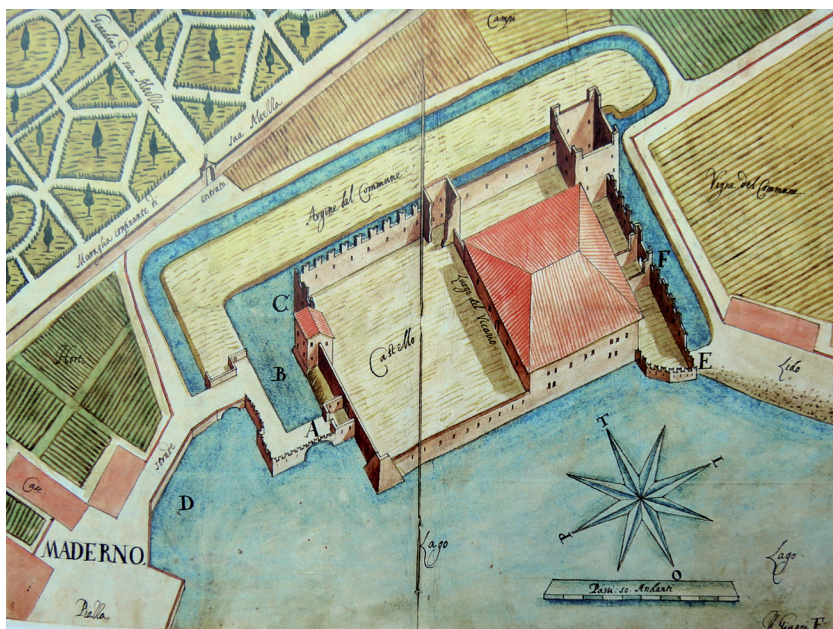


Fig. 3 Girolamo Giugni, Il castello di Maderno (1623).
Su gentile concessione dell' Archivio di Stato di Venezia



Fig. 4 La Sala di Ganimede al secondo piano di Palazzo Gonzaga



Fig. 5 La ricostruzione in cartotecnica del Palazzo Gonzaga di Maderno realizzata dalla classe IV G (a.s. 2014-2015) del Liceo Scientifico «Paolo Frisi» di Monza



Fig. 6 F. Geffels, *L'arco di trionfo*



Fig. 7 Paolo Farinati (da disegni di), *Angelo Annunziante*, Maderno, Sant'Ercolano



Fig. 8 Paolo Farinati (da disegni di), *Vergine Annunziata*, Maderno, Sant'Ercolano



Fig. 9 Giovan Battista Barca (?), *Pala di San Teodoro*, Lonato, San Giovanni Battista



Fig. 10 Jacopo Palma il Giovane e Antonio Vassilachi, detto l'Aliense, decorazione del catino absidale del duomo di Salò



Fig. 11 Jacopo Palma il Giovane, *Natività della Vergine*, Salò, Duomo



Fig. 12 Jacopo Palma il Giovane, *Annunciazione*, Salò, Duomo



Fig. 13 Tommaso Bona, *Madonna con il Bambino e i santi Cristoforo e Sebastiano*, disegno, Londra, British Museum



Fig. 14 Orazio Lambertini, *Ascensione della Vergine*, Lonato, San Giovanni Battista



Fig. 15 Il presbitero della chiesa dei Santi Pietro e Paolo a Toscolano



Fig. 16 Andrea Celesti, *La consegna delle chiavi a San Pietro*, dettaglio, chiesa dei Santi Pietro e Paolo, Toscolano



Fig. 17 Andrea Celesti, *San Marco*, dettaglio, chiesa dei Santi Pietro e Paolo, Toscolano

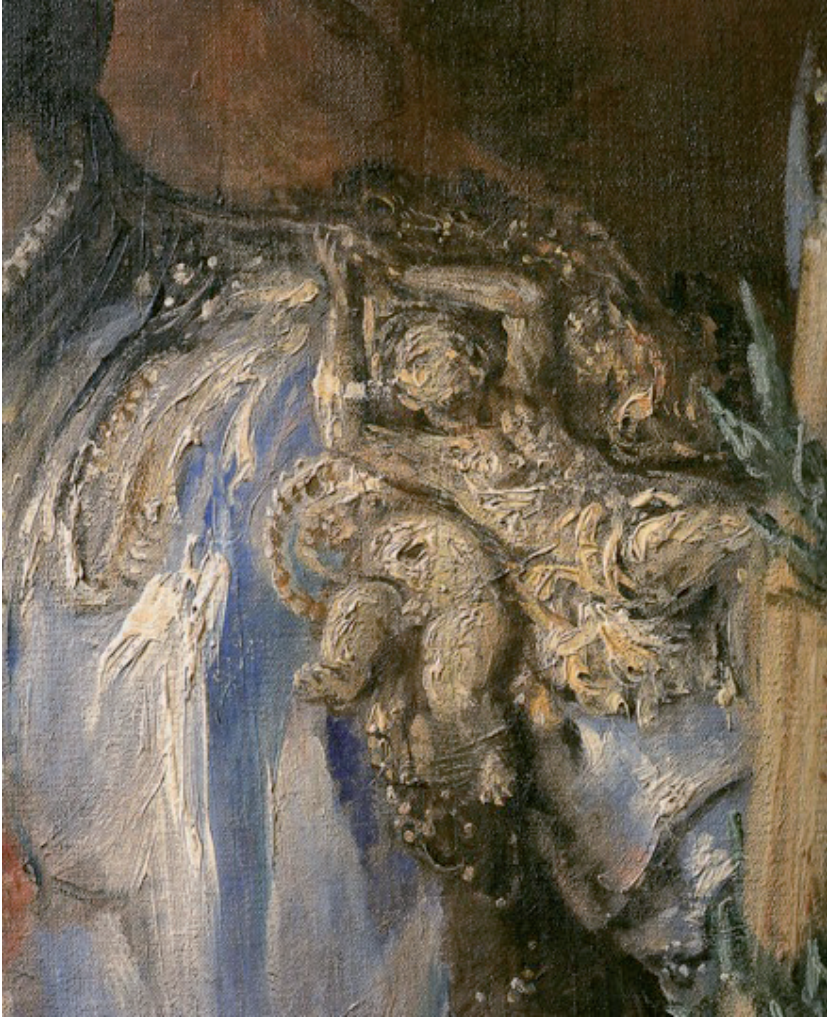


Fig. 18 Andrea Celesti, *La caduta di Simon Mago*, dettaglio, chiesa dei Santi Pietro e Paolo, Toscolano

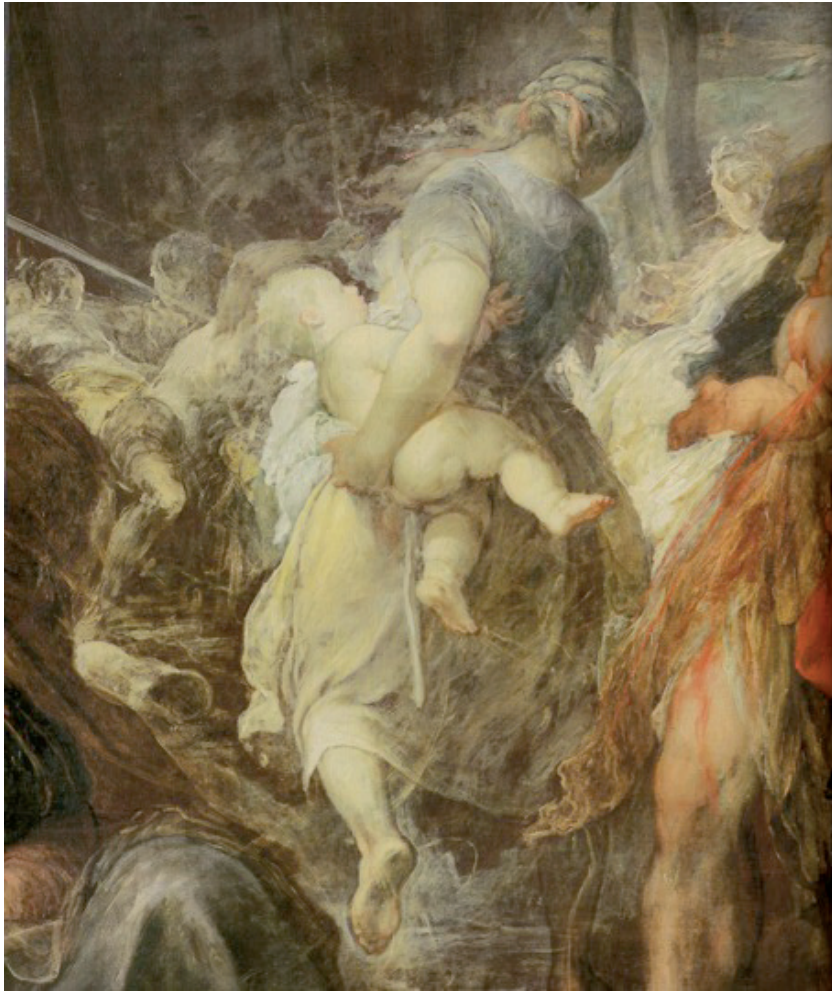


Fig. 19 Andrea Celesti, *La strage degli innocenti*, dettaglio, chiesa dei Santi Pietro e Paolo, Toscolano



Fig. 20 Albino Loro, monumento ai Caduti, Bardolino, 1923



Fig. 21 Francesco Trentini, monumento ai Caduti, Lasino, 1923



Fig. 22 Mario de Maria, *Daniela Thode von Bülow (Visione verde)*, 1893

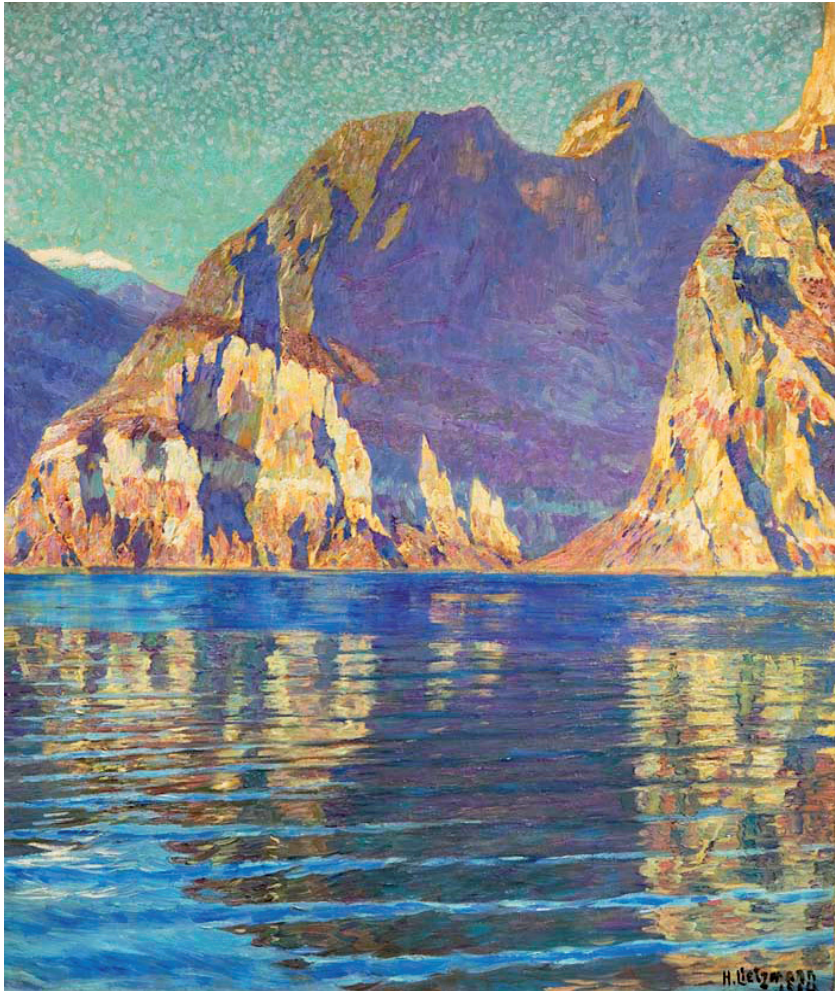


Fig. 23 Hans Lietzmann, *Lago di Garda*, 1914



Fig. 24 Giuseppina Cobelli in *Cavalleria Rusticana*



Fig. 25 Giuseppina Cobelli in *Adriana Lecouvreur*



Fig. 26 Giuseppina Cobelli in *Tristano e Isotta*



Fig. 27 Giuseppina Cobelli in *Fedora*



Fig. 28 Giuseppina Cobelli verso le Americhe



Fig. 29 Etichetta di Gasparo da Salò apposta negli strumenti, non datata



Fig. 30 Bernardini Bertolotti Salodiensis, *Missarum ad Quinque Voces*, 1593

CANTO

**DI VINCENZO NE-
RITI DA SALO**
Maestro di Capella nella Chiesa di Salò

IL SECONDO LIBRO
Di Canzonette à Quattro Voci,
Con due à Otto nel fine.

Nouamente Composte & date in luce.

ALL'ILLVSTRISSIMO SIGNOR
Marchese Pallavicino.



In Venetia Appretto Angelo Gardano.
M. D. LXXXV.

Fig. 31 Vincenzo Neriti da Salò, *Il secondo libro di Canzonette a Quattro Voci*, 1595



Fig. 32 Giulio Zenaro da Salò, *Il Primo libro de Madrigali a tre voci*, 1589



Fig. 33 Gio. Battista Tonnolini, *Salmi a Otto Voci*, 1616



Logo dell'«Accademia degli Unanimi»,1564

Finito di stampare
nel mese di marzo 2018

