



Galleria Borghese: Le artiste presenti nella collezione (quarta e ultima parte)

Purtroppo sono solo tre le artiste presenti in galleria e le loro opere sono esposte nei depositi, concepiti come una vera quadreria. Nel 2005, grazie al contributo di Credit Suisse, al terzo piano della palazzina si è concluso l'allestimento di una "seconda pinacoteca", uno spazio aperto regolarmente al pubblico (per un'ora e in alcuni giorni della settimana), dove è conservata quella parte della collezione che non trova posto nei piani sottostanti. Nel grande ambiente dei depositi sono esposti, su due livelli, circa 260 dipinti.

Lavinia Fontana – "Minerva nell'atto di abbigliarsi" (1613)

Il salone centrale è dominato dalla grande tela di Lavinia Fontana raffigurante Minerva in atto di abbigliarsi. Della stessa autrice altre due opere.



Fig.1: Lavinia Fontana, Minerva nell'atto di abbigliarsi

E' l'ultima opera della pittrice bolognese e fu eseguita per il cardinale Scipione Borghese, che l'acquistò direttamente dall'artista o dai suoi eredi. La dea, longilinea e casta, è rappresentata in piedi, in atto di abbigliarsi con un vestito di foggia femminile, per lei inusuale, dopo aver dismesso le armi, mentre un puttino le tiene l'elmo, suo inconfondibile attributo iconografico. Un morbido colore accarezza le forme del corpo contribuendo alla sua sensualità. Da notare la preziosità delle stoffe, e uno squarcio di paesaggio che si intravede sul fondo, al di là di una balaustra, su cui poggia

una civetta, animale sacro alla dea.

Lavinia Fontana – Il sonno di Gesù, 1591



Fig.2: Lavinia Fontana – Il sonno di Gesù

E' una delicata rappresentazione della Sacra Famiglia, a cui l'artista ha aggiunto Sant'Elisabetta, nell'atto di reggere san Giovannino, il quale, con l'indice sulla bocca, ci invita al silenzio. Il Bambino dorme, vegliato dalla Vergine e da San Giuseppe. E' proprio la sensibilità femminile dell'autrice che riesce a rendere una versione intima e familiare di un tema

più che abusato in arte.

Lavinia Fontana – Ritratto di giovane



Fig.3: Lavinia Fontana – Ritratto di giovane

Colpisce l'espressività dello sguardo del giovane che, girando di scatto la testa, assume una posa vivace e spontanea. Una massa di capelli riccioluti e liberi incornicia un viso paffuto.

Lavinia Fontana (Bologna, 1552 – Roma, 1614), figlia del pittore manierista Prospero Fontana, venne avviata alla pittura dal padre nella sua bottega, dove conobbe grandi artisti come i Carracci e Giambologna. Si è formata sullo studio delle opere di Raffaello e Michelangelo, con influssi della scuola fiamminga, soprattutto nell'interesse per il paesaggio. Tutto suo è invece il colore morbido e sensuale. Ci ha lasciato l'immagine di una donna onesta, moglie e madre, istruita alla luce del sapere umanistico, che si dedica alla pittura, alla musica e alla lettura.

Lavinia si sposò a venticinque anni, ma una delle condizioni poste dalla ragazza fu di poter continuare a dipingere anche da sposata; il marito, anch'egli pittore ma poco dotato, abbandonò la sua carriera per supportare la moglie

diventandone l'assistente. Nonostante la professione, ebbe ben undici figli, di cui solo tre sopravvissero.

Famosa come ritrattista, cercava di sondare la psicologia dei personaggi attraverso la fisionomia. Si cimentò anche in pale d'altare e soggetti mitologici.

Tra il 1603 e 1604 si trasferì a Roma, dove lavorò per le famiglie nobiliari più in vista della città ed ebbe la protezione del papa Gregorio XIII che la nominò La Pontificia Pitttrice.

Nel 1613 venne colta da una crisi mistica che le fece decidere di ritirarsi, assieme al marito, in un monastero, dove morì l'anno seguente.



Fig. 4: Fede Galizia – “Giuditta con la testa di Oloferne”

Fede Galizia – “Giuditta con la testa di Oloferne” (1601)

Il soggetto è tratto dalla vicenda che narra dell'assedio della città di Betulia da parte del re Nabucodonosor, sovrano di Babilonia dal 604 al 562 a.C. Giuditta, giovane vedova ebrea, s'introduce nel campo nemico e dopo aver avvicinato e sedotto con la sua bellezza il comandante Oloferne, lo decapita nel sonno, preservando la propria virtù. Il mattino,

alla scoperta del corpo decapitato del comandante, i nemici scappano in disordine e lasciano libera Betulia. Giuditta diventa l'eroina che salva la patria, è la donna, simbolo di debolezza, che vince il nemico forte, violento.

L'attenzione della pittrice non cade sulle potenzialità drammatiche della scena, come succederà nella Giuditta di Artemisia Gentileschi, da lì a qualche anno, piuttosto sulla perfetta resa delle vesti e dei gioielli, trattati con cura meticolosa, derivata dalla sua attività miniaturistica. La pittrice si è interessata di questo soggetto più volte, esistono, infatti, quattro esemplari simili, gli altri tre sono nel Ringling Museum of Art, di Sarasota in Florida, nella Galleria Sabauda di Torino e in una collezione privata milanese. L'artista fece tesoro degli insegnamenti del padre costumista, aggiungendovi una sbrigliata fantasia personale di creatrice di stoffe e gioie: ogni singola immagine "prova" un diverso modello di sartoria e una diversa acconciatura. E' probabile che aiutasse il genitore nella creazione di modelli per feste e nella produzione di abiti. La Giuditta della Galleria Borghese è la seconda versione del tema, sicuramente autografa (la firma è sulla spada). Rispetto alla versione americana la Giuditta Borghese volge lo sguardo a sinistra, anziché verso lo spettatore, che è quindi meno coinvolto. Si ritiene che Giuditta sia un autoritratto della giovane pittrice. Le artiste amavano presentarsi nelle vesti dell'eroina biblica per sottolineare la propria forza e la propria autonomia rispetto al mondo maschile.

Fede Galizia (Milano/Trento, 1574/78 – Milano, 1630)

Figlia di un pittore di miniature, Nunzio, originario del Trentino, sin da piccola si trasferì a Milano, tanto che alcuni la danno nata a Milano. Apprese dal padre l'arte pittorica, protetta nella sua bottega. Le figlie d'arte avevano scarse possibilità di movimento poiché il loro onore era considerato più importante dell'abilità pittorica. Le difficoltà per le artiste non erano poche. Vivevano

all'interno degli spazi dello studio, avevano una scarsissima mobilità, non partecipavano mai, nel caso il padre o i fratelli lavorassero anche nell'ambito della pittura murale, a cantieri. Fede fu precocissima, già all'età di dodici anni era considerata un'artista formata. Realizzò alcune pale d'altare, ritratti, ma fu soprattutto considerata per il genere della natura morta autonoma, cioè come soggetto non inserito in altre composizioni. Le sue *still life* sono caratterizzate generalmente da eleganti alzate con frutta, resa con straordinario realismo e morbidezza. Se ne conoscono una dozzina realizzate dall'artista, nella maggior parte delle quali, accanto ai frutti, figurano animali vivi o morti, per lo più uccelli. Hanno un'impostazione seriale: un piano d'appoggio inquadrato da vicino, quasi sempre frontale, su sfondo cupo; frutti e fiori – pesche, pere e gelsomini, per lo più – trattati con un gusto geometrico della forma. Nature morte "attente, ma come contristate", le definì lo storico dell'arte Roberto Longhi.

Il genere della natura morta era molto diffuso tra fine cinquecento e inizio seicento. Fede conosceva le opere di Arcimboldi, ma anche la Canestra di frutta di Caravaggio (all'epoca a Milano) dalla quale verrà molto influenzata. Le nature morte non sono decisive o preponderanti nella sua produzione in realtà molto varia, sebbene i critici abbiano puntato molto su questa parte delle sue opere.

L'artista preferì la pittura al matrimonio, che l'avrebbe sicuramente allontanata dall'attività, e rimase pertanto nubile. Morì nel 1630, durante l'epidemia di peste, quella raccontata da Manzoni nei Promessi sposi.

Elisabetta Sirani – Lucrezia



Fig. 5: Elisabetta Sirani – Lucrezia

In questo dipinto è rappresentata l'eroina romana Lucrezia, moglie di Lucio Tarquinio Collatino. La donna, famosa per la sua bellezza e le sue virtù, secondo un racconto di Tito Livio, durante l'assedio della città di Ardea, fu stuprata dal figlio del re etrusco, Tarquinio il Superbo. Non potendo sopportare la vergogna, si uccise con un pugnale. La figura di Lucrezia è stata un soggetto molto diffuso nell'arte tra '500 e '600, dove veniva considerata come simbolo di forza, valore e fedeltà.

In questo dipinto della Sirani, su un fondo scuro emerge il bellissimo busto di Lucrezia, seminuda, con un lenzuolo bianco che le copre le spalle e i fianchi, lasciandole scoperto il seno. Rivolgendo gli occhi al cielo, sta per afferrare il pugnale con cui si darà la morte. L'espressione è estatica, rassegnata.

È la storia di un ennesimo stupro, e Lucrezia nei secoli è additata a esempio per le donne: meglio morte che disonorate. Il messaggio che si trasmette è sempre lo stesso: le donne virtuose sanno difendere il proprio onore, anche a costo della vita, e nella castità consiste tutto il loro valore.

Elisabetta Sirani (Bologna, 1638 – Bologna, 1665)

(Foto di copertina)

Anche lei figlia d'arte: il padre, Giovanni Andrea Sirani, era un affermato pittore bolognese, primo assistente di Guido Reni. Elisabetta studiò con le due sorelle alla scuola paterna, dove già all'età di diciassette anni dimostrò grande talento realizzando alcuni ritratti. A ventiquattro anni era alla guida della bottega del padre, impossibilitato a proseguire l'attività, perché gravemente malato.

Nonostante la morte prematura, a ventisette anni, ha lasciato circa duecento opere, realizzate nell'arco di dieci anni. Era nota per la velocità del suo pennello: tratteggiava i soggetti con schizzi veloci e poi li perfezionava con l'acquarello; specializzata in rappresentazioni sacre (in particolare Madonne) o di natura allegorica, nonché in ritratti di eroine bibliche o letterarie, realizzò anche apprezzate incisioni all'acquaforte ricavate in genere dai suoi quadri. Con l'attenuarsi delle influenze dei suoi maestri, Elisabetta sviluppò progressivamente uno stile proprio, più naturalistico e realistico.

In un ambiente dove il predominio maschile mal tollerava la presenza di protagoniste femminili, Elisabetta eseguì in

pubblico una parte delle proprie opere, soprattutto per allontanare qualsiasi sospetto sull'autenticità delle stesse. Brillante "manager" di se stessa, firmava sempre i suoi dipinti, quando ancora firmare le proprie opere non era una consuetudine diffusa. Tra i suoi estimatori figuravano nobili e aristocratici, ecclesiastici, alcuni membri della famiglia Medici, la duchessa di Parma e quella di Baviera.

Elisabetta divenne una delle figure principali di quel movimento pittorico seicentesco noto come **Scuola Bolognese, o scuola delle donne**, che faceva capo a Lavinia Fontana. La sua bottega aveva solo allieve, e oltre alle pittrici vantava personalità come Lucrezia Vizzana, cantante, organista e compositrice di musica sacra.

Bologna fu nel '600 la più prolifica officina italiana di artiste donne, che poterono esprimersi così efficacemente anche grazie alla protezione dei rispettivi padri. Vi si respirava un clima culturale e sociale aperto e vivace, anche economicamente era una città florida, sede di lavorazioni che la resero famosa in tutta Europa. Fra i prodotti principali, spiccavano i filati di seta prodotti da un mercato interno. Per questo, nel grigio panorama degli Stati della Chiesa negli anni della Controriforma, la città rappresentava una straordinaria eccezione. Le donne vi godevano di una particolare considerazione, e ricoprivano cariche importanti sia in ambito civile che in quello religioso, e ricevevano adeguato sostegno tutte quelle artiste che avessero dimostrato talento.

Elisabetta dedicò tutta la sua breve vita al lavoro. E forse fu lo stress da superlavoro a causarne la morte prematura. Per lungo tempo dopo la sua scomparsa circolò la voce che fosse stata avvelenata dall'allieva Ginevra Cantofoli, gelosa della sua bellezza e sua rivale in amore. Furono sospettati della sua morte anche il padre, forse mosso da invidia nei confronti della figlia, e la domestica. Nessuno dei tre indagati fu però accusato formalmente e la pittrice fu dichiarata morta a

causa di un'ulcera perforante.



Galleria Borghese: Amore, donne e dee (terza parte)

Piano Primo – Pinacoteca

Sala IX, di Didone – le donne di Raffaello

La sala deve la sua denominazione ai dipinti che decorano la volta, raffiguranti episodi della storia di Enea e Didone.



Fig. 1: Dama con liocorno, Raffaello

L'opera raffigura una delle tante donne effigiate dall'artista urbinato, notoriamente grande ritrattista, e risale al 1505/1507, cioè al periodo fiorentino di Raffaello, prima del suo trasferimento a Roma. Rappresenta una fanciulla fiorentina, che indossa un prezioso abito alla moda dei primi anni del Cinquecento, con le ampie maniche di velluto rosso e il corpetto di seta marezzata (una seta cioè con venature, linee sinuose come onde del mare). Probabilmente era un dono di nozze. Le pietre del pendente alluderebbero al candore virginale, la collana annodata al collo richiamerebbe il vincolo matrimoniale, anche l'unicorno che giace in grembo alla fanciulla, animale fantastico, potrebbe essere un attributo simbolico della verginità.

Nonostante la posa monumentale, la donna, col busto di tre quarti e lo sguardo rivolto verso lo spettatore, appare spontanea, mantenendo una sciolta naturalezza. E dall'acutezza dello sguardo si percepisce una profonda introspezione psicologica. La ricercatezza dell'abito, i gioielli, testimoniano la sua appartenenza alla ricca borghesia. Sullo sfondo un dolce paesaggio collinare.

Nella sala è esposta anche una **copia da Raffaello de La Fornarina (di Raffaellino del Colle).**



Fig. 2: La Fornarina, Raffaello

Non è un mistero la passione amorosa di Raffaello per le donne. Sarà proprio la sua libertà sessuale a farlo ammalare di sifilide e a portarlo alla morte a soli trentasei anni. L'originale, del 1518/19, è conservato a Palazzo Barberini a Roma. Anche qui una donna è la protagonista del quadro. Ora però la seduzione raggiunge il suo massimo livello. La ragazza, ritratta a seno nudo, coperta appena da un velo trasparente, col quale cerca inutilmente di coprirsi, guarda a destra, oltre lo spettatore. In testa ha un turbante di seta dorata a righe verdi e azzurre annodata tra i capelli, con una spilla composta di due pietre incastonate e una perla pendente.

Il quadro è noto come La Fornarina, perché, secondo l'ipotesi più accreditata, si tratterebbe di Margherita Luti, figlia di un fornaio di Trastevere, amatissima da Raffaello, durante il periodo in cui l'artista lavorava a Villa Farnesina.

Gran parte della critica è concorde sul fatto che la giovane donna sia stata presa come modello anche per altre opere, che raffiguravano Madonne o figure del mito. Ma questa è una donna reale, resa unica e seducente dal pennello dell'artista, un'allegoria di tutti gli amori del pittore.

Sala X – di Ercole o del Sonno – gli amori degli dei

La stanza fu chiamata nel '600 del Sonno, perché ospitava un letto a baldacchino e un gruppo scultoreo con l'Allegoria del sonno. Nel soffitto episodi relativi a Ercole e al centro la sua Apoteosi. Vi sono esposte a confronto due **Veneri**, una di **Cranach**, (Kronach 1472/Weimar 1553), del 1531, e l'altra del **Brescianino**, del 1525.



Fig. 3: Venere e Cupido, Lucas Cranach

La prima, nuda, coperta solo da un sottilissimo velo trasparente, fissa l'osservatore; è sensuale, corpo affusolato e seni piccoli, sul capo porta un ampio e lussuoso cappello ornato di piume, mentre una reticella dorata raccoglie i capelli e una preziosa collana orna il collo sottile. Alcuni versi scritti in alto, in latino, tratti da un inno di Teocrito, ricordano che il piacere è caduco e porta tristezza e dolore, come capita al piccolo Cupido che, dopo aver rubato il miele dall'alveare, viene punto sul dito da un'ape: la dea dell'Amore si trasforma così in ammonimento di carattere morale sulle conseguenze dolorose della voluptas.

L'interesse del cardinale Borghese per questo dipinto potrebbe essere stato suscitato proprio dall'interpretazione in chiave moraleggiante dei versi latini. Lo stesso che caratterizza la favola mitologica di Apollo e Dafne di Bernini, scolpita sul basamento dai distici di Maffeo Barberini.

Le Veneri di Cranach hanno la pelle d'avorio, gli occhi

allungati, il corpo morbido, il sorriso malizioso: nude o abbigliate sono sempre seducenti, inquietanti.



Fig. 4: Venere con due Ammorini, Brescianino

L'altra Venere, quella di Andrea Piccinelli detto il Brescianino (Brescia 1486 circa – Firenze, 1525 circa), da sempre fa da pendant a quella di Cranach. Si tratta però di una Venere mediterranea, dalla bellezza classica, scultorea, di chiaro influsso michelangiolesco. Non c'è ombra di moralismo, né di peccato, o di dolorosi presentimenti. Sicura di sé, si guarda allo specchio in una conchiglia, e i due

Amorini ai lati le fanno da corteo.

Ma il vero e proprio gioiello della sala è la Danae del Correggio (1489-1534).



Fig. 5: Danae, Correggio

Dipinta nel 1530/1 da Antonio Allegri, meglio conosciuto come Correggio (Correggio, Reggio Emilia 1489-1534), l'opera raffigura l'istante in cui Danae si congiunge a Giove, trasformato in pioggia d'oro, aiutata da Amore. Dalla loro unione nascerà Perseo.

Fa parte della serie degli Amori di Giove che Correggio dipinse per Federico II Gonzaga allo scopo di farne dono a Carlo V in occasione della sua incoronazione a Bologna nel 1530. Danae viveva imprigionata in una torre, perché un oracolo aveva predetto al padre che sarebbe stato ucciso da un figlio di lei. La precauzione fu resa vana dall'intervento di Giove, che sedusse Danae tramutato in pioggia d'oro. Nel dipinto Danae giace su un letto a baldacchino splendidamente

ampio, con vista fuori dalla finestra su una splendida distesa di cielo azzurro. Cupido siede familiarmente all'estremità del letto, guardando in su verso la nube, da dove scende la pioggia d'oro, e con la mano sinistra aiuta Danae a sollevare il lenzuolo bianco che è la sua ultima difesa. Danae stessa, sorridente, non sembra rifiutarsi all'amplesso, anzi con le gambe aperte favorisce l'unione.

L'atmosfera intima e serena dell'ambiente domestico è accresciuta dalla presenza dei due amorini che, indifferenti all'evento miracoloso che si svolge alle loro spalle, testano su una pietra di paragone il metallo della punta della freccia amorosa.

Sala XII – delle Baccanti

Chiamata così per l'affresco nella volta che riproduce un Ballo di Baccanti, ospita pittori del primo '500 di area leonardesca. La Leda, creduta fino alla fine dell'800 opera di Leonardo, è probabilmente un rimaneggiamento su un dipinto incompiuto di Leonardo operato da un suo allievo. Leda abbracciata al cigno-Giove e inserita nel paesaggio è certamente, però, invenzione leonardesca.



Fig.6: Leda e il cigno

Il mito di Leda e il cigno rappresenta l'intraprendenza sessuale maschile, in base alla quale **anche l'inganno risulta lecito per giungere all'unione sessuale**. E nulla potrebbe essere più lontano da uno stupro: Leda, come Danae, gode in questo amplesso.

Leda, regina di Sparta e madre di Clitennestra ed Elena, dormiva sulle sponde di un laghetto, quando fu posseduta da un candido cigno, l'animale nel quale Zeus si era tramutato per possederla. Concluso il rapporto sessuale, Zeus annunciò che dalla loro unione sarebbero nati due gemelli, i Diòscuri, Càstore e Pollùce.

Sala XIX – di Paride ed Elena – La caccia di Diana

La decorazione della volta s'ispira all'Iliade, al centro della volta è la Morte di Paride.



Fig. 7: La caccia di Diana, Domenichino

Dipinta nel 1616/17 da Domenico Zampieri, detto il Domenichino

(Bologna 1581 – Napoli 1641), l'opera rielabora il tema dei celebri Baccanali tizianeschi nella più sensuale delle battute di caccia. Diana è al centro tra le sue ninfe e solleva con le mani frecce e arco; sullo sfondo alcune ninfe tornano con la cacciagione, altre tengono a bada i cani, che si lanciano verso i profanatori, nascosti tra i cespugli, altre sono al bagno, immerse nell'acqua. Perni della composizione sono le due ninfe in primo piano: una delle due rivolge lo sguardo allo spettatore invitandolo quasi a entrare nel quadro. Le altre vergini sono articolate ritmicamente intorno a Diana, rappresentata al culmine di una gara con l'arco. L'atmosfera festosa è accresciuta dai colori chiari e dalla luce diffusa.

La Caccia di Diana era stata commissionata dal cardinale Pietro Aldobrandini per la sua villa di Frascati, ma Scipione Borghese, per la sua nota spietatezza collezionistica, volle il dipinto per sé e lo fece prelevare con la forza dallo studio del pittore, che fu trattenuto per alcuni giorni in prigione. A parziale risarcimento del singolare espediente a Domenichino venne saldato un pagamento di 150 scudi riferito a La caccia di Diana e a un altro dipinto, La Sibilla, presente anch'esso nella collezione Borghese.

Sala XX – di Psiche

La sala è decorata nella volta con tele raffiguranti i momenti salienti della favola di Amore e Psiche, così com'è narrata nell'Asino d'oro di Apuleio.

Sulle pareti si trovano alcune delle opere più famose della collezione e, tra queste la **Madonna col Bambino di Giovanni Bellini** (Venezia 1433 ca.-1516) e **quattro tele di Tiziano** (Pieve di Cadore, Belluno, 1480/85 – Venezia 1576): Amor Sacro e Amor Profano, San Domenico, Cristo alla colonna e Venere che benda Amore.

Tra le quattro tele di **Tiziano Vecellio** spicca “ **Amor Sacro e Amor Profano**” (1514).

Copertina: Amor sacro e Amor profano, Tiziano

Capolavoro di Tiziano venticinquenne, raffigura due donne, una vestita e una seminuda, nei pressi di un sarcofago, nel quale un amorino alato sta rimestando le acque. Sullo sfondo si vedono, a sinistra, una città all'alba, contrapposta ad un villaggio al tramonto, sulla destra. Lo stemma sulla fronte del sarcofago ha permesso di legare l'opera alle nozze della figlia di un noto giurista padovano con un veneziano della famiglia degli Aureli, celebrate nel 1514. La donna seduta indossa in effetti tutti gli ornamenti abituali di una sposa: l'abito candido, bianco dai riflessi argentei, i guanti, la cintura e la corona di mirto, simbolo di amore coniugale. La sposa è assistita da Venere in persona, nuda, avvolta parzialmente in un manto rosso, con in mano la fiamma dell'amore; il bacile sul bordo della fontana, parte integrante del corredo perché utilizzato dopo il parto, e la coppia di conigli sullo sfondo sono un augurio di unione feconda. Ispirato agli ideali della dottrina neoplatonica, il soggetto si presta a molteplici livelli di lettura. Una delle principali interpretazioni identifica nella donna con in mano la fiamma ardente dell'amore di Dio la Venere Celeste, e in quella riccamente vestita, col vaso di gioie, la Venere Volgare, la felicità terrena, simbolo della forza generatrice della natura. Il titolo rivela invece una lettura in chiave moralistica del tardo '700 della donna svestita, l'Amore profano, contrapposto alla donna vestita, l'Amore sacro. Per quanto errato, però, il titolo tradizionale continua a esercitare fascino e a essere usato, poiché mette bene in evidenza l'armonico dualismo che è alla base dell'incanto del dipinto: alba-tramonto, sarcofago/morte-acqua/vita, bianco-rosso, donna nuda-donna vestita.



Brescia – Memorie verticali (seconda parte)

Proseguendo lungo via Sant'Urbano si trovano altre lapidi, fra cui una, collocata in occasione del centenario delle Dieci Giornate che ne ricorda con fierezza i combattimenti che hanno visto protagonisti gli abitanti dello storico rione, e un'altra apposta nel decimo anniversario della Liberazione, sull'edificio nel quale il CLN (Comitato di Liberazione Nazionale) locale emana il 26 aprile 1945 il suo primo atto ufficiale.

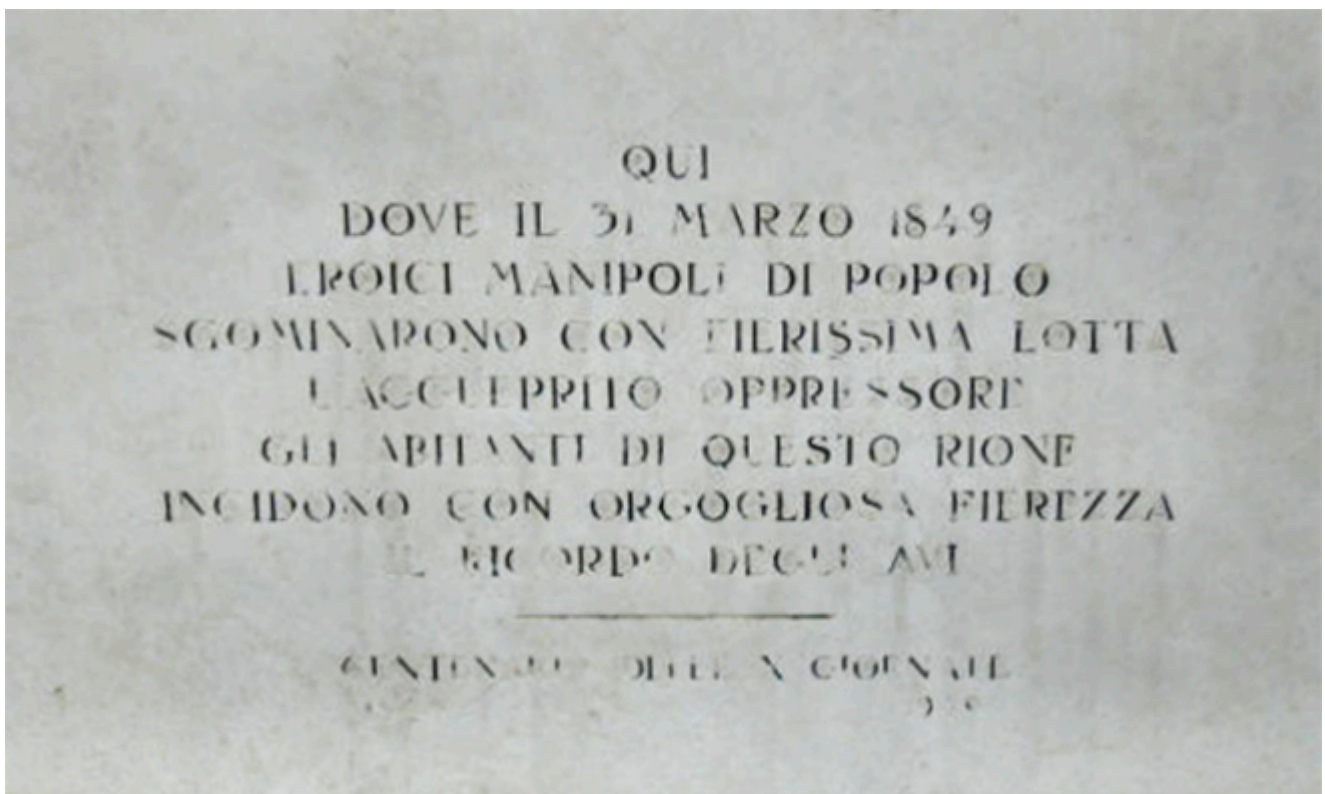


Foto 1. Targa nel centenario delle Dieci Giornate

Ridiscendendo lungo la strada tracciata dalle formelle delle vittime del terrorismo, si raggiunge nuovamente Piazza della Loggia, punto d'inizio del Percorso della Memoria. Esattamente di fronte al punto in cui è esplosa la bomba il 28 maggio 1974 si trova il Palazzo Comunale, sotto il cui ampio portico una serie di lapidi, risalenti a epoche differenti, celebra i caduti per la libertà nel Risorgimento e nella Resistenza, intrecciando memorie diverse.



Foto 2. Palazzo Loggia

In Largo Formentone, su un lato del Palazzo della Loggia, in ideale continuità con il portico del palazzo, nel 1988 viene collocata una lapide in marmo per ricordare i caduti del primo eccidio che si consuma a Brescia per mano fascista, proprio in quella piazza.

La lapide è censita nell'ambito del progetto nazionale Pietre della Memoria, messo a punto dal Comitato regionale umbro

dell'ANMIG (Associazione Nazionale dei Mutilati e Invalidi di Guerra), che appunto censisce, cataloga, fotografa e rende pubblici i dati e le iscrizioni relative a monumenti, lapidi, steli, cippi commemorativi delle due guerre mondiali e della guerra civile del '43-'45. L'ANMIG, sorta già durante la prima guerra mondiale, a Milano nell'aprile 1917 e a settembre dello stesso anno a Brescia, inizialmente con fini solidaristici e assistenziali, nel febbraio 2002 costituisce una propria fondazione per "conservare la memoria storica di lotte, di sacrifici e di conquiste che hanno consentito all'Italia di crescere nella libertà, nella democrazia e nella giustizia sociale".



Foto 3. Lapide di Largo Formentone ai Caduti per la libertà

Piazza Rovetta, cuore popolare della Brescia storica situata a nord di piazza della Loggia, è il risultato di una serie di diversi sventramenti tra la fine dell'Ottocento e gli anni Trenta del Novecento. Nelle piante di Brescia del 1826 e del

1852 la zona tra piazza della Loggia e via S. Faustino è occupata da una serie di fabbricati che si affacciano direttamente sul corso del fiume Garza. Fino al 1865 esiste una contrada Ruetta che trasferisce il nome a una piazzetta Ruetta ricavata dalle demolizioni degli edifici posti lungo l'attuale via S. Faustino. Il nome deriva dal diffuso toponimo rua (strada) poi rova e quindi Rovetta (piccola strada). In conseguenza della completa apertura del tratto sud di via San Faustino, la piazzetta scompare e si apre invece un primo slargo a nord della Loggia che assume il vecchio toponimo di piazza Rovetta. Ulteriori interventi demolitori si verificano nel 1904, con l'abbattimento del caseggiato su vicolo Cogome (caffettiere nel dialetto locale, dal latino *cucuma*), nel 1906 e nel 1939. Con quest'ultimo sventramento si libera completamente il lato nord del palazzo della Loggia, sfrattandone gli abitanti e relegandoli nelle periferie, per procurare la superficie necessaria alla costruzione di un edificio che ospiti gli uffici comunali, finalizzata alla ridefinizione della morfologia di buona parte del quartiere e al completamento della nuova immagine della città, iniziata con la realizzazione di piazza Vittoria. In questo modo scompare definitivamente la suggestiva gola urbana, al cui fondo scorre, scoperto, tra antiche case, il torrente Garza. Le progettate costruzioni non vengono realizzate poiché nel 1940 l'Italia entra in guerra e la realizzazione dei progetti urbanistici cede il passo alle esigenze belliche e piazza Rovetta mostra ancora oggi la sua origine caotica con la parete cieca a nord e l'informe quadro urbano sul quale continuano a esercitarsi numerosi progettisti.

Nel 2001, durante l'amministrazione di centrosinistra guidata da Paolo Corsini, vengono installate nel lato sud una serie di panchine in pietra bianca sui sedimi delle epoche precedenti e, sul lato nord, tra via Rua Sovera e via San Faustino, una struttura metallica, sotto la cui copertura, sorretta da colonne alte 8,42 metri, trovano posto le bancarelle degli ambulanti.



Foto 4. La pensilina

(dal Giornale di Brescia online, 30 marzo 2016)

Si vuole in questo modo ricreare il profilo dei volumi degli edifici demoliti, limitandosi a suggerirne il volume e lasciando libero spazio alle tradizionali attività della piazza. Il costo dell'intervento ammonta a 270.000 euro e la pensilina suscita una serie di polemiche. Nel 2008 si insedia in città la nuova amministrazione di centrodestra di Adriano Paroli, la quale subito propone di eliminare da piazza Rovetta, ribattezzata piazza Kabul, le panchine in pietra bianca, "diventate un bivacco di perdigiorno", frequentato soprattutto da cittadini extracomunitari, suscitando non poche reazioni e polemiche da parte di diverse associazioni di supporto agli immigrati, sindacati e forze politiche, che organizzano iniziative di protesta contro la decisione della Loggia. A dicembre, dopo che le panchine "contestate" sono state rimosse, durante una manifestazione di protesta alcuni attivisti del Magazzino 47, espressione della "sinistra antagonista", sfidando la decisione di Palazzo Loggia, fissano al terreno tre panche in legno e ferro, che vengono però prontamente rimosse. L'anno successivo, il 2009, dall'altro lato della piazza spariscono prima i banchi dei commercianti, destinatari di un contributo comunale di oltre 100.000 euro, e poi, nel 2010, la pensilina. Smontare la copertura metallica e rimontarla al parco Pescheto comporta un pesante onere per le casse comunali: per smontarla e trasferirla nei magazzini comunali vengono spesi 80.000 euro; 22.000 euro per studiarne

la ricollocazione al Pescheto; 51.000 euro per le opere di carpenteria necessarie a erigerla nel parco di via Corsica; 185.000 per le opere edili richieste dal progetto; complessivamente 338.000 euro, che, sommati al contributo agli ambulanti, diventano oltre 438.000. La pensilina viene prima trasferita momentaneamente nei magazzini comunali e solo due anni dopo, nel 2012, rimontata al parco Pescheto. Nel 2010 viene bandito un concorso d'idee da cui esce vincitore il «Cubo bianco» o aula studio (con un premio di 12.000 euro all'ideatore, 8.000 al secondo classificato e 6.000 al terzo), ma l'opera, che sarebbe costata 1,4 milioni, non viene realizzata. Alla fine del 2012 si decide di allestire un teatrino di burattini destinato a spettacoli per bambini, rapidamente abbandonato a se stesso (40.000 euro).



Foto 5. Il teatrino

(dal Giornale di Brescia online, 30 marzo 2016)

In sintesi: 270.00 euro per fare, oltre 504.000 per disfare, in totale oltre 774.000 euro di denaro pubblico. Nel 2013, con la giunta di Emilio Del Bono, Brescia, dopo la sua unica amministrazione di centrodestra, torna a una di centrosinistra, che, nel dicembre 2013, smonta il teatrino per far spazio alla pista di ghiaccio per il pattinaggio, allestita durante il periodo natalizio.



Foto 6. La pista di pattinaggio

(dal Giornale di Brescia online, 30 marzo 2016)

Nel gennaio 2014, il Giornale di Brescia, uno dei quotidiani locali propone, consultati i propri lettori, una piazza alberata con tavolini e bancarelle sotto i tigli. Nel 2015 la vicesindaca Laura Castelletti propone di trasformare la facciata spoglia di Largo Formentone in una palestra d'arrampicata, ma non se ne fa nulla.

In copertina:

Piazza Rovetta alla fine degli anni '40



Brescia – Memorie verticali (prima parte)

Le parole sono pietre, secondo il titolo di un libro di Carlo Levi, e Brescia è ricca di lapidi (dal latino *lapis*) sui suoi muri, ovvero parole incise su pietre; pietre che si fanno parola, parlano, dialogano, confliggono, intrecciando e sedimentando passato e presente, pietre dalla memoria di ferro che si fanno testimonianza plastica di memorie condivise e memorie ancora divise.

Sul lato sud della centrale Piazza della Loggia si trova il cosiddetto Lapidario, voluto nel 1480 dal Consiglio della città, che dà avvio alla tutela dei resti storici, recuperando antiche iscrizioni della città per fare di Piazza Loggia il nuovo foro di Brescia.



FOTO 1. Particolare del lapidario romano

Colti eruditi del tempo sovrintendono alla disposizione delle vecchie pietre, accostandovi nuove iscrizioni a imitazione di quelle di età romana, per creare un rapporto di emulazione e continuità con l'antica *Brixia*. Le lapidi sono inserite a vista nella tessitura muraria in pietra di Botticino delle

facciate delle Carceri, del Monte Vecchio di Pietà (1489-1491) e del Monte Nuovo di Pietà (1599-1601), a formare un museo pubblico, tra i primi, se non il primo, in Europa.



FOTO 2. Monte vecchio di Pietà. Foto di Lara Trombini

In totale sono murate ventitré pietre di età romana, fra cui numerosi epigrafi, e cinque lapidi del V secolo. Fra le undici epigrafi di età romana, alcune sono decorate a rilievo ma prive di testo, mentre quelle con iscrizione sono prevalentemente dediche; in particolare sono interessanti quella a Lucio Antonio Quadrato, soldato della XX legione, probabilmente di stanza a Brescia, e quella collocata al di sopra dell'arco centrale della facciata, risalente alla seconda metà del 44 a. C, recante un'iscrizione incompleta che riporta come soggetto il giovane Ottaviano, pontefice dal 48 a. C. e futuro Augusto, ovvero C(aius) IVLIVS CAESAR PONTIF(ex). Due iscrizioni quattrocentesche celebrano invece la fedeltà di Brescia alla Repubblica di Venezia durante l'assedio di Niccolò Piccinino (1438), paragonandola a quella degli abitanti di Sagunto, in Spagna, verso Roma durante la seconda guerra punica (218-201 a. C.).

Sempre da Piazza della Loggia, luogo della strage del 28 maggio 1974, partono le formelle che ricordano le vittime del terrorismo e raggiungono il Castello attraverso un percorso che si snoda principalmente lungo Contrada Sant'Urbano, una strada in acciottolato, anticamente nota come Via delle Consolazioni. Nel tratto iniziale la via è contigua alla

piazzetta, un tempo detta dell'Albera, successivamente intitolata a uno dei protagonisti dell'insurrezione antiaustriaca, Tito Speri, con al centro una sua statua collocata su un alto piedestallo. A ventisette anni, nel 1853, viene giustiziato, insieme agli altri "martiri di Belfiore", in totale centodieci patrioti, mandati a morte tra il 1852 e il 1855 per avere cospirato contro l'Austria.

Proprio all'inizio della strada, all'angolo con via dei Musei, l'antico decumano massimo, si trovano alcune lapidi. Nella prima, collocata per decreto municipale nel 1918, si ricordano il "carnevale di sangue" di Gastone di Foix, nel 1512, e le Dieci Giornate del 1849, occasioni durante le quali le truppe francesi prima e quelle austriache poi, irrompono in città dal Castello, riuscendo a stroncare la resistenza della popolazione e facendone strage.



FOTO 3. Targa all'inizio di Contrada Sant'Urbano. Foto di Claudia Speciali

Nella seconda, collocata in occasione del primo centenario della seconda guerra di indipendenza, sono elencati i civili residenti nel rione trucidati dalle truppe asburgiche il 1° aprile 1849, alla fine delle Dieci Giornate, nel momento in cui la soldataglia, fiaccata la resistenza degli insorti, si dà al saccheggio e alla violenza.

IL PRIMO APRILE 1849 NELLE CASE SACCHEGGiate E IN FIAMME DI QUESTO PIONE GLI AUSTRIACI TRUCIDARONO INERMI POPOLANI I CUI NOMI NEL 1° CENTENARIO DELLA II GUERRA DELL'INDIPENDENZA SI VOLLERO QUI RICORDARE			
ANDERLONI FAUSTINO ANNI 75	PITTORE	PERONI PIETRO ANNI 27	OSTE DEL FRATE
ANDERLONI MARGHERITA " 70	CUCITRI.	PINI GIACOMO " 60	SENSALE
BAFFI PIETRO " 16	OREFICE	RADICI SERENA " 42	MADRE DI FAM.
BECCAGUTI VINCENZO " 32	FALEGN.	PUBINI FRANCESCO " 15	STUDENTE
BRACHI CARLO " 32	LAVORA.	SANDRI FRANCESCO " 50	ARMAIOLO
CAROBÌ PIETRO " 67	TORNIT.	SARASINI PAOLO " 37	LAVORANTE
DAVID CARLO MAESTRO	ELEMENTARE	SIGOLINI FRANCESCO " 41	ARROTINO
FILIPPI ANDREA		SIGOLINI PIETRO " 30	LATTAIO
FUMANELLI ROSA ANNI 42	CUCITRI.	VANINI LUIGI " 45	
GHERBER ALBERTO CARZONE " 19	O. FRATE	VICENTINI GIO BATTÀ " 70	CALZOLAIO
GIACOMINI FRANCESCO " 32	TINTORE	VICENTINI PIETRO " 50	"
LOCATELLI FRANCESCO " 67	TAGLIAR.	VICENTINI LUIGI " 35	"
NICOLINI MARIA TERESA " 60	VEDOVA	VIMERCATI ULISSE " 18	"
NINZOLA LUIGI " 51	FALEGN.	ZAMBELLI TERESA " 73	VEDOVA
PERONI BORTOLO ANNI 61		OSTE DEL FRATE	

FOTO 4. Lapide delle vittime del 1849. Foto di Claudia Speciali

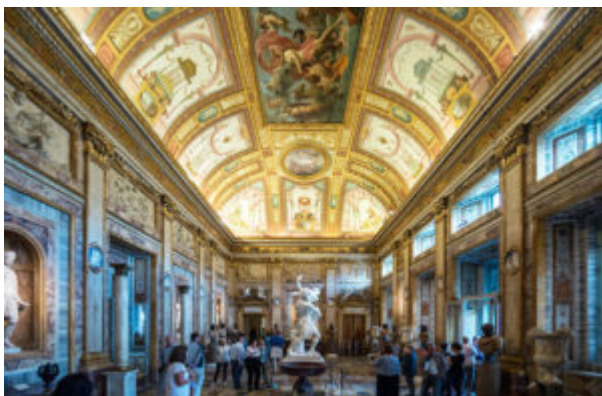
Oltre a dare un nome alle ventinove vittime, l'elenco fornisce un interessante spaccato sociale del quartiere. Di queste ventiquattro sono uomini, di cui quattro sotto i vent'anni, undici tra i venti e i cinquant'anni, sette sono ultracinquantenni, e di due non si conosce l'età[1]. I diciannove uomini di cui è indicata la professione, con l'eccezione di un maestro elementare e di uno studente quindicenne, svolgono prevalentemente attività legate all'artigianato, al piccolo commercio, alla produzione manifatturiera in via di sviluppo, alla ristorazione e a quelli che oggi definiremmo servizi, lavorando fino a un'età decisamente avanzata, considerando anche l'inferiore aspettativa di vita dell'epoca. A sessantasette anni Pietro Carobi e Francesco Locatelli fanno ancora rispettivamente il tornitore e il tagliapietre e a settanta Gio Batta Vicentini il calzolaio. Oltre a loro figurano un pittore, un orefice, due falegnami, un tintore, un sensale, due definiti genericamente "lavoranti", un armaiolo, un arrotino, un lattaio. Ben tre vittime sono collegate all'Osteria del Frate, ancora oggi esistente; il proprietario e gestore Bortolo Peroni, di sessantuno anni, e il figlio Pietro, di ventisette, che, martoriati e feriti, sono gettati dalla finestra del quarto piano della propria abitazione dai soldati, i quali

prima la saccheggiano e poi la incendiano, e la stessa sorte tocca al loro garzone, lo svizzero Alberto Gherber, diciannovenne. Le donne uccise nel rione il 1° aprile 1849 sono cinque; due hanno tra i venti e i cinquant'anni, mentre altre tre sono ultracinquantenni. Serena Radici[2], di quarantadue anni, moglie del direttore del collegio Guidi, sola nell'abitazione con la suocera Teresa Zambelli[3], di settantatre anni, viene con lei massacrata. Anche le donne, come gli uomini, lavorano fino alla terza età; Margherita Anderloni a settant'anni fa ancora la cucitrice. Fra le professioni delle vittime, oltre a quella di cucitrice svolta da due di loro, vengono indicate, per due donne, quella di vedova e, per un'altra, quella di madre di famiglia.

[1]In realtà, Carlo David, una delle vittime prive dell'indicazione della propria età sulla lapide commemorativa, avrebbe avuto, nel 1849, quarantasei anni, secondo l'elenco tratto da *Storia della rivoluzione di Brescia dell' anno 1849*.

[2]Cesare Correnti, *I dieci giorni di Brescia. Con una introduzione di Luca Beltrami*, Milano, Libreria d'Italia, 1928, p. 158

[3]*Ibidem*, p. 15



Galleria Borghese: La donna oggetto del desiderio maschile, violenza carnale e mito (seconda parte)

Sala III – di Apollo e Dafne

La sala prende il nome dal celebre gruppo di Apollo e Dafne, realizzato da Gian Lorenzo Bernini tra il 1622 e il 1625, collocato al centro, e strettamente correlato col dipinto centrale della volta, opera del pittore Pietro Angeletti, che rappresenta i diversi momenti del racconto narrato da Ovidio nelle Metamorfosi (I, 555-559).



Foto 1: Apollo e Dafne

Apollo e Dafne: il racconto

Dafne, giovane ninfa, figlia di Gea, la Madre Terra, e del fiume Peneo, viveva serena nella quiete dei boschi, quando la sua vita fu stravolta dal capriccio di due divinità, Apollo ed Eros. La leggenda racconta che un giorno Apollo, vantandosi con Eros delle sue imprese, derideva il dio dell'Amore che

invece non aveva mai compiuto delle azioni degne di gloria. Ferito dalle parole di Apollo, Eros preparò la sua vendetta: prese due frecce, una spuntata e di piombo, destinata a respingere l'amore, che lanciò nel cuore di Dafne, e un'altra ben acuminata e dorata, destinata a far nascere la passione, che scagliò nel cuore di Apollo. Da quel giorno Apollo iniziò a vagare disperatamente per i boschi alla ricerca della ninfa, tanta era la passione che ardeva nel suo cuore. Alla fine riuscì a trovarla, ma Dafne, appena lo vide, terrorizzata scappò tra i boschi. Accortasi però che la sua corsa era vana, invocò la Madre Terra di aiutarla e questa, impietosita, trasformò la figlia in albero: i suoi capelli diventarono foglie; le braccia si allungarono in flessibili rami; il corpo si ricoprì di ruvida corteccia e i piedi si tramutarono in robuste radici. La trasformazione era avvenuta sotto gli occhi di Apollo che, disperato, abbracciava il tronco nella speranza di riuscire a ritrovare l'amata. Alla fine il dio, deluso, proclamò a gran voce che quella pianta, l'alloro, sarebbe stata sacra al suo culto e segno di gloria da porsi sul capo dei vincitori. E non è un caso che nel nome della ninfa c'era già una predestinazione: il nome Dafne significa, infatti "lauro", alloro.

L'epica è piena di miti che riguardano le divinità, i loro amori difficili, e le violenze carnali. Basti pensare alle tante sembianze ingannevoli assunte da Giove per sedurre attraenti fanciulle. Dafne qui è modello di virtù, è una donna che difende fino all'ultimo l'onore che Apollo vorrebbe intaccare, ma rimane vittima del desiderio possessivo del dio, che egoisticamente non tiene in considerazione la contrarietà e la sua sofferenza, arrivando a rovinarle la vita.

In realtà il vero messaggio di questo gruppo scultoreo del Bernini è l'inutilità dei tentativi di conquistare l'amata, se questa non ricambia gli stessi sentimenti, e il senso del rispetto di una scelta, anche se non condivisa. A conferma di ciò un distico morale, composto in latino dal cardinale Maffeo

Barberini (futuro Papa Urbano VIII), è inciso nel cartiglio della base, che dice: *chi ama seguire le fuggenti forme dei divertimenti, alla fine si trova foglie e bacche amare nella mano.*

Sala IV – Sala degli Imperatori – Il trionfo di Galatea e il Ratto di Proserpina

La sala è detta “Galleria degli Imperatori” per la presenza di diciassette busti in porfido e alabastro di Imperatori. L’ampia volta è impreziosita dai dipinti ispirati alle vicende della ninfa **Galatea**, anche queste narrate da Ovidio nelle Metamorfosi. Al centro si colloca *Il trionfo di Galatea*, figlia di Nereo, desiderata dal ciclope Polifemo (rappresentato sulla sinistra) e amata dal pastore Aci (sulla destra).



Plafond de la Salle des Empereurs – Le Triomphe de Galatée (de Angelis, XVIIIe)

Foto 2: Il trionfo di Galatea

La leggenda narra di Polifemo, ciclope perduto innamorado della giovane Galatea, che a sua volta invece era innamorata di Aci, un bellissimo pastorello, che un giorno, mentre pascolava le sue pecore vicino al mare, vide Galatea e se ne innamorò perduto. Una sera, al chiarore della luna, il ciclope vide i due innamorati in riva al mare baciarsi. Accecato dalla gelosia, decise di vendicarsi. Non appena Galatea si tuffò in mare, Polifemo prese un grosso masso e lo scagliò contro il povero pastorello schiacciandolo. Appena Galatea seppe della terribile notizia, accorse subito e pianse tutte le sue lacrime sopra il corpo martoriato di Aci. Giove e gli dei ebbero pietà e trasformarono il sangue del pastorello in un piccolo fiume che nasce dall'Etna e sfocia nel tratto di spiaggia, dove gli amanti usavano incontrarsi.

Tanti paesini in provincia di Catania ricordano nel nome, composto con Aci, questa bellissima storia di amore negato.

Al centro della sala è collocato **Il Ratto di Proserpina** di Gian Lorenzo Bernini, realizzato tra il 1621 e il 1622.

Il grande gruppo marmoreo racconta un'altra violenza, dettata da uno smodato desiderio di possesso amoroso.



Foto 3: Il ratto di Proserpina

Proserpina, figlia di Demetra, fanciulla bionda e soave, sempre sorridente, in compagnia di altre ninfe, si divertiva a correre sui prati. A un tratto un terribile boato lacerò l'aria. La terra si spaccò e dal baratro balzò fuori, su un cocchio trainato da quattro cavalli Plutone, dio degli inferi, che, afferrata Proserpina, la trascinò nel grembo della terra. Il dio si era innamorato perdutamente di Proserpina e aveva chiesto e ottenuto da Giove di poterla sposare, perciò era venuto sulla terra e l'aveva rapita.

La fanciulla, atterrita, levò terribili grida, implorò il padre Giove ma questi, avendo consentito il rapimento, non poté aiutarla.

La madre Demetra udì le grida della figlia dall'Olimpo. Sconvolta scese sulla terra, e per nove giorni e nove notti la cercò disperatamente. Il sole ebbe pietà di lei e volle svelarle la verità. Allora Demetra, disperata, si allontanò dall'Olimpo e si rifugiò in un tempio a lei consacrato, dimenticandosi della terra. Così a poco a poco i frutti marcirono, le spighe seccarono, i fiori ingiallirono. Alla fine la madre ottenne il permesso di far tornare per metà dell'anno la figlia sulla terra, per poi passare l'altra metà nel regno di Plutone: così ogni anno in primavera la terra si copre di fiori per accoglierla.

In questo gruppo lo scultore sviluppa il tema della torsione elicoidale dei corpi, contrapponendo l'impeto delle figure (la mano di Proserpina spingendo arriccia la pelle del viso di Plutone, che affonda le sue dita nelle carni della vittima). Mentre il rapitore con passo potente e spedito trionfa fermo con il trofeo in braccio, dall'altro lato si scorge il tentativo disperato di Proserpina di sottrarsi alla violenza, mentre le lacrime le solcano il viso e il vento le sconvolge la chioma. In basso il cane a tre teste, guardiano infernale, abbaia.

Sala VI – del Gladiatore – La Verità

La Sala prende nome da una scultura antica, il Gladiatore Borghese, già in questa sala e venduta a Napoleone nel 1807. Al centro è collocato il gruppo berniniano di Enea, che fugge dall'incendio di Troia, salvando il vecchio padre Anchise sulle sue spalle e il figlio Ascanio.

Su un lato è collocata la **Verità**, un'opera allegorica realizzata dal Bernini per se stesso intorno al 1647-1648.



Foto 4: La verità svelata dal Tempo

L'opera nacque in un periodo in cui Bernini era caduto in difficoltà presso la corte papale, per le accuse mossegli dagli avversari contro il suo intervento nella basilica di San Pietro, che avrebbe causato problemi statici. La Verità si incarna in una figura femminile, nuda, come nella solita iconografia, seduta su un masso roccioso, e tiene nella mano destra il sole poggiando la gamba sinistra sul globo terrestre. La raffigurazione del Tempo, che doveva essere posta nella parte alta, non fu mai eseguita. C'è un espresso riferimento a Michelangelo per il voluto contrasto tra parti levigatissime e parti incompiute e alle figure femminili di Rubens per la prorompente fisicità.

Sala VIII – del Sileno – Caravaggio

L'ultima sala del pianterreno, detta del Sileno, è oggi più nota per la consistente presenza di opere di Caravaggio (Milano 1571 – Porto Ercole, Grosseto 1610).

Sulle pareti, decorate a finto marmo, si trovano, infatti, sei dei dodici dipinti del maestro lombardo posseduti in origine dal cardinale: Giovane con canestra di frutta, Autoritratto in veste di Bacco o Bacchino malato, San Girolamo, Madonna dei Palafrenieri, San Giovanni Battista e David con la testa di Golia



Foto 5: Madonna dei Palafrenieri

La Madonna dei Palafrenieri (1605-1606), **anche detta Madonna della serpe**, offre un'immagine a dir poco insolita della Vergine: una madonna-popolana, con un lembo della gonna arrotolata e i capelli arruffati, colta alla sprovvista, si china mostrando il seno. Ha un volto molto conosciuto a Roma, quello della modella e amica del pittore, Maddalena Antognetti detta Lena; anche l'immagine del Bambino è insolita: completamente nudo e troppo cresciuto; e Sant'Anna, una vecchia dal volto rugoso, ha un atteggiamento distaccato, dimesso.

Il dipinto fu commissionato dalla Confraternita dei Palafrenieri per il proprio altare, dedicato a Sant'Anna,

nella nuova basilica di San Pietro (i Palafrenieri Pontifici sono gli incaricati della gestione delle scuderie del Papa); ma rimase nella sede originaria solo pochi giorni, l'acquistò il cardinale Borghese per una cifra irrisoria. Probabilmente fu rimossa per motivi di decoro, vista la prorompente scollatura della Vergine e la nudità di un bambino, troppo cresciuto per essere mostrato nudo; non piacque alla Confraternita nemmeno la mancata partecipazione all'azione di S. Anna, patrona dei Palafrenieri. O più probabilmente fu il desiderio di possesso del cardinale Borghese a consentire il trasloco.

Tre sono i personaggi presenti: Maria, Gesù e Anna, la madre di Maria. Il Bambino è intento, con l'aiuto della madre, a schiacciare con il piede la testa di un serpente, allegoria del diavolo. Nonostante la scena sembri riprodurre un episodio di vita quotidiana (la mamma che corre in aiuto del bambino), simbolicamente raffigura la vittoria del Bene sul male. Anna li guarda, quasi nascosta nell'ombra. Lo sfondo è scuro, non si vede nulla dietro di loro. L'atmosfera cupa, ricca di pathos, tipica dei quadri di Caravaggio, ci fa immergere in una scena di sapore teatrale.



Brescia – Memorie divise, memorie non dette (parte terza)

Elemento costitutivo e caratterizzante dell'arredo urbano di Piazza della Vittoria, concepita nel progetto di Marcello Piacentini come "foro" dell'era fascista", è l'installazione, circa a metà del lato ovest della piazza, di un'opera monumentale: una fontana esagonale, dal cui basamento emerge, straripante di vitalismo, un colosso alto circa sette metri scolpito dal carrarese Arturo Dazzi, che raffigura un aitante giovane nudo, leggermente proteso in avanti. La statua, ufficialmente intitolata "L'Era Fascista" e alternativamente "Alla giovinezza d'Italia", ma popolarmente nota come il "Bigio", diminutivo dialettale di Luigi, non è unanimemente apprezzata dalla cittadinanza, tanto che il *Caffè Impero*, cui la scultura dà le terga, è per questo motivo ribattezzato *Bar de le ciàpe*, mentre il vescovo proibisce al clero di passare davanti all'oscena nudità dell'opera. Piazza della Vittoria "interpreta [...] il nuovo ordine fascista" ed esprime "fisicamente la pervasività dello Stato fascista"; viene usata soprattutto per manifestazioni del regime e le sue "adunate oceaniche", ma, come il Bigio, non incontra il favore della cittadinanza e non riesce a diventare il "foro" dell'era fascista, il nuovo centro alternativo a tutte le altre piazze.

Al crollo del fascismo, l'amministrazione comunale decide di eliminare dalla piazza bombardata la scultura di Arturo Dazzi, la fontana sulla quale è eretta e gli altri simboli fascisti. La statua è collocata in un magazzino comunale, nel quale rimane per quasi settant'anni, finché l'amministrazione di centro-destra (2009-2013) ne delibera la ricollocazione nella sede originaria. Molte voci di persone di cultura, di esponenti del mondo antifascista e ambientalista si levano

contro questa operazione nostalgica, destinataria di un consistente investimento di fondi pubblici, mentre si riducono le risorse a disposizione del welfare per l'assistenza ai cittadini in difficoltà, e divampa una vivace e duratura polemica sulla ricollocazione della statua, che supera gli angusti confini municipali per approdare sulle pagine del *Guardian*. Di fatto il Bigio/l'Era fascista/Alla giovinezza d'Italia continua a restare in magazzino, poiché l'amministrazione comunale di centro-sinistra, eletta nel 2013, non ha dato seguito alla deliberazione di quella precedente. Alla fine dello stesso anno, in concomitanza con la realizzazione della stazione Vittoria della metropolitana, viene ultimata la generale ristrutturazione della piazza, resa completamente pedonale, con una nuova pavimentazione e la costruzione di una nuova fontana, simile a quella del 1932, al cui centro è posizionato un piedestallo da usare come base di appoggio per opere scultoree.

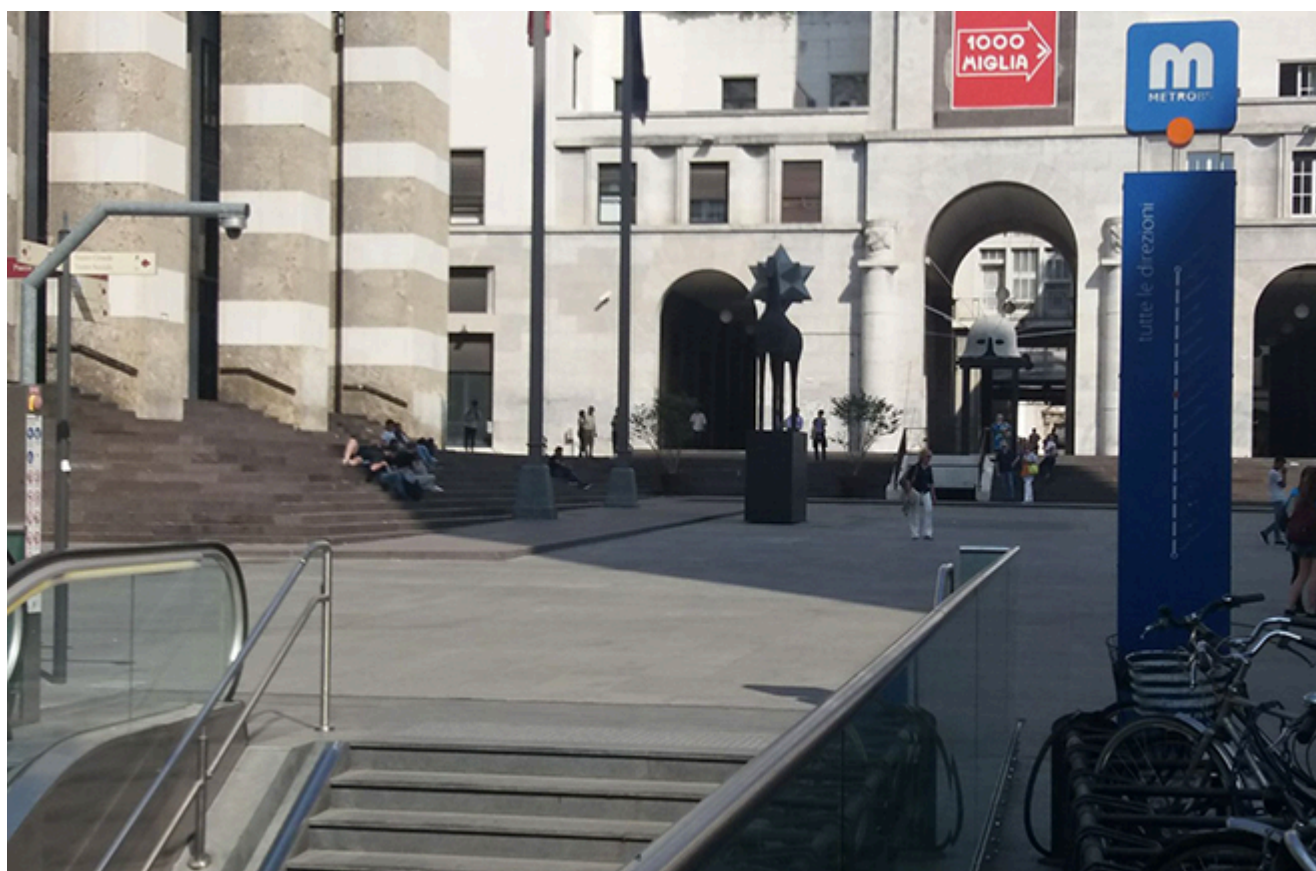


Foto 1. La stazione delle metropolitana di piazza Vittoria

Attualmente piazza Vittoria ospita la sede centrale delle Poste, è sede del mercato settimanale del sabato, insieme alle piazze contigue, e del mercato dell'antiquariato ogni seconda domenica del mese, di numerosi eventi pubblici nel corso dell'anno, dalle corse podistiche alle iniziative musicali, dalla fiera del libro alla punzonatura delle auto storiche che partecipano ogni anno alla Mille Miglia storica, dalle estive "cene in bianco" a iniziative di solidarietà come quelle di Viva Vittoria, durante la quale centinaia di donne bresciane hanno rivestito l'omonima piazza con le coperte da loro realizzate per contribuire alla ricostruzione della scuola di Gualdo (MC), danneggiata dal sisma nel 2016.



Foto 2. Il mercato settimanale



Foto 3. Viva Vittoria

Nel 2017 l'amministrazione comunale, insieme alla Fondazione Brescia Musei, dà inizio a *Brixia Contemporary*, un progetto pluriennale che si propone l'ambizioso obiettivo di trasformare la città con uno sguardo, quello di un artista contemporaneo che sveli un nuovo punto di vista sullo spazio urbano del centro storico, mettendo a colloquio Brixia con Brescia, le origini con il tempo presente, attraverso le opere selezionate per l'occasione e i luoghi che le accolgono. L'artista scelto per il 2017 è Mimmo Paladino, le cui opere sono ospitate dal 6 maggio 2017 al 2 settembre 2018 in un percorso che si espande da Piazza della Vittoria al Tempio Capitolino per raggiungere il Museo di Santa Giulia, sito UNESCO.



Foto 4. Opere di Mimmo Paladino

In Piazza della Vittoria sono posizionati ben sei tra i più celebri totem della sua poetica: una riedizione bresciana del Sant'Elmo e lo Scriba, poi il gigantesco Zenith, la scultura equestre in bronzo e alluminio del 1999, alta quasi cinque metri, il grande Anello, la Stella e, a campeggiare sul basamento che fu del contrastato Bigio di Arturo Dazzi, un'imponente figura in marmo nero, realizzata appositamente per l'occasione, che riporta alla tradizione della grande avanguardia del Novecento. Con questa mostra Brescia vuole anche celebrare i novant'anni della Mille Miglia, competizione automobilistica che si svolge dal 1927 e perciò in Piazza della Vittoria i bolidi leggendari sfilano al cospetto proprio delle opere monumentali di Paladino.

La piazza bresciana è presente anche nella mostra, aperta fino al 25 giugno, *Post Zang Tumb Tuuum. Art Life Politics: Italia 1918-1943*, curata da Germano Celant, presso la Fondazione

Prada di Milano. Il percorso espositivo si snoda in ventiquattro sale, ricostruzioni parziali di sale istituzionali, studi e gallerie private, ottenute dall'ingrandimento in scala reale di immagini storiche, nelle quali le opere d'arte dell'epoca dialogano con progetti architettonici e piani urbanistici coevi. Come esempio degli spazi centrali delle città, ridisegnati dal fascismo a veicolare un'estetica che ne trasmetta il messaggio politico, viene esposto in una delle sale il modello di Piazza della Vittoria di Brescia nel rifacimento di Marcello Piacentini.

A quasi novant'anni dall'inaugurazione, questa piazza, metafisica come un dipinto di De Chirico, si mostra a pieno nel suo carattere di lenta costruzione collettiva, risultato di differenti apporti individuali e stratificazione di linguaggi diversi, e pare finalmente avviarsi a divenire "il nucleo spaziale ove si realizza l'intersezione di storia civile, movimenti culturali, tendenze artistiche, cultura materiale, immaginazione collettiva, proiezioni simboliche, ritualità consolidate, tradizioni popolari e consuetudini comportamentali". Paiono esserne inconsapevoli testimoni e attori il costante flusso quotidiano degli utenti della metropolitana, chi sorseggia un caffè o un aperitivo accompagnato da stuzzichini o consuma un pasto veloce in uno dei tanti locali della piazza, le ragazze e i ragazzi che si danno appuntamento in piazza e si siedono sulla scalinata del palazzo delle Poste, accanto a numerosi cittadini di recente immigrazione – il maschile è d'obbligo perché, purtroppo, ancora le donne non compaiono – oppure, ai ritmi emessi da potenti "radioloni" si esibiscono in improvvisate sfide di breakdance nei portici sotto il grattacielo, e chi schizza veloce nella piazza a bordo del proprio *skateboard*, suscitando talvolta apprensione o fastidio negli umani e spesso uno spaventato abbaiare dei cani al loro guinzaglio.



Foto 5. Skateboard in piazza della Vittoria

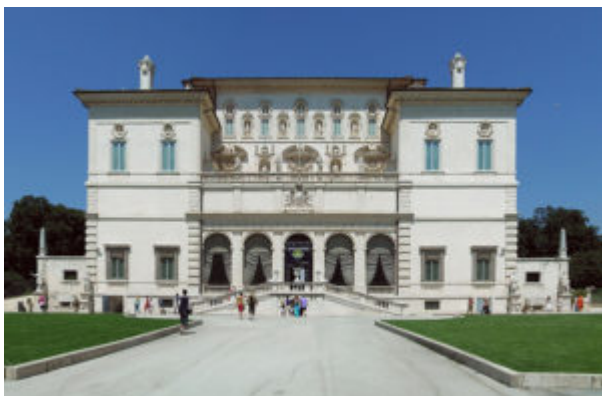
Piazza della Vittoria non è diventata il cuore pulsante di Brescia e, nonostante il masso dell'Adamello in bella vista, labile è il ricordo di una guerra finita cento anni fa; nell'immaginario collettivo locale, sopra tutto di chi è più giovane, Vittoria è semplicemente una stazione della metropolitana, eppure, lentamente, sta trovando posto nel cuore di cittadini e cittadine vecchie e nuove, benché memorie divisive permangano, coesistenti, ma non pacificate, in questa piazza.

Sotto, insieme al torrente Garza, scorre il fiume carsico di una memoria non detta, ma non per questo meno ingombrante: il ritmo cadenzato dei passi della folla che rimbomba sulla pavimentazione della piazza, i suoi *eia eia alalà* di dannunziana memoria, il braccio destro teso nel saluto, i suoi applausi ai discorsi retorici degli oratori ufficiali che la arringano dall'arengario in occasione delle "adunate oceaniche", mentre bandiere e gagliardetti garriscono al

vento. Dopo il crollo del fascismo da Piazza della Vittoria la politica e i suoi riti collettivi imposti dall'alto sono rimasti assenti; il luogo della politica come libera partecipazione dal basso, in una parola democrazia, e ritualità civile e civica è Piazza della Loggia, non solo a causa della strage che nel 1974 l'ha, letteralmente, insanguinata.



Foto 6. Festa di laurea in piazza della Loggia



Percorso di genere alla Galleria Borghese Da Paolina attraverso Dafne, Proserpina, Danae fino all'Amor Sacro e l'Amor Profano (prima parte)

Un po' di storia

L'aristocratica famiglia romana dei Borghese raggiunse potere e ricchezza all'inizio del XVII secolo, con l'ascesa al soglio pontificio, nel 1605, del cardinale Camillo Borghese, papa col nome di **Paolo V**. Protagonista assoluto della corte pontificia fu in quel periodo il nipote prediletto del papa, il **cardinale Scipione Borghese** (1577-1633), figlio di Ortensia Borghese, sorella del Papa, nominato cardinale all'età di ventisei anni, appena due mesi dopo l'elezione dello zio. Animato da una dispendiosa passione per l'arte, il cardinale nipote affidò la costruzione di una villa "fuori Porta Pinciana" all'architetto **Flaminio Ponzi**, su un terreno posseduto dalla famiglia. La villa, la cui costruzione iniziò nel **1607**, fu poi terminata dall'architetto **Giovanni Vasanzio** nel **1633**.

Scipione Borghese, contemporaneamente alla costruzione della villa, cominciò a raccogliere opere d'arte e a commissionare a diversi artisti dell'epoca numerosi lavori, dando l'avvio a quella che doveva essere una delle collezioni private più grandi dell'epoca. Molte opere furono acquisite con estrema spregiudicatezza, come i 100 dipinti sequestrati nello studio del Cavaliere d'Arpino, tra cui alcuni dipinti di Caravaggio, o la Deposizione Baglioni di Raffaello, prelevata dal convento perugino di San Francesco, e fatta calare di notte dalle mura della città. E per aver opposto resistenza a consegnare al cardinale la Caccia di Diana, Domenichino passò alcuni giorni

in prigione. Anche la collezione di sculture antiche si arricchiva, spesso con straordinari rinvenimenti occasionali. Non era da meno la statuaria “moderna”: dal 1615 al 1623 il giovane Gian Lorenzo Bernini eseguì per il cardinale cinque celeberrimi gruppi scultorei, ancora oggi conservati nel Museo, la Capra Amaltea, l'Enea e Anchise, il Ratto di Proserpina, il David, l'Apollo e Dafne. Per volere del cardinale, alla sua morte tutti i beni mobili e immobili furono sottoposti a uno strettissimo vincolo fidecommissario, che preservò l'integrità della collezione fino a tutto il XVIII secolo.



Foto 1. La facciata seicentesca

Nel **1766** cominciarono importanti lavori di trasformazione, voluti dal principe **Marcantonio IV Borghese**, e questa fu la seconda fase, fondamentale per la fisionomia della villa. Architetti, pittori e scultori fecero di Villa Pinciana un modello di stile neoclassico per tutta Europa. Nel nuovo allestimento dell'architetto **Antonio Asprucci** i capolavori scultorei furono posti al centro di ogni sala e il tema decorativo raccordato al soggetto del gruppo scultoreo. Il piano terra era riservato alle statue, mentre i dipinti furono sistemati nel piano superiore, secondo un concetto di ascesa dalle sculture antiche a forme d'arte più sublimi, come la pittura.

Agli **inizi del XIX** secolo la villa venne ulteriormente

ampliata da **Camillo Borghese**, figlio di Marcantonio con l'acquisto di terreni verso Porta del Popolo e Porta Pinciana, che furono integrati alla villa con l'intervento dell'architetto **Luigi Canina**. A lui si devono i Propilei neoclassici (1827) su Piazzale Flaminio, realizzati su modelli dell'antica Grecia. Nel 1807 Camillo, marito di Paolina Bonaparte, sorella di Napoleone, fu costretto dal cognato a una vendita forzosa di statue, busti, bassorilievi, e vari vasi che oggi costituiscono il fondo Borghese del Louvre.

Nel 1902 il principe Paolo Borghese vendette il parco con tutti gli edifici e le opere d'arte allo Stato italiano per 3.600.000 lire.

La villa

La villa fu costruita per essere un museo, luogo di cultura, ma anche per la contemplazione della natura (con piante e animali rari) e della moderna tecnologia (specchi, lenti, orologi particolari). Doveva anche servire come sede di rappresentanza diplomatica della corte pontificia. Inoltre era un'azienda agricola, con vigne, orti, stalle, piccionaia, una grande uccelliera, un giardino zoologico e perfino un allevamento del baco da seta.

La facciata, articolata in due corpi aggettanti collegati da un portico, leggera e luminosa per il colore chiaro della muratura, era ornata da rilievi e sculture antiche. L'accesso al portico avveniva tramite una scala a due rampe, che alla fine del '700 fu smontata per cedimenti del terreno e sostituita da una scala a tronco di piramide. Nel recente restauro, iniziato nel 1983 e durato quattordici anni, la scala di Flaminio Ponzio è stata reintegrata con le sue esatte misure, tramandate nell'Archivio di Casa Borghese. Come pure è stato ripristinato il colore chiaro, e sono state restaurate tutte le statue e i busti della facciata, gravemente danneggiati dagli agenti atmosferici.

L'edificio si ispira allo schema cinquecentesco documentato a Roma da Villa Medici e Villa Farnesina, e riprende anche le ville romane, con avancorpi, portico a cinque arcate e terrazza. All'interno, su due piani, le sale sono disposte intorno a un grande salone centrale.



Foto 2. La facciata della Villa nel 1963

Sala I- Paolina e la bellezza ideale

Dopo aver attraversato il portico, dove sono esposti rilievi antichi, e il salone di ingresso, dominato dal tema della gloria della civiltà romana, entriamo nella prima sala, al centro della quale troviamo una delle sculture più celebri della collezione Borghese, la Statua-ritratto di Paolina Borghese Bonaparte, realizzata tra il 1805 e il 1808 da Antonio Canova (1757-1822).



Fig. 3. L'opera di Canova

La statua, considerata un apice dello stile neoclassico, raffigura la sorella di Napoleone, nonché moglie del principe Camillo Borghese, distesa, a busto nudo, su un lettuccio. Scolpita in morbidi e levigati lineamenti e in una posa aggraziata, Paolina regge con la mano sinistra un pomo, evocando così la Venere Vincitrice del giudizio di Paride e fissa un punto indefinito nell'aria, noncurante di tutto ciò che è contingente, terreno, umano.

Il supporto ligneo, drappeggiato come un catafalco, su cui è distesa Paolina, ospita all'interno un meccanismo che fa ruotare la scultura. S'inverte così il ruolo tra opera e soggetto fruitore: è la scultura a essere in movimento, mentre l'osservatore fermo viene impressionato dalle immagini di una scultura che, ruotando, consente di coglierne lo splendore da tutti i lati. Ad opera finita, Canova passò sul corpo nudo di Paolina un impasto di cera rosata e polvere di marmo, col quale ottenne un effetto di morbidezza e calore, di vera carne.

Questo ritratto senza veli di una persona di rango era un fatto eccezionale per l'epoca. Ma la persona storica è raffigurata e trasformata in divinità antica in un atteggiamento di classica quiete e nobile semplicità, secondo il concetto di *bello ideale* di Winckelmann, il massimo teorico dell'estetica neoclassica.

Antonio Canova è lo scultore più celebre della bellezza ideale, che, secondo lui, si incarnava nelle antiche sculture greche, dove il linguaggio esaltava l'equilibrio, le proporzioni, la semplicità. Nella Grecia classica la grazia era intesa come armonia delle forme, perfezione impossibile da trovare in natura, in quanto imperfetta. E il neoclassicismo, in opposizione e come reazione alla precedente estetica barocca, rifiuta ogni forma di eccesso, ogni espressione di sentimento che stravolge e imbruttisce i lineamenti del volto, che invece devono essere distesi e sereni, ogni virtuosismo o passione incontrollata e travolgente.

Se, a un primo sguardo superficiale, le opere degli artisti neoclassici sono spesso ritenute fredde e inespressive, a causa dell'applicazione di un canone estetico preciso, di principi teoretici imposti all'arte e al processo creativo, la vera grandezza del Canova consiste proprio nel superamento di questi canoni, nell'aver infuso un'anima alle sue figure che ce le rendono umane e vicine.

In copertina. La facciata oggi, dopo l'ultimo restauro



Sulle tracce della Resistenza

in Valdinievole

La Valdinievole – in provincia di Pistoia, in Toscana – dopo l'8 settembre 1943 si trovò attraversata dalla Linea Gotica che dalla costa adriatica arrivava fino al confine con la Liguria, direttamente sul mare Tirreno. Vari nuclei partigiani si organizzarono, anche con il contributo di militari sbandati e della popolazione; in questo quadro la situazione, come in quasi tutta l'Italia centro-settentrionale, divenne sempre più difficile a causa della presenza delle truppe tedesche occupanti, aiutate dai fascisti locali. Sequestri di beni, vere e proprie ruberie di animali e provviste, lavoro coatto per gli uomini ritenuti abili, rastrella-menti, violenze di ogni genere divennero elementi della quotidianità, a cui si accompagna-vano i raid aerei degli Alleati che – quando colpivano – non distinguevano certo fra amici e nemici.

Molto si è detto, rievocato, narrato su questo periodo e soprattutto sul secondo terribile inverno, fra il 1944 e il 45, quando le forze erano ridotte al minimo e la fiducia vacillava, come magistralmente ha raccontato Beppe Fenoglio parlando della sua esperienza nelle Langhe. Il fatto di sangue più grave avvenuto in queste terre fu l'eccidio del Padule di Fucecchio – compreso fra le province di Pistoia e Firenze – nel territorio pianeggiante ai margini dell'area palustre, fra campi coltivati, canneti e boschi. Iniziamo da qui il nostro percorso per ricordare vicende e luoghi che ancora ci parlano dell'accaduto.

Non lontano da Montecatini Terme, a **Ponte Buggianese**, in cerca di tracce e personaggi, si può partire dalla piazza centrale dove sorge il santuario e percorrere la “ruga”; si arriva a un ampio spazio alberato dedicato agli eroici fratelli Banditori: Lenin Giulio (detto Leo), ferito nel '44 in un bombardamento, morì presso Volterra, e Nicola (soprannominato Tarzan per la forza e la resistenza al freddo e alle fatiche) fu ucciso “in seguito a ferita prodotta da mitraglia” a Porretta Terme, a

pochi giorni di distanza, mentre voleva arrivare fino a Berlino, nel cuore del Reich.



Foto 1. Intitolazione ai fratelli Banditore

Anche il campo sportivo, situato accanto al fiume Pescia, è dedicato a loro fino dal 16 settembre 1945. Della loro vicenda si occupa un volume collettivo, edito nel 2005 dall'amministrazione comunale, e intitolato in modo significativo *Non fermarsi al Ponte* che ricostruisce la vita della famiglia da sempre antifascista, la passione politica, l'entusiasmo giovanile dei due fratelli. Nella piazza, su un piano rialzato, si ammira dal 1993 la monumentale opera in bronzo dell'artista pistoiese Jorio Vivarelli dal forte significato simbolico: "Parabola storica- via della Resistenza- l'ultima sfida".

Nei pressi del centro del paese si trova un'area verde con la piazza inaugurata nel 1990 e dedicata a Giovanni Magrini. Era un giovanissimo carabiniere di Ponte Buggianese – in servizio a Praticello, presso Gattatico, sull'Appennino Tosco-Emiliano – e fu protagonista il 9 settembre 1943 di uno dei primi atti della Resistenza. Senza direttive e ignorando l'armistizio e quanto stava accadendo nel resto d'Italia, si trovò a difendere con i commilitoni la caserma assaltata da soldati della Wehrmacht, che volevano prendere le armi e le munizioni; dopo aver respinto due bombe a mano e ferito i nemici, fu colpito in pieno al braccio sinistro da una raffica di mitra per cui rimase mutilato; nel 1952 gli fu conferita la medaglia

d'argento al valore militare. Gli è stata dedicata anche la caserma dei Carabinieri di Montecatini.



Foto 2. Area verde dedicata a Giovanni Magrini

Da Ponte Buggianese, in circa due chilometri si raggiunge la frazione **Anchione** dove sorge un monumento in ricordo dell'eccidio, proprio davanti alla chiesa; poco dopo appare la Dogana del Capannone, importante edificio medico recentemente restaurato e aperto (saltuariamente) al pubblico. Ospita un piccolo Centro di documentazione sulla strage che si svolse nelle campagne intorno. Oggi in questa vasta area è bello passeggiare (o andare in bicicletta) lungo gli argini e i canali, osservando i tabacchifici abbandonati e le case ormai in disuso. Incontrando cippi, piccole edicole e la grande lapide sul tabacchificio del Pratogrande è impossibile non soffermarsi sulla strage nazifascista avvenuta il 23 agosto 1944, di cui pure tanti hanno scritto e su cui si continua a indagare.



Foto 3. Tabacchificio di Pratogrande

Le vittime – scelte casualmente in un territorio molto ampio – furono 176 (altre fonti parlano di 174 o di 175): fra di loro non c'erano partigiani/e, nessun militare, ma tante famiglie locali e altre sfollate fuggite dalle città bombardate, come Pisa, Livorno, Pontedera; 31 avevano oltre 55 anni, 22 ragazzi erano sotto i 15 anni, 3 sotto l'anno di età (fra cui le piccolissime Maria Malucchi di 4 mesi, Silvana Tognozzi e Rosa Maria Silvestri), 3 bambini di due anni e una donna invalida di 93: Maria Faustina Arinci, detta Carmela, a cui fu gettata una bomba nella tasca del grembiule. Questi sarebbero stati i pericolosi cospiratori! Nessuna regione come la Toscana – è bene ricordarlo – ha dato un tale tributo di vittime civili: 4.461, sul totale di 9.980; e la provincia di Pistoia – in soli quattro mesi – ne ebbe 680.



Foto 4. Lapide di Pratogrande

Dalla parte opposta dell'area palustre, dopo Monsummano Terme, lungo la via Francesca, in direzione Fucecchio, si nota sulla destra il piccolo nucleo abitato di **Castelmartini** (Larciano); nella breve via di accesso spicca il candido monumento eretto alle vittime dell'eccidio dallo scultore Gino Terreni. All'interno del Centro Visite del Padule, poco distante, si possono osservare da vicino alcuni bozzetti preparatori realizzati in creta o gesso.



Foto 5. Bozzetto di Gino Terreni

Anche altrove in Valdinievole si trovano ricordi dell'eccidio sotto forma di lapidi, monumenti e intitolazioni stradali (vedi: Luoghi della memoria- Istituto Storico della Resistenza- Pistoia) riferite inoltre a partigiani locali e a personaggi storici: dai fratelli Cervi a Bruno Buozzi, da Giacomo Matteotti a Giovanni Amendola, che proprio in questa zona fu picchiato a morte, sulla via verso Pistoia, in località Colonna. Fra le tante merita di essere segnalata una intitolazione, avvenuta il 25 aprile 2016 a **Pieve a Nievole**, grazie ai contatti presi con l'Amministrazione locale dalla associazione Toponomastica femminile; si tratta di: largo delle Partigiane, unica del genere nell'intera provincia.



Foto 6. Largo delle Partigiane

Proseguendo la strada verso Fucecchio, andando nell'interno, ci si inoltra sulle belle colline ricoperte di ulivi e di vegetazione; se da Lamporecchio si procede verso Pistoia, si attraversa la località **San Baronto**; qui, lungo la via Montalbano, un breve tratto – il 20 febbraio 2016 – è stato intitolato dal comune a Maria Assunta Pierattoni, vittima del nazifascismo e protagonista di una drammatica vicenda. Nata a Lamporecchio nel 1895, rimase vedova con tre figli; il grave disagio economico la portò a cercare ogni genere di lavoro, finché fu avvolta in una spirale di sospetti e di fraintendimenti che la condusse in carcere. Dopo la fuga, nuovi errori ed equivoci la riportarono in carcere fiduciosa che venisse dimostrata la sua estraneità ai fatti imputati. In seguito fu catturata dagli Alleati e accusata di essere una

spia perché aveva con sé un salvacondotto firmato dal comandante repubblicano del carcere di Parma. Le sue tracce diventano sempre più labili e la sua fine non è chiara; si sa solo che morì in un giorno imprecisato del novembre 1944 in località Arni di Stazzema, proprio là dove il 12 agosto le SS avevano ucciso 560 persone.



Foto 7. Intitolazione a Maria Assunta Pierattoni

A proposito di vittime innocenti, ricordiamo fra le tante i tre giovani che trovarono la morte su una mulattiera a San Gennaro (presso **Collodi**) il 26 luglio 1944; una croce di ferro con una lapide alla base, situata nell'oliveto di Aldo Michelotti, ne tiene viva la memoria. Si tratta di due ragazzi di 19 anni (Aldo Giannoni e Livio Frateschi) e di una donna: Germana Giorgini. Era nata a Pescia il 19 settembre 1918, faceva la cartايا ed era diventata staffetta partigiana; fu fucilata lì vicino, in località "La Rovaggine". Un masso, posto sulla via per San Gennaro nel 1997 a cura dell'Anpi di Pescia e del comune di Capannori, reca incisi i nomi dei caduti.



Foto 8. Centro Polivalente dedicato ad Amina Nuget

Dopo tanto dolore e tanta violenza, concludiamo l'itinerario ideale con un messaggio di fiducia e di speranza. Venendo da Collodi, superata Pescia in direzione Montecatini, si entra nel comune di **Uzzano**; qui, in località S. Lucia, sulla sinistra una brevissima deviazione porta al Centro Polivalente dedicato ad Amina Nuget, uno dei tanti nomi di persone sconosciute ai più che però hanno contribuito con la loro oscura opera al bene dell'umanità. Amina e il marito Umberto Natali, infatti, durante la Seconda guerra mondiale nascosero e protessero tre sorelle ebrei, salvandole dalla deportazione. Per questo sono stati nominati "Giusti fra le Nazioni" nel 2003.



Brescia – Memorie divise, memorie non dette (parte seconda)

A Brescia negli anni Venti del secolo scorso vengono messe in cantiere numerose opere pubbliche per modernizzare la città e si decide di redigere un nuovo piano regolatore, in sostituzione del precedente, risalente al 1897 e scaduto nel 1922. Nel 1927 è indetto un concorso nazionale per un piano di

ampliamento del nucleo urbano, che disegni “ un centro degno delle tradizioni artistiche della città, adeguato al suo sviluppo economico e demografico”, secondo le parole del podestà Ugo Calzoni. Le ambizioni dei tredici progetti presentati vengono decisamente ridimensionate dall'amministrazione comunale, che decide di rinunciare al previsto sviluppo di zone periferiche e di concentrarsi esclusivamente sul centro storico, e affida l'incarico a Marcello Piacentini, “architetto del regime” e autore del riassetto del centro di Bergamo. La sua idea di fondo è aprire la città storica per farla attraversare dai nuovi flussi veicolari che ruotano attorno al suo cuore vivo e pulsante, la nuova piazza, in diretto contatto con Piazza della Loggia, Piazza Duomo e Piazza del Mercato, e lambita dai nuovi flussi, ma mai attraversata dal traffico veicolare. L'area prescelta per l'apertura è quella dell'antico quartiere delle Pescherie, che sorge nel luogo in cui i Longobardi, dopo aver messo la città a ferro e fuoco, insediano nel VII secolo il loro primo accampamento, a ovest delle antiche mura romane e sulle rive del torrente Melo, rinominato Garza in età medievale, per svilupparsi poi nei secoli a ridosso delle principali piazze cittadine (Piazza della Loggia, Piazza Duomo e Piazza del Mercato) e diventare uno dei principali luoghi del commercio di pesce, formaggio, carne e granaglie in città. Popolarmente noto anche come “serraglio” e ricco di osterie e bordelli, è popolato da oltre seicento famiglie, più di tremila persone, che vivono in case strette e alte fino a 25 metri, affacciate su vicoli oscuri e tortuosi, in condizioni igienico-sanitarie che sono considerate le peggiori della città, tanto che la cultura fascista paragona il quartiere a un tumore da estirpare.



FOTO 1. Cartolina d'epoca. Piazzetta delle Pescherie, 1929

Con i fondi stanziati dal Regio Decreto n. 787, del 25 aprile 1929, si espropriano oltre duecento fabbricati, sistemando gli oltre tremila abitanti in precari alloggi di periferia, in alcuni casi semplici baracche, in aree che diverranno nei decenni successivi simbolo del degrado urbano, e i cui abitanti, ancora alla fine degli anni Sessanta, sono indicati come “gli sfrattati”, o *sbandinell’icastica* definizione dialettale, che sintetizza la loro condizione di marginalità e la memoria dell’espulsione coatta. In meno di due anni si completa lo sventramento, che rade al suolo, oltre a laboratori artigianali, botteghe e facciate affrescate, una delle quali, particolare per i notevoli affreschi del ‘500 con scene di storia romana di Lattanzio Gambara, è stata inglobata nell’edificio delle poste; edifici di importante valore storico quali le antiche pescherie, il macello risalente al Quattrocento, la chiesa romanica di Sant’Ambrogio, i resti della *curia ducis* romana, le fondamenta della cinta urbana tardo-antica, di una torre, di un palazzo ducale di età longobarda, tre resti di ponti sul torrente Garza. Nel 1970, durante gli scavi per la costruzione del parcheggio sotterraneo terminato nel 1974, vengono ritrovati altri importanti resti risalenti alle età imperiale e longobarda e, nel 2008, durante gli scavi per la realizzazione della metropolitana di Brescia, vengono alla luce le fondamenta di una torre di epoca medievale.



FOTO 2. Particolare dell'affresco di Lattanzio Gambara in via XXIV Maggio lungo una parete dell'edificio delle poste

Il progetto di Piacentini è classicheggiante, ricco di volumi squadrati e ricoperti di lucente marmo bianco. La piazza ha una forma a L, cioè quella di un rettangolo con il lato lungo parallelo all'asse nord-sud e, nell'angolo nord-ovest, la rimanente porzione d'area che costituisce la L, richiamando la forma di un'altra piazza cittadina, Piazza del Foro, di età romana, sulla quale si affaccia il Tempio Capitolino o *Capitolium* (79 d.C.).

Piazza della Vittoria è progettata come spazio solenne per le celebrazioni e, allo stesso tempo, spazio di vita quotidiana.



FOTO 3a. Cartolina d'epoca. Piazza Vittoria



FOTO 3b. Cartolina d'epoca. Piazza della Vittoria dall'aereo

Secondo alcuni studi l'impianto si ispirerebbe, sia pure con alcune differenze, alla disposizione della piazza minore di San Marco a Venezia, quella che, oltre il Canal Grande, guarda alla chiesa di S. Giorgio. Come nella chiesa palladiana infatti il lato meridionale della piazza, su cui si affaccia l'edificio della Banca Commerciale, è l'unico ad avere un prospetto scolpito dalla presenza dell'ordine gigante; l'unico lambito dal "fiume veicolare" che ricorda il canale, mentre la piazza resta chiusa ai mezzi da due pennoni, ora vicini al palazzo delle poste, allineati agli spigoli dei palazzi laterali, anche se poi, già dal 1935, è utilizzata come area di sosta per automobili private, parcheggiate anche in doppia fila.

Come a Venezia il lato sinistro è il più classico e si chiude sull'angolo retto interno alla piazza con il Torrione; unico edificio in mattoni come il celebre campanile di S. Marco,

ovvero il grattacielo di proprietà dell'INA, il primo in Italia e uno dei primi in Europa, una struttura di cemento armato alta 57 metri, che ricalca il gusto eclettico dei primi grattacieli statunitensi, nonostante il regime imponga di definirlo "edificio multipiano" o "torrione".



FOTO 4. Grattacielo INA

Marcello Piacentini, in effetti, ricicla per Brescia il progetto di grattacielo con cui nel '22 aveva partecipato, con esito negativo, al concorso americano per la Chicago Tribune Tower. L'intero edificio si discosta dal candore della bicromia marmorea degli altri edifici della piazza e, ad eccezione del porticato e della parte inferiore del fabbricato, è interamente rivestito con mattoni a vista, a richiamare cromaticamente i tetti in tegola delle costruzioni circostanti e inserirsi armonicamente tra le cupole e le torri medievali. La facciata principale, rivolta verso la piazza, presenta dodici grandi archi, racchiudenti ognuno le finestre di due piani, e una decorazione di dodici bassorilievi in terracotta, realizzati dal ceramista Vittorio Saltelli, che raffigurano le attività produttive tipiche di Brescia. Sul basamento porticato campeggiava un bassorilievo di Arturo Martini, l'*Annunciazione*, forse distrutto durante i bombardamenti della seconda guerra mondiale, forse trafugato,

oggi non più visibile. All'ultimo piano, raggiungibile per mezzo di un modernissimo ascensore elettrico, si trovava un ristorante panoramico, poi divenuto lo studio dell'architetto Fedrigolli. Secondo le retoriche cronache dell'inaugurazione, Mussolini avrebbe disdegnato l'ascensore per salire a piedi, "con passo giovanile e rapido", i tredici piani del grattacielo, raggiungendo per primo la terrazza panoramica, dopo aver seminato chi aveva seguito il suo esempio. L'edificio, archetipo del grattacielo italiano, suscita una vasta eco nella stampa italiana dell'epoca e viene preso a modello per la costruzione di altri simili, in una sorta di "corsa al grattacielo", bruscamente interrotta allo scoppio della seconda guerra mondiale. Durante il conflitto i suoi sotterranei sono utilizzati come rifugio antiaereo. Affiancato al torrione, sempre sul lato ovest della piazza, si trova il palazzo delle Assicurazioni Generali di Venezia, sulla cui facciata classico-déco spicca un leone alato in bronzo, modellato da Alfredo Biagini, fronteggiato, sul lato opposto della piazza, da un altro simile scolpito sull'edificio della Riunione Adriatica di Sicurtà.



FOTO 5. Il leone alato in bronzo sulla facciata dell'edificio delle Assicurazioni Generali

Sul lato settentrionale della piazza si affaccia la sobria

facciata del palazzo delle Poste, con il suo rivestimento in bicromia bianco-ocra; un simbolo civico, in quanto l'edificio sarebbe dovuto diventare il nuovo palazzo comunale, in sostituzione della storica sede di Palazzo Loggia, di cui riprende la triplice apertura, abbandonando però gli archi a favore di tre alti fornicci sormontati da architravi. La fitta cortina muraria del lato settentrionale è attraversata da vie pedonali, il quadriportico e una galleria, volutamente allineate alle strade provenienti dalla piazza delle cattedrali per creare un legame con la maglia viaria scomparsa, e a nord-est della piazza una grande scalinata, che contorna il Palazzo delle Poste, colma il dislivello creatosi tra Piazza Vittoria e il piano costituito da Piazza della Loggia e via X Giornate.

Unico elemento anomalo nel richiamo ai riferimenti veneziani resta la Torre della Rivoluzione dedicata alla vittoria nella Grande Guerra, una torretta celebrativa piuttosto semplice, con un orologio alla sommità, dalla superficie volutamente liscia, che ospitava le scomparse scritte celebrative del regime e un altorilievo monumentale in bronzo raffigurante il Duce a cavallo, dello scultore Romano Romanelli. L'opera suscita vivaci polemiche già al suo apparire e la critica del tempo "ne disconosce il significato di rimando simbolico fascista e ne sottolinea piuttosto il richiamo a un faro portuale o a una torre comunale, nonché altri edifici palesemente ispirati all'architettura classica"[1]

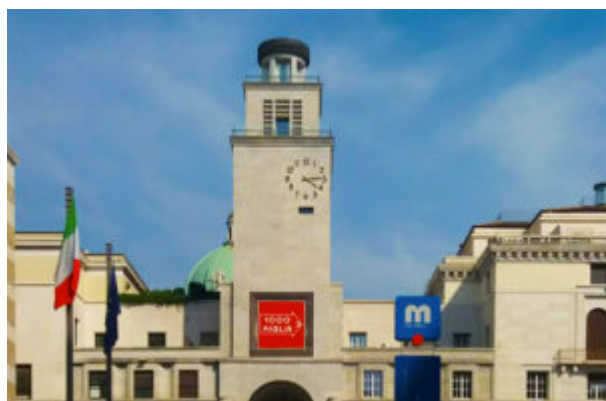


FOTO 6. La Torre della Rivoluzione

Nel 2014 lo scomparso duce trionfale a cavallo è sostituito dall'installazione temporanea, realizzata per celebrare il centenario della nascita dell'artista e collezionista d'arte Guglielmo Achille Cavellini, noto anche come GAC. Sotto la Torre della Rivoluzione resta invece l'arengario in pietra rossa di Tolmezzo, che fungeva da palco per gli oratori durante le adunanze cittadine, utilizzato anche da Benito Mussolini durante la cerimonia di inaugurazione della piazza. È decorato con lastre di marmo lavorate a bassorilievo da Antonio Maraini che raffigurano allegorie della storia di Brescia: dalla Vittoria alata, a ricordo della dominazione romana, al longobardo Re Desiderio, dall'eretico Arnaldo da Brescia al vescovo Berardo Maggi, dai santi patroni Faustino e Giovita alle glorie della pittura locale del Cinquecento Romanino e Moretto, dalle Dieci giornate di Brescia alla Prima guerra mondiale fino all'Era Fascista, recante la scritta, scalpellata via nel dopoguerra ma ancora leggibile, "FASCISMO ANNO X" in riferimento al decimo anniversario dalla nascita del fascismo.



FOTO 7. L'arengario in pietra rossa

Come nella città lagunare, il lato destro della piazza, su cui prospettano palazzo Peregallo, l'edificio della Riunione Adriatica di Sicurtà, il nuovo albergo Vittoria e le sale per le contrattazioni commerciali volute dal Consiglio provinciale dell'economia, contrappone alla monocromia del sinistro il colore, ma del bianco e del verde della scacchiera che impreziosivano le facciate ora resta solamente un labile alone.

Servizio fotografico di Maria Paderno

Cartoline d'epoca dal sito www.bresciavintage.it

[1]Paolo Corsini e Marcello Zane, ***Storia di Brescia. Politica, economia, società 1861-1992***,Bari, Laterza, 2014, p. 257



Brescia – Memorie divise, memorie non dette (parte prima)

La memoria della Grande Guerra è ampiamente e variamente rappresentata nel reticolo urbano di Brescia attraverso le date di inizio e fine del conflitto per l'Italia, Ventiquattro Maggio e Quattro Novembre; luoghi fortemente evocativi del fronte – dal Monte Grappa all'Isonzo, dal Piave a Vittorio Veneto – e di coloro che vi hanno combattuto, dagli alpini ai “ragazzi del '99”, dagli “eroi” come Enrico Toti e Francesco Baracca, passando per gli irredentisti come Cesare Battisti e Damiano Chiesa, fino ai maggiori esponenti degli alti comandi militari come Armando Diaz e Luigi Cadorna, per non citare che

qualche esempio.

Foto 1-2-3-4.





Luoghi e nomi della Grande Guerra nell'odonomastica cittadina.

Il giudizio storico sulla conduzione della guerrada parte di quest'ultimo è quasi unanimemente negativo, non soltanto per le centinaia di migliaia di caduti al fronte (circa 650.000 su un esercito di un milione e mezzo), ma soprattutto per la sua assoluta mancanza di rispetto per le sofferenze atroci dei soldati nell'inferno delle trincee e per il trattamento disumano riservato ai prigionieri italiani in mani austriache. Oltre centomila sarebbero morti letteralmente di fame nei campi di prigionia perché Cadorna non agevolò mai l'afflusso di pacchi viveri da casa e attraverso la Croce Rossa. Udine, sede del comando operativo del generale piemontese, modifica l'intitolazione, da Piazzale Cadorna a Piazza Unità d'Italia, nel 2011. Nel 2015 anche a Brescia, come in altre città italiane, tra cui Genova, Lecco, Bassano, Verona e Milano, viene avanzata la proposta, peraltro rimasta inattuata, di togliere Luigi Cadorna dall'odonomastica, poiché, come aveva affermato qualche tempo prima Ferdinando Camon, sostenendo un'analogia proposta a Padova, «aver dato il nome di Cadorna è stato, ieri, un errore. Mantenerlo ancora diventa, ormai, una colpa”.



Foto 5. Intitolazione a Cadorna

Alla memoria della Grande Guerra a Brescia è dedicata anche una piazza, Piazza della Vittoria (in copertina), inaugurata personalmente da Benito Mussolini, nel decennale della marcia su Roma, il 1° novembre 1932, con una cerimonia molto seguita dalla stampa e immortalata anche da un cinegiornale dell'Istituto Luce. In fondo alla piazza, all'esterno dell'abside della chiesa di Sant'Agata, di origine longobarda, è addirittura collocato, come parte dell'arredo urbano, un masso granitico dell'Adamello, a ricordo dei mutilati della prima guerra mondiale.



Foto 6. Il monumento all'Adamello

Servizio fotografico di Maria Paderno

