

COMMENTARI DELL'ATENEO DI BRESCIA

PER L'ANNO 2023

ANNO ACCADEMICO CCXXII





La pubblicazione è stata realizzata grazie al contributo della
Direzione generale Educazione, ricerca e istituti culturali

ISSN 1594-8218

COMMENTARI DELL'ATENEO DI BRESCIA
Registrazione del Tribunale di Brescia 21 gennaio 1953 N. 64
Direttore responsabile LUCIANO FAVERZANI

**SOLENNI ADUNANZA
DEL 14 APRILE 2023**

PROLUSIONE DEL PRESIDENTE SERGIO ONGER

Autorità, signore e signori buonasera, grazie per essere intervenuti all'apertura del duecentoventiduesimo anno accademico dell'Ateneo di Brescia.

Come consuetudine, il Segretario darà lettura tra poco delle attività svolte nel 2023.

Permettetemi, prima di cedergli la parola, di ricordare alcune iniziative che si sono svolte e che si svolgeranno nel corso di questo anno.

Devo però prima premettere che molte delle attività che abbiamo in corso sono il frutto della progettazione avviata nel corso dell'anno precedente con la presidenza di Antonio Porteri.

Per Bergamo Brescia capitale italiana della cultura abbiamo condiviso tre progetti con gli Atenei di Bergamo e di Salò.

Il primo, *Tesori musicali nascosti: museo virtuale della musica a Bergamo e Brescia*, di cui noi siamo capofila. Sotto la direzione scientifica del socio Marco Bizzarini, il progetto prevede la realizzazione di un Museo virtuale della musica (un sito internet articolato in quattro sezioni: composizioni, strumenti, iconografia, luoghi) e una rassegna concertistica tesa a valorizzare il patrimonio musicale di Bergamo e Brescia. Dei sei eventi previsti, due si sono già tenuti presso di noi il 5 e il 26 febbraio, il prossimo si terrà a Salò il 6 maggio, seguirà il 21 luglio un pomeriggio di studio al ridotto del Teatro Grande dedicato alla rappresentazione di *Madama Butterfly* di Giacomo Puccini del 28 maggio 1904 (dopo il fiasco alla Scala del 17 febbraio), infine l'8 e il 29 ottobre ospiteremo gli ultimi due concerti in questa sede.

Il secondo, *La poesia del dialetto*, avente per capofila l'Ateneo di Salò, vedrà ospitato da noi il 21 aprile un convegno, curato dal socio Pietro Gibellini, sul ruolo del dialetto nella letteratura italiana.

Il terzo, *Questioni di caratteri*, avente per capofila l'Ateneo di Bergamo. Città e territori condividono paesaggi, montagne, valli, fiumi, laghi, uniti da antichi tracciati viari. Su queste strade bergamaschi e bresciani si sono

incontrati, spesso fondendosi, attraverso le famiglie, le imprese, l'artigianato, l'arte, la musica, la religiosità, in una parola attraverso la cultura. Sono diversi gli incontri e i temi previsti, due di questi, dedicati alla storia dell'editoria bergamasca e bresciana, curati dal socio Angelo Brumana, saranno tenuti nel nostro Ateneo.

L'anno scorso abbiamo poi ottenuto un contributo Cariplo per la messa in sicurezza dell'Archivio Martinengo Villagana, conservato presso di noi, e quest'anno, sotto la guida dei soci Elisa Sala ed Enrico Valseriati, che sono anche responsabili del progetto di conservazione, il 15 e il 16 giugno ospiteremo il convegno "La spada, la dimora, l'eresia. I Martinengo tra Brescia, Bergamo e l'Europa (secoli XVI-XVIII)", i cui atti saranno editi nella nostra collana Annali di storia bresciana.

Il 4 aprile abbiamo inaugurato al piano nobile di Palazzo Tosio la mostra *Luigi Basiletti e l'Antico*, a cura dei soci Roberta D'Adda, Bernardo Falconi e Francesca Morandini. Realizzata con la Fondazione Brescia Musei, l'esposizione, che rimarrà aperta fino al 3 dicembre, e il relativo catalogo edito da Skira, sono per noi l'occasione per celebrare il duecentesimo dall'avvio degli scavi del *Capitolium* e per ricordare quindi l'impresa culturale più straordinaria condotta dalla nostra accademia, quella che ha visto restituire a Brescia un grande sito archeologico urbano, ha dotato la città del suo primo Museo pubblico (1830) e ha portato alla pubblicazione del *Museo Bresciano Illustrato* (1844).

Martedì 12 aprile abbiamo ospitato la riunione della rete delle accademie del Lombardo-Veneto, definendo il programma del convegno che si terrà a Venezia presso l'Ateneo Veneto il 24 novembre su "Accademie e società civile".

Infine, per quanto riguarda le nostre pubblicazioni, è in corso di stampa l'ottavo Annale di storia bresciana *Da Brescia all'Europa. Viaggiatori e itinerari in età moderna*, a cura di Carlo Bazzani. Oltre alle annate 2020 e 2021 del nostro periodico "Commentari dell'Ateneo di Brescia".

Prima di concludere, permettetemi di ringraziare a nome personale e di tutto il corpo accademico il nostro presidente emerito, Antonio Porterì, per l'impegno profuso nella direzione del nostro Ateneo nel triennio 2020-2022. Un periodo particolarmente complicato nei primi due anni del suo mandato dall'epidemia di Covid e che ha richiesto non solo uno sforzo straordinario, ma anche una capacità creativa nel ripensare le modalità della nostra attività.

Nonostante queste difficoltà, nei primi mesi del 2020 è stato portato a termine il restauro della Sala delle vedute al piano terra.

Con la Fondazione Brescia Musei si sono tenute nella nostra sede le mostre: "Raffaello e l'invenzione del Divino pittore", dal 2 ottobre 2020 –

19 febbraio 2021 e poi “Dante e Napoleone. Miti fondativi nella cultura bresciana di primo Ottocento”, dal 5 maggio – 15 dicembre 2021. È stato edito, sempre nel 2021, l'Annale di storia bresciana numero 7 su *Letteratura bresciana del Seicento e del Settecento*.

Ma soprattutto, nel corso dello scorso anno, sono stati condotti gli importanti restauri dell'ala est, della terrazza e del cortile di Palazzo Tosio.

Nel rinnovargli la nostra più profonda riconoscenza per quanto ha fatto e continua a fare per la nostra Accademia, gli conferiamo oggi la medaglia d'oro dell'Ateneo.

RELAZIONE DEL SEGRETARIO SULL'ATTIVITÀ ACCADEMICA svolta nell'anno 2023

Nel corso del 2023 il Consiglio di Presidenza dell'Ateneo si è riunito il 6 febbraio, il 27 marzo e il 2 ottobre; il 26 aprile è stata convocata l'assemblea ordinaria dei Soci, mentre il 21 novembre si è svolta l'Assemblea straordinaria dei Soci che ha dovuto ratificare il nuovo Statuto. Il 14 aprile ha avuto luogo l'Adunanza solenne per il CCXII anno accademico.

DIARIO DELLE LETTURE E DEI PUBBLICI INCONTRI

- Venerdì 13 gennaio – Francesca Brizzi (docente di materie letterarie) ha tenuto una conferenza sul tema *La Didone che non ti aspetti. Una lettura iconografica del ciclo del Palazzo Maggi di Calino*.

Il salone del pianterreno di palazzo Piccolo Maggi presenta una decorazione su tutte le pareti che ha per oggetto la figura di Didone. Alcune scene, tuttavia, risultavano di difficile comprensione e sembravano distanti dal classico modello Virgiliano. Questo lavoro ha come scopo ricostruire e comprendere la sequenza dei diversi episodi. Alcuni dettagli hanno mostrato che come modello del ciclo sembrerebbe esserci il *De mulieribus claris* di Boccaccio, nel quale la figura di Enea, grande assente nel ciclo in esame, non compare, in quanto l'eroina muore prima di poterlo conoscere. Didone quindi viene presentata come *exemplum virtutis* di vedova, andando a dialogare con gli altri *exempla* al femminile di moglie (Lucrezia), madre (Cornelia), vergine (Tuccia) presenti nel salottino al piano superiore del palazzo affrescato dal Gambara.

- Venerdì 27 gennaio – Stefania Cretella (storica dell'arte, Università di Verona) ha tenuto una conferenza dal titolo *Per il Centenario del "Raffaello Bresciano": il monumento ad Alessandro Bonvicino detto il Moretto*.

Per celebrare i quattrocento anni dalla nascita di Alessandro Bonvicino, detto il Moretto, l'Ateneo di Brescia decise di finanziare, tramite il legato Gigola, l'erezione di un monumento dedicato all'artista, ritenuto uno dei protagonisti assoluti dell'arte del Rinascimento bresciano. Grazie

allo studio dei documenti conservati nell'Archivio dell'Ateneo di Brescia e all'analisi dei quotidiani e delle riviste del tempo, è stato possibile valutare il contesto politico e culturale in cui si è sviluppata l'idea del monumento, seguire le polemiche sorte intorno all'iniziativa, ripercorrere la storia del complesso concorso pubblico attraverso il quale si decise di affidare a Domenico Ghidoni la realizzazione delle sculture in bronzo, da inserire nel basamento disegnato da Antonio Tagliaferri, e ricostruire le feste organizzate in concomitanza con la solenne inaugurazione del 14 settembre 1898.

- Venerdì 3 febbraio – l'Accademico Marcello Berlucchi ha tenuto una conferenza su *Un grande allievo di Antonio Bazzini: il Conte Antonio Freschi di Cordovado*.

Il rinnovato interesse per Antonio Bazzini, grande violinista e compositore bresciano dell'Ottocento, ammirato da Robert Schumann e poi a lungo direttore del Conservatorio di Milano (ove ebbe allievi come Giacomo Puccini, Alfredo Catalani ed altri) ha riportato al suo giusto posto questa figura importante della musica strumentale ottocentesca. In questo panorama, viene in evidenza un personaggio dimenticato come il Conte Antonio Freschi di Cordovado, di nobile famiglia friulana nella cui villa lo stesso Bazzini fu tante volte ospite. Antonio Freschi, suo allievo, fu un ottimo violinista con tournée in Germania: venne a Brescia più volte e si esibì in concerto sotto gli occhi del suo grande maestro, nell'ambito della vivace società musicale bresciana dell'epoca.

- Domenica 5 febbraio – in seno al progetto *Tesori Musicali Nascosti. Museo virtuale della musica a Brescia e Bergamo*, si è svolto il primo concerto della Rassegna concertistica dell'Ateneo di Brescia Scintille di Musica. Il concerto dedicato a Antonio Bazzini e la rinascita della musica strumentale italiana è stato eseguito dal Quartetto d'Archi Bazzini composto da Lino Megni e Danila Sangalli violini, Marta Pizio viola, Fausto Solci violoncello. Sono state eseguite musiche di Ludwig van Beethoven e Antonio Bazzini.

L'ensemble ha reso omaggio ad Antonio Bazzini, illustre violinista e compositore bresciano dell'Ottocento, contemporaneo di Verdi, che svolse un ruolo determinante nel rilanciare la musica strumentale italiana a livello internazionale.

- Martedì 15 febbraio - In occasione della festa dei Santi Patroni Faustino e Giovita, in collaborazione con la Fondazione Civiltà Bresciana, alla presenza delle autorità civili, militari e religiose della Città, si è tenuta la cerimonia della consegna del "Premio della Brescianità 2023". Gli insigniti sono stati: Graziella Bragaglio, *Imprenditrice e donna di sport, ha riportato il basket bresciano a vivere stagioni entusiasmanti*; Giuliano Serena, *Professore innamorato della tecnologia ha creato decine di software gratuiti per l'inse-*

gnamento; Fabio Volo, *Talento poliedrico, uomo di spettacolo, sa rivolgersi a tutti attraverso radio, televisione, cinema, musica e libri*. Per il sesto anno è stato conferito anche il Premio Brescia per la Ricerca Scientifica, istituito dall'Ateneo di Brescia e dall'Università degli Studi di Brescia con lo scopo di onorare i bresciani di origine e di elezione che si sono distinti nei vari ambiti della ricerca scientifica e tecnologica. In questo sesto anno il riconoscimento è andato a Claudia Sorlini, *Autorità indiscussa nel campo della microbiologia agraria leader in molteplici istituzioni scientifiche e del Terzo Settore*.

- Domenica 26 febbraio – si è svolto il secondo concerto della Rassegna concertistica dell'Ateneo di Brescia Scintille di Musica. Il concerto dal titolo *Omaggio a Giacomo Merchi (Brescia 1726 - Londra 1780 ca.) Mandolinista e chitarrista nel secolo dei Lumi* è stato eseguito dall'Ensemble "Quadro Raro" composto da Veronika Kralova, soprano, Ugo Orlandi, Giacomo Giabelli, Anh Tuan Auriemma, mandolini e mandola e Luisella Conter, chitarra

Il programma ha visto l'esecuzione di brani tratti dalle opere del bresciano Giacomo Merchi, mandolinista e chitarrista che conobbe una gloriosa carriera in Europa nel pieno Settecento. Avremo così modo di ascoltare ariette, duetti, trii per voce e strumenti a pizzico che ci permetteranno di comprendere come gli strumenti musicali abbiano tutti uguale nobiltà. E avremo una volta di più occasione di riconfermare l'importante tradizione mandolinistica bresciana troppo spesso trascurata.

- Venerdì 17 marzo – Andrea Caracausi (Università di Padova) e Giovanni Favero (Università Ca' Foscari di Venezia) hanno dedicato due interventi all'Accademica Paola Lanaro. Il titolo dell'incontro è stato *Famiglie e patrimoni nel Veneto in età moderna negli studi di Paola Lanaro*.

Elemento fondante la società di antico regime, la famiglia costituisce il filo rosso che lega le strategie politiche a quelle economiche, di cui doti e fedecommissi rappresentano le due istituzioni centrali. Gli studi di Paola Lanaro su famiglie e patrimoni restituiscono un quadro articolato dell'economia della Repubblica di Venezia dal passaggio della mercatura fino alla crisi della proprietà fondiaria nobiliare di fine Settecento.

- Martedì 4 aprile – è stata inaugurata nelle sale del piano nobile di palazzo Tosio la mostra *Luigi Basiletti (1780-1859) e l'Antico*. L'Ateneo di Brescia, ideatore della mostra, si è avvalso della collaborazione della Fondazione Brescia Musei. La mostra è stata dedicata alla figura di Luigi Basiletti (1780-1859) e al bicentenario dell'inizio degli scavi che portarono alla luce

l'area archeologica del Tempio capitolino, del Foro romano, del Teatro romano e nel 1826 alla scoperta della Vittoria alata e dei bronzi imperiali. La mostra si è conclusa il 3 dicembre successivo.

- Venerdì 14 aprile – si è svolta la Solenne Adunanza per il CCXXII Anno Accademico. La seduta ha avuto inizio con la *Prolusione del Presidente Sergio Onger* a cui ha fatto seguito la *Relazione del Segretario accademico* Luciano Faverzani. A conclusione si è tenuta la *Lectio magistralis* di Francesco Leone (Università degli Studi “G. d’Annunzio” di Chieti e Pescara) sul tema *Antonio Canova: l’antichità come avanguardia*.

- Venerdì 21 e Sabato 22 aprile – si è svolto il Convegno *La poesia del dialetto*, organizzato dall’Ateneo di Salò con la collaborazione dell’Ateneo di Brescia. Il Convegno, inserito nel progetto nel quadro delle iniziative di Bergamo Brescia Capitale della cultura 2023, ha visto, nella prima sessione presieduta dal Presidente dell’Ateneo di Brescia Sergio Onger (Università di Brescia) che si è svolta in Palazzo Tosio, la partecipazione: dell’Accademico Pietro Gibellini (Univeristà Ca’ Foscari) - *Il dialetto nella letteratura italiana dalle Origini al Romanticismo*, di Giovanni Tesio (Università del Piemonte Orientale) - *Tra la parola e la cosa: la poesia in dialetto dalla svolta novecentesca alla fine del millennio*, di Gianni Oliva (Università D’Annunzio di Chieti) - *I luoghi delle parole. Sulla metodologia geo-storica*, dell’Accademico Renato Martinoni (Università St. Gallen, Svizzera) - *Il dialetto lombardo, fra letteratura e patria* e dell’Accademica Elena Valentina Maiolini (Università dell’Insubria) che ha commentato la lettura di alcuni brani dialettali dal titolo *La voce delle donne nel nostro dialetto*, recitati da Giuseppina Turra e Luciano Bertoli. La seconda sessione si è svolta presso il Liceo Fermi di Salò, presieduta dall’Accademica Elena Ledda (presidente dell’Ateneo di Salò) ha visto la partecipazione di: Nello Bertoletti (Università di Torino) - *Il Medioevo: dalla lauda-orazione «Mater gloriosa» alle laude confraternali di fine Trecento*, dell’Accademico Andrea Comboni (Università di Trento) - *Il Rinascimento, da Andrea Marone alla Massera da bé*, di Andrea Zanoni (Università Cattolica del Sacro Cuore) - *Il Sei e Settecento: parodia, complimento, popolarità*, dell’Accademica Marina Candiani (Vice Presidente dell’Ateneo di Brescia) - *Ruvidezza, realismo e tenerezza nella poesia dell’Ottocento*, di Costanzo Gatta (saggista e regista) - *Canossi, il cantore di Brescia che guarda d’Annunzio* e di Massimo Migliorati (Università Cattolica del Sacro Cuore) - *Il secondo Novecento: i frutti della semina*.

Gli Atti del convegno sono stati pubblicati nella rivista «Letteratura e Dialetto».

- Venerdì 28 aprile – Si è svolto il seminario dal titolo *La nuova edizione del Baldo Padano di Giuseppe Tonna*, sono intervenuti l'accademico Pietro Gibellini, Otello Fabris (Associazione Internazionale per gli Studi Folenghiani "Amici di Merlin Cocai") con una relazione dal titolo *L'edizione di Toscolano del Baldus nella traduzione di Tonna e i suoi sviluppi nella cultura europea* e Teresa Tonna (psicologa e figlia di Giuseppe Tonna) che ha parlato della *Attualità del Folengo*.

Il ricordo di Giuseppe Tonna, a trent'anni dalla scomparsa, è stato sempre molto vivo a Brescia nel ricordo dei suoi allievi dell'"Arnaldo" e degli Amici di Merlin Cocai, che per la ricorrenza hanno realizzato una seconda edizione della sua traduzione del suo *Baldo Padano*.

Si tratta di una parte molto limitata rispetto all'opera complessiva del Folengo, tuttavia è quella che più ha inciso nella cultura del Cinquecento e dei secoli successivi, fino all'oblio contemporaneo. La figlia Teresa ricorderà l'impegno del padre a promuovere con ogni mezzo la conoscenza la figura del coraggioso monaco, che in un secolo assai difficile per le libertà personali non esitò a correre i rischi più terribili per denunciare l'obsolescenza della cultura e la decadenza dei costumi, specialmente religiosi.

- Venerdì 5 maggio – il Maestro Mauro Montalbetti (Musicista e compositore, Direttore artistico del "Cantiere Internazionale d'Arte" di Montepulciano) ha tenuto una conferenza avente per tema *La musica del nostro tempo: alcune riflessioni sulla creatività musicale contemporanea*.

La musica classica del XXI secolo, quella giustamente considerata contemporanea (molto spesso si definisce "contemporanea" la musica composta all'inizio del secolo scorso, quindi 100 anni fa), è in grado di soddisfare e di colmare il gap con il distratto pubblico di oggi? La conferenza cercherà di rispondere positivamente al quesito, presentando un breve, ma esaustivo, panorama di compositori che fanno della ricerca musicale profonda e di grande impatto emotivo anche per il pubblico meno abituato alle nuove musiche.

- Sabato 6 maggio – presso la sala dei Provveditori del Municipio di Salò, in collaborazione con l'Ateneo di Salò, si è svolto il terzo concerto della Rassegna concertistica dell'Ateneo di Brescia *Scintille di Musica*. Il concerto dal titolo *Viaggio sonoro nelle passioni umane con un contributo alla vita musicale gardesana tra Otto e Novecento* è stato eseguito da Laura Trainini, flauto, Chiara Rizza, pianoforte, e Maya Libera Castellini, voce recitante.

- Venerdì 19 maggio – l'Accademico Simone Signaroli (italianista e filologo) ha tenuto una relazione dal titolo *Per una lettura filologica dell'arte*

rupestre camuna nell'Età del Ferro: cultura poetica e narrativa nella Roccia 12 di Seradina.

Le incisioni rupestri della Valle Camonica sono fra le più note produzioni culturali dell'Europa antica: studiate da oltre un secolo, primo sito UNESCO riconosciuto in Italia, la bibliografia prodotta su di esse è ormai vastissima. Partendo da alcuni dei più recenti risultati di questa tradizione di lavori, in primo luogo dall'edizione della roccia 12 di Seradina, un complesso affacciato sul fiume Oglio all'altezza di Cemmo risalente alla piena Età del Ferro (tra la fine del VII secolo e l'inizio del V a.C.), si propone una lettura filologica dell'arte rupestre di quel periodo, sulla base di un confronto con le letterature arcaiche dell'area indoeuropea.

- Venerdì 26 maggio – nella sala conferenze dell'Ateneo di Brescia è stata presentata la 6ª Edizione di *Onde Musicali*, con la partecipazione del Trio Mirages che ha eseguito musiche di Donizetti, Scarlatti, Vivaldi, Chopin, Mascagni e Respighi.

- Mercoledì 31 maggio – Stefano Barontini (Docente di idraulica ambientale all'Università di Brescia) e Matteo Settura (Docente di filosofia nei Licei) hanno presentato una relazione dal titolo *Rileggere l'opera di Pierre Perrault oggi, tra Rivoluzione scientifica, didattica e complessità*.

Alla metà del XVII secolo, l'Idrologia era a una svolta: il Sole stava per essere riconosciuto come principale motore del ciclo idrologico. Nel 1674 Pierre Perrault entrò nel dibattito pubblicando *De l'origine des fontaines*, in cui documentò il primo esperimento idrologico e contemporaneamente intuì la limitatezza della sperimentazione di laboratorio per lo studio del ciclo dell'acqua. L'*Origine* mostra quindi che la nascita della moderna Idrologia fu fortemente intrecciata con lo sviluppo della Rivoluzione scientifica. La stessa comprensione del ciclo idrologico mise duramente alla prova il moderno pensiero scientifico già alle sue origini, richiedendo una profonda riflessione epistemologica sui limiti e le difficoltà intrinseche alla pratica di laboratorio e di campo.

- Venerdì 9 giugno – l'Accademico Marcello Berlucchi ha tenuto una pubblica lettura dal titolo *I Poeti e la Storia: Carducci e il "delfin dai capei grigi"*.

Giosuè Carducci era un attento lettore dei giornali e ne traeva spunto per le sue composizioni poetiche. Vivendo a Bologna, leggeva "Il resto del Carlino" quotidiano tuttora esistente, che comperava presso la libreria Zanichelli, sotto i portici del Pavaglione. Come narra lui stesso, un giorno dell'autunno 1874 lesse una notizia da Parigi abbastanza sconcertante: dopo il crollo dell'impero a Sedan e la proclamazione della Terza Repubblica, sembrava che si fosse aperta la via per la restaurazione monarchica,

nella persona del Conte di Chambord, ribattezzato Enrico V dai suoi seguaci orleanisti. Di qui l'estro poetico del Vate trasse "La sacra di Enrico V" una ballata rutilante di storia e di immagini ove la fantasia del poeta disegna una cascata fluorescente di versi non facilmente dimenticabili, a cominciare dal "delfin dai capei grigi" che "se ne viene cavalcando alla volta di Parigi".

- Mercoledì 13 giugno – Gli Accademici Luciano Faverzani, Bernardo Falconi e Roberta D'Adda hanno tenuto un incontro sul tema *Lo Sposalizio della Vergine di Raffaello. Tra fortuna critica e documenti inediti*. All'incontro è intervenuta anche la dott.ssa Laura Picchio Lechi, autrice dello studio.

Il volume analizza dapprima lo *Sposalizio della Vergine*, sottolineando somiglianze e differenze con il quadro di medesimo soggetto realizzato da Perugino. Ripercorre la creazione del mito raffaellesco e si sofferma sulla fortuna critica dello *Sposalizio*, tra XVI e XX secolo. Analizza poi il contesto intellettuale, politico e collezionistico di Brescia a fine Settecento: la circolazione delle idee illuministe, l'indipendenza da Venezia e l'ingresso nell'orbita francese, la creazione di raccolte private di dipinti (tra cui quella della famiglia Lechi). Il volume approfondisce la donazione del dipinto (29 gennaio 1798) da parte di Città di Castello al generale napoleonico bresciano Giuseppe Lechi; presenta – per la prima volta – il carteggio dell'epoca tra i componenti della famiglia Lechi; riporta e analizza le fonti favorevoli o contrarie alla legittimità della donazione stessa. Analizza i successivi passaggi collezionistici dell'opera: Sannazzari (1801), Ospedale Maggiore di Milano (1804), Pinacoteca di Brera (1806). Infine, ripercorre alcuni episodi ottocenteschi legati al dipinto: la causa di restituzione; l'intervento di restauro eseguito da Molteni; l'esecuzione di copie pittoriche, incisioni e stampe.

- Giovedì 15 e Venerdì 16 giugno – si è svolto il Convegno *La spada, la dimora, l'eresia. I Martinengo tra Brescia, Bergamo e l'Europa (secc. XVI-XVIII)*. Il Convegno, organizzato in collaborazione con l'Ateneo di Bergamo e con l'Associazione Coglià, ha visto la partecipazione di numerosi studiosi italiani ed europei. Gli Atti del Convegno saranno pubblicati nel X volume degli *Annali di Storia Bresciana*.

- Mercoledì 21 giugno – la Classe di Scienze ha organizzato una tavola rotonda avente per tema *Domanda e offerta di lavoro non si incontrano. Quali le cause? E le soluzioni?* Dopo l'introduzione dell'Accademico Sergio Albertini (Direttore della Classe di Scienze), sono intervenuti: Riccardo Bottoni (HR manager di Feralpi Group); Paride Saleri (Titolare di OMB Saleri); Salvatore Vancheri (HR manager di Busi Group); Silvia Preti (HC manager di Cherubini Group); Angelica Zamboni (Settore Lavoro e Cen-

tri per l'impiego della Provincia di Brescia); Omar Bacis (Rappresentante Sindacale di Beretta Armi); Marco Pardo (Direttore del CFP Zanardelli); Matteo Scarone (Area Manager dell'agenzia del lavoro GI Group). Le conclusioni sono state fatte da Cristina Alessi (Università degli Studi di Brescia).

- Sabato 15 luglio – nel contesto del progetto *Il nostro dialetto*, nel cortile di palazzo Tosio si è tenuto il recital *L'Inferno di Dante in dialetto bresciano*, presentato dalla compagnia teatrale "Albatros" di Pontevico.

- Venerdì 21 luglio – presso il ridotto del Teatro Grande si è svolto il Convegno dal titolo *Giacomo Puccini e la Madama Butterfly nel 120° anniversario del successo bresciano*. Il Convegno organizzato dalla Deputazione del Teatro Grande ha visto la partecipazione anche dell'Ateneo di Brescia. Al Convegno sono intervenuti: Gabriella Biagi Ravenni (Università di Pisa), Virgilio Bernardoni (Università di Bergamo), l'Accademico Emanuele Senici (Università La Sapienza di Roma) che hanno parlato sul tema *Puccini, Madama Butterfly e Brescia nelle ricerche del Centro Studi Giacomo Puccini*; Arthur Groos (professore emerito della Cornell University, New York) che ha trattato il tema *Tra orientalismo e post colonialismo: Madama Butterfly a Brescia*; Naomi Matsumoto (Goldsmith, University of London) che ha presentato una relazione dal titolo *Madame Butterfly: prospettive occidentali e giapponesi a confronto*; Paolo Bolpagni (storico dell'arte) ha presentato una relazione dal titolo *Orientalismo e giapponismo nelle arti visive in Italia negli anni di Iris e Butterfly*; Pierluigi Ledda (Archivio Storico Ricordi) ha parlato sul tema *L'impresa produttiva di Casa Ricordi per Madama Butterfly*; Francesco Cesari (Università Ca' Foscari) ha presentato una relazione dal titolo *Milano–Brescia–Napoli. Il cammino di Cio-Cio-San*; infine Matteo Giuggioli (Università Roma Tre) ha tenuto un intervento dal titolo *1904, un anno di Madama Butterfly: istantanee dai carteggi*.

- Venerdì 8 settembre – l'Accademico Maurizio Pegrari ha presentato, in occasione del centenario della morte, una conferenza dal titolo *L'importanza di chiamarsi Gaetano. Gaetano Bonoris (1861-1923) tra politica, finanza e filantropia*.

Nella transizione verso lo Stato unitario, la realtà italiana offre un'indiscussa ricchezza di problematiche legata alle molteplici identità dei territori. Seguire le vicende di una delle famiglie più rappresentative del tessuto socio-economico bresciano e mantovano non può essere considerata riduttiva in quanto rappresenta l'asse portante attorno alla quale si muovono uomini e idee. Le quattro generazioni della famiglia Bonoris - da

Giuseppe, morto nel 1790, a Gaetano, morto nel 1923 - costituiscono un osservatorio privilegiato attraverso il quale è possibile intravedere i destini di una città. I veri protagonisti delle fortune e sfortune sono i due Gaetano (1775-1855 e 1861-1923) ai quali sono dedicate queste riflessioni.

- Mercoledì 13 settembre – Si è svolto il primo incontro del ciclo di conferenze organizzato dall'Ateneo di Brescia in contemporanea alla mostra *Luigi Basiletti e l'Antico*. La prima conferenza l'ha tenuta l'Accademico Bernardo Falconi che ha parlato sul tema Luigi Basiletti e l'Antico.

- Venerdì 22 settembre – l'Ateneo di Brescia in collaborazione con il Museo della Stampa di Soncino hanno organizzato un seminario dal titolo *Il Museo della Stampa. Centro Studi stampatori ebrei di Soncino*. Hanno partecipato: Valeria Rossini (Conservatrice Museo della Stampa), Giuliano Tamani (Università Ca' Foscari, Venezia), l'Accademico Giancarlo Toloni (Università Cattolica del Sacro Cuore), Daniele Garrone (Università Valdesse di Roma); l'incontro è stato moderato da Francesco Capretti (Direttore Museo della Stampa)

Il Museo della Stampa di Soncino, attivo come Centro Studi stampatori ebrei Soncino, fu istituito ufficialmente nel 1988 nell'ambito delle celebrazioni commemorative del quinto centenario della stampa della prima Bibbia ebraica completa, apparsa a Soncino il 22 Aprile 1488 ad opera di una famiglia di ebrei provenienti da Spira (Renania), che poi assunse come cognome il toponimo del nuovo insediamento. Vari elementi architettonici della sede, in stile tardo-gotico, inducono a credere che in questo edificio del XV secolo abbia operato la famiglia dei Soncino che, con Israel Nathan, già attivo come medico nel bergamasco, avviò una stamperia a caratteri mobili. Il Museo ospita vari torchi di fine '800 - inizio '900 che documentano le varie fasi della stampa a caratteri mobili, e cura l'allestimento di mostre dedicate all'arte incisoria e all'evoluzione delle tecniche tipografiche nel passaggio dal manoscritto al libro a stampa. Il trentennale dell'inaugurazione del Museo è stato celebrato nel 2018 con un convegno svoltosi a Soncino e a Barco di Orzinuovi, sedi – con Brescia – dell'attività di Gershom ben Mosheh che, oltre alla *Bibbia di Brescia* (1494), stampò testi profani, ebraici e classici, tra cui *La Favola degli antichi*. Gli Atti del convegno, di recente pubblicazione, saranno presentati nel contesto della conferenza.

- Mercoledì 27 settembre – si è svolto il secondo incontro di conferenze organizzate dall'Ateneo di Brescia in contemporanea alla mostra *Luigi Basiletti e l'Antico*. In questa occasione hanno partecipato l'Accademico Sergio Onger, che ha presentato una relazione dal titolo *I costi dell'impresa nel rapporto di Antonio Sabatti* e l'Accademica Francesca Morandini che ha presentato la relazione *1823-2023. L'archeologia a Brescia e l'eredità di Luigi Basiletti*.

- Venerdì 29 settembre – si è svolto il seminario dal titolo *La coscienza di Svevo. Lo scrittore triestino a cent'anni dal suo capolavoro*. Sono intervenuti l'Accademico Pietro Gibellini con una relazione dal titolo *Svevo narratore europeo*; Adelaide Baldo (psicoterapeuta e saggista) che ha trattato il tema *Letteratura psicanalitica di Senilità*; Paolo Leoncini (Università Ca' Foscari) che ha trattato il tema *Il commento alla Coscienza di Zeno e gli studi sveviani di Sandro Briosi*.

A cent'anni dalla pubblicazione della *Coscienza di Zeno* di Italo Svevo (1861-1928), l'Ateneo di Brescia ricorda il grande scrittore triestino con un pomeriggio di studi. Pietro Gibellini esporrà le ragioni per le quali Svevo è considerato un classico della modernità e va incluso tra i grandi narratori europei del primo Novecento. Adelaide Baldo proporrà una originale lettura psicanalitica dei quattro protagonisti di *Senilità*. Paolo Leoncini, partendo dal poderoso commento postumo alla *Coscienza di Zeno* di Sandro Briosi (1941-1998), tratterà un profilo dello studioso bresciano, già docente nelle università di Gröningen e di Siena, considerato uno dei più profondi interpreti dell'opera sveviana.

- Venerdì 6 ottobre – Il Professor Don Paolo Semenza ha presentato una relazione dal titolo *Luigi e Gaetano Semenza. Imprenditori, commercianti e patrioti risorgimentali*.

Luigi e Gaetano Semenza nacquero a S. Angelo Lodigiano, in una famiglia di commercianti e produttori di seta. Trascorsero l'infanzia a Verolanuova. Luigi riprese la Filanda di Verolanuova. Membro del subcomitato insurrezionale segreto di Verolanuova, dipendente da quello di Brescia, promosso da Tito Šperi, fu arrestato e insieme a lui ed altri patrioti condannato a 5 anni di carcere per aver venduto armi ai rivoluzionari. Gaetano, fin da giovane partecipò a circoli ed attività insurrezionali. Nel 1850 emigrò a Londra, dove sviluppò una notevole attività commerciale e finanziaria e divenne un punto di riferimento per emigrati ed esuli italiani. Divenne amico di Mazzini e Garibaldi. Fu autore di numerose pubblicazioni dedicate al tema della libertà del commercio e delle banche. Tornato in Italia si interessò delle Ferrovie Sarde, nel 1865 fu fra i fondatori del giornale *Il Sole*, fu eletto in Parlamento nel 1866 e nel 1867.

- Domenica 8 ottobre – si è svolto il quarto concerto della Rassegna concertistica dell'Ateneo di Brescia Scintille di Musica. Il concerto dal titolo *Vostro fui, vostro son e sarò vostro. Bergamo, Brescia e il madrigale* è stato eseguito dall'Ensemble "PassiSparsi" composto da Martha Rook, soprano, Cora Mariani, mezzosoprano, Neri Landi, tenore, e Lorenzo Tosi, basso.

Il programma "Vostro fui, vostro son e sarò vostro" è un omaggio alle città di Bergamo e Brescia e a ciò che rappresentavano e rappresentano tutt'oggi per l'eredità del Rinascimento musicale italiano. Le musiche scel-

te, alcune anche di autori oggi poco noti, devono infatti la loro esistenza, diffusione o conservazione alle due città, per vari motivi. Ovvio dunque la presenza di autori bresciani come Luca Marenzio e Antonio Mortaro; o di autori di altra provenienza che tuttavia hanno operato preponderantemente tra le due città, come Pietro Vinci e Placido Falconio (Maestro di Cappella a Bergamo, il primo, mentre il secondo passò la vita in convento a Brescia). Ma vi sono vie di collegamento meno dirette e non per questo meno essenziali. La raccolta "Il primo libro de' madrigali à quattro voci nuovamente ristampati" di Maddalena Casulana, ad esempio, fu edita proprio a Brescia, ristampando alcuni brani che già si trovavano, con quelli di altri autori, in una raccolta intitolata "Il desiderio". Tra i poeti i cui componimenti furono musicati da Casulana vi era inoltre il bergamasco Bernardo Tasso, poeta rappresentato in questo programma dal madrigale del bolognese Giovan Tommaso Lambertini.

- Giovedì 12 ottobre – a un anno dalla morte dell'Accademica Maria Teresa Rosa Barezzani si è tenuto un concerto proposto dal Maestro Ugo Orlandi ed eseguito dall'Ensemble dell'Orchestra di mandolini e chitarre "Città di Brescia". Sono state eseguite musiche di Marchion de Civillibus, Antonio Caprioli, Vincenzo Ruffo, Florenzo Maschera, Luca Marenzio e Giacomo Merchi.

Maria Teresa Rosa Barezzani (1931-2022), socia dell'Ateneo dal 1985, è stata una valente musicologa, molto attiva nella personale produzione di studi e nell'organizzazione di convegni. Docente presso la facoltà di Musicologia di Pavia aveva una chiara vocazione verso gli studi musicali di ambito medioevale ma non si è mai dimenticata di approfondire tematiche musicali legate alla nostra città. Ci piace però ricordarla anche per la firma che appose – era il 1976 – sull'atto fondativo del "Centro giovanile bresciano di educazione musicale Gioietta Padova Paoli". Voluta dal maestro Giovanni Ligasacchi, l'istituzione fu per molti anni un centro musicale e sociale importantissimo per i bambini e i ragazzi del nostro Carmine.

- Mercoledì 18 ottobre - si è svolto l'ultimo incontro organizzato dall'Ateneo di Brescia in contemporanea alla mostra *Luigi Basiletti e l'Antico*. In questa occasione hanno presentato le loro relazioni l'Accademico Luciano Faverzani che ha presentato una relazione dal titolo *I protagonisti di una magnifica avventura*, e l'Accademica Roberta D'Adda che ha presentato la relazione *Luigi Basiletti e il Museo Bresciano Illustrato: "un'opera edita con splendidezza"*.

- Giovedì 19 ottobre – La Mathesis Società italiana di Scienze Matematiche e Fisiche in collaborazione con la Classe di Scienze dell'Ateneo di Brescia ha organizzato il Convegno *Dalla ricerca alla pratica: come è cambiata la didattica della matematica*. Il Convegno si è rivolto a insegnanti ed

educatori di tutti i livelli scolastici, agli studenti universitari, dottorandi, giovani ricercatori e aperto a tutti gli interessati, quale strumento di formazione e sviluppo professionale.

- Venerdì 20 ottobre – Chiara Bonomelli (dottoranda dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano) ha presentato una relazione dal titolo *Primo Levi e Alberto Dalla Volta: un'amicizia nata nell'inferno di Auschwitz Birkenau*.

Nell'inferno del lager nazista di Auschwitz Birkenau Primo Levi strinse fraterna amicizia con Alberto Dalla Volta, un giovane ebreo di origine mantovana, convertitosi al cattolicesimo e arrestato a Brescia con il padre Guido nel dicembre del 1943. Tramite la documentazione dell'Archivio dello Stato di Brescia, del locale Archivio Storico Diocesano, nonché degli Archivi pontifici e di quello Centrale dello Stato si ricostruirà la vicenda della famiglia Dalla Volta dall'emanazione delle leggi razziali nell'autunno 1938 alla deportazione nel febbraio 1944. La ricchissima documentazione permetterà anche di comprendere la realtà della presenza ebraica nella provincia di Brescia. Gli ebrei italiani verranno duramente colpiti dalle leggi razziali: la storia della famiglia Dalla Volta ben si presta a essere un esempio degli effetti della svolta razzista del regime sulla vita degli ebrei italiani, convertiti e non.

- Venerdì 27 ottobre – è stato presentato l'VIII volume degli *Annali di Storia Bresciana* dal titolo *Da Brescia all'Europa. Viaggiatori e itinerari in età moderna*. Dopo i saluti istituzionali di Sergio Onger, presidente dell'Ateneo di Brescia, di Italo Folonari, Presidente della Fondazione CAB e di Ilario Bertoletti, Direttore della Casa Editrice Morcelliana, sono intervenuti: Gilles Bertrand (Université Grenoble Alpes) e Carlo Bazzani (curatore del volume).

- Domenica 29 ottobre - si è svolto il quinto concerto della Rassegna concertistica dell'Ateneo di Brescia Scintille di Musica. Il concerto dal titolo *Settecento musicale all'ombra della Serenissima* è stato eseguito dai Maestri Michele Barchi, clavicembalo, e Stefano Cerrato, violoncello piccolo a cinque corde. Sono state eseguite musiche di Benedetto Marcello, Ferdinando Gasparo Turrini, Pietro Antonio Locatelli, Johann Sebastian Bach.

Il concerto ha presentato compositori di grande interesse per la storia musicale di Brescia e Bergamo. Benedetto Marcello (1686-1739), nato a Venezia, esercitò il ruolo di camerlengo a Brescia dal 1738 e qui è sepolto, nella chiesa di San Giuseppe. Ferdinando Gasparo Turrini (1745-1829, il nipote cieco di Ferdinando Bertoni, dopo una vita passata da organista a Padova ritornò a Brescia dove accolse nella sua scuola numerosi e validi allievi. Pietro Antonio Locatelli (1695-1764), considerato il Paganini del

Settecento, partì da Bergamo, sua città natale, riscuotendo grandi successi in tutta Europa per le sue qualità violinistiche. Johann Sebastian Bach (1685-1750), invece, non ha legami né con Brescia né con Bergamo, ma di certo l'ascolto di una sua *Suite* per violoncello solo (cui è stata aggiunta una parte di accompagnamento per il clavicembalo) non può che risultare gradita.

- Martedì 14 novembre – si è svolto il quarto incontro, organizzato dalla Classe di Scienze, dedicato ai *Dottori e Dottorandi in Ateneo. Presentazione dei progetti di ricerca*. Hanno partecipato: Riccardo Ricciardi (Dottorando in modelli e metodi per l'economia e il management – Dipartimento di Economia e Management – Università di Brescia), *Oltre i dati strutturati: l'analisi statistica dei testi*; Tiziano Fapanni (Dottore in Technology for Health – Dipartimento di Ingegneria dell'informazione – Università di Brescia) *Sensor designs for E-Skin by printed and flexible electronics*; Riccardo Monfrini (Dottore in Technology for Health – Dipartimento di Ingegneria dell'informazione – Università di Brescia), *Inertial sensors for movement analysis of upper limbs: application on normal-weight and obese individuals*.

- Venerdì 17 novembre – in occasione del Centenario della nascita e del trentesimo della morte si è svolto il Seminario dedicato a *Giovanni Testori e i "Segreti di Lombardia"*. Dopo l'introduzione dell'Accademico Mario Piotti, sono intervenuti: Luca Daino (Università degli Studi di Milano) con una relazione dal titolo *"Un personaggio enorme come Amleto"*. Il dio di Roserio di *Giovanni Testori*; l'Accademica Roberta D'Adda sul tema *Tra rivoluzione ed eucarestia: Giacomo Ceruti nella lettura di Giovanni Testori*; Giuseppe Carrara (Università degli Studi di Milano) che ha tenuto una relazione dal titolo *"Panettone, panerone e lutto"*. *Il teatro di Giovanni Testori*; l'Accademico Filippo Piazza con un intervento dal titolo *Testori, Romanino e la "parlata" universale*

A cent'anni dalla nascita e a trent'anni dalla morte, l'Ateneo di Brescia dedica un pomeriggio di studio alla figura e all'opera di Giovanni Testori (1923-1993). Luca Daino ha parlato del romanzo d'esordio, *Il dio di Roserio* (1954), opera emblematica e già esteticamente matura della narrativa testoriana. Roberta D'Adda ha invece analizzato gli studi testoriani dedicati a Giacomo Ceruti, l'Omero dei diseredati. Giuseppe Carrara ha parlato del teatro di Giovanni Testori. Infine Filippo Piazza ha preso in esame il linguaggio espressivo di Romanino in rapporto alla narrativa testoriana.

- Giovedì 23 novembre – in seno alle iniziative di *Bergamo Brescia Capitale della Cultura 2023* si è svolto un incontro organizzato dalla Fondazione "A. J. Zaninoni", con la collaborazione del Comitato di Bergamo e

di quello di Brescia dell'Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano, dal titolo *Il confine: ciò che unisce ciò che separa. Il comune Risorgimento della Città dei Mille e della Leonessa d'Italia*. Dopo l'introduzione di Carlo Salvioni del Centro Culturale Nuovo Progetto, sono intervenuti Lia Corna (conservatore del Museo delle Storie di Bergamo e Direttrice del Comitato di Bergamo dell'ISRI) e Luciano Faverzani (Direttore del Comitato di Brescia dell'ISRI).

- Mercoledì 29 novembre – l'Ateneo di Brescia in collaborazione con l'Università degli Studi di Padova – Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari e la Società di studi Tassiani di Bergamo, ha organizzato un Convegno dal titolo *“Per amar molto ed esser poco amata”*. Omaggio a Gaspara Stampa per i 500 anni dalla nascita. La giornata bresciana svoltasi presso la sede l'Ateneo di Brescia, al mattino, e presso il Liceo “Veronica Gambara”, nel pomeriggio, ha avuto per titolo *Gaspara Stampa e le altre*. Giovedì 30 novembre il Convegno ha fatto tappa presso l'Accademia Olimpica di Vicenza, mentre Venerdì 1 dicembre il convegno si è concluso presso l'Accademia Galileiana di Padova. A Brescia il convegno ha avuto il seguente programma: si è aperto con l'introduzione di Rodolfo Vittori (Liceo Classico Minghetti Bologna), *Cultura dell'élite e lirica femminile tra Bergamo e Brescia nel XVI secolo*; Maria Chiara Tarsi (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano), *Veronica Gambara e Pietro Aretino: lettere e poesie*; Sara Giovine (Università di Verona), *Scrivere a “ventura”*. *Lingua e stile nel carteggio autografo di Veronica Gambara*; Maria Gabriella Barilli (Archivio di Novellara). *“Alla Signora che posso dir madre”*. *Le lettere inedite di Costanza Gonzaga su Veronica Gambara*; Valeria Gritti (Docente di materie letterarie) e l'Accademico Angelo Brumana, *Per il “Libro di lettere” di Veronica Gambara e l'erudizione bresciana del Settecento*; Ottavio Ghidini (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano) e l'Accademico Angelo Brumana, *Presentazione della mostra presso la Biblioteca Queriniana*; la mattinata si è conclusa con la visita alla mostra allestita presso la Biblioteca Queriniana. Il pomeriggio si è aperto con l'introduzione dell'Accademico Marco Bizzarini (Università Federico II di Napoli), *Le poetesse del Cinquecento e la musica*; Maria Teresa Girardi (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano), *L'esperienza lirica di Lucia Albani Avogadro*; Antonia Abbattista Finocchiaro (Accademica dell'Ateneo di Bergamo), *“Rarissima donna di meraviglioso spirito”*. *Emilia Brembati Solza da Bergamo*; Monica Farnetti (Università di Sassari), *“Molestie testuali”*. *Il caso di Veronica Franco e Maffio Venier*; l'Accademica Elisabetta Selmi (Università di Padova), *Per gli epistolari ‘dispersi’ delle petrarchiste*; la giornata si è conclusa con gli interventi musicali degli Studenti del Liceo Musicale Veronica Gambara di Brescia

sotto la Direzione dei professori Roberto Bulla e Alessandra Perbellini, con il coordinamento della professoressa Claudia Franceschini. Al mattino i lavori sono stati presieduti dall'Accademico Pietro Gibellini (Università Ca' Foscari), mentre al pomeriggio sono stati presieduti dall'Accademico Andrea Comboni (Università di Trento).

Per celebrare i 500 anni dalla nascita della poetessa Gaspara Stampa, il Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari dell'Università degli Studi di Padova e l'Ateneo di Scienze Lettere ed Arti di Brescia, in collaborazione con il Centro Studi Tassiani di Bergamo, l'Accademia Galileiana di Padova, l'Accademia Olimpica di Vicenza organizzano il Convegno *Gaspara Stampa e le altre*, che si svolgerà a Brescia, Vicenza e Padova dal 29 novembre al 1° dicembre. Gli Enti promotori desiderano cogliere l'occasione offerta dall'anniversario per sollecitare una rinnovata riflessione sia sulle rime e le lettere di questa figura illustre della poesia cinquecentesca sia su alcune delle rinomate scrittrici del Rinascimento, attive tra Brescia e Bergamo, Padova e Venezia. Il Convegno intende anche approfondire la fortuna delle loro opere lungo il corso dei secoli nella tradizione letteraria, musicale e figurativa. La giornata bresciana del Convegno sarà dedicata in particolare alle liriche provenienti dalle città (e dalle province) di Brescia e di Bergamo: Lucia Albani Avogadro, Emilia Brembati Solza e, soprattutto, Veronica Gambara. Le opere di queste poetesse entreranno in dialogo con quelle di ulteriori protagoniste della cultura coeva (come Veronica Franco), in relazione con letterati quali Bembo, Aretino, Maffio Venier e altri. Un capitolo particolarmente significativo della fortuna delle petrarchiste cinquecentesche riguarderà il ruolo svolto dall'erudizione bresciana del Settecento, interessata al recupero e alla valorizzazione dei testi poetici e delle testimonianze epistolari delle scrittrici. Per illustrare il rilievo assunto da tali voci liriche femminili, verranno eseguite intonazioni musicali e madrigalistiche sulle rime delle poetesse, realizzate dagli studenti del Liceo Musicale "Veronica Gambara". A completare il quadro, presso la Biblioteca Civica Queriniana di Brescia, è stata allestita una mostra di stampe e manoscritti utili per la ricostruzione sia dell'epoca delle petrarchiste venete sia di quella dell'erudizione settecentesca che ne tramanda esemplarmente la memoria. Nella giornata del 30 novembre il Convegno proseguirà all'Accademia Olimpica di Vicenza, dove il programma include letture e interventi sulle rime di Gaspara Stampa e sulla loro presenza nella tradizione lirica moderna, con l'esecuzione di un *Concerto teatrale*, curato da Alessandra Borin, che testimonia l'interesse poetico e musicale suscitato dalla poesia della Stampa nei "salotti letterari ottocenteschi". Il 1° dicembre, il Convegno si svolgerà a Padova con al centro la figura e la lirica di Gaspara Stampa, indagate nei loro legami con il contesto sociale e culturale coevo, nonché rispetto alle questioni filologiche e critiche della *constitutio e traditio* del "Libro di rime" della poetessa padovana. Verranno poi ripercorsi alcuni capitoli illustri della fortuna delle opere dell'autrice nella tradizione italiana, nell'erudizione settecentesca (segnatamente arcadica) e nella storia della musica: questo lungo percorso che dal Cinquecento arriva fino ai nostri giorni è il segno più evidente della straordinaria vitalità di una scrit-

tura femminile che ha sollecitato nuove letture, rielaborazioni molteplici e percorsi inediti tra musica, arte e poesia.

- Giovedì 30 novembre – Alessandro Bertoli (avvocato e cultore di storia bresciana) ha tenuto una conferenza dal titolo *Il tesoro del Segretario. Poesie inedite, ricerche storiche e raccolte epistolari di Giuseppe Gallia (1810-1889)*.

“Segretario per eccellenza dell’Accademia”, così definisce la *Storia di Brescia* Giuseppe Gallia. Era già da vent’anni socio attivo dell’Ateneo, quando assurse alla funzione grazie alla quale contribuì, per i successivi trentatré, alla straordinaria espansione culturale del sodalizio nella seconda metà dell’Ottocento. La figura è stata dimenticata, complice l’inaccessibilità al suo archivio privato, che ora, per la prima volta, viene ricostruito a partire dai frammenti che si erano dispersi. Una miniera di manoscritti: preziosi autografi di grandi personaggi dell’epoca testimoniano la ricchezza degli interessi e delle relazioni di Gallia. Queste carte consentono di seguirne il tracciato formativo (fino alla cattedra al Ginnasio di Brescia) e letterario (dalle esperienze poetiche come epigono dell’Arici e librettista, sino alle canzoni di carattere religioso) e al contempo di perdersi tra gli appunti delle sue inesauste ricerche. Parlare di Gallia significa imbattersi in Ugo Foscolo, Alessandro Manzoni, Camillo Ugoni e Carlo Roncalli, nei suoi parenti Maffei (compreso Andrea, marito della salottiera Clara), in Pietro Emilio Tiboni e Gabriele Rosa, Presidenti dell’Ateneo, e nei suoi rapporti dapprima contrastati, poi cordiali, con Giuseppe Zanardelli.

- Venerdì 1 dicembre – in seno al progetto *Caratteri mobili. Carta, libri e stampatori tra Brescia e Bergamo in età moderna*, promosso dall’Ateneo Salò in collaborazione con l’Ateneo di Brescia e l’Ateneo di Bergamo, nell’ambito di Bergamo Brescia Capitale della Cultura 2024, si è svolto un Seminario al quale hanno perso parte: Maria Mencaroni (Ateneo di Bergamo), *Storie di uomini e di imprese culturali: libri e librai bresciani sulla piazza di Bergamo nel Cinquecento*; l’Accademico Angelo Brumana (Ateneo di Brescia), *Città di carta, inchiostro, torchi e scuola*; Severino Bertini (docente di materie letterarie), *Il messaggio nella bottiglia dei bresciani che fecero l’impresa*; l’Accademico Alfredo Bonomi (Ateneo di Brescia e Ateneo di Salò) e Michela Valotti (Ateneo di Salò), *Il Museo Stampatori «da Sabbio»*. Un progetto museale con/per la comunità. I lavori sono stati coordinati da Luciano Faverzani (Segretario accademico dell’Ateneo di Brescia).

- Mercoledì 13 dicembre – l’Accademico Antonio Porteri (Università di Brescia) ha presentato uno studio dedicato alla figura di Gaetano Bonoris dal titolo *La Fondazione Gaetano Bonoris. Vincoli economici e istanze etiche*.

La ricerca nasce sulla scia delle iniziative organizzate per ricordare il centenario della morte di Gaetano Bonoris e si propone di analizzare le più

importanti vicende economico – finanziarie che hanno interessato la Fondazione Bonoris dalla sua costituzione fino al 2000. Particolare attenzione è dedicata alle cause che hanno determinato l'interruzione della erogazione della beneficenza a partire dal 1971, fra le quali si colloca principalmente la vicenda dell'Istituto Bonoris di Mompiano. Un esame approfondito viene poi riservato alle scelte di gestione che hanno consentito alla Fondazione Bonoris, attraverso un percorso durato trenta anni, di ritornare a svolgere la propria attività istituzionale a partire dagli inizi degli anni 2000. Il volume si conclude con una riflessione sugli indirizzi intrapresi e sulle iniziative realizzate negli anni più recenti, frutto di una sintonia ormai consolidata fra le due realtà provinciali di Brescia e di Mantova, affidata al Presidente della Congrega della Carità Apostolica e della Fondazione Bonoris.

- Giovedì 14 dicembre – si è svolta una pubblica adunanza per la presentazione del primo e secondo tomo del terzo volume dell'Edizione Nazionale degli Scritti di Giovita Scalvini. All'incontro hanno partecipato: l'Accademico Pietro Gibellini (Presidente dell'Edizione Nazionale), Fabio Danelon (Vice Presidente dell'Edizione Nazionale), Silvia Tatti (Università Roma 1) che ha parlato sul tema *Ripubblicare l'Ottocento: Giovita Scalvini poeta*, Paolo Colombo, curatore del volume III, tomo I, *Poesie. Il Fuoruscito* e l'Accademica Elena Valentina Maiolini, curatrice del volume III, tomo II, *Poesie. Frammenti di vario argomento*.

Nel corso dell'anno si è rinnovata la collaborazione con le Accademie sorelle, le Università cittadine, le scuole superiori e con enti e istituzioni pubbliche nazionali, internazionali, fra le quali ricordiamo:

- 1) Ateneo di Salò;
- 2) Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona;
- 3) Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti (Padova);
- 4) Accademia Nazionale Virgiliana (Mantova);
- 5) Accademia Olimpica (Vicenza);
- 6) Accademia Roveretana degli Agiati di Scienze, Lettere ed Arti (Rovereto);
- 7) Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Bergamo;
- 8) Ateneo Veneto di Scienze, Lettere ed Arti (Venezia);
- 9) Accademia dei Concordi (Rovigo);
- 10) Comune di Brescia;
- 11) Fondazione Brescia Musei;
- 12) Fondazione CAB;
- 13) Liceo Ginnasio Arnaldo di Brescia;
- 14) Liceo Scientifico Nicolò Copernico di Brescia;

14) Liceo delle Scienze Umane, Musicale e Linguistico “Veronica Gambara” di Brescia;

15) Università degli Studi di Brescia;

16) Università Cattolica del Sacro Cuore sede di Brescia.

L'attività editoriale della nostra Accademia per l'anno 2023 ha portato alla pubblicazione del seguente volume:

Quaderno: *Premio della Brescianità Santi Faustino e Giovita e Premio Brescia per la ricerca scientifica 15 febbraio 2023*, pp. 34.

Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 2020, Anno Accademico CCXIX, Brescia, Edizioni Torre d'Ercole, 2023, pp. 380.

Antonio Porterì, *La Fondazione Bonoris. Vincoli economici e istanze etiche*, Supplemento ai «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 2023, Brescia, Edizioni Torre d'Ercole, 2023, pp. 173.

«Annali di Storia Bresciana» ottavo volume: *“Da Brescia all'Europa. Viaggiatori e itinerari in età moderna”*, a cura di Carlo Bazzani, Brescia, Editrice Morcelliana, 2023; pp. 173.

Luigi Basiletti e l'Antico, a cura di Roberta D'Adda, Bernardo Falconi e Francesca Morandini, catalogo della mostra, Milano, Skira, 2023, pp. 183.

Nell'anno 2023 il Gruppo Naturalistico “Giuseppe Ragazzoni” – fondata nel 1895 ed emanazione diretta della nostra Accademia – ha svolto due incontri:

- Martedì 31 ottobre – la Dott.ssa Giovanna Bellandi (Archeologa) ha tenuto una conferenza dal titolo *Tor dei Pagà. Protostoria e medioevo di un sito d'alta quota*.

Le tradizioni locali ambientano nella località che porta il toponimo di Tor dei Pagà, posta a 2250 m s.l.m. a monte dell'abitato di Vione in Alta Valcamonica, l'estrema resistenza di quanti si erano opposti all'arrivo di Carlo Magno. Le ricognizioni topografiche, effettuate negli anni settanta del secolo scorso per verificare l'affidabilità di queste credenze, permisero di individuare e mappare i resti di diverse antiche strutture in muratura. A partire dal 2011 annuali campagne di indagine archeologica condotte da Comune di Vione, Soprintendenza Archeologica e Università Cattolica,

con il supporto di una cordata di enti, hanno chiarito articolazione, datazione e natura di questo singolare sito di alta quota, nonché la vera origine del toponimo: un complesso fortificato con due torri usato come estremo rifugio tra l'ultimo decennio del XIII e gli inizi XIV secolo, sorto su un'area di culto più antica frequentata tra VII e V sec. a.C.

- Martedì 5 dicembre – Carlo Colosini (Presidente del Gruppo Micologico “Giovanni Carini”) ha presentato una relazione dal titolo *Relazioni tra i regni: Animalia, Plantae, Fungi*.

La conferenza porrà l'attenzione sulle relazioni tra i regni seguendo il filo dei percorsi e delle relazioni nutrizionali; lo si farà partendo dal regno dei Fungi e focalizzandosi su di esso; sarà presentata una carrellata di funghi con le singole caratteristiche e i loro ambienti di crescita. Si precisa che il profilo micologico seguito è quello della micologia corrente basata sulle caratteristiche morfologiche - organolettiche e non sull'universo tendenze di analisi molecolare.

Il Comitato di Brescia dell'Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano per l'anno 2023 ha partecipato all'incontro, organizzato dalla Fondazione A. J. Zaninoni e in collaborazione con il Comitato di Bergamo dell'Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano, dal titolo *Il confine: ciò che unisce ciò che separa. Il comune Risorgimento della Città dei Mille e della Leonesa d'Italia*. Sono intervenuti Lia Corna (Conservatore del Museo delle Storie di Bergamo e Direttrice del Comitato di Bergamo dell'ISRI) e Luciano Faverzani (Direttore del Comitato di Brescia dell'ISRI).

Infine nel corso del 2023 sono mancati i Soci:

Prof. Antonio Bugini (socio dal 17 maggio 1989, Revisore dei Conti dal 1997 al 2007, Amministratore dal 2007 al 2012 e corrispondente dal 2012) defunto il 6 febbraio 2023.

Prof.ssa Clelia Pighetti (corrispondente dal 7 gennaio 1989) defunta il 1 marzo 2023.

Prof. Don Piergiordano Cabra f.n. (corrispondente dal 15 febbraio 1996) defunto il 2 novembre 2023.

Prof. Giuseppe Cassinis (corrispondente dall'11 dicembre 1971) defunto il 16 novembre 2023.

ATTI ACCADEMICI

FRANCESCA BRIZZI*

LA DIDONE CHE NON TI ASPETTI.
UNA NUOVA LETTURA ICONOGRAFICA
DEL CICLO DI AFFRESCHI DI PALAZZO CALINI
OGGI MAGGI A CALINO**

Le pareti del salone d'onore al pianterreno di Palazzo Maggi a Calino ospitano un ciclo figurato, variamente attribuito¹, che ha per soggetto Didone.

Le scene dipinte sui lati lunghi della stanza sono cinque, separate da finte architravi, sostenute, a mo' di cariatidi, da una coppia di figure, una di fronte e una di profilo. Probabilmente per dare vivacità all'insieme, le immagini di profilo non sono identiche sulle due pareti: sul lato del camino compaiono due fauni, mentre su quello opposto due panische, ovvero esseri femminili con zampe da caprone, soggetti molto più insoliti dei loro corrispettivi maschili.

Riguardo al ciclo di Didone già Vezzoli² osservava che, soprattutto nella scena del suicidio, l'autore non avesse seguito pedissequamente l'Eneide, in quanto risulta assente la pira funebre sulla quale la regina si sarebbe immolata, inoltre quella lama sottile che essa sta spingendo nel petto sembra decisamente più un pugnale piuttosto che la spada che Enea, secondo

* Docente di materie letterarie.

** Testo della relazione tenuta presso l'Ateneo di Brescia venerdì 13 gennaio 2023.

¹ Dalla tradizione al Gambara (P. V. Begni Redona, G. Vezzoli, *Lattanzio Gambara, pittore*, Brescia 1978, sul ciclo di Didone si rimanda a pp. 156-165 e P.V. Begni Redona, *Calino (Brescia): palazzo Calini (ora fattoria Maggi)*, pp. 226-227), più recentemente, a Pietro Marone da Anelli (L. Anelli, *Il quadro come documento della storia*, in "Civiltà Bresciana", XIV, 2005, 3-4, pp. 129-175, in particolare p. 153, n. 17) e Frisoni (F. Frisoni, *Pietro Marone e Tommaso Bona: due pittori bresciani fra Moretto e Lattanzio Gambara*, in *Brescia nell'età della Maniera. Grandi cicli pittorici della Pinacoteca Tosio Martinengo*, Brescia 2007, pp. 81-95, in particolare sul ciclo p. 86).

² *Lattanzio Gambara*, p. 158.

quanto narrato da Virgilio³, avrebbe abbandonato sul letto della donna durante la sua partenza precipitosa.

Tale dettaglio dissonante, insieme all'assenza in tutta la rappresentazione ad affresco dell'eroe troiano, mi ha spinto a voler rileggere il ciclo per meglio comprendere a quale modello letterario o iconografico il pittore o il committente si possa essere ispirato.

La prima scena è quella più danneggiata, tanto da non essere stata descritta da Vezzoli. I restauri completati nel 2005 hanno permesso di rendere però identificabile il soggetto (fig. 1).

Seduti di fronte a un tempio a *tholos* si trovano una donna cinta da diadema e un uomo in ricche vesti all'orientale. Alle spalle di questa si trova un altro personaggio femminile intento a dialogare con una figura stante, di cui si vede, ad oggi, solo l'ombra del volto. L'uomo barbuto in primo piano rivolge lo sguardo alla donna e con la mano sembra indicarle i ricchi vasi d'oro che si trovano a terra. Che si tratti di un personaggio di rango lo mostrano lo sfarzoso copricapo a punta, decorato al centro con una perla e il mantello giallo, che sembra coprirla anche le ginocchia. Sullo sfondo si innalza, come detto, uno splendido tempio circolare sorretto da eleganti colonne corinzie strigilate, le cui parti superiori, anche se riccamente decorate, mostrano qua e là affiorare della vegetazione selvatica. Non è difficile riconoscere la statua di culto messa in risalto da un drappo rosso: si tratta di un'immagine di Ercole, riconoscibile dalla *leonté* che porta sul capo e che gli cinge la vita e dalla clava su cui si appoggia. Interessante è la torsione del volto: sembra infatti che il dio voglia dirigere lo sguardo e, forse, la propria benevolenza o preoccupazione, proprio verso i due personaggi seduti.

Non è trascurabile la forma del tempio a *tholos*: si ricorda che, all'epoca in cui vennero eseguiti gli affreschi, uno dei pochi templi del dio di fatto ancora conservato in alzato del dio era quello dedicato a Ercole Vincitore a Roma, in Foro Boario. Esso, giunto quasi intatto essendo stato trasformato in chiesa nel 1132, presenta per l'appunto una pianta circolare e capitelli corinzi, simili a quelli raffigurati, anche se la copertura e lo sfondo sono del tutto differenti. Tale scelta potrebbe rivelare un preciso gusto antiquario da parte dell'artista o del committente.

Trovo significativo che i due vasi indicati dall'uomo, che identifico con Sicheo, siano a terra. Sia Virgilio⁴, sia Boccaccio⁵, narrano di come lo spo-

³ Verg., *Aen.* IV, vv. 646 ss.

⁴ Verg., *Aen.* I, vv. 357-359, si legge che il fantasma di Sicheo apparso alla sposa, così agisce: «Allora (Sicheo) la persuade ad affrettare la fuga e ad uscire dalla patria/e, aiuto per il viaggio, dischiude dalla terra gli antichi/tesori, una quantità ignota d'argento e d'oro».

⁵ Boccaccio, *De mulieribus claris* 42, si fa riferimento all'edizione integrale dell'episodio

so di Didone avesse nascosto le proprie ricchezze, proprio per evitare che cadessero nelle mani dell'ingordo cognato Pigmalione.

Nel racconto di Boccaccio si dice espressamente che Didone sapeva dove esse fossero e che le dissotterrò di notte, per poi fuggire. Il fatto che nell'affresco Sicheo indichi i vasi a terra sembra alludere al passo del *De mulieribus claris*: potrebbe essere il momento in cui non solo egli mostra il tesoro alla sposa, ma le rivela anche il luogo dove ha deciso di nascondarlo.

Sullo sfondo, dietro i vasi, si vedono due personaggi intenti a lottare, su cui tornerò in seguito.

Se la donna è, come pare ovvio, Didone, allora l'uomo che le indica le ricchezze non può essere che, come anticipato, Sicheo, ricordato dall'Eneide come "il più ricco di terra fra i Fenici"⁶.

Non credo possa essere il re dei Getuli Iarba per due ragioni: sia per lo sguardo d'amore che la donna riserba all'uomo, sia per il tempio di Ercole.

Iarba, come leggiamo sempre nell'Eneide⁷, è figlio e devoto servitore di Giove Ammone. La presenza di Ercole è invece, a mio avviso, un elemento fondamentale per meglio comprendere quale possa essere stata la fonte privilegiata dell'autore del ciclo: nell'Eneide, infatti non si cita mai quale fosse la divinità poliade di Tiro, città natale dell'eroina. Tale informazione si evince da una seconda tradizione, molto letta e apprezzata nel Medioevo, che aveva radici in terra cartaginese, cui attinge nel II-III secolo l'apologeta Tertulliano, originario di quella città, quando fa di Didone, nel suo *Ad Nationes*, un paradigma pagano di coraggio e castità muliebre.

Si ricordi che la Didone a noi più nota è stata in qualche modo "rimodellata" per non dire rinventata da Virgilio per il suo poema, mentre è solo la versione più antica del mito, tramandata nel compendio di Giustino⁸, a riferire che fu sposa di Acherba, che diventerà Sicheo in Virgilio, che era, per l'appunto, sacerdote di Ercole. Che poi Ercole, assimilato al dio

contenuta in *Didone, la tragedia dell'abbandono*. Virgilio, Ovidio, Boccaccio, Marlowe, Metastasio, Ungaretti, Brodskij, a cura di A. Ziosi, Venezia 2017, pp. 133-140, in particolare p. 134: «E di notte, tolto lo tesoro del marito, il quale ella sapeva [...] fecelo nascostamente mettere in nave». Il testo viene proposto nel volgarizzamento di Donato degli Albanzani del Casentino, edito nel testo sopra citato a cura di A. Ziosi, *Virgilio, Ovidio, Boccaccio, Marlowe, Metastasio, Ungaretti, Brodskij. Didone, la tragedia dell'abbandono*, Venezia 2017. In generale, per Boccaccio, si fa riferimento a Boccaccio, *Tutte le opere*, a cura di V. Branca, Brescia 2021; e a V. Zaccaria, *Boccaccio narratore, storico, moralista e mitografo*, Firenze 2001.

⁶ Verg., *Aen.* I, vv. 343-344. Si usa la traduzione di Luca Canali.

⁷ Verg. *Aen.* IV, vv. 198 ss.

⁸ Giustino, *Epitome* di Pompeo Trogo 18.4, 3-6, 8.

Melqart⁹, fosse la divinità protettrice di Tiro¹⁰ è testimoniato da fonti sia archeologiche sia letterarie.

Proprio a questa tradizione più antica, che risale a Giustino, Servio, Girolamo e Tertulliano¹¹ e, cronologicamente più vicino al ciclo a Petrarca¹², attinge anche Boccaccio nelle sue opere in latino, il *De casibus virorum illustrium*¹³, la *Genalologia deorum gentilium*¹⁴ e, soprattutto, nel suo *De mulieribus claris*, scritto molto letto e apprezzato in tutta Europa.¹⁵ Proprio in tale opera si possono trovare i rimandi più stringenti al ciclo, non solo, come si mostrerà, per la presenza di Ercole, ma anche per altri dettagli che verranno illustrati, anche se rimandi all'Eneide non sono certo assenti. Nell'opera dai chiari intenti moraleggianti, Boccaccio, a differenza di quanto aveva fatto in gioventù, non guarda all'Eneide, ma alla Didone petrarchesca e a quella dei Padri della Chiesa.

Si voglia ora tornare al dettaglio dei due personaggi sullo sfondo, cui ho accennato (fig. 2). Anche se la scena non è perfettamente conservata, è comunque possibile vedere un uomo disarmato a terra, barbuto come il Sicheo seduto accanto a Didone: egli sembra implorare con lo sguardo il personaggio che lo trattiene con la sinistra, mentre con la spada tenuta nella mano destra, già sollevata al di sopra del capo, sta per sferrare il colpo decisivo.

⁹ Su Melqart assimilato ad Ercole si veda A. Campus, *Herakles, Alessandro, Annibale*, in *Il Mediterraneo di Herakles: studi e ricerche*, Atti del Convegno 26-28 marzo 2004, Roma 2005, pp. 201-222.

¹⁰ Si vedano, come fonti, ad esempio Plutarco, *Vita di Alessandro Magno*, 24, 5; Curzio Rufo IV, 2, 1-5; IV, 2, 17.

¹¹ Sull'abbandono, da parte di Boccaccio, della versione virgiliana e l'adesione alla versione tramandata da Giustino (XVIII 4-6) V. Zaccaria, *Boccaccio narratore*, pp. 151-152.

¹² Si veda Petrarca, *Triumphus Pudicitiae*, 10-12, 154-159.

¹³ I fatti di Didone sono riportati in modo molto succinto, nei capitoli 2.10 e 11, cui segue una citazione in 3.15. Boccaccio sottolinea nell'opera l'agire della *rota Fortunae* causa della rovina dell'innocente Didone. Manca alcun riferimento a Virgilio e all'Eneide.

¹⁴ Qui Didone viene citata ripetutamente (2.57, 6.53, 11.58, 14.13, oltre all'intero capitolo 2.60) In questa variante la tensione moraleggiante è decisamente meno marcata, la narrazione si fa asciutta, seguendo in modo fedele le fonti che cita, ovvero Giustino e, erroneamente, Livio.

¹⁵ Si contano ben 117 codici, cui si devono aggiungere le stampe antiche, e le traduzioni nelle principali lingue europee. Per la fortuna di Boccaccio si veda V. Zaccaria, *La fortuna del "De Mulieribus Claris" del Boccaccio nel secolo XV: Giovanni Sabbadino degli Arienti, Jacopo Filippo Foresti e le loro biografie femminili*, p. 519-545, in (a cura di) F. Mazzoni, *Il Boccaccio nelle culture e letterature nazionali*, Atti del Congresso internazionale (Firenze-Certaldo 22-25 maggio 1975, Firenze 1978, più recentemente V. Zaccaria, *Boccaccio narratore*, pp. 11-12.

Sia Virgilio sia Boccaccio parlano di un attacco a tradimento da parte di Pigmalione ai danni del cognato: il primo sottolinea l'empietà del gesto, compiuto presso le are¹⁶, il secondo si sofferma sulla cupidigia¹⁷ del re. Entrambi rappresentano Sicheo del tutto inerme di fronte al suo assassino, esattamente come appare nell'affresco.

Potrebbe sembrare strano che un episodio così importante per la storia della futura regina di Cartagine sia rappresentato in forma tanto sintetica e marginale, ma tale scelta narrativa appare assolutamente in linea tanto con Virgilio quanto con Boccaccio: entrambi gli autori pongono l'attenzione sulla repentinità dell'agguato e sul fatto che tale misfatto si sia compiuto tenendone Didone all'oscuro. L'episodio avviene quindi sullo sfondo, per evidenziare la totale estraneità della regina.

Delimitata da cariatidi e da panische si snoda la seconda sequenza del ciclo. Vezzoli¹⁸ interpreta questa scena (fig. 3) come l'arrivo di Enea. Tuttavia, è evidente che Enea non c'è e tale scelta risulterebbe del tutto inspiegabile, se l'episodio rappresentato fosse proprio questo.

Al centro della composizione si erge Didone che, con l'indice della mano sinistra, sta ordinando a due uomini dove collocare il pesante recipiente che stanno trasportando; anche un altro personaggio maschile reca un vaso d'oro sulla testa e segue con gli occhi i gesti della sua padrona. Ma che cosa sta indicando Didone? Chiaramente sta mostrando una nave attraccata al porto, collegata alla terraferma grazie a una passerella, su cui un uomo sta portando un vaso d'oro. A ben guardare tale oggetto ha gli stessi manici a forma di 3 che un altro uomo, questa volta in primo piano, sta sostenendo a fatica.

Se la scena rappresentata fosse quella dell'arrivo di Enea, i servitori starebbero scaricando i doni per l'illustre ospite, mentre è evidente che il movimento procede da terra verso la nave e non viceversa, come si può constatare soprattutto nel servitore che sta salendo sulla passerella. Tale dettaglio trova confronto con una scena del palazzo Besta a Teglio, in Valtellina, che ospita, nel cortile, un lungo ciclo pittorico dell'Eneide: l'ultima sequenza

¹⁶ Verg. *Aen.* I, vv. 348-352: «Si levò fra essi il furore. Egli, empio, davanti / alle are, accecato dalla brama dell'oro, di nascosto prevale / col ferro sull'indifeso Sicheo, incurante dell'amore / della sorella; e celò a lungo il misfatto, molto simulando / malvagio, e con vana speranza illuse la misera amante».

¹⁷ Boccaccio, *De Mulieribus claris*, p. 133-134: «Era Pigmalione oltre a tutti gli uomini cupidissimo e insaziabile d'oro, così Sicheo era ricchissimo; benché, conosciuta l'avarizia del re, egli tenesse nascosta la sua moneta; ma non avendola potuta nascondere alla nomina, tratto Pigmalione da cupidità, per avere la speranza d'avere lo suo tesoro, uccise a tradimento il cognato, lo quale non si guardava».

¹⁸ Lattanzio Gambara, p. 163.

della parete meridionale è dedicata alla partenza dei Troiani dalla Sicilia¹⁹ e si vede distintamente la medesima inclinazione della passerella, dal basso verso l'alto, con due servitori rappresentati di spalle, come a Calino, sotto il peso dei "bagagli". Che quella di Palazzo Besta sia proprio una scena di "carico" è evidente dal confronto con l'episodio successivo dello stesso ciclo, interpretato come l'approdo a Cuma, dove ritroviamo la passerella che, però, in fase di "scarico", è orientata in senso opposto, dall'alto verso il basso.

Grazie anche al confronto, possiamo dunque dire che Didone, dunque, sta dando un comando, ma non quello di accogliere un ospite, che fra l'altro non si scorge da nessuna parte, ma di caricare in fretta il suo tesoro, per fuggire il prima possibile. Alcuni uomini sono già saliti sulla nave e stanno per tendere le vele.

L'agire della donna appare fiero, deciso, tutti i personaggi, donne, uomini e vecchi, si muovono seguendo i suoi desideri. La corona, decisamente più elaborata di quella indossata nella scena precedente, brilla sul suo capo. Ella non è più la semplice sposa di Sicheo, ma la regina di un nuovo popolo di profughi, affaccendato intorno alla nuova autorità.

Sembra di essere di fronte a una rappresentazione vicina tanto al passo virgiliano²⁰ quanto a quello di Boccaccio²¹: Elissa, giunta a sapere del delitto grazie a un'apparizione dello sposo (in Virgilio) o anche temendo l'avidità del fratello (in Boccaccio), persuade coloro che erano invisì a Pigmalione ad affrettare la fuga, dissotterra il tesoro del marito, si impadronisce di navi, allestite da tempo in caso di emergenza, e salpa il più in fretta possibile verso una nuova patria.

¹⁹ G. Galletti, G. Mulazzani, *Il palazzo Besta di Teglio. Una dimora rinascimentale in Valtellina*, Sondrio 1983, pp. 146-148, in particolare immagine 26 (la partenza dalla Sicilia) e 28 (approdo a Cuma). Il ciclo dell'Eneide è collocato dal Mulazzani intorno agli anni '50 del '500 (p. 200).

²⁰ Verg., *Aen.* I, vv. 357 ss.: «aiuto per il viaggio, dischiude dalla terra gli antichi / tesori, una quantità ignota d'argento e d'oro / Sconvolta da ciò, Didone preparava la fuga e i compagni / Si raccolgono coloro che avevano un crudele odio / o un aspro timore del tiranno; s'impadroniscono di navi / già allestite per caso; le caricano d'oro; si portano per mare / le ricchezze dell'avidio Pigmalione; a capo dell'impresa una donna».

²¹ Bocc., *De Mulieribus claris*, p. 134: «E messa giuso la debilezza di femmina, e fermato l'animo con fortezza d'uomo (per la qual cosa ella merita di essere chiamata dappoi Dido in lingua di fenicia, che è a dire in lingua latina forte donna) innanzi all'altre cose trasse a sua volontà alcuni de'principi delle cittadi, i quali per varie cagioni ella sapeva avere in odio Pigmalione: e tolte le navi del fratello, apparecchiate per mandare lei, o per altra cagione, fece subito riempere dai compagni. E di notte, tolto lo tesoro del marito, il quale ella sapeva, e quello che ella potè torre al fratello, fecelo nascostamente mettere in nave».

Entrambi gli autori sottolineano l'eccezionalità della natura volitiva della donna che si mette a capo di una spedizione considerata virile.

Due dettagli restano ancora da sottolineare: la figura femminile dietro Didone e la decorazione del vaso d'oro in primo piano.

Alla sinistra della sovrana, in questa scena, come in quella che analizzeremo sulla fondazione di Cartagine, si vede una giovane che sembra sussurrare qualcosa all'orecchio dell'eroina. Indossa una ricca veste color oro. Ritengo che costei non sia una semplice ancella, ma Anna, sorella di Didone, che ha un peso significativo nell'opera virgiliana.

Se si osserva con attenzione il vaso d'oro in primo piano, si nota che vi è raffigurato un bambino stante, intorno alle cui braccia, stese a croce, si avviluppano due serpenti.

Non è difficile interpretare tale soggetto: si tratta di Ercole che, ancora infante, strangolò i due serpenti che erano stati mandati da Giunone per ucciderlo. Torna dunque in scena Ercole: pare quasi che Didone sia rappresentata come doppio di Enea: se questi, ricordiamo, correva via da Troia in fiamme portando con sé i Lari della patria ormai perduta, similmente la donna non sta solo fuggendo con un tesoro, ma, in qualità di futuro ecista, fondatrice di una nuova patria, porta con sé, per così dire, i propri Lari e penati e quindi decide di prendere gli oggetti sacri alla divinità protettrice di Tiro che è, per l'appunto, proprio Ercole.

Si passi alla scena successiva (fig. 4): Didone, sempre riconoscibile per le vesti e per la corona, su una barca con le vele appena ammainate, si rivolge con la mano a un uomo a terra, vestito all'orientale, chiedendo qualcosa. Insieme alla donna si vede un personaggio, forse maschile, che volge gli occhi in alto, più precisamente alla figura femminile sdraiata di spalle sull'architrave della porta, che pare contemplare la scena. Accanto al giovane si trova un uomo, la cui attenzione è rivolta direttamente al visitatore, del tutto distratto da quanto accade intorno a lui. Egli indossa una sopravveste verde bordata in oro e, sul capo, un elmo dalla decorazione complessa, in cui sembra di ravvisare una testa di leone o di natura antropomorfa. Ci si soffermerà in seguito su questo personaggio che pare, in qualche modo, slegato dalla scena.

Se dunque, come abbiamo compreso, gli affreschi seguono una sequenza cronologica e non vanno in ordine sparso, resta da chiarire con precisione quale momento della storia sia rappresentato. Vezzoli, come detto, interpreta questa scena²² come l'arrivo di Enea. Questo non è possibile per due motivi: in prima istanza si vede chiaramente che Didone e i suoi compagni si trovano sulla nave e che l'uomo vestito all'orientale (e in ge-

²² *Lattanzio Gambara* p. 163.

nere Enea viene sempre rappresentato in armatura, mai con il turbante) è sulla spiaggia. Se fosse la regina ad accogliere lo straniero, lei sarebbe sulla terraferma e lui sulla nave. In secondo luogo, la scena successiva mostra l'episodio della fondazione della città di Cartagine. Secondo la scansione cronologica dei fatti, non avrebbe senso che Enea arrivi prima della fondazione della città.

Quanto dipinto, dunque, potrebbe rappresentare o una tappa del viaggio o l'arrivo in Africa. Un indizio viene fornito dalla figura femminile sdraiata sull'architrave della porta che non è un semplice elemento decorativo, ma un personaggio della scena: evidente è, infatti, il gioco di sguardi fra il giovane collocato dietro Didone e la donna, che se anche è colta di spalle, ha chiaramente il viso rivolto verso il basso, a contemplare quanto sta accadendo.

A mio avviso solo una divinità può assistere così, guardando dall'alto al basso. Non vi è difficile riconoscere Venere, come si evince dalla nudità della parte superiore del corpo, dal drappo rosso su cui poggia, quasi un vero attributo della dea, usato in antico²³, e molto nel '500 da Tiziano²⁴, Giorgione²⁵, Palma il vecchio²⁶ e dal tipo di acconciatura, che trova numerosi confronti coevi, oltre che nei già citato Palma il Vecchio di Cambridge, anche, ad esempio, in Gambara²⁷. Venere, è anche la divinità che concede una buona navigazione²⁸ e in questo episodio lo spazio occupato dall'albero in primo piano e dalla nave di sfondo è sicuramente notevole. Per capire la scena, viene in soccorso ancora una volta il *De mulieribus claris*: Boccaccio racconta che Didone veleggiò alla volta di Cipro, terra sacra alla dea, che, uscita dalle acque, toccò per prima proprio quell'isola. Qui la regina "levò fanciulle, le quali, secondo loro usanza, in sul lido pagavano a Venere

²³ Anche negli affreschi pompeiani Venere è sdraiata su un drappo rosso, ad esempio nella Casa della Venere in conchiglia.

²⁴ Venere di Urbino, ove è rosso non il drappo, ma il materasso.

²⁵ La Venere dormiente conservata a Dresda.

²⁶ Si vedano la Venere in paesaggio di Dresda, la Venere e Cupido in un paesaggio ora a Pasadena, la Venere e Cupido conservata a Cambridge.

²⁷ Si veda, ad esempio, La Venere del Concilio degli Dei di Palazzo Cimaschi a Brescia.

²⁸ Su tale funzione di Venere si veda F. Coarelli, *I santuari del Lazio in età repubblicana*, Roma 1987, in particolare si cita il culto di Venere che va a sovrapporsi a quello di Feronia presso il santuario di *Iuppiter Anxur* a Terracina, (pp. 129 ss.) Si segnala il ruolo che ebbe per la monumentalizzazione del santuario la famiglia dei Memmi, che si facevano discendere da Mnesteo ed erano pertanto una *gens troiana*. Sempre Coarelli (pp. 136 ss.) sottolinea il legame fra la dea Venere, protettrice della famiglia, con il celebre inno a Venere, noto *incipit* del *De Rerum Natura* di Lucrezio. In tale testo si sottolinea proprio la natura della dea come protettrice della navigazione (Lucr., *De Rerum*. I, vv. 1-4).

la propria verginità, per piacere de'suoi giovani, e per generar li figlioli"²⁹. Se si osserva l'eroina si nota che sulla nave sembra essere intenta a chiedere qualcosa all'uomo in vesti orientali. Si tratta di un episodio non riportato in Virgilio e poco noto e la scelta di rappresentarlo sembra confermare che dietro al ciclo in esame il testo di maggior riferimento sia l'opera del certaldese. Il gioco di sguardi fra il giovane e la dea è un ulteriore indizio del motivo della richiesta di Didone, ovvero fornire ai suoi uomini delle compagne. È più difficile identificare l'uomo in vesti orientali, che potrebbe essere un sacerdote della dea o un maggiorenne di Cipro cui la regina rivolge l'insolita richiesta, oppure il sacerdote di Giove che la donna "tolse per compagnia del suo cammino[...]*lo* quale indovinava grandi cose di quella fuga"³⁰ il quale, ponendo la mano sul petto, sembra accondiscendere all'invito della sua nuova signora.

Esiste anche la possibilità, a mio avviso più remota, che la scena rappresenti l'arrivo di Didone In Libia: in questo caso l'uomo potrebbe essere Iarba e la presenza di Venere potrebbe indicare il repentino innamoramento del sovrano. Se fosse così, però, non si spiegherebbe del tutto lo sguardo del giovane alla dea.

Con questo si conclude il primo dei lati lunghi della sala, che dunque illustra i seguenti episodi: l'antica felicità di Didone con lo sposo Sicheo, l'uccisione del medesimo sullo sfondo della prima scena, la fuga della regina con il tesoro del marito e la tappa a Cipro o l'arrivo in Africa.

Le vicende di Didone si susseguono esattamente speculari alle precedenti, sul lato lungo che ospita il camino che, occupando la parte centrale della stanza, limita a due le scene rappresentate.

Il primo episodio del lato lungo è quello che è da sempre apparso, a tutti gli studiosi³¹, il più chiaro e si sviluppa su due registri (fig. 5): in primo piano troviamo, al centro, sotto un albero frondoso, la regina intenta a discutere con alcuni uomini vestiti all'orientale. Ella è circondata da figure maschili ed è in compagnia di una giovane che tiene gli occhi bassi. La presenza della perla in mezzo alla fronte fa di lei qualcosa di più di una semplice ancella. A mio avviso è da identificare, come nella scena della fuga, con la sorella Anna, bionda come Didone.

In secondo piano la regina, sempre scortata dalla sorella, indica a due uomini in vesti orientali il da farsi, mentre alcuni dei suoi sudditi ubbidiscono celermente. All'estrema destra, un uomo sta incidendo una pelle di bue, un altro, alle sue spalle, sta arrotolando le strisce o, più probabilmen-

²⁹ Bocc., *De Mulieribus claris*, p. 135.

³⁰ Bocc., *De Mulieribus claris*, p. 135.

³¹ In particolare *Lattanzio Gambara*, pp. 156, 158.

te, come vedremo, sta unendo fra loro le varie corregge di cuoio; un terzo, chinato, inizia a srotolare la matassa formata; un quarto, inginocchiato, pare voler seguire da vicino le disposizioni di Didone su quale sia la direzione verso la quale tendere la striscia. Un'ultima figura, a sinistra, tira il più possibile la correggia su un terreno erboso in salita.

L'episodio è noto: una volta giunta in Libia, Didone chiede agli autoctoni di averedella terra per fondare una città. Questi, illudendosi di prendersi gioco dell'esule, gliene concedono "quanto potesse recingere con una pelle di toro"³². Così riferisce, laconicamente, Virgilio, aggiungendo, secondo una paraetimologia a lungo creduta esatta, che il suolo acquistato in tal modo si sarebbe chiamato *byrsa*, che in greco significa per l'appunto "pelle"³³, mentre ormai è assodato che il nome *bosra*, da cui *byrsa*, indicasse, in lingua fenicia, semplicemente la rocca della città³⁴ e nulla ha a che veder con la parola greca.

Ora se nell'Eneide appare scontata l'astuzia con cui Didone riuscì a farsi consegnare una considerevole quantità di terra necessaria per la costruzione di una città destinata a diventare tanto potente, è ancora una volta Boccaccio, sempre nel suo *De mulieribus claris*, che illustra nel dettaglio l'episodio: ella, giunta con i suoi nel paese dei Messali, "determinò di dare alquanto di riposo a' nocchieri, che erano stanchi"³⁵. Furono subito notati dagli autoctoni che presto si presentarono per "fare insieme amistà e parentado". Gli esuli acquistarono dagli ambasciatori giunti da Utica "tanta terra quanto volgesse un cuojo di bue". Se guardiamo la scena in esame notiamo che gli uomini in vesti orientali in primo piano potrebbero ben essere proprio i messi giunti a contrattare con la regina.

Boccaccio subito dopo mostra il suo apprezzamento per lo "scaltrimento di femmina" che Didone mette in atto per fondare la propria città. Proseguendo si legge: "Per suo comandamento fu tagliata quella pelle di bue in sottilissime correggiuole, e giunta l'una con l'altra, presero molto più che non pensavano i venditori." Si guardi l'affresco: si individua infatti Didone che, volgendosi ad un anziano che indica i suoi uomini, gli dimostra che sta mantenendo gli accordi presi. I quattro uomini eseguono con solerzia gli ordini della loro sovrana: uno incide la pelle, il secondo unisce le strisce, il terzo si china a dipanare le strisce di cuoio, il quarto alza lo sguardo per meglio seguire le indicazioni della sovrana, l'ultimo, infine,

³² Verg, *Aen.* I, v. 368.

³³ Verg, *Aen.* I, v. 365-367: «Giunsero ai luoghi laddove adesso tu scorgi / mura possenti, e sorgere la rocca della nuova Cartagine / e acquistarono il suolo, dal nome del fatto Birsà».

³⁴ A. Ziosi, "Introduzione", in *Didone*, p. 12.

³⁵ Bocc., *De Mulieribus claris*, p. 135.

tende la striscia con evidente sforzo: del resto si vede che il terreno è in salita, come è giusto che sia, dal momento che sta cingendo la rocca di Bosra/Byrsa. Grazie alla sua astuzia (*metis*), Didone si rivela un'abile leader, in grado, da sola, di creare le condizioni migliori per il suo popolo. Che sia lei la protagonista è evidente dalla sua centralità nella scena inferiore: il viso dell'uomo col turbante rosso è girato, in modo da lasciarla ancora di più padrona indiscussa della composizione.

Che il riferimento più vicino, a livello letterario, sia Boccaccio, si deduce anche dalla scelta di scomporre lo stesso episodio in due scene: come nel testo sono dedicati due paragrafi, uno per la contrattazione e uno per l'astuto *escamotage* di Didone, così nell'affresco i piani sono due, da intendersi in rapida successione cronologica.

La parte centrale del lato lungo di questa parete è occupata dal camino, delimitato da una coppia di cariatidi e panischi a monocromo.

A destra del camino si trova l'ultimo episodio, facilmente identificabile con il suicidio di Didone (fig. 6). La scena, come già aveva mostrato Vezzoli, presenta una teatralità che *sembra preludere Metastasio*³⁶ e presenta un'impostazione teatrale che pare già guardare al barocco. La regina, al centro, su una sorta di balcone dotato di un basso parapetto che le lambisce a stento le ginocchia, è colta nel momento del gesto estremo: con un pugnale si è trafitta il petto e già il sangue stilla dalla ferita. Il braccio sinistro è proteso, gli occhi sono rivolti verso il cielo. Come mosso dal vento o, come vedremo, da un gesto improvviso della regina, il velo verde con la quale l'abbiamo vista in tutto il ciclo, le scivola via; anche la sua solita veste rossa è scomposta, caduta a rivelare i seni. Tutto intorno, sbigottito e incredulo, il suo popolo assiste alla scena: alcuni, sconvolti, sono dietro, su una terrazza bianca, altri si sbracciano dal balcone e dalle finestre del palazzo che si trova sulla sinistra, molti, infine, guardano dal basso, secondo un'impostazione che molto risente del Romanino, soprattutto nel guerriero in primo piano con l'elmo lucente³⁷.

Il sentimento prevalente è lo stupore, solo un uomo anziano col turbante bianco mostra dolore.

Il gusto per uomini in vesti orientali trova ampiamente espressione nel ciclo di Didone. Tale passione non stupisce: dopo la battaglia di Lepanto del 1571, molte sono le opere che celebrano il successo dei Cristiani, e dei Veneziani in particolare, contro i Turchi. Già Lattanzio Gambara a Palazzo Lalatta a Parma³⁸ aveva rappresentato l'apoteosi di tale scontro e anche

³⁶ Lattanzio Gambara, p. 158.

³⁷ Lattanzio Gambara, p. 158.

³⁸ Lattanzio Gambara, pp. 211-216.

Pietro Marone, ad esempio nella tela con *la punizione di Anania* un tempo a San Pietro in Dom³⁹, ora al Museo Diocesano di Brescia, si mostra sensibile a tale moda.

Se si tiene conto del testo virgiliano molti sono i dettagli che non tornano: manca la pira fatta innalzare dalla regina con la scusa di voler fare offerte a Giove Stigio⁴⁰; manca, soprattutto, la spada di Enea, qui sostituita da un pugnale, infine, come sempre nel ciclo, manca l'eroe, che avrebbe potuto essere raffigurato sullo sfondo, in fuga.

Certo, qualche riverbero del testo virgiliano è presente: le braccia spalancate degli uomini, le bocche aperte sembrano riprodurre l'esatto momento in cui "vanno le grida negli alti atri"; quando "[...] le case fremono di lamenti, di gemiti, di urla femminee" e "il cielo risuona di un gran pianto⁴¹". Pure è un esplicito riferimento a Virgilio l'estremo sguardo di Didone, che, morendo "con gli occhi erranti/cercò nell'alto cielo la luce e gemette al trovarla⁴²".

Nonostante tali fugaci riferimenti a Virgilio, la divergenza più vistosa dal testo epico è rappresentata dalla morte stessa: nell'*Eneide*, infatti, la regina, dopo aver allontanato la fidata sorella Anna che avrebbe potuto intercettarne le intenzioni e fermarla, si uccide quasi di nascosto buttandosi sulla spada all'interno della reggia e sono le grida disperate delle sue ancelle a spargere la fama dell'orribile novella al popolo, mentre quello in esame è un suicidio evidentemente "pubblico". È chiaro che ella è uscita deliberatamente sul terrazzo per farsi vedere, il gesto della mano sinistra è quello di un arringatore, che ha appena richiamato l'attenzione del popolo alle sue ultime parole.

Sempre Boccaccio pare avere ispirato la scena: secondo la sua variante che non prevede Enea, ella si suicida per preservare la sua fedeltà alla memoria di Sicheo, sfuggendo al tranello che le era stato teso dai maggiorenti del suo popolo.

È necessario fare un passo indietro ed illustrare la variante di Boccaccio secondo cui il re dei Musicani, similmente allo Iarba virgiliano, si innamora di Didone e la chiede in moglie ai notabili di Cartagine. Egli la vuole a tal punto da lanciare una terribile minaccia: se non la otterrà in sposa farà guerra alla città.

³⁹ Si veda F. Frisoni, *La punizione di Anania*, pp. 204-207, in *Brescia dell'età della maniera*. La studiosa sottolinea la somiglianza fra la figura femminile a sinistra della tela e la Didone del ciclo.

⁴⁰ Verg, *Aen.* IV, vv. 639-640.

⁴¹ Verg, *Aen.* IV, vv. 665-668.

⁴² Verg, *Aen.* IV, vv. 691-692.

I maggiorenti, che bene conoscono la ferrea volontà di castità della regina, spaventati, ordiscono un inganno per costringerla ad accettare le nozze: le riportano che il re, per “ridurre la (sua) sgominata gente a più umani costumi” aveva domandato loro “alcuni ammaestratori, minacciando fare guerra, se non gli fossero dati⁴³”. Gli uomini riferiscono di essersi trovati in dubbio su chi dovesse abbandonare la patria per vivere con un re così selvaggio. Didone in persona esorta i suoi a non essere vili, sottolineando la necessità, per un cittadino, di sacrificarsi per il bene comune⁴⁴.

I notabili, una volta sentite le parole dalla regina, le rivelano la vera minaccia del sovrano dei Musicani. A questo punto la situazione di Didone parrebbe senza via d'uscita: come potrebbe, infatti, contraddire se stessa, antepo- nendo un interesse personale, ovvero la castità, al bene comune? Non essendo un comportamento degno neppure per un comune cittadino, come potrebbe esserlo per una regina? Chi potrebbe ancora seguirla?

Didone, tuttavia, è nota per la sua *metis* e per la sua natura quasi virile, già testimoniate dall'episodio della pelle di bue. Ella trova un modo per non contraddirsi e per preservare la sua fedeltà: facendo buon viso a cattiva sorte dice che “si mariterebbe, se le fusse dato termine”.

Nel tempo che le è concesso effettivamente Enea arriva, ma lei non lo vede nemmeno, e ordina che venga eretta una pira, destinata ad accogliere dei sacrifici per placare l'anima inquieta di Sicheo, pira alla quale potrebbe alludere la presenza del camino centrale. Vestita di nero, compie quelli che lei sola sa essere riti funebri rivolti a se stessa, infine sale sul rogo “in presenza di molti cittadini, i quali guardavano che ella dovesse fare”.

Il dramma volge alla conclusione: “Trasse fuori un coltello, che ella aveva sotto le vestimenta, e [...] chiamato Sicheo, disse: “Secondo che volete, cittadini miei, io vo' a marito: e appena fornite queste parole, con somma tristizia d'ogni uomo, lasciassi cadere sopra il coltello”.

L'affresco pare mostrare l'esatto istante che segue le ultime parole della regina, quasi fosse un fermo immagine (di una rappresentazione teatrale, forse?). Tutto, o quasi, va a posto: il braccio sinistro è effettivamente alzato nel gesto della *adlocutio*, il pugnale è molto più facile da nascondere di una spada (che non avrebbe senso, in quanto cade tutto il discorso simbolico della spada di Enea, dal momento che i due nemmeno si sono mai incontrati), il petto è nudo perché il gesto, brusco e veloce, ha fatto cadere velo e veste. Gli sguardi sono attoniti, perché il dolore, semplicemente, tranne che nel vecchio, non ha ancora avuto il tempo di affiorare. Manca Anna,

⁴³ Bocc., *De Mulieribus claris*, p. 136

⁴⁴ Bocc., *De Mulieribus claris*: «O nobili cittadini, che ignoranza e che viltà è la vostra? Non si può dire, che quello sia dirittamente cittadino, lo quale per la pubblica salute rifiuti la morte, od altra incomodità. Se cagione lo chiede», p. 136.

ma del resto in Virgilio era stata allontanata deliberatamente dalla scena, in Boccaccio nemmeno esiste.



Fig. 1. *Didone e Sicheo di fronte al tempio di Ercole-Melqart.*
Immagine concessa dai proprietari



Fig. 2. *Uccisione di Sicheo*. Immagine presa da: AA.VV. *Antiche Dimore*, a cura di Andy Sacco d'Aragona, Brescia 2004, pag. 186, particolare.



Fig. 3. *Disseppellimento del tesoro di Sicheo e partenza di Didone*. Immagine concessa dai proprietari



Fig. 4. *Tappa a Cipro. Venere osserva la scena.*
Immagine concessa dai proprietari



Fig. 5.

Registro inferiore: *Didone a colloquio con i maggiorenti.*

Registro superioe: *l'espedito della pelle di toro.*

Immagine concessa dai proprietari



Fig. 6. *Il suicidio di Didone.*

Immagine tratta da *Brescia nell'età della maniera. Grandi cicli pittorici della Pinacoteca Tosio Martinengo*, a cura di E. Lucchesi Ragni, R. Stradiotti, Milano 2007, pag. 80

CONCLUSIONI

Lo studio ha mostrato come gli affreschi delle pareti della caminata di Palazzetto Maggi a Calino non rappresentino genericamente alcuni momenti della vita di Didone, ma che si tratti di un ciclo unico, ben strutturato e con una precisa sequenza cronologica, che inizia dall'antica felicità di Didone con Sicheo e si conclude con il suo suicidio.

Fin dall'inizio del lavoro era parsa molto strana l'assenza di Enea, che, in altri cicli sull'eroina, come quello di Palazzo Leoni a Bologna⁴⁵ per fare un esempio, appare sempre in funzione di protagonista maschile. La natura così statuaria della regina, che mai cede, languida, all'amore, mi ha spinto a cercare altri modelli letterari, lontani dal testo virgiliano.

Nel *De mulieribus claris* di Boccaccio ho riscontrato i maggiori punti di contatto: in questo testo, ella, infatti, viene presentata come uno strenuo *exemplum virtutis*, tanto fedele al primo sposo, da preferire la morte al tradimento delle ceneri di Sicheo. Didone in quest'opera viene scelta come la vedova per eccellenza. Benché pagana, è indicata come modello di fedeltà e di castità anche per quelle cristiane che, rimaste prive del loro sposo, vorrebbero cedere alla tentazione di risposarsi. L'opera, ampiamente apprezzata sia nella versione latina, sia in quella in volgare, era, all'epoca molto diffusa⁴⁶ e soggetta ad essere "aggiornata" con esempi sempre nuovi⁴⁷.

In più, la scelta di Didone come *exemplum virtutis* pare dialogare con il salottino affrescato dal Gambara al piano superiore in cui compaiono Cornelia, madre dei Gracchi come esempio di madre, Lucrezia come modello di sposa e Tuccia come paradigma di vergine. Mancava giusto un modello di perfetta vedova e Didone pare essere la scelta migliore per completare questa serie femminile.

Resta da indagare su quali membri della famiglia Calini potrebbero aver commissionato questo ciclo.

Un indizio potrebbe derivare da un personaggio "anomalo" presente nel ciclo: il giovane accanto a Didone, nella scena vicino alla porta, guarda verso

⁴⁵ *Gli affreschi raccontano: l'Eneide di Palazzo Leoni*, a cura di E. Landi, Bologna 2018.

⁴⁶ La più antica volgarizzazione è quella dell'Albanzani, che si è proposta come traduzione. Seguono quella dell'abate marchigiano Antonio di Sant'Elpidio e quella, tradotta da questo in fiorentino, di Niccolò Sassetti. Con anche bibliografia precedente A. Tommasi, *Il volgarizzamento del De mulieribus claris di Donato Albanzani. Censimento dei manoscritti e proposta per una nuova datazione dell'opera*, pp. 129-168, in (a cura di) S. Zamponi, *Intorno a Boccaccio/Boccaccio e dintorni*. Atti del seminario internazionale di studi (Certaldo Alta, casa di Boccaccio, 6-7 settembre 2018), Firenze 2020.

⁴⁷ I volgarizzamenti del '500 di Bertussi e Serdonati integrano il testo originale inserendo bibliografie di donne illustri di tempi a loro recenti. Per una bibliografia esaustiva degli "aggiornamenti" si veda *supra*, pag. 133.

lo spettatore e pare totalmente estraneo alla narrazione. Indossa un elmo particolare, in cui mi pare di ravvisare una pelle di leone, simile a quello che, soprattutto nella tradizione numismatica e glittica, era tipico di Alessandro Magno⁴⁸. La città di Tiro, da cui proveniva Didone era stata, in epoca storica, assediata e poi distrutta proprio dal celebre condottiero macedone⁴⁹. È forse possibile che il personaggio rappresentato sia un Alessandro Calini? Tale nome è attestato a distanza ravvicinata nella famiglia: uno è vivo alla fine del XV secolo, padre di Lodovico Calini, un secondo, invece, è figlio di quest'ultimo e ha quindi ereditato il nome del nonno.

Resta da sottolineare un altro elemento: in anni turbolenti per gli uomini della casata, è interessante osservare la realizzazione di due cicli "al femminile", quello della caminata con Didone al pianterreno e il salottino con Cornelia, Lucrezia e Tuccia del Gambara al piano superiore. Sorge un dubbio: una presenza così massiccia, nei cicli pittorici, di *exempla virtutis* al femminile era forse rivolta ad ammaestrare o a tenere sulla retta via una delle pragmatiche nobildonne della famiglia?

Queste sono, ovviamente, solo suggestioni, ma quel che emerge con chiarezza è la cultura estremamente raffinata che fu alla base dell'ideazione di questa particolare trasposizione delle vicende di Didone in cui, su un'impostazione che vede Boccaccio come nucleo principale, si innestano echi virgiliani, il tutto allestito con uno spiccato gusto per una teatralità che volge già al melodramma⁵⁰, un ciclo, in conclusione, perfettamente inserito nell'epoca del tardomanierismo.

⁴⁸ Alessandro Magno indossa spesso o direttamente la *leontè* o un elmo le cui fattezze riproducono la pelle di leone, a proposito si veda G. Fremusa, *Alessandro Magno, Eracle e la leontè nella glittica ellenistica e romana*, in "Lanx" 3 (2009), pp. 13-35.

⁴⁹ Sulla presa di Tiro si veda Arriano, *Anab.*, II, 4; Diodoro Sicuro, *Bibliotheca*, XVII 46, 4; Curzio Rufo, *Historiarum Alexandri Magni Macedonis*, IV, 4, 10-21. In particolare quest'ultimo riporta come Alessandro, fra tutti i Tiri, avesse risparmiato solo coloro che si erano rifugiati nel tempio di Melqart/Eracle. Sulla fortuna di Alessandro Magno nel Medioevo (a cura di) M. Liborio, *Alessandro nel medioevo occidentale*, Verona 1997, sulla presa di Tiro si ricorda, riportato nel medesimo volume, Lamprecht, *Canzone di Alessandro* (V), vv. 703-1018, pp. 219-237.

⁵⁰ Didone sarà un personaggio molto amato e ripreso proprio fra fine '500 e inizio '600, prima come alter ego di Elisabetta I e in seguito in varie corti d'Europa, la più celebre versione dell'eroina prestata al melodramma sarà quella di Metastasio. Per la fortuna di Didone in questo periodo si veda P. Bono, M. V. Tessitore, *il mito di Didone. Avventure di una regina tra secoli e culture*, Milano 1998.

STEFANIA CRETELLA*

PER IL CENTENARIO DEL
“RAFFAELLO BRESCIANO”: IL MONUMENTO
AD ALESSANDRO BONVICINO
DETTO IL MORETTO**

L'erezione del *Monumento a Moretto* rientra nella serie di iniziative svoltesi nel 1898 per celebrare i quattrocento anni dalla nascita di Alessandro Bonvicino, detto il Moretto, ritenuto uno dei protagonisti assoluti dell'arte del Rinascimento bresciano insieme a Lattanzio Gambara e a Romanino. Nonostante il valore artistico oggi riconosciuto, durante la sua vita e nei decenni successivi la sua figura rimase in ombra, fu poco nota e poco studiata, e fu solo grazie al riscoperto interesse per l'epoca rinascimentale che contraddistinse la cultura bresciana ottocentesca che la sua attività venne riportata alla luce, dando origine a una nutrita serie di ricerche e di scoperte che si rifletterono anche sulla percezione della collettività.

Il primo riconoscimento pubblico dell'importanza di Moretto per la storia artistica della città si ebbe nel 1835, quando Rodolfo Vantini progettò il *Monumento agli artisti bresciani*, cenotafio neoclassico in marmo di Botticino posto nell'emiciclo orientale del cimitero Vantiniano: sul fronte l'architetto inserì le iscrizioni dedicatorie che riportano, tra gli altri, anche il nome di Moretto. In seguito, lo stesso Vantini, insieme ad altri soci dell'Ateneo di Scienze Lettere e Arti di Brescia, nel 1842 commissionò allo scultore Gaetano Matteo Monti un busto dell'artista, da collocare nella tomba situata nella chiesa di San Clemente, accompagnato da un'epigrafe celebrativa dettata dal conte Lechi¹. Sempre al Vantini si deve il merito di aver fatto collocare, nel 1854, un busto del Moretto nella Promoteca del Campidoglio, insieme ai ritratti di illustri artisti del passato - Raffaello,

* Università degli Studi di Verona.

** Testo della relazione tenuta presso l'Ateneo di Brescia venerdì 27 gennaio 2023.

¹ «Al sommo pittore / Alessandro Bonvicino / che in questa chiesa / condusse molte opere / e fu sepolto / i concittadini / MCCCCXLII».

Michelangelo, Tiziano, Leonardo e Canova, per citarne alcuni². Dopo un ulteriore periodo di silenzio, la fama del Moretto iniziò nuovamente a diffondersi, grazie all'operato di Giuseppe Zanardelli, che riferì del Moretto nelle sue *Lettere* indirizzate al «Crepuscolo» di Milano³, di Cavalcaselle e Crowe, che ne parlarono diffusamente nel loro monumentale lavoro sulla pittura italiana⁴, e di numerosi altri studiosi italiani e stranieri. È dunque in questo vitale contesto storico e culturale che nacquero prima l'idea di dedicare al Moretto la nuova scuola d'arte industriale, voluta dal Comune di Brescia nel 1887, poi quella di realizzare un monumento in onore dell'artista.

Quando il Comune di Brescia ricevette in dono dal conte Leopardo Martinengo da Barco il palazzo di famiglia nel centro storico cittadino, le sale al primo piano dell'ala occidentale divennero la nuova sede dell'Ateneo, a quel tempo presieduta proprio da Zanardelli. Furono gli accademici dell'istituzione bresciana a suggerire, nel 1893, di erigere un monumento ad Alessandro Bonvicino nell'area antistante il palazzo. La scelta si legava a doppio filo con la storia stessa dell'Ateneo, in quanto fin dal 1810 Moretto fu individuato tra i quattro padri della cultura bresciana, insieme all'umanista e storico Jacopo Bonfadio (riscoperto da Giammaria Mazzuchelli⁵, poi ripreso da Giacomo Leopardi⁶), all'agronomo Agostino Gallo (autore di trattati sull'agricoltura noti agli Accademici bresciani che fondavano il loro benessere economico sulla proprietà terriera) e al matematico Niccolò Tartaglia (a cui l'Ateneo dedicò un secondo monumento celebrativo, realizzato da Luigi Contratti e inaugurato nel 1918)⁷.

Per finanziare l'impresa, vennero utilizzati i fondi del legato Gigola: il pittore bresciano, morto nel 1841, aveva deciso di lasciare tutti i propri

² *Il centenario del Moretto a Brescia*, «Gazzetta ufficiale del Regno d'Italia», 206, 5 settembre 1898, p. 3212; *Ricordo per le onoranze tributate dall'Ateneo di Brescia nel IV centenario natalizio del pittore Bonvicino - Moretto*, Brescia, Tip. F. Apollonio 1899, p. 51.

³ *Lettera XVII, 29 dicembre 1858*, in *Sulla Esposizione Bresciana. Lettere di Giuseppe Zanardelli (Estrate dal giornale Il Crepuscolo del 1857)*, Milano, Tipografia di Antonio Valentini e C. 1857, pp. 365-374.

⁴ GIOVANNI BATTISTA CAVALCASELLE, JOSEPH ARCHER CROWE, *A History of Painting in North Italy: Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia, from the Fourteenth to the Sixteenth Century.*, II, London, 1871, pp. 396-417.

⁵ GIAMMARIA MAZZUCHELLI, *Gli scrittori d'Italia, cioè, Notizie storiche e critiche intorno alle vite e agli scritti dei letterati italiani*, II, p. III, Brescia, Bossini 1753-1763, pp. 1602-1619.

⁶ Leopardi antologizzerà ampi brani dell'autore nella *Crestomazia italiana* dedicata alla prosa, pubblicata nel 1827.

⁷ Si ringrazia il prof. Sergio Onger per le informazioni sui legami esistenti tra l'Ateneo di Brescia e Moretto.

beni all'Ateneo, con la clausola di utilizzare il patrimonio per onorare cittadini illustri mediante l'erezione di monumenti. Il progetto di un monumento al Moretto rispettava quindi perfettamente le volontà testamentarie di Giovan Battista Gigola e si decise di bandire un concorso pubblico per selezionare l'artista a cui affidare il progetto.

Una lettera, senza data e senza firma, aiuta a chiarire alcuni importanti eventi che hanno anticipato la pubblicazione del bando di concorso. Secondo la lettera, indirizzata al presidente Zanardelli, «fino da quando l'ateneo pensò ad erigere un monumento al Moretto, alcuni amici dello scultore Ghidoni (l'autore del monumento a Speri, dell'erma a Gallia, dei due leoni a porta stazione, e di un recente monumento funerario al cimitero) immaginarono che si dovesse a lui, come bresciano, affidare l'opera divisata senza porre concorso tra gli altri scultori italiani. Essi, a tale scopo, lo eccitarono a presentare un bozzetto, ed egli infatti ne mandò uno in forma simbolica – consistente in un obelisco dal quale si stacca sulla fronte la figura che deve rappresentare la pittura sacra; e sui fianchi un altro che rappresenta la pittura profana ed un genio – e allora pretesero che questo bozzetto fosse dall'Ateneo prescelto senz'altro, e perché saggio di un autore concittadino e perché meglio corrisponde, secondo essi, al concetto di onorarsi il grande pittore di cui, dicono non si sa il ritratto conservato»⁸; la descrizione corrisponde con precisione al bozzetto riprodotto nelle due fotografie storiche conservate presso il Fondo Tagliaferri, donato nel 2010 alla Fondazione Ugo Da Como di Lonato del Garda (figg. 1-2)⁹. L'idea di un monumento a piramide con figure simboliche che si raggruppavano intorno alla base era stata ispirata da un'opera di forte declinazione simbolista, il *Monumento alle Cinque Giornate* di Milano progettato da Giovanni Grandi¹⁰. Dalla lettera risulta, inoltre, che il progetto non venne accettato, perché ritenuto troppo complesso per essere compreso chiara-

⁸ Non è stato possibile ritrovare il documento originale presso l'Archivio di Stato di Brescia, risultando al momento delle ricerche mancante nelle buste del Fondo dell'Ateneo di Brescia. Per la trascrizione della lettera si fa riferimento a FRANCESCO DE LEONARDIS, *Domenico Ghidoni e l'ambiente bresciano*, in *Domenico Ghidoni (1857-1920). Bizzarro scultore, pensiero generoso, anima e ribellione*, catalogo della mostra (Ospitaletto e Brescia, 3 marzo – 16 aprile 2001), a cura di G. Ginex, Brescia, AAB, Comune di Ospitaletto 2001, p. 64. Si ringrazia, inoltre, il dott. De Leonardis per aver gentilmente condiviso la copia completa del documento.

⁹ Si desidera ringraziare la Fondazione Ugo Da Como per la disponibilità e per la collaborazione, in particolare il dott. Stefano Lusardi per le ricerche condotte nel Fondo archivistico Tagliaferri.

¹⁰ GIORGIO NICODEMI, *Domenico Ghidoni*, Milano, Pizzi & Pizio 1923, p. 12. Il *Monumento alle Cinque Giornate* venne realizzato tra il 1881, anno in cui il Comune di Milano approvò il progetto di Giovanni Grandi, e il 1895, anno della sua inaugurazione.

mente dal popolo. In realtà, appare più plausibile un'esclusione motivata dallo spirito conservatore che dominava gli interessi artistici dei membri dell'Ateneo e, più in generale, dell'*élite* culturale cittadina, ancora molto legata al proprio passato e a una consolidata cultura antiquaria sviluppatasi a Brescia fin dal XVI secolo, che determinò il persistere, per secoli, della tendenza classicista. Questa attenzione per l'antico venne rafforzata in seguito alle campagne archeologiche finanziate dall'Ateneo, che nel 1826 permisero di riportare alla luce la *Vittoria alata* e moltissimi reperti romani in bronzo custoditi in un'intercapedine del Capitolium, tra cui la serie di sei ritratti di imperatori. Nella seconda metà dell'Ottocento, questa tendenza classicista si unì a un più ampio interesse per l'arte e la cultura del passato, declinata a volte con fantasia e grande libertà espressiva. D'altra parte, in questo periodo a Brescia operò attivamente Antonio Tagliaferri, figura fondamentale per lo sviluppo architettonico e urbanistico della città, che ricoprì incarichi pubblici e ufficiali, finendo per influenzare con la sua personale visione eclettica dell'arte gli sviluppi artistici locali. I tempi, dunque, non sembravano ancora maturi per poter accogliere una proposta come quella di Ghidoni, preferendo, come di fatto accadrà, un monumento dalla composizione e dal linguaggio più pacati e tradizionali, capace di coniugare rimandi rinascimentali, declinazioni veriste e timidi cenni di modernità.

Per risolvere il problema dell'identificazione di un artista a cui assegnare la realizzazione del monumento, si decise di bandire un concorso pubblico e il 9 aprile 1893¹¹ l'Ateneo presentò il *Programma per un monumento al pittore Bonvicino*. Oltre a indicare la sede del futuro monumento, i dodici punti del *Programma* dettavano stringenti regole sulla struttura e sull'apparato iconografico che i partecipanti avrebbero dovuto rispettare: elemento imprescindibile doveva essere la statua in bronzo raffigurante il Moretto, mentre il basamento, da costruirsi in pietra o in marmo, doveva essere decorato con bassorilievi e con una targa contenente l'iscrizione dedicatoria, da posizionare nella parte frontale del piedistallo. La somma a disposizione per la realizzazione, compreso i costi delle materie prime e della manodopera, ammontava a 32 mila lire, cifra che non comprendeva le spese necessarie per l'adattamento del suolo e per la preparazione delle fondazioni. Gli artisti interessati a prendere parte al concorso avrebbero dovuto realizzare un bozzetto grande almeno un decimo del monumento finale, accompagnando il progetto con un testo esplicativo che ne illustrasse il significato e il concetto generale. L'invio all'Ateneo di Brescia, a carico

¹¹ La data del bando si ricava dalla relazione *Patria e Arte*. Brescia, Archivio di Stato [d'ora in poi ASBs], Fondo Ateneo di Brescia [d'ora in poi FABs], b. 184.

del mittente, doveva avvenire entro la prima metà del mese di novembre.

Il *Programma* indicava chiaramente anche le modalità di presentazione dei bozzetti, i cui autori dovevano rimanere rigorosamente anonimi per non influenzare le operazioni della giuria: ogni bozzetto doveva essere accompagnato da una scheda sigillata, con all'esterno un motto identificativo e all'interno il nome dell'autore. Lo stesso motto doveva essere riportato su un cartellino applicato al progetto. L'Ateneo si impegnava a restituire intatti i testi e le buste sigillate ai concorrenti risultati non selezionati; a loro volta, i concorrenti avevano la possibilità di riprendere i bozzetti, purché a loro spese ed entro il mese di marzo dell'anno seguente.

I bozzetti pervenuti sarebbero stati esposti al pubblico, in sede da decidere, per venti giorni; chiusa la mostra, la giuria avrebbe valutato i lavori pervenuti e dichiarato il vincitore. A quel punto, la mostra sarebbe stata riaperta al pubblico per altri dieci giorni. Compito della giuria sarebbe stato quello di identificare i due progetti migliori, assegnando un premio di L. 1000 al primo e di L. 500 al secondo. La graduatoria della giuria non implicava l'obbligo da parte dell'Ateneo di far realizzare il monumento, che avrebbe potuto anche decidere di farlo eseguire da un altro autore. Nel caso invece in cui l'Ateneo avesse deliberato di far realizzare l'opera al suo autore, questi era obbligato a rispettare il concorso e a eseguire il progetto nei limiti della spesa indicata nel bando, comprendente anche il premio di mille lire assegnato al vincitore¹².

La scelta dell'Ateneo di imporre regole così stringenti suscitò forti polemiche da parte della Società Arte in Famiglia, la quale in una lettera indirizzata alla Presidenza dell'Ateneo sosteneva che tale programma avrebbe limitato eccessivamente la libertà creativa degli autori¹³. I firmatari della lettera, tra i quali comparivano anche gli artisti Cesare Bortolotti, Antonio Tagliaferri, Bortolo Schermini, Achille Glisenti, Luigi Lombardi, Luigi Arcioni e Francesco Gusmeri, insieme a figure istituzionali come Cicogna e Cassa, proponevano all'Ateneo di modificare il regolamento, eliminando da questo ogni misura restrittiva e ogni limitazione all'ingegno dei partecipanti. La stessa richiesta venne presentata anche dalla Famiglia Artistica di Milano e da Vittore Grubicy. Il critico d'arte milanese, appartenente al gruppo dei divisionisti italiani, scrisse una lettera aperta a Zanardelli, pubblicata sul giornale romano «La Riforma», nella quale si condannava l'impostazione tradizionale della richiesta iconografica inserita nel bando, ritenendo che «quelle povere trentamila lire sono preventivamente con-

¹² *Appendice. Per un monumento al pittore A. Bonvicino. Programma, Notizie e Verbalì, «Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1893», Brescia 1893, pp. 3-4.*

¹³ Lettera del 18 maggio 1893. ASBs, FABs, b. 119.

dannate, senza speranza, a non dare il benché minimo frutto in linea d'arte, a convertirsi in uno dei soliti pupazzoni ingombranti piazze, di cui nessuno ormai più sente il bisogno»¹⁴. A queste polemiche, che non trovarono ascolto da parte dell'Ateneo, si aggiunse anche il problema di individuare un ritratto credibile da utilizzare come riferimento per modellare i lineamenti del Moretto: il gravoso compito venne assegnato al direttore della scuola Moretto, l'avvocato Pietro Morelli, il quale rintracciò nel primo volume delle *Maraviglie della pittura veneziana* del Ridolfi, edita invero cento anni dopo la morte del pittore, un suo ritratto (fig. 3), che venne pubblicato in un opuscolo di poche pagine, stampato e messo a disposizione dei soci dell'Ateneo e di tutti gli interessati.

Nonostante queste polemiche, il bando richiamò l'attenzione di numerosi artisti, che presentarono un totale di trentaquattro bozzetti. Come da programma, le opere vennero esposte al pubblico all'interno della Crociera di San Luca e vennero accompagnate da un'indicazione numerica e dal motto identificativo scelto dall'anonimo autore.

Non si conoscono immagini fotografiche o incisioni che riproducano i bozzetti inviati, ma le relazioni di accompagnamento delle opere allegate dalla quasi totalità dei concorrenti e le relative buste con i motti, materiale preziosissimo fortunatamente conservatosi e consultabile nel Fondo dell'Ateneo presso l'Archivio di Stato¹⁵, consentono di ricavare delle interessanti descrizioni delle opere, di valutare la composizione e l'iconografia scelte per i singoli progetti e di scoprire i nomi, rimasti fino a questo momento anonimi, degli scultori partecipanti.

Il primo progetto era intitolato *Alacriter* ed era opera di Clemente Cirella; lo scultore napoletano immaginò la figura del Moretto vestita con gli abiti tipici della classe agiata veneziana, con il sago e il giubbone. Per restituire la maestà e la serietà dell'artista, lo scultore lo rappresentò in un'azione stabile e meditativa, innalzato su un piedistallo a pianta ottagonale dalle linee semplici ma robuste, richiamando i caratteri dell'architettura cinquecentesca e, per tale motivo, arricchendo il volume solido del basamento con l'inserito di modanature classiche e larghi piani inclinati intervallati a superfici piane. Lo zoccolo, formato da scaloni con gradini aggiuntivi in corrispondenza dei quattro fronti principali, era da realizzarsi in pietra arenaria a grossi blocchi, mentre il piedistallo doveva essere in marmo di

¹⁴ VITTORE GRUBICY, *Per un concorso scultoreo. Lettera aperta all'onorevole Zanardelli*, «La Riforma», XXVII, 167, 16 giugno 1893, p. 2.

¹⁵ Tutte le relazioni e le relative buste contenenti il nome dell'artista si trovano in ASBs, FABs, b. 184. Le uniche eccezioni sono le relazioni del modello *Post fata resurgo* e del progetto vincitore, intitolato *Ideale*, contenuti in ASBs, FABs, b. 119.

Carrara con le cornici a massi e i piani di rivestimento sostenuti da graffe metalliche ancorate all'ossatura in tufo. Per adornare il piedistallo, l'artista predispose quattro ghirlande di alloro fuse in bronzo; all'interno della ghirlanda posta nella parte frontale si doveva inserire l'iscrizione commemorativa, mentre negli altri tre prospetti erano previste figure allegoriche in bronzo rappresentanti la Pittura, la Prospettiva e il Disegno. Nel complesso, lo scultore dichiarava di voler mantenere uno stile sobrio e robusto, in modo da dare priorità alla figura monumentale del Moretto.

Cesare Zani di Rezzato, ideatore del progetto *Alfa*, volle focalizzare l'attenzione su tre momenti della vita dell'artista: l'Azione era interpretata attraverso la statua del Moretto intento a scrutare «il vero, per riprodurre le gradite bellezze»; lo Studio e il Pensiero erano descritti in due bassorilievi posti ai lati del basamento. Sul fronte sinistro, Moretto era rappresentato in un tempio, assorto nella contemplazione delle opere di Raffaello e di Tiziano; sul fondo era posta anche la figura allegorica della Religione di Cristo, tema centrale dei dipinti di Moretto. Sul fronte opposto, l'artista era ritratto nel suo studio, penseroso e meditativo, con la sua *Incoronazione della Vergine*¹⁶ posta in secondo piano. Se i bassorilievi e la statua erano da fondersi in bronzo, il basamento in stile rinascimentale doveva essere prodotto in marmo chiaro di Botticino e in pietra scura di Mazzano, creando un delicato contrasto cromatico accentuato dalla lavorazione grezza o lucida delle superfici.

L'opera *Brescia* di Antonio Paoloni di Perugia doveva apparire piuttosto essenziale: il Moretto era in cima al piedistallo, intento a lavorare con il pennello in mano; il basamento in stile cinquecentesco aveva due lati liberi per le targhe commemorative e due lati occupati dallo stemma della città di Brescia, mentre ulteriori richiami al tema della Pittura si trovavano nel fregio di rifinitura del piedistallo.

Per l'ideazione del suo bozzetto, intitolato *Romolo*, Paolo Bartolini partì da considerazioni sul carattere del pittore bresciano, descritto come un uomo «austero di costumi, gentilissimo, di fantasia creatrice, modesto, dignitoso e verecondo nella vita e nelle opere piene di una genialità intima e tranquilla e di una profonda sincerità di sentimento e di ispirazione». Il risultato fu il ritratto di una personalità calma e serena, colta mentre contempla con sguardo meditativo l'opera del suo pennello. Per evitare la tradizionale e troppo scontata posa eretta, lo scultore romano decise di rappresentare il protagonista seduto, studiandone attentamente la postura per renderla gradevole da qualunque punto la si osservasse. I bassorilievi

¹⁶ Si tratta, con buona probabilità, del pannello centrale del polittico conservato presso la collegiata dei Santi Nazaro e Celso a Brescia.

posti ad ornamento del piedistallo raffiguravano, invece, due momenti ritenuti importanti della sua vita artistica: la formazione presso lo studio di Tiziano e la presentazione ai committenti dei progetti per la chiesa di San Clemente, alludendo con questo episodio alla primaria importanza che i temi religiosi ebbero nella sua carriera.

Il quinto bozzetto in gara, *Virtus* dello scultore di origine piacentina Giacomo Zilocchi, prese le mosse dalle informazioni biografiche ricevute dall'Ateneo e dall'idea di rispettare lo stile dell'epoca in cui operò Moretto. Si ritrovava nuovamente l'immagine dell'artista intento nel suo lavoro, con un atteggiamento dolce e composto, e lo stemma di Brescia sopra la targa celebrativa, posti nella parte anteriore del basamento, da costruirsi in granito di Baveno o in pietra di Botticino. A destra era invece situata una figura in bassorilievo rappresentante l'*Arte*; a sinistra la *Storia* che mostra il libro d'oro dove è scritto per i posteri il nome del nostro pittore. In aggiunta, Zilocchi suggeriva l'inserimento di un terzo bassorilievo simboleggiante la *Religione* da collocare insieme allo stemma comunale e alla targa.

L'*Ideale* di Domenico Ghidoni fu il bozzetto vincitore, accompagnato da una breve e sintetica relazione descrittiva: partendo dalla consapevole incertezza relativa alle fattezze reali del Moretto, Ghidoni si concentrò nel tentativo di coglierne gli aspetti psicologici, in particolare l'indole e il carattere morale, e la sua propensione per quelle opere in cui poter infondere «tutto l'animo suo, tutta la sua fede con ardore». Il risultato fu una figura in posa tranquilla e modesta, intenta a dar vita a una sua creazione. Nelle parti laterali del basamento, da costruirsi in pietra scura di Mazzano, andavano invece inseriti due bassorilievi raffiguranti il *Sudario* (identificabile con la tela *Cristo e l'angelo*) e la *Cena in Emmaus*, due tra i dipinti più noti del Moretto conservati presso la Pinacoteca Comunale Martinengo da Barco, oggi Pinacoteca Tosio Martinengo. Per completare il monumento, ai piedi del basamento, Ghidoni creò la figura allegorica dell'*Arte Mistica*, una donna mesta e raccolta, intenta a leggere il Sacro Libro. Le due fotografie del bozzetto scattate nello studio dello scultore e il progetto con l'alzato e i piccoli schizzi compositivi del basamento permettono di mettere in evidenza la forma ideata da Ghidoni per il piedistallo, sopraelevato grazie a quattro gradini e movimentato da una serie di modanature presenti sulla base e sulla parte sommitale del sostegno, ornato da un fregio a palmette classiche (figg. 4-6).

L'*Arte* di Mauro Benini riprendeva temi già proposti dai suoi colleghi: il Moretto intento al lavoro, immerso nell'amore per l'arte e infuso di spirito religioso, innalzato su un piedistallo in stile rinascimentale, ritenuto il più adatto anche per uniformità con il ritratto dell'artista. Anche i bassorilievi previsti non risultano originali, ma ripropongono due varianti su temi già

proposti in precedenza: *Il Bonvicino presentato al Vecellio e Bonvicino che mostra gli affreschi della Cappella del Sacramento in S. Evangelista a Brescia*.

Salvatore Buemi, artista romano specializzato in sculture bronzee di uomini illustri resi con vivo realismo, si presentò con un bozzetto significativamente intitolato *Arte e Fede*. Sono proprio questi i concetti chiave intorno ai quali ruota il progetto: un Moretto al lavoro, che contempla il suo dipinto pronto a dare gli ultimi tocchi prima di terminare l'opera, «quasi un ultimo bacio che il pensiero terreno porge al pensiero celeste». Sotto la figura dell'artista siede puro e sereno il *Genio dell'arte*, rivelazione umana del pensiero divino; con lo sguardo rivolto al cielo, il genio sembra contemplare l'orizzonte e prepara la corona della gloria da porgere al Moretto. A completare l'insieme, tre targhe dedicatorie composte da Tito Mammoli¹⁷, da porre sotto la base del genio, a destra e a sinistra, e nella parte posteriore del monumento. Il basamento era pensato in travertino.

Il nono bozzetto si intitolava *Verona*, tradendo le origini dell'artista Pietro Bordini, già autore di diversi monumenti dedicati a personaggi storici, busti ritratto e tombe per il cimitero monumentale della sua città natale. L'opera doveva essere talmente semplice e chiara, da far dichiarare all'autore di non aver necessità di dilungarsi in descrizioni, limitandosi a elencare alcune delle sue opere eseguite in passato e a dichiarare di aver utilizzato uno stile sobrio e moderno, sentito e personale, senza subire influenze da parte di scuole o di altri stili.

Giano e Roma era opera del pittore e scultore di origini genovesi, ma romano di adozione, Giovanni Battista Francesco Fasce, il quale costruì il suo Moretto sul concetto di purezza e modestia spirituale, che si tradussero nell'immagine di un uomo dagli abiti semplici e discreti, senza pose o atteggiamenti magniloquenti, ma dotato solo di una tavoletta e di una matita, quasi alla ricerca del «tipo ideale», mentre la tavolozza era appoggiata su uno sgabello. Il basamento, in stile rinascimentale da realizzare in marmo di Carrara o in pietra di Botticino, era arricchito da quattro genietti in bronzo su papiri che potevano essere utilizzati per inserire dei motti.

Falco I e Falco II erano presumibilmente due varianti dello stesso progetto, da realizzarsi in bronzo e granito rosso di Baveno. L'autore, Silvestro Barberini da Modena, inviò un'unica, breve, relazione, dalla quale si evince un programma molto essenziale, con la statua del Moretto intento a dipingere e due bassorilievi raffiguranti episodi salienti della sua vita, ancora da scegliere e realizzare.

¹⁷ Il nome dello scrittore è reso noto dallo stesso Buemi in una lettera non firmata, inviata all'Ateneo in data 10 novembre 1893, contenente al suo interno una busta sigillata con l'identità del responsabile delle iscrizioni. ASBs, FABs, b. 119.

La proposta di Luigi Contratti, autore di *Rinascimento*, doveva apparire più articolata e interessante rispetto alla coppia precedente: «sulla tela poggiata al trespolo in gloria (dove i pittori del secolo XVI usavano porre le Madonne) appare la figura del Moretto come a noi viene, a traverso il tempo, vagamente delineata. Più in basso si portano in avanti le figure simboliche della Fede, della Verità e dell'Armonia: sintesi dell'idea e delle forme nell'opera pittorica di Alessandro Bonvicino». Tutto il monumento doveva essere in marmo, fatta eccezione per il fregio bronzeo della base, mentre i rosoni e i fondi delle decorazioni nei fianchi della scala dovevano essere in pietre policrome. Un ultimo dettaglio originale risultava essere l'aureola della Madonna in mosaico dorato.

Contratti propose un secondo bozzetto intitolato *Ispirazione cristiana*, più vicino ai modelli presentati dagli altri concorrenti: il Moretto è raffigurato in costume dell'epoca, su un basamento architettonicamente ispirato alle linee rinascimentali e ornato da due bassorilievi con putti e allegorie della Verità, della Fede e della Gloria. Ai lati, due ulteriori pannelli in leggerissimo rilievo raffiguranti la leggenda di Paitone¹⁸ e il Moretto che esegue il ritratto di Pietro Aretino. Lo zoccolo doveva essere eseguito in marmi policromi, mentre la base doveva essere completamente lucida. Rispetto al bozzetto precedente, *Ispirazione cristiana* non dovette convincere neppure il suo creatore, che in una lettera indirizzata a Luigi Cicogna, chiese la restituzione dell'opera *Rinascimento* e la distruzione di *Ispirazione cristiana*¹⁹.

Il quindicesimo bozzetto, intitolato *Ars*, era nuovamente una proposta di Domenico Ghidoni, che decise di ripresentare il progetto che aveva già proposto all'Ateneo prima del concorso, ovviando alla mancanza della scultura del Moretto inserendo un medaglione con la sua effigie. Il tema principale era l'arte mistica, a cui Moretto dedicò la sua carriera, e gli elementi caratterizzanti risultavano essere le figure allegoriche poste alla base dell'obelisco: nella figura sottostante al medaglione immaginò «l'Idealismo alla cui destra sta l'Arte intenta all'opera sua e alla sinistra il Pensiero».

¹⁸ Nell'agosto 1532, nella piccola località di Paitone un giovane muto dall'infanzia ebbe la visione della Madonna, che lo guarì facendogli il dono della parola. Quello fu, secondo la leggenda, il primo di numerosi miracoli. Moretto fu chiamato a dipingere l'apparizione e fu anche lui protagonista di un miracolo. Secondo Ridolfi, infatti, mentre dipingeva «affaticando invano pensò che qualche suo grave peccato gl'impedisce l'effetto, onde riconciliatosi con molta divozione con Dio, prese la Santissima Eucaristia ed indi ripigliò il lavoro e gli venne fatta l'immagine in tutto somigliante in quella che aveva veduto il contadino, che ritrasse a' piedi col cesto delle more al braccio» (CARLO RIDOLFI, *Le meraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori Veneti e dello stato*, Venezia, Giovan Battista Sgauri 1648, p. 249). L'*Apparizione della Madonna al sordomuto Filippo Viotti* si trova ancora oggi nel santuario della Madonna di Paitone, in provincia di Brescia.

¹⁹ Lettera di Luigi Contratti a Luigi Cicogna, 18 gennaio 1894. ASBs, FABs, b. 119.

L'autore di *Brixia Fidelis*, Lorenzo Emilio Magoni, non inviò la sua relazione di accompagnamento, mentre Arnaldo Zocchi, responsabile di *Veritas*, presentò un progetto che vedeva nuovamente la figura di Moretto in abiti veneziani, colto nell'atto di osservare una tela, sorretto da un basamento rinascimentale con lo stemma della Città e due bassorilievi che rappresentavano la vita artistica del pittore.

Dell'opera *Spes* si conosce solo il nome dell'autore, Francesco Pezzoli, mancando la relazione corrispondente; al contrario, il bozzetto *Lidia*, realizzato da Antonio Carminati in collaborazione con il fratello architetto Attilio²⁰, era accompagnato da una interessante descrizione, secondo la quale gli autori avevano voluto «armonizzare insieme un complesso di forme architettoniche e scultoree riflettenti la grazia, la forza, la gentilezza, e la robustezza del grande artista». Ispirandosi all'arte sviluppata tra il Cinquecento e il Seicento, i due fratelli bergamaschi realizzarono un basamento semplice, con quattro figure di geni posti intorno al monumento e recanti in mano fronde d'alloro, sorreggendo come una corona il piedistallo con la figura dell'artista, rappresentato nel suo studio, intento a lavorare a qualche capolavoro. Sulla facciata del monumento venne posta la lapide per l'iscrizione, mentre sui fianchi dovevano essere scolpiti in bassorilievo due dei quadri migliori dell'artista; sul retro, lo stemma della città di Brescia coronato d'alloro. La scultura del Moretto doveva essere fusa in bronzo, mentre tutte le altre parti dovevano essere scolpite in marmo di Carrara.

Nella relazione per *Fidei*, Giulio Bertuccioli indugiò a lungo nel ripercorrere i rapporti instaurati con la scuola veneziana durante la formazione del Moretto presso Tiziano, mettendo in evidenza la capacità dell'artista bresciano di mantenere una propria identità lontana dalla passione per il lusso e i piaceri sensuali prediletti dal maestro, preferendo far ritorno a Brescia, «in grembo a quell'ideale di amore e di pace che fu la religione di Cristo». Il monumento si concentrava su questi aspetti, cercando di trasmettere la sublimità dello spirito che guida le attività pratiche attraverso un attento studio della posa e della fisicità dell'artista: «lo sguardo è nel vuoto, le braccia, seguendo l'elevazione della mente si aprono a guisa d'ali quasi tendente a raggiungere l'ideale e conquistarlo, le ginocchia invece accennano alquanto a piegarsi innanzi alla maestà della visione che appare agli occhi dell'anima sua». Il fronte del basamento ospitava, sotto un arco aggettante sostenuto da mensole, la riproduzione in mosaico di una non ben specificata Madonna con bambino del Moretto. Il giovane alato con corona di alloro, posto accanto alla Madonna e definito *Il Genio che l'ha*

²⁰ La busta con i loro nomi non è più presente in archivio, ma l'identità è nota grazie alla relazione finale della Giuria del 27 dicembre 1893 (ASBs, FABs, b. 119).

creata l'adora, doveva essere scolpito in marmo di Carrara, mentre il basamento in pietra di Botticino.

Del bozzetto *Brescia al suo pittore* di Raffaele Zaccagnini conosciamo, grazie alla relazione, solo i materiali di esecuzione pensati per le diverse parti: la statua del Bonvicino, altra tre metri, le decorazioni e i putti allegorici della Pittura e della Fede avrebbero dovuto essere realizzati in bronzo, mentre la parte architettonica del piedistallo in granito o in pietra proveniente da cave locali.

Il bozzetto *Milano* era opera di Ernesto Bazzaro, tra i pochi partecipanti non appartenenti alla corrente verista: allievo di Giuseppe Grandi e vicino a Leonardo Bistolfi e Gaetano Previati, mise a punto uno stile vicino alle cadenze impressioniste, sebbene nella relazione di accompagnamento dichiarò di essersi attenuto allo stile cinquecentesco sia per la statua in bronzo, sia per il basamento in marmo.

Enrico Emiliani di Ravenna inviò il bozzetto *Alea Jacta est*, caratterizzato da una base in granito in «stile lombardesco del 500» ornata nella parte inferiore da festoni in bronzo, impegnandosi a cambiare o a migliorare il progetto in base alle richieste della Commissione.

Gloria post mortem di Attilio Maltoni tentava di restituire con vivo realismo, senza cadere in pose convenzionali, l'atteggiamento naturale dell'artista che dopo aver lavorato a un quadro si allontana per valutarne l'effetto d'insieme. Moretto era vestito secondo la moda lombarda della seconda metà del XVI secolo e per creare continuità tra le diverse parti, anche il piedistallo si rifaceva all'architettura dell'epoca. Tre bassorilievi mostravano l'artista e maestro al lavoro: nel primo Moretto era nel suo studio, nel secondo stava dipingendo una cappella, nel terzo insegnava ai propri allievi. Completava la ricca decorazione un'allegoria di Brescia in abiti all'antica per ricordare le sue origini romane, ritratta mentre sta porgendo al suo illustre cittadino una corona d'alloro. Come molti dei precedenti progetti, anche in questo caso la scelta dei materiali ricadde sul bronzo per le figure e i rilievi e sul marmo di Carrara per il piedistallo.

La relazione preparata dal vicentino Tiziano Luchetta risulta particolarmente dettagliata e permette di immaginare con buona approssimazione l'effetto generale del suo progetto, associato al motto *Maria*. Il monumento era formato da un piano rialzato a pianta quadrata, con quattro piloni negli angoli e tre gradini posti nella parte anteriore. Sullo zoccolo si appoggiava il basamento, ornato sul fronte con la statua di Minerva nell'atto di offrire una corona al pittore. Sul basamento si innalzava il piedistallo portante la statua del Moretto, a forma piramidale e con semplici modanature decorative poste nella base, nel fregio e nel cornicione. Il ritratto del Moretto lo immortalava nell'atto di osservare un suo dipinto. Anche

la scelta dei materiali risultava originale: il piano rialzato in trachite proveniente dalle cave venete; il basamento e il piedistallo in nembro rosato o in granito, lavorato a martello fino e a fascette alla veneziana; la statua di Minerva in marmo di Carrara estratto dalla cava del Ravaccione; la statua del Moretto in bronzo, come da programma.

Ebbe fama minore dell'ingegno. Il tempo gli rende piena giustizia è il lungo motto scelto da Alessandro Massarenti di Ravenna. Per il ritratto del protagonista, lo scultore scelse una posa e un atteggiamento anticonvenzionali, ritraendolo «con un certo abbandono di tutta la persona, seduto, quasi assorto in pensieri malinconici e religiosi, mentre che, con la tavolozza in mano, sembra che, o sfiduciato, non sappia dare alla tela tutta la vita del suo concetto, o cerchi il modo di esprimerlo più degnamente». Il volto doveva trasmettere un senso di mestizia e di ascetismo, considerati i caratteri più significativi del suo animo. La statua poggiava su una base massiccia da realizzarsi in marmo, circondata da una fascia di alloro; nella specchiatura di sinistra si voleva ritrarre l'artista come un novello Beato Angelico inginocchiato mentre pregava di ricevere dalla Fede la forza dei concetti e la potenza della rappresentazione, mentre nel riquadro opposto il Tempo gli offriva la corona della meritata immortalità. Nel fronte anteriore, lo stemma della città natale sormontava l'essenziale dedica «Al Moretto».

Giacomo Sozzi intitolò il suo progetto *Patria ed Arte*, scegliendo di eternare il pittore bresciano con lo sguardo assorto in cerca di ispirazione, prima di passare il pennello sulla tela. Decorò il basamento con due genietti, uno intento a disegnare, l'altro con la mano appoggiata sullo scudo con lo stemma di Brescia, a simboleggiare l'orgoglio per la propria Patria di appartenenza. Le parti figurate dovevano essere eseguite in bronzo, il basamento in marmo di Botticino.

Odi profanum vulgus di Nicola Brunelli da Foligno si basava, ancora una volta, sull'analisi caratteriale dell'artista, concependo una figura umile nella veste e nel panneggio, nell'espressione e nella posa, studiata per suggerire un momento di riposo e di riflessione davanti a una tela. Il mantello lasciava scoperta una spalla e Moretto, passato il pennello nella mano sinistra che già teneva la tavolozza, cercava di riprendere il lembo del mantello caduto. Sul basamento erano posti motti latini che ripercorrevano la vita dell'artista e due bassorilievi rappresentavano il pittore che, mentre dipinge, ha una visione e Tiziano che va a fare visita al proprio allievo.

Per ideare il suo bozzetto lo scultore e ceramista fiorentino Italo Vagnetti, autore di *Arte Amore*, si ispirò al racconto biografico secondo il quale intorno ai trent'anni Moretto ebbe modo di vedere i disegni di Raffaello, rimanendone profondamente influenzato. Vagnetti fornì pochi altri dettagli: il ritratto in piedi di Moretto, la decorazione del basamento, quattro

aquile e gli stemmi di Brescia e Rovato (al tempo si pensava potesse essere la città natale del Bonvicino) dovevano essere in bronzo, mentre il piedistallo in marmo rosa di Baveno.

Lo scultore di *Ebbe fama minore dell'ingegno. Il tempo gli rende piena giustizia*, Alessandro Massarenti, presentò un secondo bozzetto dal titolo *Post fata resurgo*, nel quale volle porre l'attenzione sul viso di Moretto, carico di «soave malinconia dell'anima sua». I due bassorilievi nella base lo ritraevano nel suo studio, intento a lavorare a un'opera di soggetto sacro, mentre la ghirlanda d'alloro voleva essere un tributo di ammirazione e di gloria.

Il modello successivo, *Arnaldo*, si deve allo scultore Zocchi, già responsabile del citato bozzetto *Veritas*. In questo secondo esemplare, Moretto è vestito con la cappa ed è in atto di trovare ispirazione davanti a un suo quadro. Il basamento è ornato con un fregio di putti che alludono al risorgimento delle arti e con due stemmi recanti le insegne della Città e dell'Ateneo.

Antonio Orazio Quinzio propose la sua *Brescia gloriosa*, opera attraverso la quale Moretto venne visto come una sorta di Tiziano, sebbene dall'indole più mistica. La parti plastiche e ornamentali erano da fondere in bronzo, mentre il basamento da costruire in granito.

La relazione del bozzetto *Il Moretto e la Vergine*, scritta da Eugenio Pellini, è la più asciutta e sintetica tra tutte quelle pervenute, limitandosi a suggerire l'uso del bronzo per la figura del Moretto e del marmo di Carrara per tutto il resto del monumento.

L'ultima opera in concorso, *Speranza* di Vincenzo Rossano, riproponeva il tema dell'artista intento a dare l'ultimo tocco alla sua opera, ammirandone l'effetto finale, posto su un basamento in stile rinascimentale, composto da due gradini in pietra vesuviana e da un piedistallo a base quadrata. Ai quattro angoli si trovavano quattro sfingi e due trofei, uno rappresentante la scultura e la pittura, l'altro la letteratura e l'architettura. Il fronte anteriore era dedicato alla targa commemorativa, quello posteriore alle date di nascita e di morte dell'artista.

Certamente proprio a causa delle regole imposte dal *Programma*, la libertà creativa dei partecipanti risulta piuttosto limitata, con una certa ripetitività delle pose, delle intenzioni e dello stile di riferimento e con una evidente preferenza per la scelta di realizzare il pittore al lavoro eretto su un basamento in stile rinascimentale. Si trattava di una decisione poco rischiosa, perfettamente in linea con lo schema ormai codificato e di repertorio del monumento celebrativo di estrazione accademica, determinando una certa monotonia delle opzioni presentate, pur nella varietà delle libere interpretazioni di ciascun concorrente. Nonostante ciò, la mostra

ebbe un buon riscontro di critica e i quotidiani locali si impegnarono per diffondere la notizia dell'evento, proponendo attente analisi dei modelli più apprezzati, non senza evidenziarne difetti e manchevolezze sia nell'impostazione, sia nello stile.

Nel numero del 18 dicembre, «La provincia di Brescia» riportò un'analisi dei modelli di maggior interesse, ritenendone ventuno non meritevoli: «si riscontrano dei tentativi lodevoli e delle speranze lusinghiere: ma in cui si intuisce l'arte ancora inceppata e priva di vigoria per muoversi ed affermarsi; si incontra la solita mediocrit  di metodo ormai sicuro ma mancante di ispirazione; ed infine purtroppo anche delle profanazioni assolute (due o tre sole per fortuna) delle bestemmie in faccia alle quali si sente una repulsa disgustosa»²¹. Il cronista esclude da una possibile vittoria anche i modelli intitolati *Brescia al suo pittore*, *Giano e Roma*, *Alfa e Rinascimento*. Il primo venne escluso per la posa oratoria del Moretto, poco adatta per esprimere il carattere e l'indole dell'artista; il secondo, seppur complesso e ben articolato, risultava manierato e privo di slancio, troppo simile nel basamento al *Monumento al generale Manfredo Fanti* di Firenze; il terzo era troppo semplice nell'idea generale, anche se corretto nella forma e particolarmente interessante per l'immagine di Cristo presente nel bassorilievo; il quarto venne scartato perch  considerato pi  adatto per un monumento funebre. I modelli restanti erano quelli considerati di maggior pregio, sebbene l'autore, rivolgendosi alla Giuria, ritenesse necessario suggerire modifiche parziali in grado di migliorare i progetti secondo un maggior «discernimento artistico».

Arnaldo era tra i modelli ritenuti migliori «per l'armonia delle linee, per la giustezza delle proporzioni, per la freschezza del sapore, per la bont  dello stile»; venne apprezzata anche l'eleganza dei putti nel basamento, mentre nel complesso si riteneva necessitasse maggior naturalezza. Anche *Ars* era ben modellato, ma si riteneva impossibile riuscire a realizzarlo nei limiti di spesa, problema al quale si aggiungeva la mancanza della statua del Moretto. *Ebbe fama minore dell'ingegno. Il tempo gli rende piena giustizia* venne elogiato per l'originalit  e per la sicurezza del modellato, sebbene la statua risultasse troppo slanciata, l'aspetto finale troppo disperato e le proporzioni della corona d'alloro troppo sbilanciate rispetto alle figure.

Una delle statue-ritratto meglio riuscite, secondo il quotidiano, era quella di *Brescia gloriosa*, elogiata anche per il basamento severo e ben definito. *Arte* era modellata con sapienza e maestria, ma la posa della statua appariva troppo studiata e convenzionale. *Fidei* presentava una concezione

²¹ *Pel monumento al Moretto*, «La provincia di Brescia», XXIV, 348, 18 dicembre 1893, p. 2.

originale ed azzardata, ma la statua del Moretto non era modellata tanto bene quanto quella del genio alato posto nel basamento. Anche le statue di *Veritas* e di *Brixia Fidelis*, quest'ultima con la sua particolare posa seduta in poltrona, non convinsero l'autore dell'articolo, che dimostrò di non apprezzare neppure l'atmosfera troppo "spettrale" del bozzetto *Il Moretto e la Vergine*²².

La lunga disanima critica proposta da «La provincia di Brescia» non arrivò dunque all'identificazione di un vincitore assoluto, ma ogni progetto presentava dei pregi e dei difetti che rendevano difficile immaginare un esito positivo del concorso, fatte salve richieste di revisione del modello primo classificato da parte della giuria.

Anche «La sentinella bresciana», organo di stampa del gruppo locale della Destra storica, riportò in un dettagliato articolo i propri pareri sulle opere esposte, procedendo per esclusione e soffermandosi sui modelli che, pur presentando dei difetti, avevano anche degli elementi di interesse e di originalità²³. *Arnaldo*, per esempio, poteva essere ammirato per il basamento con un trionfo di genietti, ma non per la statua piuttosto anonima; altrettanto negativo il giudizio sul «lungo e malato gentiluomo» del *Brixia Fidelis*. *Brescia al suo pittore* non colpiva per i due angioletti di gusto troppo decorativo, né per la statua «poco parlante». In linea generale, i difetti principali vennero imputati proprio alla resa della figura principale, a volte troppo sbarazzina, a volte troppo modesta, a volte incapace di restituire il carattere mesto e scontroso dell'artista. I modelli preferiti risultarono invece essere *Il Moretto e la Vergine*, per la sua concezione originale («su un piedistallo senza incorniciature, senza bassi rilievi, alto e tutto nudo, fantastica il Moretto; passan nella mia mente le caste madonne, e i tenerelli bimbi e i pii serafini. Lo scultore li ha fermati, nebulosi così, nella creta»); la superba statua di *Brescia gloriosa*, che si erge altera «e nella faccia ha la tenacia del volere»; il bozzetto *Ars* («La parola non può descrivere la bellezza della linea decorativa del bozzetto: comincia fiera e dura col Pensiero; s'innalza a un tratto, rigidetta ancora, ma di già più agile, con la Fede: indi ridiscende con agili e liete movenze giù lungo gli eleganti omeri, i fianchi arditi e le belle gambe della Pittura»); infine, *Ideale*, con il ritratto del Moretto in piedi sul piedistallo e, più sotto, la figura allegorica della Pittura²⁴.

²² *Pel monumento al Moretto*, «La provincia di Brescia», XXIV, 348, 18 dicembre 1893, pp. 2-3.

²³ *Per il monumento al "Moretto" II*, «La sentinella bresciana», XXXV, 332, 3 dicembre 1893, p. 3.

²⁴ *Per il monumento al "Moretto" III*, «La sentinella bresciana», XXXV, 333, 4 dicembre 1893, p. 2.

La Commissione per il monumento al pittore Moretto si riunì il 26 dicembre 1893 presso il lato meridionale della Crociera di San Luca, alla presenza di Zanardelli, presidente dell'Ateneo e della Commissione stessa, del segretario Folcieri e degli altri membri: l'architetto Gaetano Moretti e gli scultori Ettore Ferrari e Ignazio Gaetano Villa (per motivi di salute, era invece assente lo scultore Odoardo Tabacchi). Durante la prima seduta, la giuria ispezionò tre volte i progetti presenti e si decise di procedere per esclusione, eliminando dal concorso due modelli che non rispettavano l'indicazione di raffigurare Moretto all'interno della composizione. Alla fine delle operazioni preliminari, venne selezionata una rosa di sette modelli da riesaminare in occasione della successiva adunata, fissata per il giorno seguente.

La mattina del 27 dicembre i membri della Commissione già presenti nella seduta precedente, con l'aggiunta di Francesco Bettoni Cazzago, vicepresidente dell'Ateneo, e di Luigi Cicogna, socio dell'Ateneo, si riunirono per ispezionare nuovamente i modelli, individuando unanimemente nei progetti 6 – *Ideale*, 19 – *Lidia* e 31 – *Arnaldo* i tre finalisti. Il pomeriggio del medesimo giorno, la Commissione si riunì per l'ultima volta e stabilì di assegnare la vittoria al progetto 6 – *Ideale*, mentre al 19 – *Lidia* si riconobbe il secondo premio. Solo a quel punto la commissione procedette all'apertura delle buste contenenti i nomi degli autori: i secondi classificati risultarono i fratelli Carminati di Bergamo, mentre il vincitore fu Domenico Ghidoni. I due progetti vennero prescelti per alcuni pregi artistici ritenuti non comuni «sia nel concetto, sia nella linea totale, sia nel carattere del lavoro e nella valentia artistica che li distingue»²⁵. Nonostante questi giudizi positivi, nella relazione finale redatta da Ferrari, Moretti e Villa, i tre commissari palesarono alcune perplessità su entrambi i modelli vincitori, ritenuti non pienamente soddisfacenti. In particolare, il secondo classificato non presentava una buona proporzione tra il basamento e la statua, che risultava inoltre «mancante di carattere pel personaggio che s'intende onorare e non monumentale nella sua linea»²⁶. Nel progetto di Ghidoni, invece, il piedistallo appariva troppo largo e pesante; più in generale, il modello venne giudicato non lodevole nella linea complessiva e non adatto al luogo in cui avrebbe dovuto essere eretto²⁷.

²⁵ Relazione finale della Giuria, 27 dicembre 1893, ASBs, FABs, b. 119; *Notizie e Verballi*, «Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1893», Brescia 1893, p. 15.

²⁶ *Appendice. Per un monumento al pittore A. Bonvicino. Programma, Notizie e Verballi*, «Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1893», Brescia 1893, pp. 15-16.

²⁷ *Appendice. Per un monumento al pittore A. Bonvicino. Programma, Notizie e Verballi*, «Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1893», Brescia 1893, p. 16.

I tre firmatari della relazione proposero, di conseguenza, di bandire un nuovo concorso, totale o parziale; nel secondo caso, il bando avrebbe dovuto vedere sfidanti i setti artisti dei bozzetti selezionati dopo il primo giorno di valutazione, imponendo regole più rigorose nell'indicazione del rapporto del bozzetto e lasciando, al contrario, piena libertà nella scelta del soggetto da raffigurare. La stessa Giuria, dunque, si rese conto dei limiti imposti dal *Programma* ufficiale, tendando di trovare una soluzione alternativa che rimettesse in gioco i candidati considerati più meritevoli, svincolandoli da restrizioni e da imposizioni che ebbero come conseguenza una monotona e spesso infelice riproposizione del medesimo modello formale, intriso di apparentemente inevitabili richiami alla Rinascenza e di declinazioni veriste.

Ancora una volta, l'Ateneo non diede ascolto alle richieste e, durante la seduta del 26 agosto 1894, all'unanimità si decise di accettare l'opera di Ghidoni e di assegnare allo scultore bresciano il compito di realizzarla, apportando però alcune modifiche rispetto al modello presentato al concorso²⁸.

Il 26 novembre dello stesso anno lo scultore firmò il contratto, impegnandosi a terminare il monumento entro il 1897²⁹. Il compenso totale venne fissato a 32.000 lire, da erogarsi in tre rate (6.000 lire alla firma del contratto, 10.000 lire al collaudo dei modelli in gesso e la quota restante dopo l'inaugurazione). I costi necessari per l'adattamento del suolo e per tutti i lavori fondamentali per predisporre la zona scelta per ospitare il monumento, da orientare possibilmente verso sera, erano invece a carico del Municipio.

Il contratto dava anche una descrizione sommaria del monumento, riprendendo le parole usate da Ghidoni nella sua relazione: oltre alla statua del Moretto, alta all'incirca tre metri e mezzo, l'autore avrebbe dovuto realizzare l'allegoria a tutto tondo dell'*Arte mistica* e i due bassorilievi rappresentanti il *Sudario* e la *Cena in Emmaus*. Lo scultore acconsentiva a correggere il bozzetto inserendo le modifiche concordate con l'Ateneo, riguardanti prevalentemente la forma del basamento e alcune piccole varianti, purtroppo non specificate nel contratto, suggerite dall'architetto Luca Beltrami.

Le parti scultoree dovevano essere realizzate in bronzo, mediante la tecnica della fusione a cera persa, mentre, per quanto riguarda il basamento, il contratto specificava il tipo di pietra da utilizzare, pietra scura e semi scura proveniente da Mazzano, e il numero dei blocchi che dovevano andare a costituire i gradini e le diverse sezioni dello zoccolo.

²⁸ *Ordine del giorno votato dall'Accademia nel dì 26 agosto 1894*, ASBs, FABs, b. 119.

²⁹ ASBs, FABs, b. 119.

Non tutte le clausole del contratto furono rispettate: il monumento venne terminato alla fine di giugno 1898³⁰ e consegnato solo a metà luglio, a causa di ritardi da parte del fonditore, Luigi Giudici di Milano³¹. Inoltre, i due bassorilievi non vennero mai eseguiti e sul basamento si trovano ora le due targhe in bronzo contenenti la dedicatoria a Moretto e l'iscrizione che ricorda l'erezione del monumento finanziato grazie al Legato Gigola e all'Ateneo³². Se Ghidoni si occupò della modellazione delle due sculture in bronzo, il basamento in pietra di Virle fu invece responsabilità dell'architetto Antonio Tagliaferri, che aveva già dato ampiamente prova delle sue capacità inventive in occasione di precedenti progetti per monumenti sorti nelle piazze bresciane.

La base, in pietra semi-scura fornita dalla cava della ditta Annibale Sberna di Virle Tre Ponti, è costituita da blocchi a pianta quadrata che creano due gradoni dalla superficie irregolare, al centro dei quali si erge il piedistallo vero e proprio, dalle forme squadrate, ma allo stesso tempo slanciate ed equilibrate, decorato con dettagli in stile neoclassico e con un fregio continuo a festoni di foglie e frutta (fig. 7). All'interno della base del monumento venne depositata una pergamena custodita dentro un tubo di vetro ricoperto da una lastra di stagno e chiuso in un astuccio in larice. La pergamena contiene la seguente dedica, composta dal segretario dell'Ateneo, Gian Antonio Folcieri, e firmata da Bonardi, dal vicepresidente Giuliano Fenaroli, da Ghidoni e dallo stesso Folcieri: «Con alto intelletto di civile educazione / il pittore Giambattista Gigola / destinava i redditi del suo cospicuo patrimonio / ad onorare di perenne ricordo / i più illustri Bresciani.

L'Ateneo / esecutore della munifica volontà / coll'arte di Domenico Ghidoni / eresse questo monumento / ad Alessandro Bonvicino-Moretto / fra i principi della pittura in Italia. / 4 settembre 1898»³³.

La parte anteriore del piedistallo è occupata dall'allegoria della *Pittura mistica*, immaginata come una donna seduta e intenta a leggere un libro,

³⁰ Lettera di Domenico Ghidoni alla presidenza dell'Ateneo, 1° luglio 1898, ASBs, FABs, b. 119.

³¹ *La fusione del monumento del Moretto a Milano*, «La provincia di Brescia», XXIX, 185, 6 luglio 1898, p. 1; Sandrino, *Il Moretto del cav. Domenico Ghidoni*, «La sentinella bresciana», XL, 190, 15 luglio 1898, p. 1.

³² «Alessandro Bonvicino Moretto / gareggiò nella pittura / coi sommi dell'aureo secolo / MIID – MDLIV» e «con munifico retaggio / del pittore G.B. Gigola / l'Ateneo eresse / MDCCCXCVIII».

³³ *Testo della pergamena deposta nella fondazione del monumento*, in *Appendice. Ricordo delle onoranze al pittore Bonvicino Moretto nel IV centenario della nascita di lui*, «Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1898», Brescia 1898, p. 54.

con un'espressione assorta e un portamento altero ed elegante, evidenziato dal morbido e ampio mantello che la avvolge. La sommità del monumento è invece occupata dal ritratto a figura intera di Moretto, fiero e impettito, con in mano la tavolozza e i pennelli, la testa leggermente girata verso destra e lo sguardo rivolto verso un punto lontano (secondo le fonti del tempo, Moretto starebbe osservando un suo lavoro³⁴).

Nel complesso, Ghidoni mantiene uno stile realistico e accademico, adeguandosi all'impostazione tradizionale richiesta dalla committenza, cedendo solo a qualche accento classicheggiante e preraffaellita leggibili nella figura femminile, nel suo volto delicato enfatizzato dall'acconciatura raccolta, nel collo allungato e nella posa inscritta entro una mandorla. Vi sono quindi solo esili tracce di cadenze simboliste o liberty, che in quegli anni iniziavano già a emergere tra alcuni, aggiornati, artisti italiani³⁵.

Il luogo prescelto fin dal principio come sede del monumento venne concesso ufficialmente all'Ateneo solo il 7 aprile 1897, con delibera all'unanimità del Consiglio Cittadino, resa esecutiva nel maggio successivo³⁶. Al tempo, l'area si presentava ingombra di case e piccoli vicoli e si rese necessario un importante intervento di riqualificazione, che comportò l'abbattimento delle costruzioni preesistenti e la copertura del Canale Molin del Brolo³⁷. Venne così a crearsi una piazzetta piccola e riservata, dotata di alberi piantumati per l'occasione, con al centro il monumento di Ghidoni circondato da una cancellata con meandri neoclassici, oggi rimossa, disegnata da Antonio Tagliaferri e realizzata dal fabbro Orlando Bertoli³⁸ (figg. 8-9). Intorno alla piazza, oltre a case modeste e a edifici religiosi di diverse epoche, si rivolgeva la facciata incompiuta di palazzo Martinengo da Barco. Contestualmente ai lavori di conversione dell'area in piazza, si decise di affidare a Tagliaferri il compito di progettare la nuova facciata monumentale, posta sul lato ovest dell'edificio; l'architetto preservò il portale cinquecentesco e propose un fronte in stile rinascimentale, con una regolare e limpida sequenza di finestre sottolineate da stipiti a bugnato e

³⁴ *Il monumento al Moretto*, «La provincia di Brescia», XXIX, 244, 3 settembre 1898, p. 1.

³⁵ GAETANO PANAZZA, *Monumento ad Alessandro Bonvivino detto il Moretto*, in *Brescia postromantica e liberty 1880-1915*, catalogo della mostra (Brescia, giugno-agosto 1985), Brescia, Grafo 1985, p. 176.

³⁶ Lettera da Francesco Bettoni Cazzago, sindaco di Brescia, alla presidenza dell'Ateneo di Brescia, 17 maggio 1897. ASBs, FABs, b. 43.

³⁷ *Il volto storico di Brescia*, catalogo della mostra (Brescia, maggio-novembre 1977), a cura di G. Panazza, 3, Brescia, Grafo, 1978, p. 266.

³⁸ Lettera di incarico firmata da Orlando Bertoli, dicembre 1897, ASBs, FABs, b. 119.

sormontate nel piano nobile da timpani ad arco ribassato. Il risultato finale fu un disegno sobrio ed equilibrato, che ben si adattava all'edificio storico e alla nuova sistemazione urbana.

Sul finire del 1897 cominciò a divenire necessario organizzare la solenne cerimonia di inaugurazione del monumento, fissata per il 4 settembre dell'anno seguente. I preparativi vennero affidati a un Comitato apposito, nominato il 14 novembre 1897 e formato dal pro-ministro per la pubblica istruzione Massimo Bonardi (presidente della Commissione), dal provveditore agli studi per la Provincia di Brescia Giuliano Fenaroli (vicepresidente), dal preside del Liceo Arnaldo Gian Antonio Folcieri (segretario) e da Luigi Cicogna (segretario tecnico); Luigi Arcioni, Federico Bettoni e Antonio Tagliaferri, assegnati alla sovrintendenza tecnica per l'erezione del monumento; Luigi Fe' d'Ostiani, Carlo Manziana e Francesco Rovetta, incaricati delle pratiche con la Curia e le Fabbricerie per la cessione dei quadri per la mostra su Moretto da organizzarsi in contemporanea con l'erezione del monumento; Gaetano Fornasini, Pietro Morelli e Arnaldo Zuccari, responsabili dell'ordinamento dell'esposizione; infine, Pompeo Molmenti (discorso inaugurale), Prospero Rizzini (medaglia commemorativa) e Pietro Da Ponte (curatore del catalogo)³⁹.

Fissata la data, gli inviti vennero trasmessi ad Accademie, istituzioni, rappresentanze pubbliche, esponenti del mondo politico, artistico e letterario; l'elenco venne stilato in accordo con il Municipio, con la ferma volontà di trasformare una festa cittadina in un evento di portata nazionale⁴⁰. Le feste morettiane, così come vennero soprannominate dalla stampa del tempo, offrirono un programma ricco di iniziative ed eventi collaterali che si svolsero tra il 28 agosto e l'11 settembre, comprendenti gare sportive, concorsi musicali e concerti, convegni, esposizioni artistiche e fieristiche, illuminazioni straordinarie del Castello⁴¹.

Il momento più significativo dei festeggiamenti fu l'inaugurazione e lo scoprimento del monumento, celebrazione che avvenne di fronte a due invitati illustri, la cui presenza fu fortemente voluta dall'Ateneo e dal Municipio: Alessandro Fortis, ministro di Agricoltura, Industria e Commercio, e Camillo Finocchiaro Aprile, ministro di Grazia e Giustizia. Come da programma, la cerimonia ebbe inizio alle ore 10, con l'arrivo delle autorità

³⁹ Nota con i nominativi del comitato promotore per l'inaugurazione del monumento a Moretto. ASBs, FABs, b. 43; *Monumento al Moretto Comitato esecutore*, ASBs, FABs, b. 119.

⁴⁰ Lettera dal Municipio di Brescia al presidente dell'Ateneo, 16 luglio 1898. ASBs, FABs, b. 43.

⁴¹ *Il programma delle feste Morettiane*, «La sentinella bresciana», XL, 204, 30 luglio 1898, p. 2.

e degli ospiti muniti di tessera di invito, schierati secondo un ordine preciso nei palchi costruiti intorno alla piazza (fig. 10). Dopo lo scoprimento del monumento, accompagnato dall'esecuzione di una marcia composta per l'occasione dal cavaliere Francesco Pasini⁴², si susseguirono i due discorsi ufficiali, cominciando dal presidente dell'Ateneo Massimo Bonardi, al quale seguì il discorso per la ricezione del monumento da parte del Municipio, pronunciato dall'assessore Gaetano Fornasini in rappresentanza della Giunta⁴³. L'atto notarile di donazione del monumento era stato firmato il giorno precedente da Massimo Bonardi, dal sindaco Carlo Fissogni e dal ministro Finocchiaro Aprile, oltre che da una numerosa serie di personalità coinvolte a vario titolo nel progetto, come Ugo da Como, il podestà e tutti i membri del Comitato esecutivo⁴⁴.

Le feste morettiane prevedero anche una serie di eventi volti a far conoscere meglio l'artista; in particolare, lo stesso giorno dell'inaugurazione del monumento si svolse una conferenza pubblica tenuta da Pompeo Molmenti nel Ridotto del Teatro Grande. Memore della conferenza sulla scuola veneta nella pittura bresciana, svoltasi nel 1896, il Consiglio d'Amministrazione dell'Ateneo aveva chiesto al critico la disponibilità a tenere la conferenza dedicata a Moretto, con lettera datata al 16 febbraio; tre giorni dopo Molmenti accettò l'invito⁴⁵.

Come già anticipato, il Comitato esecutore organizzò una ricca esposizione di opere del Moretto, giunte in prestito da privati, istituzioni religiose e musei pubblici. Il risultato fu una mostra principale, composta da 45 opere esposte nelle sale della Pinacoteca Comunale Martinengo da Barco, alla quale si aggiunsero i dipinti visibili in chiese e in palazzi cittadini e

⁴² Lo spartito musicale con la marcia composta da Pasini, accademico delle RR. Filarmoniche di Bologna e di Roma, è conservato in ASBs, FABs, b. 180.

⁴³ *Brescia ad Alessandro Bonvicino detto il Moretto: il monumento*, «La sentinella bresciana», XL, 239, 3 settembre 1898, p. 2. I discorsi pronunciati da Bonardi e da Fornasini vennero pubblicati integralmente dall'Ateneo (*Discorso del Presidente avv. comm. M. BONARDI*, in *Appendice. Ricordo delle onoranze al pittore Bonvicino Moretto nel IV centenario della nascita di lui*, «Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1898», Brescia 1898, pp. 43-54; *Discorso del socio avv. C. FORNASINI*, in *Appendice. Ricordo delle onoranze al pittore Bonvicino Moretto nel IV centenario della nascita di lui*, «Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1898», Brescia 1898, p. 55-58), mentre i quotidiani locali fornirono una breve sintesi del contenuto (*L'inaugurazione del monumento al Moretto*, «La sentinella bresciana», XL, 240, 4 settembre 1898, p. 1; *L'inaugurazione del monumento al Moretto*, «La provincia di Brescia», XXIX, 245, 4 settembre 1898, pp. 1-2).

⁴⁴ Verbale della riunione della Commissione esecutiva tenutasi il 3 settembre 1898, ASBs, FABs, b. 119.

⁴⁵ Lettera di Pompeo Molmenti al presidente dell'Ateneo di Brescia, 19 febbraio 1898. ASBs, FABs, b. 43.

53 fotografie di capolavori dell'artista sparsi in Italia e all'estero, inviati all'Ateneo dal Ministero della Pubblica Istruzione. Venne così a crearsi una mostra itinerante accompagnata da un volume illustrato con l'elenco descrittivo dei capolavori dell'artista⁴⁶, al quale si aggiunsero numerose pubblicazioni sulla sua vita, sulla sua attività e sulle opere presenti in città⁴⁷.

La Società Arte in Famiglia promosse, inoltre, una mostra di artisti contemporanei in palazzo Bargnani, ottenendo anche il sostegno dell'Ateneo, che decise di mettere a disposizione 300 lire per la realizzazione di medaglie da assegnare alle migliori opere di pittura e scultura, conferendo a ciascuna categoria una medaglia d'oro, due d'argento e due di bronzo⁴⁸. La mostra, organizzata in breve tempo, non permise però agli artisti partecipanti di prepararsi adeguatamente e, non aspettandosi una premiazione, chiesero all'Ateneo di devolvere la spesa preventivata per acquistare una delle opere esposte da donare alla Pinacoteca Comunale Martinengo, suggerendo *Il sacco di Roma (Fanfulla interviene in difesa di un frate torturato durante il sacco di Roma)* di Roberto Venturi, socio dell'Ateneo e dell'Arte in Famiglia da poco scomparso. La richiesta venne accettata e da allora il dipinto di Venturi entrò a far parte delle collezioni comunali⁴⁹.

Le feste morettiane divennero così la giusta conclusione di una lunga e complessa vicenda che vide coinvolti attivamente le principali personalità politiche, artistiche e letterarie del tempo e che consentì di richiamare l'attenzione su un artista di altissimo interesse, ritenuto allora come oggi il "Raffaello bresciano".

⁴⁶ PIETRO DA PONTE, *L'opera del Moretto*, Brescia, Tipografia editrice di A. Canossi 1898.

⁴⁷ Si ricordano, a titolo esemplificativo: *Ricordo del sommo pittore bresciano Alessandro Bonvicino, soprannominato il Moretto*, Brescia, Tip. editrice di A. Canossi 1898; ULISSE PAPA, *Il genio e le opere di Alessandro Bonvicino (il Moretto)*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche 1898; *Guida del visitatore delle opere del Moretto esistenti in Brescia*, Brescia, Stabilimento Tipografico F. Apollonio 1898.

⁴⁸ Minuta di lettera dell'Ateneo di Brescia a Francesco Rovetta, 15 agosto 1898. ASBs, FABs, b. 43.

⁴⁹ Lettera della Società Arte in Famiglia alla presidenza dell'Ateneo di Brescia, 14 settembre 1898; Minuta di lettera del presidente dell'Ateneo di Brescia alla Società Arte in Famiglia, 16 ottobre 1898. ASBs, FABs, b. 43.



Fig. 1.

Domenico Ghidoni, Bozzetto del primo progetto per il *Monumento ad Alessandro Bonvicino detto il Moretto*, 1892, fotografia d'epoca, Lonato del Garda, Fondazione Ugo Da Como



Fig. 2.

Domenico Ghidoni, Bozzetto del primo progetto per il *Monumento ad Alessandro Bonvicino detto il Moretto*, 1892, fotografia d'epoca, Lonato del Garda, Fondazione Ugo Da Como



Fig. 3.

Ritratto del Moretto (da Carlo Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori Veneti e dello stato*, Venezia, Giovan Battista Sgaua 1648)



Fig. 4.

Domenico Ghidoni, bozzetto vincitore per il *Monumento ad Alessandro Bonvicino detto il Moretto*, 1893, fotografia d'epoca, Lonato del Garda, Fondazione Ugo Da Como



Fig. 5.

Domenico Ghidoni, bozzetto vincitore per il *Monumento ad Alessandro Bonvicino detto il Moretto*, 1893, fotografia d'epoca, Lonato del Garda, Fondazione Ugo Da Como

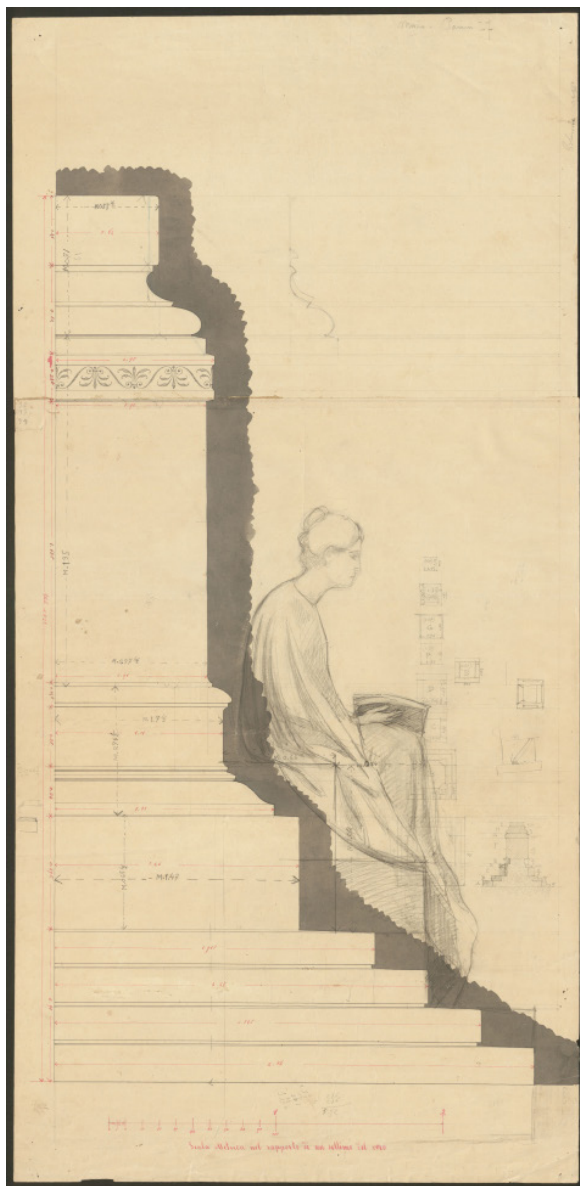


Fig. 6.

Domenico Ghidoni, Progetto per il basamento del *Monumento ad Alessandro Bonvicino detto il Moretto*, 1893, 990 x 480 mm, Lonato del Garda, Fondazione Ugo Da Como

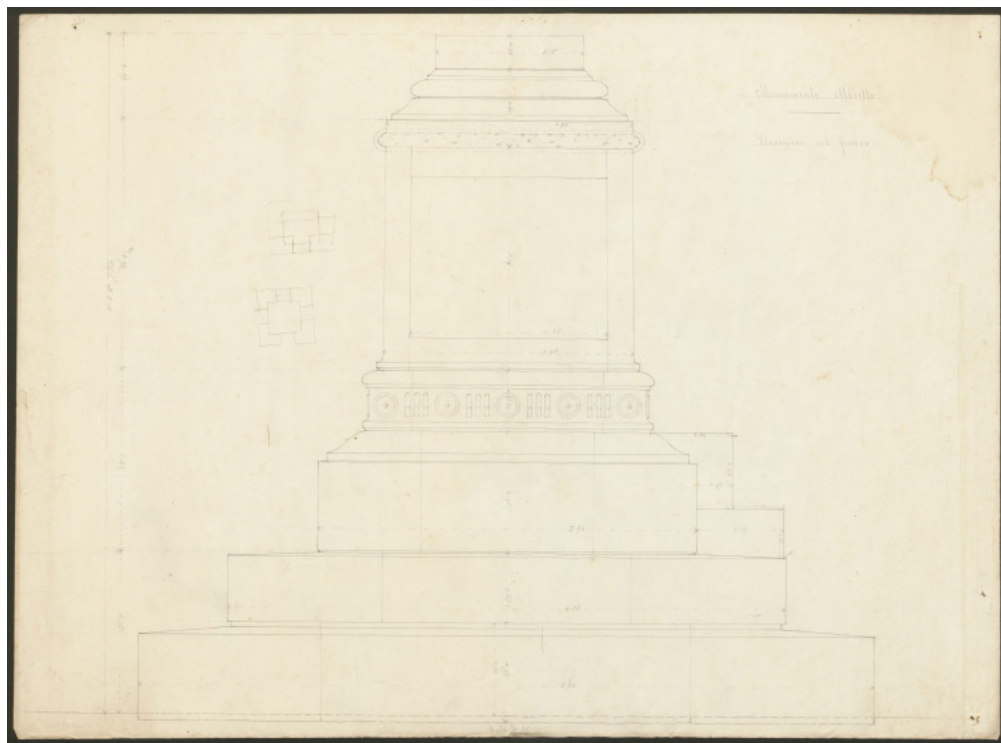


Fig. 7.

Antonio Tagliaferri, Progetto per il basamento del *Monumento ad Alessandro Bonvicino detto il Moretto*, 562 x 760 mm, Lonato del Garda, Fondazione Ugo Da Como

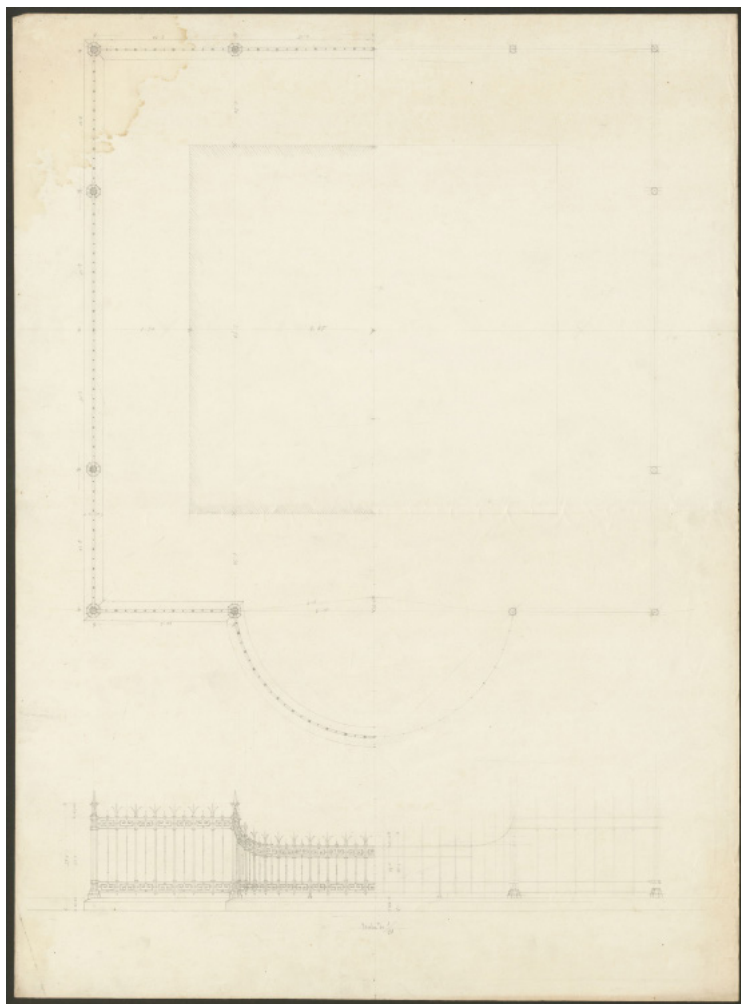


Fig. 8.

Antonio Tagliaferri, Progetto per la cancellata da collocare intorno al *Monumento ad Alessandro Bonvicino detto il Moretto*, 760 x 563 mm, Lonato del Garda, Fondazione Ugo Da Como

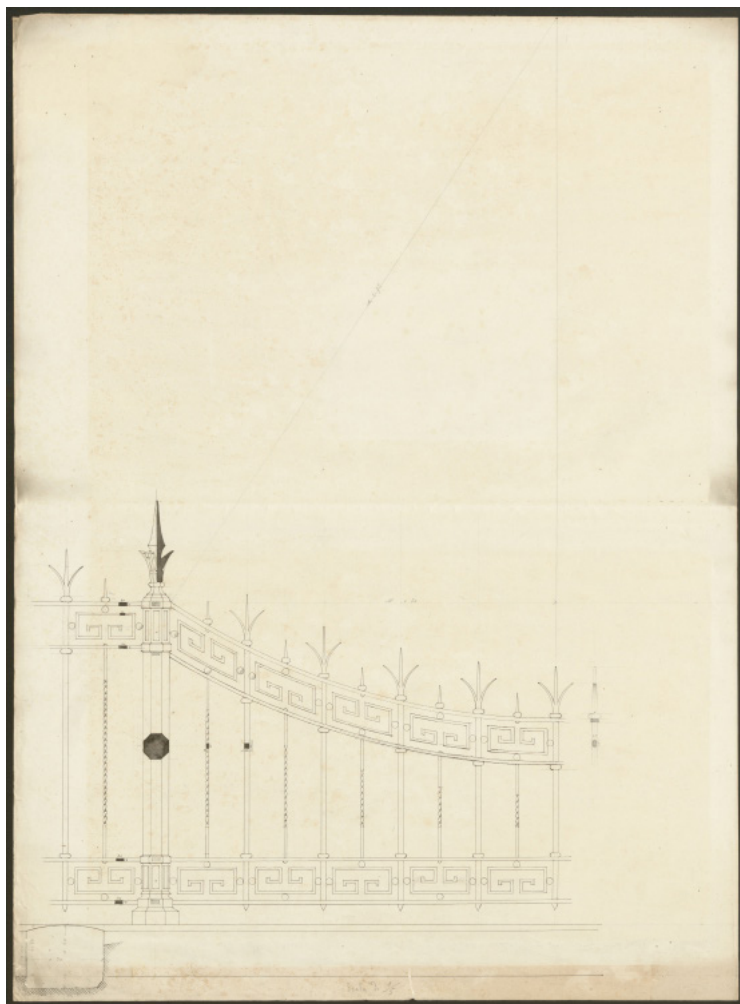


Fig. 9.

Antonio Tagliaferri, Progetto per la cancellata da collocare intorno al *Monumento ad Alessandro Bonvicino detto il Moretto*, 761 x 562 mm, Lonato del Garda, Fondazione Ugo Da Como



Fig. 10.

Inaugurazione del *Monumento ad Alessandro Bonvicino detto il Moretto* (disegno dal vero di A. Bonamore, da «Il Secolo illustrato della domenica», X, 452, 11 settembre 1898, p. 1)



Fig. 11.

Domenico Ghidoni, Antonio Tagliaferri, *Monumento ad Alessandro Bonvicino detto il Moretto*, 1898, Brescia, piazza Moretto



Fig. 12.

Domenico Ghidoni, *Ritratto del Moretto*, particolare del *Monumento ad Alessandro Bonvicino detto il Moretto*, 1898, Brescia, piazza Moretto



Fig. 13.

Domenico Ghidoni, *Pittura mistica*, particolare del *Monumento ad Alessandro Bonvicino detto il Moretto*, 1898, Brescia, piazza Moretto

MARCELLO BERLUCCHI*

UN GRANDE ALLIEVO DI ANTONIO BAZZINI: IL CONTE ANTONIO FRESCHI DI CORDOVADO**

Si dovrebbe sapere ormai quasi tutto su un personaggio come Antonio Bazzini, soprattutto dopo la monumentale opera di Claudio Sartori (“L’avventura del violino – l’Italia musicale dell’Ottocento nella biografia e nei carteggi di Antonio Bazzini” Torino 1978). Ma il rinato interesse per questo grande musicista bresciano che non solo incantò col suo suono Robert Schumann ma fu anche direttore del conservatorio di Milano, avendo fra i suoi allievi metà degli operisti italiani del tempo, da Giacomo Puccini ad Alfredo Catalani ed altri, ha riportato l’attenzione sul suo nome.

1. L’occasione per mettere meglio a fuoco la prima parte della vita del giovane Bazzini è fornita dalla pubblicazione di una operetta di Gioacchino Grasso (Violino mon amour – A.D.S.I. Associazione Dimore Storiche Italiane) che illustra le bellezze del borgo di Cordovado e della bella villa dei Conti Freschi, parlando anche degli abitanti fra cui appunto il Conte Antonio Freschi, allievo di Bazzini.

Si sa che il giovanissimo violinista bresciano (aveva allora 23 anni) iniziò la sua carriera concertistica nel Veneto, mentre gli era stato consigliato dalle maggiori autorità del tempo, come il bergamasco Simone Mayr, il suo allievo Gaetano Donizzetti e Alessandro Rolla, di andare in Francia, essendo certamente Parigi una delle capitali mondiali della musica del tempo.

La prima serata di Bazzini fu a Vicenza il 27 gennaio del 1841, e il concerto richiamò i più bei nomi dell’aristocrazia veneta. La recensione del critico musicale della Gazzetta Privilegiata di Venezia del 29 gennaio 1841, è entusiastica: “*Un affollato teatro rispose alla bella fama che precedette il chiarissimo artista e gli spettatori, accogliendo ogni suo pezzo con numerosi*

* Socio effettivo e Revisore dei Conti dell’Ateneo di Brescia, Consigliere del Comitato di Brescia dell’Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano.

** Testo della conferenza tenuta presso l’Ateneo di Brescia venerdì 3 febbraio 2023.

e spontanei applausi si unirono in un solo pensiero e lo promulgarono meraviglioso nel difficile, sovrano del cuore e dell'immaginazione quando trae dalle sue corde le armonie dell'affetto".

Dopo Vicenza venne Padova e tra gli spettatori, c'erano anche i Conti Carlo e Antonietta Freschi, genitori di Antonio, il futuro allievo del maestro bresciano. Con ogni probabilità l'invito alla tournée del Veneto proveniva da casa loro e Bazzini venne spesso ospitato nella bella villa di Cordovado.

Poi ci furono le serate di Venezia, Udine, Belluno, Gorizia e la conclusione a Trieste.

Fece molta impressione anche l'aspetto fisico del maestro bresciano che venne così descritto poco tempo dopo da un giornale parigino: *"È slanciato, ben fatto di persona. Ha una fronte ampia, alta, intelligente, grandi occhi neri, colorito pallido, barba nera e folta."* (da *La France Musicale*).

La tournée finì nel marzo del successivo 1842 con un grande concerto di congedo ampiamente recensito dalla stampa (dodicesimo supplemento alla *Favilla* del 25 marzo 1842: *"Il bravo e modesto giovane dovette accettare un brindisi dai suoi vecchi amici ed ammiratori nella camera ospitale che quella sera non fu abbastanza grande per la sua gloria. Nell'ora dei congedi e dei buoni auguri ei ci raccontò un fatto all'intendere il quale tutti parteciparono la commozione del narratore. Io mi partiva dal Friuli, disse egli, e precisamente dalla casa del Conte Freschi dove ho passato alcuni giorni, i più felici della mia vita. Mi partiva chiamato a Vienna dal mio destino e dolente per non possedere ancora né abbastanza arte per affrontare quei giudici severi né un violino di Stradivario per eseguire con successo i miei pezzi. Voi sapete che i violini di Stradivario erano i prediletti di Paganini e sono in fatto i più forti che si conoscano. Io ne ho cercato uno ma inutilmente: chi ce l'ha se lo tiene. Un violino di Stradivario per un concertista è quello che è all'arabo il suo cavallo, al cacciatore il suo buon archibugio, ad uno sposo la beneamata compagna. Orbene il mio ospite conte Freschi, buonissimo dilettante, ne aveva uno, l'unico suo divertimento nella vita solitaria della campagna. Sul punto che io mi accomiata da lui: tieni Bazzini egli disse porgendomelo; tu non suonerai a Vienna senza uno Stradivario. Io te lo cedo perché in nessuna mano sta meglio che nella tua.*

Tu me lo renderai quando a te piace, bello di una parte della tua gloria.

Il Bazzini era commosso raccontando questo tratto, commosso di gratitudine e di contentezza. Io ho uno Stradivario! Soggiunse. Nessuno può apprezzare il valore di questa parola se non quell'artefice tedesco il quale diede uno dei suoi migliori violini per avere la semplice cassetta di un strumento di quel celebre fabbricatore.

L'amico del Bazzini è un nobile friulano, il conte Carlo Freschi di Cordo-

vado e si doveva raccontarlo perché è un affetto che onora l'arte e la Patria. Sulla fine di questo racconto si domandò di vedere questo violino e di sentirlo. Bazzini è troppo grande per non essere compiacente: andò a prendere il violino ed eseguì due pezzi di musica con quella libera maestria, con quella spontanea ispirazione che si trova sovente in mezzo a pochi amici più che al cospetto del pubblico. Fra il suono dei plausi, fra le voci di gioia più ancora che di ammirazione vi fu chi l'acclamò col nome di nuovo Paganini; ma uno dei compagni, portandogli un evviva cantò sopra un'aria popolare ... e allora quelle pareti che andarono tante volte superbe di altri tronfi, quella camera dove cantava per consueto il Moriani, dove cantò la celebre Schoberlechner, dove Mercadante diresse i cori egli stesso e dove il Bazzini fece il primo saggio del suo Stradivario, chi vorrà oggi mai negarle il titolo di grande?"

2. L'amicizia di Antonio Bazzini con la famiglia dei Conti Freschi di Cordovado durò più di mezzo secolo (*"Bazzini venne per oltre 52 anni a Cordovado, nostro ospite carissimo"* scriveva la contessa Carlotta Freschi a Claudio Sartori).

Due composizioni di Bazzini furono dedicate alla nobildonna di Cordovado e al marito. La prima (*"Le depart, le retour, deux morceaux de salon – opera 12"*, editore Ricordi 1845, n.ri 17883 e 17884). Si tratta di due composizioni per violino con accompagnamento di pianoforte, pervasi in coerenza col titolo il primo di tristezza e il secondo di gioia. Un secondo pezzo di Bazzini (concertino opera 14 per violino e orchestra o pianoforte) edito a Lipsia ed a Milano presso Ricordi nel 1843 n.ri 15828 e 15829, è ben noto anche a Claudio Sartori che lo definisce concettoso e con richiami ai capricci di Mendelssohn per Pianoforte. A questo proposito lo stesso Bazzini ebbe a dire con Ricordi in una lettera scritta-gli da Magdeburg il 28 ottobre 1844: *"Debbo però crucciarmi con voi che abbiate esibito il mio concertino sopprimendo i tratti difficili e sostituendovi le sole facilitazioni della riga superiore (e chi sa se avete fatto lo stesso anche delle variazioni sulla Sonnambula?). Il conte mio amico cui è dedicato vuole farne avvertenza nei fogli e io non mi oppongo perché non voglio che si creda in Italia che le mie facilitazioni siano ciò che ho composto in origine e che si eseguiscono ovunque."*

Un aspetto curioso dell'amicizia fra Bazzini e i Conti Freschi è quello dell'enigmistica: entrambi erano appassionati di sciarade e Bazzini le definiva *"una distrazione aggradevole"*. Dopo la prima tournée nel Veneto di cui si è detto e con il meraviglioso strumento che gli era stato prestato dal conte Antonio, Bazzini andò in Germania e fu qui che colpì la fantasia di un personaggio come Robert Schumann così si esprime nei suoi confronti: *"Da anni nessun virtuoso mi ha dato una gioia così profonda, mettendomi in*

uno stato d'animo di benessere e di felicità, come Bazzini... La sua musica mi fa pensare che egli provenga dal paese stesso del canto: non un paese reale e localizzato, ma da un regno sconosciuto eternamente sereno” - R. Schumann - Scritti Critici, Milano Vol. II, Pag. 975-976).

3. Il futuro allievo di Bazzini, il conte Antonio, era cresciuto in un ambiente familiare ricco di cultura non solo musicale. Come disse qualcuno, in casa Freschi a Cordovado si respirava musica.

Antonio si laureò nell'Ateneo patavino, che aveva visto tanti anni prima il violinista istriano Giuseppe Tartini.

La famiglia era animata da sentimenti patriottici, circostanza questa meno ovvia di quello che può apparire oggi dal momento che tutto il Veneto fino al 1866 faceva parte dell'Austria e non tutta la nobiltà, legata alla casa imperiale dalle tradizioni dinastiche, era certamente aperta alle nuove aspirazioni risorgimentali. Per sottolineare questo aspetto, basta ricordare il personaggio della vecchia marchesa in “Piccolo mondo antico” di Fogazzaro, fervente sostenitrice di Vienna e dell'impero.

Dunque il conte Antonio si arruolò nel 1862 nel II Btg Bersaglieri insieme al fratello Pietro (che due anni prima era stato con Garibaldi in Sicilia) e prese parte ai combattimenti dell'Aspromonte ove vide il generale ferito dai bersaglieri di Pallavicino. Antonio Bazzini, che frequentava da almeno vent'anni Cordovado dirà di lui: “*È un bravo giovane di un carattere nobile e leale e ha un cuor d'oro, merce rara ai nostro dì*” (lettera di Bazzini al Duca Simone Vincenzo di San Clemente, Firenze 1° dicembre 1871).

La stampa locale riporta un episodio curioso che vale la pena di riferire. Nella festa del Santo che a Padova vuol dire Sant'Antonio (13 giugno), in una birreria brulicante di avventori, c'erano due sonatori girovaghi con violino e chitarra. Il conte Freschi era presente e sentito il bel suono dello strumento, si fece cedere il violino cominciando a sonare improvvisando in modo tale da indurre tutti i presenti, colpiti da questa soave e fascinatrice sensazione, a scoppiare in fragorosissimi applausi. Allora il disinvolto sonatore, con l'aria di un girovago di mestiere prese un piatto e fece il giro per riscuotere le monete che consegnò poi al padrone dello strumento imprestatato, il quale invita sua non aveva mai intascato tanti soldi. È divertente la nota finale del giornale il quale dice che il Conte Freschi: “*Per le egregie doti di mente e di cuore e per i generosi sensi, è invidia ed accusa di molti suoi pari, che ricoverati all'ombra di un blasone ed impettiti di ignavia boriosa, si fanno belli della gloria degli avi la quale splende soltanto per mostrare l'abiezione dei nipoti*” (Rivista Friulana, 26 giugno 1864).

Il nostro si occupa anche di educazione scolastica e musicale impartita ai fanciulli del borgo di Cordovado. Nel 1866, con la Terza Guerra di Indi-

pendenza, il Veneto torna all'Italia e la famiglia Freschi era in ansia perché Pietro, fratello maggiore di Antonio era con i garibaldini sul Passo del Tonale. Nel 1872 a Padova fu rappresentata l'ultima opera di Verdi, Aida, e fu la terza città italiana dopo il trionfale successo riportato dall'opera al teatro del Cairo dove era stata rappresentata in occasione dell'apertura del Canale di Suez: il cast dei cantanti e il direttore Carlo Faccio erano gli stessi.

Nel 1875 al Conservatorio di Milano si presentò un giovanissimo e sconosciuto pianista napoletano che era Giuseppe Martucci: Antonio Freschi andò a sentirlo e ne rimase entusiasta. Nell'ottobre di quello stesso anno il Conte Antonio Freschi si sposò a Milano con Carlotta Foligno, di una famiglia di banchieri di origine ebraica residenti a Milano e in quel caso il Conte Carlo scrisse a Bazzini pregandolo di raggiungerli a Cordovado per festeggiare l'avvenimento, ma il concertista bresciano rispose che avrebbe fatto *“il possibile per fare una scappatina a Cordovado, ma non posso prometterlo formalmente. In ogni modo potrò vedere gli sposi ai principi dell'inverno a Milano ove sento che resteranno alcuni mesi e ciò mi compenserà in parte della privazione cui forse sarò condannato di non godere della vostra cara compagnia.”* (lettera di Bazzini al conte Carlo Freschi inviata da Concesio, 17 settembre 1875).

4. Il conte Antonio Freschi ebbe due figli e abitò per qualche tempo a Milano, ma poi tornò a trascorrere lunghi periodi nella villa di Cordovado. Incontrò e conobbe i più grandi musicisti del tempo, compositori, direttori d'orchestra, concertisti ed alcuni di loro trovarono ospitalità a Cordovado. Tra questi concertisti amici c'era Cesar Thomson, detto il Demone del violino che lo stesso Bazzini definì un violinista straordinario. Era belga e fu allievo di insigni maestri quali Vieuxtemps ed altri. Insegnò al Conservatorio di Liegi e poi in America: insieme con Vieuxtemps è considerato uno dei più illustri rappresentanti della scuola belga di violino.

L'artista belga fece sapere al conte Antonio che avrebbe tenuto un concerto a Brescia il 4 marzo 1910 e lo invitava ad essere presente. Il conte Freschi, rispondendo ad una lettera del bresciano Paolo Chimeri, (grande amico del direttore d'orchestra Franco Faccio e organizzatore delle stagioni operistiche estive a Brescia, maestro fra l'altro di Arturo Benedetti Michelangeli) dice: *“Ci sarò immancabilmente. Ma ho dei conti da fare con madama influenza che mi colpì proprio in questi giorni e non posso garantire di essere in grado di venire per quel giorno. Però se ogni poco sto meglio capito di certo impaziente di riabbracciare i vecchi cari amici indimenticabili Baresani”*.

Non sarà inutile ricordare al riguardo che Carlo Baresani (1848 – 1916) fu un valente pianista e vice presidente della Società dei concerti di Brescia. Fra le sue interpretazioni memorabili c'è quella del grande Concerto in fa minore per pianoforte e orchestra di Weber.

Un altro suo grande amico era il pianista Cesare Pollini che studiò al Conservatorio di Milano proprio sotto la guida di Bazzini.

Gli interessi musicali erano al primo posto nella mente del Conte Antonio Freschi tanto che lo stesso Bazzini in una lettera alla famiglia di Cordovado dice che la contessa e la gente di casa “*in fatto di affari ne sanno molto di più dell'amico Toni*” (lettera di Bazzini a Gaetano Franchi del 14/09/1887).

5. Come si sa Antonio Bazzini morì a Milano il 10 febbraio 1897 e fu una perdita incolmabile per tutta la famiglia dei conti Freschi che lo consideravano quasi un loro parente anche se dopo la sua nomina a direttore del Conservatorio di Milano nel 1882, la sua presenza in Friuli si era diradata a causa dei sopraggiunti impegni. Disse qualcuno (Brunelli in “Amicizie musicali dell'Ottocento”, Lettura 1942, 470) che la nomina al Conservatorio “*gli impone nuovi doveri e gli rende sempre più difficile ripetere le fughe nel Veneto. Come rimpiange la quiete ospitale di certe camerone della villa Freschi di Cordovado del Friuli e di una stanzetta nella villa Suman di Bassano, dove gustava certi famosissimi 'vovi in teccia' come non se ne trovano in alcuna trattoria d'Italia*”

I rapporti di amicizia di Bazzini con la famiglia dei Conti Freschi erano tanto stretti che nel 1870, anno di lutti gravissimi per Bazzini che perse uno dopo l'altra l'amata zia e poi l'amatissima mamma Teresa, egli si rifugiò a Cordovado con la sorella Tina e vi rimase tutto il mese di ottobre. Verso la fine del mese scrisse a un amico “*le cordiali premure dei miei amici mi hanno efficacemente aiutato a traversare questa terribile prova e grazie al Cielo se il morale soffre e soffrirà per molto tempo, la salute mia e della cara sorella che si trova con me presso la famiglia dei conti Freschi è relativamente buona. Il vuoto rimasto non è di quelli che possano essere colmati mai.*” (lettera di Bazzini al Duca Vincenzo Simo ne di San Clemente, Firenze, 28 ottobre '70).

Il conte Antonio Freschi era anche un collezionista di strumenti musicali antichi tra i quali vanno annoverati alcuni violini Stradivario, di cui sicuramente due appartenuti a Bazzini, un violoncello per bambini e un'altra serie di strumenti che furono esposti a Milano nell'esposizione musicale del 1881 sotto il patrocinio di sua maestà la Regina. Dal relativo catalogo risultano un Goffriller, liutaio di Bressanone e una viola del bresciano Maggini, poi acquistata dal noto concertista Dino Asciolla, oggi posseduta da Cristiano Rossi, prima viola dell'orchestra della Scala (2008).

In una lettera all'amico bresciano Paolo Chimeri, il conte Antonio parla dei violini di Bazzini: “*Quanto ai violini del nostro adorato Bazzini, il Guarneri del Gesù fu venduto alla sua morte al signor Hamming di Berlino,*

e i due Stradivari li ho rilevati io e li tengo preziosi; molti me li hanno richiesti anche recentemente ma non seppi mai decidermi a privarmene.”

Il conte Antonio aveva una lunga consuetudine con Brescia e per tutta la vita vi rimase legato: certo avrebbe potuto dire anche lui ciò che disse Hans Von Bulow, celebre pianista e direttore d'orchestra, secondo cui *“Brescia non è soltanto una delle più artistiche e interessanti città d'Italia, ma anche una delle più musicali, grazie e a Bazzini di cui è il luogo di nascita.”*

Quando Antonio Freschi veniva a Brescia, da uomo ricco di umorismo e di facezie si incontrava con gli amici al Caffè del Duomo dove, azzimato di tutto punto, era il centro dell'attenzione.

6. Dei profondi rapporti artistici ed umani intercorsi fra Antonio Bazzini e la famiglia dei Conti Freschi di Cordovado abbiamo già detto sopra.

Vale la pena ora di occuparci un po' più da vicino dei rapporti fra maestro ed allievo.

Si sa che già nel 1840 Bazzini pensava di darsi all'attività didattica ed aveva pubblicato su un giornale milanese il seguente annuncio: *“Antonio Bazzini, sommo concertista di violino, suonatore non comune di pianoforte e compositore di musica di vario genere conta di stabilirsi in questa capitale per darvi lezioni di violino pianoforte canto e contrappunto. Siamo certi che questa notizia verrà sentita con piacere dai genitori i quali vogliono far apprendere la bell'arte ai propri figli e dai giovani che amano perfezionarsi nella musica. Il Bazzini, al distinto merito musicale accoppia diligenza e modestia senza pari.”* (annuncio apparso su “La moda” – Milano 3 febbraio 1840).

Bazzini, durante i suoi soggiorni a Cordovado ha già sentito il fanciullo tredicenne e ne ha capito le qualità e sarà il suo secondo maestro. Come dice “La sentinella bresciana” del 12 settembre 1868 Antonio Freschi aveva già avuto a Udine come suo primo maestro Placido Baseggio.

La fama di Bazzini è già europea, perché l'hanno ammirato Paganini e Verdi, Schumann e Mendelssohn. A Brescia e a Milano Bazzini ospitò per lunghi periodi il suo allievo in una forma di insegnamento diretto ed individuale ben più efficace dell'insegnamento pubblico.

Il Conte Freschi era una figura slanciata e raffinata (l'aristocrazia del sangue la dimostrava anche nel volto e nella distinzione finissima dei modi), ma anche Bazzini aveva *“atteggiamenti aristocratici e modi signorili naturali, un gentiluomo non privo di quel tatto riguardoso e guardingo che è un modo diplomatico di comportarsi e si acquista specialmente vivendo in terra straniera”* (Alceo Toni in Antonio Bazzini, Milano 1946).

Nella villa di Cordovado ancora oggi c'è una stanza comunemente indicata come la “stanza di Bazzini”.

Nel 1859 il violinista bresciano dedicò al suo allievo un suo brano, l'op. 36 dal titolo "Le carillon d'Arras – tema fiammingo per violino e pianoforte". L'ispirazione venne dal folklore della regione settentrionale della Francia e il concertista bresciano la eseguiva spesso nel corso della sua tournée francese del 1860-61. Scrivendo al suo amico Tito Ricordi (18 aprile 1861) diceva: *"L'ultimo pezzo è nato da due anni soltanto e lo farò conoscere nel mio primo viaggio in Italia. In Francia fu accolto con entusiasmo e mi serve per rimpiazzare "La ridda dei folletti" quando non ho il pezzo in programma."*

L'archivio di casa Freschi a Cordovado è andato distrutto nelle vicende belliche della Prima Guerra Mondiale ma è lo stesso Bazzini a darci notizie sull'allievo di Cordovado. A proposito di alcune difficoltà tecniche, scrive il maestro all'allievo: *"Quanto a ciò che mi dici sugli studi di violino, che colpa ne hanno i maestri se hai un dito fisicamente meno forte degli altri. Vi sono studi per tutte le dita più o meno e poi, come mi hai fatto vedere, fatteli apposta e non ne parliamo più. Quanto all'armonia io non ti posso aiutare; se verrai a Brescia predicherò di nuovo ... al deserto. E poi hai messo in partitura i quartetti? Hai cercato di farne sulla stessa forma seguendone i dettagli e le modulazioni pur anco? Credo di no eppure è un utile esercizio... ma tu dirai "mi no capisso niente..." e io traduco liberamente, l'affare è un po' noioso in principio, e tu non hai la forza di volontà per sobbarcarvisi! E preferisci andare a tentoni finché la scienza infusa non venga già arrostita come le quaglie della leggenda! C'è del vero in queste mie supposizioni? O sono pessimista? Allora meglio per te e vedremo i frutti."* (lettera di Bazzini 1865).

Già nell'ottobre dell'anno prima, in una delle sue lettere all'amico Tito Ricordi, Bazzini diceva che il suo allievo è un ottimo violinista e compositore, aggiungendo *"ti parlavo sopra di Antonio Freschi il quale è da quasi due mesi in casa mia. È un mio carissimo amico e ti assicuro che suona il violino e vi canta sopra come pochi potrebbero fare. Di dilettante non ha che il nome, ma di cuore e di fatto è un artista dei più distinti."*

Toni Freschi (così familiarmente chiamato anche dal suo maestro) tenne un concerto a Brescia il 10 settembre 1868 ed è divertente la lettera di Bazzini alla madre del suo allievo di cui dice che *"studia abbastanza"* e poi *"si prepara a far grandi conquiste alla sera del concerto! E ciò è fuor di logica perché se le signore nostre son tanto brutte, come dice lui, a che vuole conquistarle? Ma la logica non fu mai il suo lato forte. Mentre scrivo sembra l'uomo della foresta, ma fra mezz'ora per fare la bella gamba al caffè del Duomo sarà tutto azzimato, lisciato e pettinato, capelli e cappello all'ultima moda e questa volta neppure voi potreste trovarci da ridire. Ciò per vostra tranquillità."* (lettera di Bazzini alla contessa Antonietta Freschi 18/08 1868).

Uno degli indubbi meriti musicali di Bazzini fu quello di imprimere un forte impulso allo studio della musica da camera e sinfonica e trasmettere

all'allievo Freschi la sua predilezione per i capolavori del repertorio classico e romantico tedeschi. Di qui la passione del Conte Antonio appunto per il grande repertorio d'oltralpe tanto che nel dicembre 1871 si recò a Firenze per assistere alla rappresentazione del Lohengrin, dopo la trionfale prima di Bologna. In quella circostanza poté apprezzare le meraviglie dell'opera wagneriana per quel carattere di estasi che pervade le pagine migliori della sua musica. A seguito di quella visita fiorentina il conte Antonio Freschi fu introdotto nella società musicale della città che veniva ritenuta una delle due roccheforti dei musicisti e della musica moderna, ove Bazzini era ben conosciuto ed apprezzato.

Quale fosse la venerazione di Antonio Freschi per il suo maestro emerge da alcuni brani di lettere da lui inviate ad amici, come questa al conte Suman del 15 settembre 1868: *“I vostri occhi non resteranno certamente asciutti nell'udire le note affettuose che solo Bazzini evoca dal Paradiso col magistero del suo violino, vero medium parlate e piangente. Oh se avesse sentito domenica il quartetto di Raff dove c'è un andante appassionato da far proprio star male a sentirlo sonare da Bazzini! Io sono rimasto insonne tutta la notte e quantunque lo sappia quasi a memoria per averlo udito da Bazzini stesso varie volte, pure quest'ultima ho provato un'emozione ancora più grande.”*

7. Vale la pena a questo punto di dire qualcosa di più sulla carriera musicale del conte Antonio Freschi, uno dei molti “dilettanti” che costituirono l'universo musicale del XIX secolo.

Si sa che il termine dilettanti, usato nel suo senso più nobile serviva per indicare quei musicisti che non facevano della musica la loro professione ma semplicemente il loro diletto. Molto spesso appartenevano a classi nobiliari i cui magnifici palazzi erano in realtà delle sale da concerto.

I musicisti professionisti invece dovevano affrontare impegnative tournées durante le quali non di rado erano costretti a ripetere fino alla noia gli stessi pezzi, spesso di loro composizione. Lo stesso Antonio Bazzini fino al 1864 fu costretto a questi lunghi ed estenuanti giri artistici *“per imperiose circostanze alle quali rifiutandomi mancherei ai doveri di famiglia”* e fu costretto a dire che *“la mia vita di concertista fu senza pace, senza soste, senza tempo non solo di comporre ma neppure di pensare”*.

Nella schiera dei dilettanti vi sono nomi illustri come quello dell'Arciduca Rodolfo D'Asburgo ottimo pianista per il quale Beethoven compose il celebre “Trio dell'Arciduca”; oppure il pianista ungherese Conte Geza Zichy, uno dei più noti allievi del grande Ferenc Liszt il quale era privo del braccio destro ma percorse egualmente l'Europa suonando davanti a pubblici entusiasti; o il Conte milanese Giulio Litta Arese, compositore di opere fra cui un inno “La Passione” sul celebre testo di Alessandro Man-

zoni; oppure Pompeo di Belgioioso, un basso dalla voce potente amico dei più famosi musicisti del tempo, da Donizzetti a Pacini, da Mercadante a Meyerber, da Verdi a Rossini. Fu lui che Rossini stesso invitò a Bologna a cantare lo Stabat Mater da lui composto, sotto la direzione di Gaetano Donizzetti.

In questo panorama, che potrebbe essere ben più vasto, si inserisce il conte Antonio Freschi il quale al Teatro Sociale di Udine, prese parte ad una grande accademia vocale strumentale, cioè ad un tipo di concerto molto in uso ove erano presenti brani sinfonici e lirici oltre a pezzi cameristici. Antonio Freschi interpretò due brani che erano presenti nel repertorio dei concertisti dell'epoca (anche se oggi nessuno li ricorda più) e cioè una fantasia di Charles Philip Lafont celebre violinista francese, sopra i motivi dell'opera "La muta di portici" di Auber e "Il terzetto dei lombardi alla prima crociata" di Verdi, cioè un melodioso assolo di violino.

La recensione della serata fu entusiastica: *"La maestria nel trattar l'arco, la disinvoltura, la grazia che guadagnarono come per incantesimo l'uditorio diedero a divedere non solo che egli è già provetto nella difficilissima arte, ma altresì una rara squisitezza di sentire; ci pareva in una parola impossibile che un così piccolo corpo potesse mai capire un'anima così grande. Quel fanciullo (aveva allora 15 anni) che ha saputo stabilire un feeling emozionale col pubblico è il giovane conte Antonio Freschi che senza adulazione noi vorremmo chiamare un Paganini in miniatura."* (da Alchimista friulano – Udine 1851).

Questo inizio da vero e proprio enfant prodige fu poi seguito da altre prove non meno convincenti. Il 3 febbraio 1856, sempre al Teatro Sociale di Udine tenne il suo ultimo concerto un grande pianista come Adolfo Fumagalli che sarebbe mancato solo tre mesi dopo. Abbiamo già detto che i concerti di allora avevano una struttura molto diversa da quelli di oggi e comprendevano spesso interpreti diversi ciascuno col proprio strumento. Insieme al famoso pianista salì sul palcoscenico il diciottenne conte Freschi ed eseguì due brani del suo maestro Bazzini e cioè una parafrasi della romanza dell'opera "Lucrezia Borgia" e le "Riminiscenze di Napoli". Il commento della stampa fu che si trattava di un artista ormai fatto (Alchimista friulano – Udine 10 febbraio 1856).

Seguirono poi, dieci anni dopo, due concerti benefici al Teatro di Trieste, il 9 e l'11 aprile 1865, sotto la direzione di Giuseppe Rota, il direttore stabile del Comunale. La novità è che questa volta il conte Antonio Freschi si presentò nella duplice veste di concertista e compositore, riprendendo anche in questo la traccia del suo illustre maestro che aveva suonato a Trieste l'ultima volta il 27 novembre 1858. Nella prima delle due serate, davanti ad un folto pubblico con tutta la nobiltà presente, Freschi interpretò una fantasia per violino sulla "Sonnambula" di Bellini e una fantasia

di sua composizione. Nella seconda serata, in duo con un altro violinista, il cremonese Antonio Cremaschi, si esibì in un duetto su vari motivi per due violini di Arditi- Donizzetti e poi da solo in una fantasia sulla “Norma” del famoso violinista belga Vieuxtemps. Secondo la Rivista friulana (Suppl. 16 aprile 1865) il concerto fu oggetto di entusiastiche e ben meritate ovazioni ed il giudizio della stampa locale triestina fu anche più caloroso: “*Il Signor Conte Freschi suonò tre pezzi per violino, due di sua composizione e uno di Vieuxtemps su motivi della Norma e sopra una corda sola. In tutti si mostrò concertista vero e gli applausi direttigli furono tributo, oltreche alla sua pietà, anche alla grande bravura che lo distingue, brillando la sua esecuzione per sentimento ed abilità nel superare le grandi difficoltà dello strumento*” (Il Tempo di Trieste – 10 aprile 1865). Nella seconda serata il giudizio fu riconfermato: “*Il Signor Freschi suonò da maestro in unione al signor Cremaschi, un duo di violino che ottenne tutti i suffragi e palesossi artista di prima forza, ben capace di gareggiare, lui giovanissimo ancora, coi meglio lodati maestri e virtuosi di violino. Ebbe già s'intende applausi e chiamate senza numero*” (Il Tempo di Trieste – 12 aprile 1865).

Anche un altro quotidiano del capoluogo giuliano attribuì al Freschi rara abilità nel maneggiare lo strumento e definì l'esecuzione della seconda serata “*squisita e profondamente sentita*” (Osservatore triestino – 10-12 aprile 1865).

8. È abbastanza logico che il grande maestro del conte Freschi, cioè il bresciano Antonio Bazzini, volesse far ascoltare il suo ormai affermato allievo anche a Brescia e così avvenne il 10 settembre 1868, nella seconda serata dell'annata concertistica prevista dalla Società dei concerti che era presieduta appunto da Bazzini fondatore insieme ad alcuni suoi concittadini. Sede del concerto fu la Crociera di San Luca, che era la sede abituale di concerti per concessione della giunta municipale, anche in virtù del modernissimo impianto di illuminazione a gas ivi installato.

Nella serata (secondo il solito schema delle accademie del tempo) erano impegnati diversi concertisti: così fu ascoltata dai presenti la “Fantasia militare” di Luca Fumagalli per quattro pianoforti (pianisti: Baresani, Franchi, Lega e Gazza); poi il coro degli Orazi e Curiazi di Mercadante eseguito da 24 signore; il finale della primavera da “Le quattro stagioni” di Haydn per coro e pianoforte e vari brani operistici interpretati da signore dilettanti. Quanto al Nostro, egli eseguì due suoi pezzi (una elegia e una fantasia originale per violino) ed il critico musicale del quotidiano bresciano disse: “*Della valentia del signor Freschi avevamo già notizia prima d'ora, ma dobbiamo confessare che la nostra aspettazione fu di gran lunga superata per intonazione perfetta, esecuzione positiva inappuntabile, potenza d'arco,*

espressione vera del canto che nell'anima si sente" (*La sentinella bresciana* – 12 settembre '68). Giustamente l'opera di Claudio Sartori sottolinea che quel concerto ebbe per Bazzini un sapore del tutto particolare, anche per una ragione diversa e cioè che il ricavato era a favore della stessa Società dei Concerti e dell'Istituto Musicale Venturi.

Dopo questo trionfale successo il conte Antonio Freschi venne un'altra volta a Brescia, sempre per la Società dei Concerti il 2 marzo 1883 nell'aula del Palazzo Bargnani e anche stavolta il concertista eseguì due sue composizioni "La Ballata" e "Il Concerto in re maggiore per violino"; insieme ad altri musicisti eseguì poi frammenti di un trio di Saint-Saens e di Joachim Raff.

Il 25 febbraio 1880 fu una data importante per Brescia perché fu inaugurato il restauro del Palazzo della Loggia. Si ebbe una accademia vocale e strumentale e all'importante evento artistico partecipò anche il Conte Antonio Freschi in una triplice veste, compositore, violinista, e direttore d'orchestra. Nel massiccio programma (10 pezzi) sono presenti molti artisti solisti di sesso femminile, alcuni appartenenti alla nobiltà friulana come la contessa Maria Gloppeo Concato, pianista che eseguì "Rondò capriccioso" di Mendelssohn e "L'instancabile" di Buonamici, la signora Maria Giacomelli Destabile e Signoria Maria Kecler, suonatrici di citara, Emma Rubini Forbes cantante.

9. Bazzini, come si sa, era un grande ammiratore della musica strumentale tedesca e in particolare di Carl Maria Von Weber, padre del romanticismo tedesco: le sue più celebri ouvertures (cioè "Il Franco Cacciatore" e "Oberon", pagine sinfoniche con non poche difficoltà) misero a dura prova l'orchestra composta di 54 elementi e diretta appunto dal Conte Antonio Freschi. Poi, deposta la bacchetta sul leggio, il Nostro si fece ammirare come compositore e solista davanti a oltre 300 spettatori. Il primo brano era "Il notturno in re" di Wilhelmj August piena di tutta la gamma dei più fantastici ornamenti inventati dal genio di Chopin e fu giudicato "*di una incantevole freschezza*".

La stampa riferisce che l'entusiasmo del pubblico fu compensato da una serie di bis del Conte Freschi fra cui (nientemeno) il "Concerto per violino" di Beethoven. L'esecuzione fu giudicata perfetta e lo stesso conte Freschi all'indomani del concerto volle ringraziare i direttori del Giornale di Udine e della Patria del Friuli per esprimere riconoscenza e ammirazione anche verso i collaboratori.

Si è già parlato sopra dei dilettanti e dei bellissimi concerti spesso eseguiti nei saloni dei palazzi nobiliari. Secondo la testimonianza di un'ottima pianista dilettante dell'epoca "Nelle riunioni tra amici era di consuetudine l'esecuzione di qualche pezzo musicale, anzi la musica era uno dei

divertimenti più apprezzati” (Giuseppina Perusini Antonini – “Un secolo nella memoria” – Udine 1974). La fama del Nostro attendeva soltanto di espandersi oltre confine, come già era successo al suo grande maestro Bazzini con la tournée in Germania. Fu così che nel 1886 Antonio Freschi e l'amico, celebre pianista padovano Cesare Pollini, partirono per una tournée in Germania, muniti delle più lusinghiere credenziali fornite dal loro maestro Antonio Bazzini molto stimato oltralpe. L'itinerario fu quello delle maggiori città tedesche con grandi tradizioni musicali, a cominciare da Monaco di Baviera e poi passando per Francoforte sul Meno, Stoccarda, Berlino e Vienna.

A Monaco il programma prevedeva due composizioni dei due artisti, una suonata per violino e pianoforte di Bazzini e un celebre Trio in re minore di Schumann per il quale si era aggiunto il violoncellista Hans Wihan, fondatore del celeberrimo Quartetto Boemo.

Secondo il critico musicale della *Munchner Neueste Nachrichten* si trattò di un “*matinee di particolare interesse*”. Il brano di Antonio Freschi era “Il capriccio pastorale” mentre quello di Cesare Pollini era “il Trio Suite” pieno di echi Brahmsiani così caro a Giuseppe Martucci. Tra gli ascoltatori v'erano nomi famosi come Richard Strauss direttore d'orchestra e compositore ritenuto l'epigono di Wagner nonché il violinista Adolf Hermann. Il critico del *Berliner Tagblatt* usò nella recensione termini entusiastici e lo stesso Bazzini, al quale giunse l'eco del trionfo dei suoi due ex allievi, ebbe a scrivere all'amico bresciano Gaetano Franchi, con legittimo orgoglio: “*Freschi e Pollini fanno furori a Monaco e si avviano a Francoforte e Berlino*” (5 gennaio 1887).

Si è già detto della moda del tempo che usava spesso trarre i più celebri motivi delle opere liriche ed inserirli in parafrasi e al proposito si può ricordare la manifestazione commemorativa presso L'Istituto musicale di Padova il 13 febbraio 1890 in occasione del 7° anniversario della morte di Wagner. Sulla stampa locale (Euganeo 14 febbraio 1890) si disse: “*L'esecuzione di ieri fu quale ci era promessa dagli ottimi elementi dell'Istituto; il conte Antonio Freschi, qui di passaggio amico di Cesare Pollini e violinista distintissimo accrebbe col tributo del suo valore il successo dell'eccellente drappello di professori. Dell'instrumentale hanno entusiasmato particolarmente l'Overture del Tannhauser, l'Idilio di Sigfrido, una gemma per pianoforte e doppio quintetto d'archi. Il conte Antonio Freschi era fra gli esecutori di questo brano.*”

Il 1892 cadeva l'anniversario del grande violinista istriano Giuseppe Tartini e per solennizzare la ricorrenza si formarono dei comitati che raccolsero fondi per il monumento al celebre violinista ancor oggi visibile nel centro di Pirano d'Istria sua città natale. Il conte Freschi e il suo maestro Bazzini vennero chiamati a far parte del Comitato padovano per le onoranze e il Freschi ebbe l'onore di eseguire il più famoso dei brani vir-

tuosistici del grande Tartini cioè “Il trillo del diavolo”. È inutile dire che nell'esecuzione di questo difficilissimo pezzo il Nostro raggiunse potenza di colore e di brio.

Abbiamo già detto prima dei soggiorni di Bazzini a Cordovado e occorre aggiungere che naturalmente queste erano occasioni per grandi serate musicali. Come ricorda lo stesso Bazzini (lettera a Dionigi Castelli del 3 settembre 1895): *“Se tu fossi qui avresti musica e spesso di primordine a sazietà. Oltre al Conte Freschi abbiamo ospite il suo amico intimo e mio ex allievo di composizione Cesare Pollini direttore dell'Istituto musicale di Padova e pianista da tre anni della regina a Monza. Le sorelle baronesse Codelli, ospiti del cugino Freschi a Ramoscello (un km da qui) che vengono tutti i giorni a far musica: una è violinista, l'altra violoncellista ... ma coi fiocchi!! Ora scendo appunto in sala per sentire il Quartetto di Schumann che si suonerà a prima vista, come fosse una danza qualunque.”*

10. Il conte Freschi andava spesso a Trieste ospite del grande amico e banchiere Leon Hirschel, il cui salotto era frequentato da nomi illustri come Franz Liszt, l'editore Giovanni Ricordi e Giuseppe Verdi, le cui due opere (“Stiffelio” e “Il corsaro”) erano state composte appunto per il Teatro di Trieste. Anzi, alla moglie del banchiere, squisita padrona di casa (Clementina Hirschel Minerbi) fu addirittura dedicato da Giovanni Ricordi, col consenso dell'autore, lo spartito originale per canto e piano dello “Stiffelio”.

A Padova, invece, tra i più devoti amici del conte Antonio Freschi c'era il conte Pietro Suman, ottimo pianista con due figli Marco e Camillo l'uno violoncellista e l'altro violinista. Nella loro bella villa di Prato della Valle si tenevano soirees musicali private ove si esibiva anche il nostro Freschi. Il 12 settembre 1871 il celebre pianista Hans Von Bulow insieme ad Antonio Bazzini raggiunse Bassano, altra residenza del conte Suman ove entrambi suonarono insieme. Nella stessa villa erano andati già altre volte l'allievo e il maestro cioè Freschi e Bazzini il quale aveva avuto cura di preannunciare al suo ospite i programmi musicali futuri (*“porteremo le parti del quartetto di Raff; in più Bazzini il suo genio ed io una discreta dose di buonumore”* lettera di Antonio Freschi al conte Suman - 15 dicembre 1868). Qualche anno dopo, quando Bazzini aveva già composto alcuni dei suoi quartetti, fu proprio in casa Suman a Padova che essi vennero eseguiti, naturalmente con l'autore e il suo allievo nelle parti di primo e secondo violino e fu lì che Bazzini portò a termine la partitura del suo secondo quartetto in re minore - op. 65 che la critica musicale (Sergio Martinotti) ebbe a definire “drammatico e contestato”. Sempre in casa Suman a Padova Bazzini, con Freschi e d'altri eseguì il suo terzo quartetto in mi bemolle - op. 76 giudi-

cato dalla critica (Sergio Martinotti) come “colmo di gentile desolazione ed intensa espressività nella sua struttura variata”.

11. Ricordiamo solo di sfuggita, perché non strettamente attinente al nostro tema, il fiorire della civiltà musicale bresciana del tempo dove Bazzini sonava a Sarezzo e Concesio ospite del generale Brehm, il cui figlio Rodolfo era allievo di Bazzini.

Senza contare poi Casa Franchi a Brescia dove non c'era “un salotto come nelle forbite eleganti usanze di allora, bensì l'impronta della cordiale semplicità un po' brusca che è nel carattere dei nostri lavoratori e vi spirava un'aria di intellettualità sana e vigorosa” (Antonio Grassi, “Ottocento Musicale Bresciano” in *Commentari Ateneo Brescia* 1938). Qui l'industriale Attilio Franchi era un ottimo pianista dilettante come due dei suoi figli, Gaetano e Pietro, mentre Carlo era contrabbassista, Romolo violoncellista e Franco, caduto ventenne a Custoza, buon violinista.

Come diceva il grande Giuseppe Tartini, “creatore nel vero senso della parola è l'artista dei suoni: egli dal cumulo infinito dei suoni crea armoniche melodie che nella Natura non esistono”. Abbiamo già detto che il Conte Antonio Freschi non era solo un eccellente violinista dilettante ma anche fu compositore di brani che di solito egli stesso eseguiva nei concerti, secondo l'usanza del tempo.

Anche se non esiste più la documentazione (come si è detto tutto l'archivio di Casa Freschi a Cordovado fu distrutto dall'invasione austriaca dopo Caporetto) sono peraltro noti alcuni dei suoi brani perché stampati dagli editori del tempo, molto spesso su sollecitazione del suo maestro Bazzini ben noto agli editori stessi. Così fin dal 1864 (lettera a Tito Ricordi del 7 ottobre '64) il maestro bresciano sollecitava la pubblicazione di due brani di Freschi, “Festa campestre” ed “Andante appassionato” da lui ritenuti degni della stampa: “Non faranno disonore al tuo stabilimento e conosciute credo che saranno anche ricercate perché brillantissime per lo strumento, hanno un valore musicale e piacevoli motivi, cose assai difficili”.

Così nell'anno 1865 Antonio Freschi ebbe l'onore di vedere la prima copertina con sopra stampato il suo nome col numero di edizione 36574: era un “capriccio per violino con accompagnamento di pianoforte” con dedica dell'autore a madamigella Clara Zoe Hiershel Minerbi figlia del conte triestino Leone di cui abbiamo già detto.

L'altra opera di Freschi segnalata alla Casa Ricordi da Bazzini “Andante appassionato per violino con accompagnamento di pianoforte – op.19” vide la luce qualche anno dopo (1892, n.95176) ed è dedicata ad una celebre violinista, Metaura Torricelli figlia del conte Giovan Battista Torricelli di Fossombrone, nobile figura di patriota.

Vi è poi una romanza di Antonio Freschi per mezzo soprano (“Per

sempre tuo” – venne pubblicato nel 1877 da Ricordi col n.45048), brano di intrattenimento salottiero, fresco e piacevole, con dedica alla celebre soprano boema Teresina Singer che era nota al pubblico bresciano fino dal 1874 ed era molto apprezzata da Bazzini come Amneris in Aida.

Un altro brano (Elegia per violino con pianoforte, Ricordi n.45049) del 1892 è dedicato al condiscipolo Rodolfo di Brehm.

Nel concerto del 1868 a Brescia questo brano fu eseguito dall'autore insieme alla *“Fantasia per violino”* e secondo la stampa si trattava di *“pregevolissimi pezzi ambidue”* (*La Sentinella* del 12 settembre 1868). Sempre nel 1892 presso Ricordi apparvero due altre composizioni di Freschi per violino e pianoforte: *“la Romance pour violon - op.18”* (n.95175) e una *“Leggenda – op.20”* (n.95177). Anche qui con dediche dell'autore a noti musicisti suoi amici. La prima all'amico Benno Walter e la seconda al concertista trentino Marco Anzoletti.

Non solo Ricordi pubblicò opere del nostro ma anche l'editore padovano Zanibon che diede alle stampe una serie di pezzi per violino e pianoforte: *“Egiamir”* (fantasia) *“Urisda”* (capriccio) e *“Souvenir des Alpes”* (andante).

Conclusivamente si può dire che Antonio Freschi compose almeno 20 opere, ma forse di più. Per esempio compose certamente una fantasia sui motivi della *“Sonnambula”* di Bellini, nell'ambito di uno schema molto diffuso fra i concertisti dell'epoca che traevano spunto dai motivi musicali delle opere liriche maggiormente conosciute.

Antonio Freschi compose anche un *“Concerto in re maggiore”* (la stessa tonalità dei più celebri concerti per violino quali quello di Paganini Beethoven e di Brahms: l'autore lo interpretò nel suo secondo concerto bresciano del 1883). Infine è noto anche un *“Quartetto in re maggiore”* che dimostra una volta di più come gli insegnamenti del suo maestro Bazzini avessero avuto buon frutto in quella forma musicale che Goethe definì *“una stimolante conversazione tra quattro persone intelligenti”*.

Il conte Antonio Freschi, munito dei conforti religiosi e con espressa e benedizione pontificia, colpito da paralisi spirò serenamente poco meno che ottuagenario nella villa di Cordovado alle ore una del 7 ottobre 1916.

Non fece in tempo a vedere l'invasione austriaca della pianura friulana dopo il disastro di Caporetto che segnò profondamente anche la villa di Cordovado, distruggendo, fra l'altro, gli archivi.

FERNANDO MAZZOCCA*

IN MARGINE ALLA MOSTRA
*LUIGI BASILETTI E L'ANTICO***

Tra le manifestazioni organizzate quest'anno in cui la città è stata designata, insieme a Bergamo, Capitale Italiana della Cultura, spicca la mostra davvero emblematica organizzata tra un ente recente, ma che ha ormai raggiunto notevoli traguardi, la Fondazione Brescia Musei e l'Ateneo Accademia di Scienze, Lettere e Arti che, fondato nel 1802 in età napoleonica, rappresenta la più antica e gloriosa istituzione culturale bresciana. La rassegna, tenutasi dal 4 aprile al 3 dicembre, è stata ospitata nelle sale dello splendido Palazzo Tosio che dal 1908 è diventato la sede dell'Ateneo, quando la prestigiosa raccolta di dipinti e sculture, il cui primo nucleo venne costituito proprio dalla collezione di Paolo Tosio aperta al pubblico nel 1851 dopo che il suo proprietario l'aveva lasciata alla città, venne trasferita in quel Palazzo Martinengo dove si trova tuttora, valorizzata dal magnifico riallestimento del 2018.

In spazi ideali, e straordinariamente suggestivi per la qualità della decorazione e degli arredi ancora di impronta neoclassica realizzati nella prima metà dell'Ottocento, nella mostra è stata raccontata attraverso le opere del suo protagonista Luigi Basiletti, socio dell'Ateneo, la appassionante vicenda della riscoperta e della valorizzazione della Brescia romana, iniziata dai rivelatori scavi archeologici condotti dal 1823 al 1827 nell'area del Tempio Capitolino, dalla successiva realizzazione con le antichità emerse del *Patrio Museo*, e portata a termine nel 1830, cui seguirà nel 1844 l'esemplare edizione del *Museo Bresciano illustrato*.

Queste imprese, realizzate in un solo ventennio, restituivano alla città, prima dominata dalla Repubblica di Venezia, poi passata sotto l'egida napoleonica e adesso mortificata sotto il giogo austriaco, quell'orgoglio civico

* Storico dell'arte. Socio corrispondente dell'Ateneo di Brescia.

** Relazione tenuta presso l'Ateneo di Brescia in apertura della mostra *Luigi Basiletti (1780-1859) e l'Antico* il 4 aprile 2023.

che farà sì che diventasse, nelle drammatiche giornate del 1849, la “Leonessa d’ Italia” per il coraggio dimostrato nella lotta politica in quella fase decisiva del nostro Risorgimento.

Nel recupero di questa antica identità è stato in prima linea proprio l’Ateneo da cui partì e venne portata a compimento l’iniziativa, il cui magnifico regista fu proprio il nostro Basiletti. La sua poliedrica figura di pittore, archeologo e esperto d’arte è stata recentemente restituita a tutta la sua importanza e dimensione europea dalla pubblicazione, nel 2019, del magnifico epistolario a cura di Bernardo Falconi che, insieme a Roberta D’Adda e Francesca Morandini, ha curato ora questa mostra. Dipinti, disegni, incisioni, tutti di altissima qualità, dialogano tra di loro per restituirci la vicenda biografica, le relazioni, la produzione artistica, ma soprattutto la passione archeologica e le sensazionali scoperte di Basiletti, animato dalla convinzione che “il nostro secolo illuminato, il comune entusiasmo manifestatosi in Europa verso tutto ciò che appartiene all’ antichità, devono destare un forte eccitamento, e una nobile emulazione”. Vissuto tra il 1780 e il 1859, ha tratto la forza e la competenza per dedicarsi a questa missione dagli anni, decisivi per la sua formazione, trascorsi a Roma dal 1803 al 1809, quando la città Eterna offriva ancora l’occasione di un confronto internazionale grazie alla presenza di tanti artisti e studiosi stranieri, e a un personaggio di fama universale come il grande Canova con cui Basiletti ebbe la fortuna di avere un rapporto privilegiato. Dopo questo soggiorno, che considerò sempre l’età più felice della sua vita, tornò a Brescia, affermandosi subito come apprezzato pittore di figura – sono straordinari i suoi ritratti come alcuni dipinti a tema mitologico – e in particolare di paesaggi. Dalle sue scorribande alla scoperta del fascino naturale e delle rovine del Lazio e della Campania, lungo la rotta del *Grand Tour*, aveva tratto l’immagine dal vero di alcuni luoghi prediletti, come Tivoli, restituita in centinaia di magnifici disegni tratti dal vero che diverranno poi la base dei molti paesaggi realizzati in studio e contesi dai maggiori collezionisti bresciani. Tra questi appunto Paolo Tosio con cui ha avuto un rapporto privilegiato durato una vita. Impegnandosi su un doppio fronte, progettò il rinnovamento delle decorazioni e degli arredi del suo palazzo, come gli fu prezioso consulente nell’incremento di una raccolta eccezionale, favorendo l’acquisto dei capolavori contemporanei di Canova, Thorvaldsen e Hayez, ma anche di quelli degli antichi maestri.

Ma i suoi meriti come pittore e la sua competenza storico artistica sono stati di certo superati da una straordinaria erudizione e passione archeologiche concretizzatesi nell’impresa di riportare alla luce quella *Brixia* romana, di cui fu promotore presentando nel 1822 all’Ateneo il suo progetto affidato alla *Planimetria di quella parte di Brescia antica, ove esistettero i*

principali pubblici edifici, accompagnata dal circostanziato *Ragionamento intorno ad alcuni edifici di Brescia antica e degli scavi da eseguirsi presso i medesimi*. La città fu subito e tutta dalla sua parte credendo alle sue intuizioni, suffragate da una delle più importanti campagne di scavi di tutti i tempi. Intrapresa nel 1823, grazie ai fondi miracolosamente raccolti nell'arco di soli tre mesi, culminerà nel 1826 con lo strepitoso ritrovamento di una delle più belle in assoluto statue dell'antichità, la misteriosa *Vittoria alata*. Alcuni dei disegni in mostra ci restituiscono proprio l'emozione di queste scoperte. Basiletti si è rappresentato mentre si addentra alla pittoresca luce di una torcia nella profondità delle rovine.

Luigi Basiletti e l'Antico, catalogo della mostra, Brescia, Palazzo Tosio - Ateneo di Brescia, 4 aprile - 3 dicembre 2023, a cura di Roberta D'Adda, Bernardo Falconi, Francesca Morandini, contributi di Roberta D'Adda, Bernardo Falconi, Luciano Faverzani, Francesca Morandini, Sergio Onger, Giulia Paletti, Milano, Skira, 2023.

ELENA LEDDA*

“LA POESIA DEL DIALETTO” 2023**

Uno straordinario patrimonio storico e artistico, economico e civile accomuna da secoli Bergamo e Brescia, capitali della cultura 2023. Anche da un punto di vista linguistico l'ampio territorio delle due province, che va dal verde Adda al Garda azzurro, dalla fertile pianura alle Alpi innestate, è saldato a un dialetto che, pur nel trascolorare delle varietà di borgo in borgo, costituisce una precisa area glottologica: quella lombardo-orientale che si distingue nettamente dalle contigue parlate lombardo-occidentali e da quelle venete. Come e più di altre espressioni vernacolari, il dialetto bresciano e bergamasco mostra quei caratteri di realismo e di espressività, di rustica concretezza e di sensibilità sociale, di non esibita emotività e di allegra tenacia che sono la cifra di una civiltà schietta e operosa. Discendendo da qui la colorita ricchezza dell'idioma parlato (la *langue*) e la ricca vena della poesia che ha scelto di esprimersi in quella lingua umile e nobile al tempo stesso (la *parole*). Per questo l'Ateneo di Salò ha voluto farsi capofila del progetto, coordinato da Pietro Gibellini, *La poesia del dialetto*, in collaborazione con l'Ateneo di Brescia e l'Ateneo di Bergamo con i quali l'Accademia salodiana è partner in altri due progetti celebrativi: *Tesori musicali nascosti* e *Questione di caratteri*.

All'aspetto dialettologico sono stati dedicati numerosi convegni e conferenze, tra i quali spicca il ciclo *Alla rustica*, promosso dall'Ateneo di Bergamo, che aggiorna anche studi recenti e fruttuosi. Al ricco filone letterario, che va dalla splendida *Passiù* medievale fino alla sorprendente fioritura della poesia neo-dialettale contemporanea, è stato dedicato il convegno *La poesia del dialetto*, che tra Brescia e Salò ha illustrato il quadro nazionale e

* Presidente dell'Ateneo di Salò. Socia dell'Ateneo di Brescia.

** Relazione tenuta venerdì 21 aprile 2023 in apertura del Convegno *La Poesia del Dialetto*.

regionale per poi approfondire quello bresciano. Gli atti delle due giornate di studio sono stati raccolti nella rivista «Letteratura e dialetti», fascicolo 17 del 2024, a cura di Elena Maiolini.

Accanto alle iniziative di alto rigore scientifico, affidate ai maggiori specialisti, sono state promosse iniziative attualizzanti, proposte fruibili da un pubblico di non specialisti, attraverso incontri e spettacoli sparsi sul territorio, oltre che nei tre centri promotori. Si segnalano perciò i cicli di *Incontri con i poeti*, nei quali i maggiori autori hanno dialogato con un critico, recitando al pubblico i loro versi, le proposte *Dialetto in scena*, dedicato a *recitals*, monologhi e rappresentazioni teatrali.

Non sono mancati eventi rivolti al cinema, con la proposta dell'*Albero degli zoccoli* di Ermanno Olmi, e didattici, per trasmettere ai più giovani qualcosa del retaggio della lingua che fu, il parlar materno dei loro padri.

PROGRAMMA

5 febbraio, Ome, Biblioteca Civica.

Ciclo “Incontri con i poeti”. Franca Grisoni dialoga con Elena Valentina Maiolini, *Cate so i fur, aca i sò spi i scrif, Raccolgo i fiori, anche le loro spine scrivono*.

5 marzo, Ome, Biblioteca Civica.

Ciclo “Incontri con i poeti”. Lino Marconi dialoga con Elena Valentina Maiolini, *La dis parole véce che t'encanta, tegnide a mènt da nòne a gòssa a gòssa.. Dice parole antiche che t'incantano, ricordate dalle nonne a goccia a goccia*.

22 marzo, Bergamo, Ateneo di Bergamo.

Incontro culturale “Alla rustica bergamasca”. *Nel Medioevo: gli esordi*. Coordinato da Dario Personeni. Interventi di: Marco Robecchi, *Il lento affiorare del bergamasco nel Medioevo: dalle origini al XV secolo*; Federica Guerini, Antonio Tiraboschi, *Il Glossario Bergamasco Medioevale*.

26 marzo, Maderno, Palazzo Gonzaga.

Conferenza di Elena Valentina Maiolini, *Angelo Canossi, poeta della brescianità*, letture di Andrea Manni e musiche eseguite da Gerardo Chimini

19 aprile, Bergamo, Ateneo di Bergamo.

Incontro culturale “Alla rustica bergamasca”, *Nuove voci del Cinquecento*, coordinato da Dario Personeni. Interventi di Maria Mencaroni Zoppetti, *Cosa nova de un mister Bertolì bergamasch: il rinvenimento di un*

testo sconosciuto; Federico Baricci, *Il Bertoli: la lingua e il contesto letterario*; Matteo Comerio, *Un inedito cinquecentesco: 'Egloga di Sulgragn, Framelus e Grafarel'*.

21 aprile, Brescia, Ateneo di Brescia.

Convegno *La parte del dialetto nella letteratura italiana*, presieduto da Sergio Onger, interventi di: Pietro Gibellini, *Il dialetto nella letteratura italiana dalle Origini al Romanticismo*; Giovanni Tesio, *Tra la parola e la cosa: la poesia in dialetto dalla svolta novecentesca alla fine del millennio*; Gianni Oliva, *I luoghi delle parole. Sulla metodologia geo-storica*; Renato Martinoni, *Il dialetto lombardo, fra letteratura e patria*.

Recital *La voce delle donne nel nostro dialetto*, di Giuseppina Turra e Luciano Bertoli con commenti di Elena Valentina Maiolini.

22 aprile, Salò, Liceo Enrico Fermi.

Convegno *La poesia in dialetto bresciano*. Presiede Elena Ledda. Interventi di: Nello Bertoletti, *Il Medioevo: dalla lauda-orazione "Mater gloriosa" alle laude confraternali di fine Trecento*; Andrea Comboni, *Il Rinascimento, da Andrea Marone alla Massera da bé*; Andrea Zanoni, *Il Sei e il Settecento: parodia, complimento, popolarità*; Marina Candiani, *Ruvidezza, realismo e tenerezza nella poesia dell'Ottocento*; Costanzo Gatta, Canossi, *Il cantore di Brescia che guarda d'Annunzio*; Massimo Migliorati, *Il secondo Novecento: i frutti della semina*.

4 maggio, Salò, Liceo Enrico Fermi.

Conferenza di Fabrizio Galvagni, *Incontro del dialetto bresciano con le lingue d'Europa*.

11 maggio, Salò, Palazzo della Cultura.

Rappresentazione monologo curato da Fabrizio Galvagni, *Per mia fa nòm, Omaggio a una generazione e alla sua lingua*, attore: Carlo Pardi.

14 giugno, Bergamo, Ateneo di Bergamo.

Incontro culturale "Alla rustica bergamasca". *Pagine sparse fra Sei e Ottocento*. Coordinato da Dario Personeni. Interventi di: Marta Gamba, *Tre dialoghi inediti*; Lorenza Maffioletti, *I personaggi ottocenteschi di Marc' Antonio Franchi tra realtà e fantasia*.

7 luglio, Salò, Palazzo della Cultura.

Proiezione del film *L'albero degli zoccoli* di Ermanno Olmi nella versione originale. Presentato da Franco Piavoli.

15 luglio, Brescia, Ateneo di Brescia.

Recital *L'inferno di Dante in dialetto bresciano*, Compagnia teatrale Albatros di Pontevico diretta da Tonino Bianchi.

28 luglio, Lonato, Fondazione Ugo da Como.

Incontro culturale *Il campanile di Strasburgo. Dialetto bresciano e lingue europee*. Interventi di: Fabrizio Galvagni e Massimo Migliorati.

18 agosto, Salò, Cinema Teatro Cristal.

Serata musicale con Charlie Cinelli Band, *Le più belle canzoni in dialetto bresciano*,

8 ottobre, Travagliato, Teatro Pietro Micheletti.

Recital di poeti dialettali del 2000, *Dialetto in scena*, presentato da Mariateresa Scalvinì e Giuliana Bernasconi, con intermezzi musicali e interpretazioni sceniche. Interventi dei poeti: Armando Azzini, Angelo Comparcini, Marco Gatti, Graziano Provaglio, Dario Tornago, Alberto Zacchi, Velise Bonfante.

Musiche di Emanuela Biancardi, Renato Bertelli e interpretazioni dei giovani allievi del laboratorio teatrale Scuola "Matesca".

OTELLO FABRIS*

L'EDIZIONE DI TOSCOLANO DEL *BALDUS* NELLA TRADUZIONE DI TONNA E I SUOI SVILUPPI NELLA CULTURA EUROPEA**

Il progetto di Tonna si arrestò all'improvviso, nel dicembre del 1979, pochi giorni dopo aver confidato al suo editore Roberto Montagnoli che stava ancora lavorando al suo *Baldo padano*; prevedeva d'avere necessario almeno tutto il tempo dell'anno successivo per finire il lavoro. Questo fatto spiega come qualche punto delle narrazioni folenghiane sia rimasto oscuro: neppure la pazienza di un archeologo della parola come Tonna era riuscita a districare certe misteriose espressioni. Pur senza quell'anno di lavoro di lima che egli si proponeva di fare, la sua traduzione è tuttavia considerata un capolavoro.

Tonna aveva deciso di andare oltre l'ultima versione del *Baldus* di Teofilo Folengo, pubblicata postuma nel 1552 – l'edizione detta Vigaso Cocaio – a cui tutti hanno posto attenzione: già l'aveva tradotta e edita lo stesso Tonna per Feltrinelli, e poi Faccioli per Einaudi, Chiesa per UTET, versione che guidò a sua volta i traduttori francesi e americani. L'obiettivo del formidabile professore dell'Arnaldo era ora l'edizione del 1521, stampata a Toscolano; era questa la più caustica e divertente ed anche la più bella edizione e la più letta in antico, dopo l'uscita della Paganini del 1517, assai più magra e quasi una prova d'artista.

Tonna ha dedicato il proprio lavoro editoriale ad opere che riteneva basilari per l'uomo del suo tempo. Gli autori non sono, secondo lui, moderni a seconda delle date, ma a seconda delle idee. Il lavoro di Folengo, scrisse, "... è stato una sorta di cammino penitenziale ... ad ascoltare voci e memorie. Come in un pellegrinaggio d'amore. Ecco da quanta tristezza è nata la mia divertita filologia. E il lavoro non si risolve in una fuga dal

* Associazione Internazionale per gli Studi Folenghiani "Amici di Merlin Cocaio".

** Relazione tenuta presso l'Ateneo di Brescia venerdì 28 aprile 2023 in occasione del seminario dal titolo *La nuova edizione del Baldo Padano di Giuseppe Tonna*.

presente, dal dorato e morbido purgatorio del presente, a giorni dilacerato da vampe che vengono di giù giù, dalle zone inferne dove si annidano i mostri dell'uomo antico".

Hai voglia!; di mostri l'opera del Folengo è piena: immaginari o veri, ma tutti terribili coercitori di un'umanità innocente, in cerca di una consolazione. Tonna aveva, evidentemente, trovato materia giusta al suo sentire e quindi, dice, il suo lavoro

...è e vuol essere una proposta per la gente di oggi, un invito a una riflessione, un ripensamento di quei valori che ci siamo bellamente buttati dietro le spalle, in nome della lucida razionalità irridente e della tecnologia in ascesa di trionfi.

Motiva poi così la spinta a compiere la sua opera:

Parlo del nostro poeta in chiare lettere e con aperto entusiasmo: lo presento alla cultura italiana sul piano nazionale come una presenza con cui bisogna fare i conti nell'ambito della civiltà rinascimentale di terra lombarda.

Personalmente toglierei le due limitazioni che chiudono la frase: l'opera del Folengo è - dopo mezzo millennio - ancora un patrimonio indispensabile per il mantenimento di una civiltà decente, al di là dei confini geografici. Questo sul piano delle idee, dell'impegno culturale e religioso e della coerenza di vita. Non meno è il valore sotto il profilo artistico. Il suo è - scrisse l'amico Attilio Mazza -

un immergersi nella terra, nella matrice del suo stesso linguaggio capace di rappresentare "le cose con parole-cose, quel figurarle dentro una pasta linguistica che non indica le cose, ma le rende nella loro corposità, ne fa sentire il peso, l'odore, l'aria in cui sono collocate".

Tonna aveva afferrato queste magie linguistiche che solo Folengo è riuscito a operare nell'intera storia della letteratura, soprattutto nell'edizione di Toscolano: il poeta aprì la via a molti epigoni che cercarono, nell'uso elaborato della lingua, di creare la loro poetica. Nessuno arrivò ai suoi risultati e forse poi pochi capirono veramente ciò che intendesse dire Tonna, poiché nessuno indagò veramente il macaronico per la sua forza creativa, piuttosto che limitarsi agli aspetti linguistici, filologici, umoristici; se non faccio un torto a Carlo Emilio Gadda.

Giorgio Barberi Squarotti parlò di Folengo come uno che riesce a farti vedere ciò che narra, come in un film, ma Tonna aveva percepito un passo più in là: alle parole Folengo dà corpo, "ne fa sentire il peso, l'odore, l'aria

in cui sono collocate”. Questo è possibile al poeta mantovano solo grazie all’uso del suo linguaggio macaronico, che gli consente di inventarsi, innestando diversi idiomi sul latino, le parole che gli servono.

Rendere questi effetti in una traduzione è impossibile, ma Tonna ce la mette tutta, mettendosi a ragionare e a esprimersi come avrebbero fatto i personaggi folenghiani, entrando personalmente nelle vicende, come riuscì a fare Folengo. E’ questo abito che gli ha dato la possibilità di creare un lavoro veramente mirabile.

Per quanto riguarda gli aspetti editoriali del volume che oggi vi proponiamo, mi sono permesso di effettuare alcune varianti rispetto alla precedente edizione: primo, gli *Argumenta*, cioè i riassunti dei venticinque libri dell’edizione di Toscolano pubblicati da Folengo, non erano stati utilizzati nella traduzione di Tonna. Li ho pubblicati tutti, per rendere un servizio ai lettori, utilizzando la traduzione inedita di Giorgio Bernardi Perini e corredandoli anche con tutte le belle illustrazioni tratte dall’edizione scelta a suo tempo per il testo a fronte, quella stampata nel 1692 da Abramo da Someren ad Amsterdam.

Una tradizione vuole che questa sia stata una stampa clandestina realizzata a Napoli. Gli studiosi e i bibliofili si tramandano questa opinione da almeno duecento anni, ma senza mai sapere su quali motivazioni si regga. Allora, come curatore, mi sono sentito in dovere di risalire a chi ha documentato per primo questo fatto e, assieme alla collaborazione dell’associato Stefano Tonietto, siamo riusciti a risalire ad una serie di autori francesi dell’800. Il più datato è Antoine Augustin Rénouard, che nel tomo secondo del suo *Catalogue de la bibliothèque d’un amateur* (Parigi, 1819) avanza il dubbio, diventato poi certezza negli autori successivi, che si tratti di una contraffazione napoletana.

Alle pp. 350-351 egli afferma:

Je crois bien que ce volume, joliment executé, a été imprimé, non pas en Hollande, mais à Naples. Il a, tant pour le papier que pour les caractères et les gravures, toute la physionomie d’une édition italienne; et d’ailleurs, très rare en Hollande, il se trouvoit plus fréquemment en Italie, où j’en ai acheté plusieurs exemplaires brochés, sur lesquels j’ai choisi celui-ci.

L’autorevole bibliofilo si basa quindi non su documenti certi, riguardanti l’attività dello stampatore, ma su supposizioni sue e sul suo giudizio critico. Ad accreditare le tesi del falso di Rénouard nell’ambito della storia letteraria italiana sono, nel 1881, Luigi Arrigoni, musicofilo autore di una *Organografia* e subito dopo, nel 1882, il mantovano Attilio Portioli nella sua esaminatissima edizione di *Le opere maccheroniche di Merlin Cocai*, opera che più di tutte valse a divulgare e accreditare l’infondata opinione di Rénouard.

Queste sono novità rispetto a quanto ho già pubblicato nell'introduzioni all'edizione che presentiamo oggi, dove metto in dubbio la teoria del falso. Abraham van Someren è un personaggio reale, nato ad Amsterdam il 21.5 del 1662 e morto nella sua città il 22.3 del 1700. Fu un buon editore olandese di quel secolo. Dalla sua officina di Amsterdam uscirono alcune belle edizioni, come una *Historia Genevrina* in 5 volumi (1686), *Castella et Praetoria Nobilium Brabantiae* (1696), oltre svariate calcografie di paesaggi olandesi. C'è da chiedersi come avrebbe potuto un editore clandestino napoletano mascherarsi sotto il nome di un olandese attivo in una patria che ben era rappresentata nei rapporti commerciali e diplomatici con il regno di Napoli! Sarebbe stata un'imprudenza che difficilmente un contraffattore avrebbe affrontato. La chiamata in causa di Napoli di Rénouard non trova inoltre motivazione da parte sua. Per quanto riguarda le incisioni, niente meraviglia che esse possano essere di mano italiana, dati i frequentissimi scambi di artisti tra Olanda, Belgio e la scuola d'incisione veneta. Credo si possa dire che gli incisori che hanno lavorato all'edizione sono tre: uno per il bellissimo ritratto del frontespizio, corrispondente al profilo cinquecentesco dell'edizione detta Cipadense; un altro per le 25 vignette che aprono ogni singolo libro; mentre il fregio editoriale che compare sul frontespizio e poi a più riprese nell'interno è un riutilizzo del fregio di un'opera stampata da Someren tre anni prima nella sua casa editrice di Amsterdam: compare nel volume di *Bibliothèque universelle et historique de l'année MDCLXXXIX*. L'aspetto è talmente identico da escludere una possibile falsificazione napoletana. Mi pare che questa possa essere la prova inequivocabile che anche l'*Opus* venne stampata ad Amsterdam. Che poi sia stata largamente venduta in Italia, cosa significa? A quell'epoca l'*Opus* folenghiana era dichiarata "Liber damnatus" nel mondo cattolico e la cosa diventa assai ovvia: troppo pericoloso era stamparla in Italia, in Olanda no.

L'autenticità della stampa di Amsterdam non è una semplice curiosità bibliografica, ma rappresenta un tassello in più nell'indagine sui legami tra il Folengo e la cultura fiamminga. Quando egli dichiara apertamente, in *Orlandino*, che "questa merce mi vien di Fiandra", egli sembra indicare una direzione d'indagine, che è stata limitata alle sue ispirazioni erasmiane, trascurando di approfondire le incredibili risposdenze con la pittura di Bosch, con i macaronici tedeschi e i rimandi di questi in Rabelais.¹ Contatti che stabiliscono una ragguardevole circolazione di idee tra questi intel-

¹ Argomenti, questi, che vengono ripresi e sviluppati in O. FABRIS, *Una Lega anti-conformista internazionale? Ulrich von Hutten, Erasmo da Rotterdam, Folengo, Rabelais*, in *Folengo, il Dante padano. Studi per i 500 anni della Toscolanense (1521-2021)*, a cura di O. Fabris, Bassano del Grappa, Associazione Internazionale per gli Studi Folenghiani "Amici di Merlin Cocai", 2023, pp. 81-132.

lettuali, verosimilmente reciproca; nel conto occorre conteggiare almeno parte dell'opera pittorica di Pieter Brueghel il Vecchio. A lui si affianca l'editore Abraham Ortelius, che nel 1570 fa segnare nell'atlante *Theatrum Orbis Terrarum* il villaggio di Campese, con la sconcertante specificazione: "Oue è sepulto Merlino". Non sarà una mera coincidenza che sia il belga Arnold Wion il primo a pubblicare nel 1595 in *Lignum Vitae* gli epitaffi trascritti nel corso di una visita al sepolcro del poeta. Sono tutti indizi utili a giustificare l'interesse alla pubblicazione dell'opera folenghiana da parte del Someren. D'altra parte, a Parigi era già uscita nel 1606 la versione in prosa francese della Toscolanense, con l'accattivante titolo *Histoire macaronique de Merlin Coccaie, prototype de Rablais*, assai ben collocabile sul mercato delle Fiandre vallone.

TERESA TONNA*

ATTUALITÀ DEL FOLENGO**

Giuseppe Tonna, mio padre, muore nel dicembre del 1979 e lascia sul suo tavolo di lavoro il manoscritto della traduzione dei primi dieci libri della Toscolanense col titolo: ‘ Il Baldo Padano’.

La traduzione era terminata, Tonna stava lavorando al glossario che doveva corredarla. Con la sua morte tutto si ferma.

Passano quindici anni. La Banca Monte di Parma pubblica il suo romanzo “L’Ultimo paese” (‘95) e parlando con Pietro Gibellini che aveva curato la pubblicazione del romanzo, gli dico dell’esistenza di questa traduzione e lui mi consiglia di rivolgermi al prof. Bernardi Perini, perché è stata fondata l’associazione Amici di Merlin Cocai (1993).

Chiedo aiuto a Ettore Zanola, che insegnava in Cattolica, e lui si fa carico di telefonare a Bernardi Perini, che gli risponde che se il lavoro è di Tonna è senz’altro interessante.

Vado a Padova e vengo accolta da un signore benevolo e sorridente. Felice di pubblicare tutto ciò che riguarda Folengo, mi invita a preparare il testo per la pubblicazione.

Prima, con l’aiuto di Ettore Zanola lo leggo per verificare che il lavoro sia veramente concluso, poi lo trascrivo al computer e lo affido a Bernardi Perini, che ne fa un libro straordinariamente bello e moderno. Che però viene, negli anni, esaurito.

Ora Otello Fabris lo ha ripubblicato, nel Centenario della nascita di Tonna, e nel quinto centenario della Toscolanense, in altra veste, con l’aggiunta degli *Argumenta* tradotti da Giorgio Bernardi Perini, citando nel frontespizio un articolo di Pietro Gibellini scritto per la morte di mio padre.

Otello così dichiara nella presentazione: *Questa nuova edizione finisce per rappresentare un gesto di amicizia, una raccolta di sentimenti che costituisce quel lievito che giova dare leggerezza alla vita.*

* Psicologa. Figlia di Giuseppe Tonna.

** Relazione tenuta presso l’Ateneo di Brescia venerdì 28 aprile 2023 in occasione del seminario dal titolo *La nuova edizione del Baldo Padano di Giuseppe Tonna.*

Ma veniamo al tema che mi è stato assegnato.

Quando ho iniziato a leggere il manoscritto del *Baldo* padano – e successivamente quando ho copiato la nuova versione della *Vigaso Cocai*, che è stata pubblicata per il Festivalletteratura di Mantova nel 2004 – mi sono progressivamente resa conto dell'importanza culturale di tale testo. Sembrava che tutto ciò che avevo studiato in storia e in letteratura sul Cinquecento prendesse corpo: non parole astratte, ma situazioni concrete che rappresentano una civiltà; in particolare viene tratteggiata la vita dell'Italia settentrionale nei primi decenni del Cinquecento, ben inserita nel contesto europeo.

Tutto il *Baldus*, nei suoi vari aspetti, è un'opera di critica radicale al suo tempo, a partire dal genere letterario. Il poema cavalleresco infatti viene completamente stravolto: nei protagonisti, nell'ambientazione delle vicende, nell'uso di elementi di un forte realismo, tali da rasentare il grottesco, nel rappresentare gli aspetti volgari e sadici del mondo contadino e non solo di quello, e soprattutto nell'uso di una lingua per sua natura appartenente al genere comico.

Il monaco mantovano scrive parte delle sue opere in maccheronico: contaminazione e impasto di latino classico e dialetti settentrionali (mantovano soprattutto, ma anche bresciano, veneto ed altri). L'esito è tanto più esilarante quanto più è colto il lettore che riconosce i modelli: Virgilio e Orazio (che il nostro sapeva senz'altro a memoria), mescolati, o meglio, per usare un linguaggio della cucina caro a Folengo, impastati con espressioni, modi di dire, lemmi dialettali latinizzati.

Così l'eleganza alessandrina dell'esametro virgiliano si incastona di nomi di attrezzi agricoli, strumenti di lavoro, oggetti di uso quotidiano, cibi, escrementi ed altro dichiaratamente dialettali, ma armonizzati all'esametro attraverso le desinenze e i casi latini.

Latino e dialetto: un'operazione dichiaratamente colta, ma anche un'apertura all'Europa, perché il latino era la lingua europea di tutta la cultura. Il testo infatti circolò in Europa e fu apprezzato particolarmente in Francia, dove ispirò l'opera di Rabelais.

La vita del protagonista, Baldo, da fanciullo e giovane, si svolge in un villaggio alle porte di Mantova. Si tratta quindi di un ambiente contadino, di cui Folengo coglie i tratti anche grotteschi, ma in cui fa emergere – ed è questo, a mio avviso, il suo fascino attuale – tutti i mali del suo tempo, che sono ancora oggi i mali che affliggono l'umanità intera.

L'origine nobile dell'eroe lo pone al di sopra del mondo in cui gli è toccato di crescere e da tale posizione privilegiata interviene nelle vicende sia del contado che della vicina città.

Il susseguirsi delle avventure permette al poeta una critica sia del potere politico (uso della parola in modo retorico) sia della corruzione della chiesa

(pre' Jacopino; i frati della Mottella) che rimanda puntualmente ai temi della contemporanea riforma protestante.

La descrizione del mondo contadino tratteggia una realtà non solo padana, bensì europea: si pensi al ballo contadino che richiama alla mente i quadri di Bruegel.

Phantasia mihi quaedam phantastica venit, historiam Baldi grossis cantare camenis.

Che tutto il poema sia una 'stramba fantasia' lo dichiara fin da subito il poeta nell'introdurre le sue 'grosse camene' e il tema del cibo compare immediatamente con quegli gnocchi, che rotolano da montagne di formaggio.

Le muse di Merlin Cocai venivano proprio dalle montagne della Valcamonica e della Valtrompia, si chiamano - come ci ricorda Otello Fabris - Gosa (con richiamo evidente al Gozzo, anche detta *Pipistrella valtrumplina*), Togna (nome tipico di area bresciana-bergamasca-veneta), Comina (come scrive Mario Chiesa, semplicemente diminutivo di Giacomina), Pedrala (bresciano-trentino), Mafelina (regina delle puttane, bresciana secondo il Messedaglia): anch'esse sono elementi di forte realismo, soprattutto perché i nomi sono gli stessi delle streghe processate in Vallecamonica.

Le muse di Folengo sono grasse cuoche in un paese di Cuccagna!

Sappiamo dagli studi sulla fiaba che il cibo rimanda a un mondo in cui il cibo era scarso e gli studi storici ci raccontano un impoverimento dei contadini proprio nella prima metà del Cinquecento, che portò in Europa alle rivolte contadine.

La stramba fantasia si serve di strumenti espressivi che accostano un latino classico (Virgilio e Orazio in primis) a lemmi dei dialetti settentrionali, creando da un lato una comicità immediata, dall'altro però capace di introdurre messaggi molto moderni: penso a quelle descrizioni dei prodotti di tutta l'Italia, quasi un catalogo merceologico, soprattutto legato al cibo (libro II città e merci; libro V prodotti venduti al mercato), oltre alla descrizione del banchetto del re di Francia e, nella *Vigaso Cocaio* anche la povera cena di Berto Panada con chiari riferimenti a Ovidio (Filemone e Bauci).

E viene allora in mente la definizione che Vasari dà di quello che poi verrà chiamato Manierismo di 'licenza entro la regola'. Dove la regola sta nel latino classico e la licenza nell'uso del dialetto, ma anche nella tematica del cibo e di altri prodotti, sempre di carattere materiale.

E allora, o Grugna mia, ultima delle mie sorelle, se ancora non lo sai, ora devo rimanere qui, ché sono poeta: e l'abitare nella zucca fa per me, ... la zucca è patria mia: qui devo perdere tanti denti quante sono le menzogne che ho messo in questo libro immenso.

Siamo di fronte alla fine di un mondo e all'aprirsi di un altro: quel finire del poema all'Inferno e il collocarsi lui, poeta, dentro la grande zucca delle illusioni, dice di quanto la certezza di un mondo definito e conoscibile sia stata rotta dalla scoperta di nuovi mondi, e la stessa poesia si stia rivelando una finzione. Quanto lontano da Dante che colloca tra i peccatori del quinto canto dell'Inferno i personaggi della letteratura (Tristano e Didone) come se fossero persone realmente vissute!

Si va verso il barocco, se per barocco si intende un mondo avventuroso e aperto, un mondo all'origine della modernità.

Perché dunque leggere oggi il *Baldus*? E che gusto c'è?

C'è un primo livello di lettura, che è di puro *divertissement*: una fantasia strepitosa che crea immagini comiche attraverso la lingua stessa che dall'eleganza del latino classico precipita negli abissi di un dialetto spesso volgare, che scatena grasse risate. Ma è proprio lo stile comico a permettere un approccio piacevole a un discorso di una moralità profonda secondo il dettame oraziano: *Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci, docere delectando pariterque monendo*.

Satira quindi, ma satira in senso oraziano, moralità, diciamo oggi: far emergere il positivo raccontando il negativo.

«...c'era nel Folengo [...] - dice lo stesso Tonna - l'ironizzazione della tradizione classicistica, in cui consiste appunto la tessitura del macaronico, quell'accostare sornione ad un termine aulico una grossa parola dialettale.»

Un "classicismo" originalissimo che contiene in sé una vitalità profonda: una lingua inventata per una fantasia sfrenata, ma nello stesso tempo uno spostamento del discorso in un ambito di anti-idealizzazione con il raccontare il mondo che c'è con una lingua che nessuno usava parlando, ma che aveva avuto origine nell'ambiente goliardico e dei clerici vaganti medioevali.

Naturalmente gli elementi ci sono già tutti nella letteratura, ma è il modo di utilizzarli che diventa originale.

Il mondo contadino con i poli di stupidità (Zambello) e intelligenza-astuzia (Berta, Cingar) - entro cui si colloca la polemica con i villani, - con i vecchi che si credono giovani, con l'astuzia femminile è sì condizione del Cinquecento, ma anche e soprattutto descrizione di atteggiamenti umani perenni, come perenne sembra esser anche la capacità femminile di sbri-gare "cento faccende in un'ora sola" come dice la Berta nel perorare i pregi del suo genere, così sempre attuale; le madri sono anche oggi costrette a svolgere contemporaneamente innumerevoli mansioni!

E poi quel Miel/merda, che ancora negli anni quaranta dello scorso secolo si narrava come fiaba nella zona del lago di Garda vicina all'abbazia di Maguzzano, racconta della continuità di un mondo rimasto quasi immoto fino alla fine della seconda guerra mondiale.

Allo stesso modo gli altri aspetti della società: l'ignoranza del clero (pre' Jacopino), la crapuloneria dei frati della Mottella, la prepotenza di chi possiede la parola: giudici, politici, potenti e infine la follia che governa il mondo hanno la stessa funzione morale di critica alla società del suo tempo.

Dunque leggere oggi il *Baldus* significa innanzi tutto divertirsi, perché è un'opera di una straordinaria fantasia, piena di trovate comiche, in cui la narrazione si nutre di colpi di scena dentro una varietà di situazioni molto vicine alla vita concreta di tutti i giorni.

Ci si immerge in un mondo che ha un interesse di carattere culturale molto vasto, espressione di un'alta umanità, in cui ci si ritrova e da cui si emerge consapevoli che tutto cambia, ma l'uomo resta sempre lo stesso con i suoi punti di forza e di debolezza e che tante debolezze muovono al riso, perché deridendole ci se ne libera (o per lo meno si spera di liberarsene), mentre altre, dall'esito tragico, inducono a riflettere.

È un'opera letteraria straordinaria che ha il limite di nascere in un'epoca di idealizzazioni, scritta in una lingua difficile oggi da intendere, non ieri per un monaco che conosceva il latino e parlava dialetto con i contadini.

In fondo Folengo riunisce due mondi culturali: quello umanistico-ecclesiastico e quello contadino... è forse più lingua d'arte l'italiano di un Ariosto che il maccheronico di Folengo... ma le lettere italiane sono andate sulla scia dell'Ariosto e a forza di dai e dai noi oggi parliamo una lingua che deriva da lì, non dal maccheronico, o forse oggi *mutatis mutandis* l'italiano parlato è a suo modo un maccheronico senza però (aihmè) la capacità di far ridere!

Ma ha senso comunque tutto questo? Ha avuto senso per mio padre tradurre e ritradurre Folengo? E perché personalità come Giorgio Bernardi Perini ne hanno fatto quasi una ragione di vita?

Io credo che divulgare sia un'operazione comunque e sempre meritoria anche se non facile. È l'opera di ogni insegnante riuscire a fare di discipline complesse una trasmissione che semplifichi, ma rimanga aderente al centro di verità che si vuol comunicare. Non è semplice, perché bisogna conoscere bene la materia e aver colto il senso della sua trasmissione.

Permettere anche ai non specialisti di leggere Folengo ha dunque la funzione di allargare il campo della fruizione di un'opera che, come tutte le grandi opere letterarie, ha in sé una profonda valenza di umanità, è cioè capace di andare alle radici del nostro essere uomini, delle nostre potenzialità sia negative che positive e proprio attraverso la critica è possibile migliorare per rendere più umana la società, o perlomeno essere in grado di non far la fine della vacca Chiarina che così si lamenta:

*Che sia stata venduta ben due volte per l'astuzia del falso Cingar
ed abbia cibato con la mia carne i frati della Mottella
non mi rincresce tanto: ma piango qui sotterra il mio destino:
ché sono vissuta con malo governo sotto un padrone pazzo.
Così noi mortali che stiamo sotto un capo stolto dobbiamo sì piangere,
ben più che perdere la nostra vita.*

Anche se il nostro tempo si serve di altri canali per comunicare con il grande pubblico, anche se i ritmi della comunicazione sono oggi straordinariamente accelerati, anche se la fantasia del dopoguerra di acculturare l'Italia attraverso la cultura alta si è scontrata con una globalizzazione comunicativa precoce e la conseguente omologazione, rimane il fascino, per chi ha uno spazio interiore ampio anche nei ritmi del pensiero, di un approccio ai testi letterari che dilatano la nostra visione del mondo per la vitalità di tematiche proprie del nostro essere uomini, dotati di parola e di fantasia.

SIMONE SIGNAROLI*

CULTURA POETICA
NELL'ARTE RUPESTRE CAMUNA
DELL'ETÀ DEL FERRO
Una proposta di lettura filologica:
la roccia 12 di Seradina I**

*A Elena, Giovanni, Manuel e Pietro, cacciatori di draghi:
possano catturare un futuro radioso*

Le incisioni rupestri della Valle Camonica sono fra le più note produzioni culturali dell'Europa antica: conosciute e studiate da oltre un secolo, primo sito UNESCO riconosciuto in Italia, la bibliografia prodotta su di esse è ormai vastissima¹. Partendo da alcuni dei più recenti risultati di questa tradizione di lavori, in primo luogo dall'edizione della roccia 12 di Seradina I, un complesso affacciato sul fiume Oglio all'altezza di Cemmo risalente alla piena età del ferro (tra la fine del VII secolo e l'inizio del V

* Socio effettivo dell'Ateneo di Brescia.

** Testo della relazione tenuta presso l'Ateneo di Brescia venerdì 19 maggio 2023.

¹ Basti qui il rimando, dopo il classico EMMANUEL ANATI, *La civilisation du Val Camonica*, Paris, Arthaud, 1960, ad ALBERTO MARRETTA, RAFFAELLA POGGIANI KELLER, *Bibliografia sull'arte rupestre e sui contesti e ritrovamenti preistorici e protostorici della Valle Camonica*, Capo di Ponte, Parco nazionale delle incisioni rupestri, 2005, da integrare almeno con il successivo RAFFAELE DE MARINIS, ANGELO FOSSATI, *A che punto è lo studio dell'arte rupestre in Valcamonica*, «Preistoria alpina», 46/2 (2012), pp. 17-43, e con UMBERTO SANSONI, *Alle radici d'Europa. Dieci millenni d'arte rupestre in Valcamonica e nelle Alpi centrali*, Milano, Electa, 2022, soprattutto le pp. 134-259 per l'età del ferro. Accanto agli studi sull'arte rupestre, è inoltre importante considerare le principali pubblicazioni sulle iscrizioni alfabetiche della Valle Camonica pre-romana, per esempio ALBERTO MARRETTA, SERENA SOLANO, *Pagine di pietra. Scrittura e immagini a Berzo Demo fra età del ferro e romanizzazione*, Capo di Ponte, Parco nazionale delle incisioni rupestri, 2014.

a.C.)², si tenterà di proporre una «lettura filologica» dell'arte rupestre di quel periodo³.

L'ORIZZONTE DEL METODO E DEL CONTESTO

Due espressioni, utilizzate nel titolo di questo lavoro, vanno chiarite innanzitutto per aiutarci a inquadrare meglio il metodo adottato e il contesto nel quale ci muoveremo. Con «cultura poetica» in primo luogo si rimanda evidentemente ai classici studi del glottologo Enrico Campanile e alla sua decennale indagine sulla lingua poetica indoeuropea⁴. Con l'espressione «lettura filologica», d'altro canto, non si intende in questa sede rimandare a una pratica della filologia come tecnica per la ricostruzione di un testo, quanto all'applicazione di un «metodo per interpretare i reperti testuali e i documenti antichi anzitutto come esperienze di comunicazione tra esseri umani»⁵.

Nel caso in questione, i «reperti testuali e i documenti antichi» non sono scritti alfabetici, ma rappresentazioni iconografiche incise su pietra prodotte da una cultura, quella camuna dell'età del ferro, di tradizione prettamente orale; una cultura cioè che conosce la scrittura almeno a partire dal V secolo a.C., ma che ne fa un uso limitato, lasciando appunto all'oralità la trasmissione di testi complessi, che non ci è dato conoscere⁶.

È questa una situazione che accomuna la civiltà camuna al contesto più generale dei coevi popoli del continente europeo, come sapevano bene già

² ALBERTO MARRETTA, *La roccia 12 di Seradina I. Documentazione, analisi e interpretazione di un capolavoro dell'arte rupestre alpina*, Capo di Ponte, Edizioni del Parco di Seradina-Bedolina, 2018. Per la datazione si veda *ivi*, soprattutto le pp. 270-76.

³ In un certo senso, il presente saggio può considerarsi un contributo aggiuntivo agli atti di *Art and Communication in pre-literate societies*, XXIV Valcamonica Symposium (2011), Milano, Jaca Book, 2011: tra le molteplici discipline che vi sono rappresentate sembra infatti mancare proprio la filologia. Vale la pena di richiamare qui un passo della nota introduttiva, che mi sembra giustificare l'opportunità di questa integrazione: «Questo immenso patrimonio di arte visuale non è stato prodotto per abbellire le superfici rocciose, è costituito da messaggi, il cui scopo primario era la comunicazione. Con chi? Anche con esseri mitici, con i defunti, con le forze della natura, ma soprattutto con altri esseri umani» (EMMANUEL ANATI, *Arte e comunicazione. Discorso inaugurale*, p. 22).

⁴ ENRICO CAMPANILE, *Ricerche di cultura poetica indoeuropea*, Pisa, Giardini, 1977.

⁵ FRANCESCO BENOZZO, *Etnofilologia. Un'introduzione*, Napoli, Liguori, 2010, p. 40.

⁶ SERENA SOLANO, *Le iscrizioni di Berzo Demo nel quadro dell'epigrafia preromana della Valcamonica: il contesto archeologico e territoriale*, in Marretta, Solano, *Pagine di pietra*, pp. 199-211.

gli antichi. Lo attesta per esempio una notazione di Cesare che, riferendosi alle tribù celtiche con le quali si confronta nelle imprese narrate nel *De bello Gallico*, scrive con il solito, straordinario acume, che i giovani allievi dei druidi dovevano imparare a memoria un grande numero di versi, perché quelle popolazioni non consideravano lecito metterli per iscritto: «neque fas esse existimant ea litteris mandare»⁷.

La cultura delle civiltà dell'Europa celtica, dunque, è quasi esclusivamente orale. Con quella cultura la Valle Camonica entra ripetutamente in contatto, al di là del dibattito sulla collocazione dell'antico camuno nell'ambito delle lingue indoeuropee⁸: lo dimostrano gli accostamenti proposti per l'onomastica camuna attestata nelle iscrizioni prelatine⁹, o le presenze di divinità del pantheon celtico nelle incisioni rupestri, per finire con la permanenza di figure assimilabili a divinità galliche nell'epigrafia classica di lingua latina¹⁰.

⁷ Caes., *Gal.*, VI, 14, 3-4.

⁸ Per uno sguardo retrospettivo: ANGELO MARTINOTTI, *Le iscrizioni preromane*, in *Lucus rupestris. Sei millenni d'arte rupestre a Campanine di Cimbergo*, a cura di U. Sansoni e S. Gavaldo, Capo di Ponte, Centro camuno di studi preistorici, 2009, pp. 324-37: 327-28 sull'orientamento più recente, che considera probabile l'appartenenza del camuno antico alle lingue indoeuropee. Elementi di sostegno a questa ipotesi erano peraltro già stati proposti da MARIA GRAZIA TIBILETTI BRUBO, *Camuno Retico e Pararetico*, in *Popoli e civiltà dell'Italia antica*, VI, *Lingue e dialetti*, a cura di A.L. Prosdocimi, Roma, Biblioteca di storia patria, 1978, pp. 209-56, soprattutto 214-17 e 250, dove si individuano su base epigrafica un numerale (pinzti) e terminazioni nominali (in -az/-as e -ez/es) di ambito indoeuropeo. Ritengo comunque sempre valide le considerazioni sulla permeabilità delle lingue dell'area tirrenica, adriatica e alpina in età arcaica proposte da MARINA IMPERATO, *Le lingue genealogicamente isolate dell'Italia antica: convergenze e difformità*, «Listy filologické. Folia philologica», 117, 3/4 (1994), pp. 186-206, in particolare per il camuno le pp. 189, 192-93, 205-6.

⁹ Si veda ALESSANDRO MORANDI, *Le iscrizioni di Dos del Curù di Cevo*, in Marretta, Solano, *Pagine di pietra*, pp. 189-98.

¹⁰ La presenza più famosa relativa a un culto celtico è la raffigurazione di Cernunnos, dio-cervo, nella roccia 70 di Naquane nel Parco nazionale delle incisioni rupestri di Capo di Ponte, scoperta negli anni '30 del Novecento da una delle missioni dell'Istituto Frobenius di Berlino e portata definitivamente alla ribalta internazionale da Emmanuel Anati nei decenni seguenti: *La Valle Camonica negli archivi storici dell'Istituto Frobenius. Documenti e immagini (1935-1937)*, a cura di A. Marretta e M.G. Ruggiero, Capo di Ponte, Parco nazionale delle incisioni rupestri, 2019, p. 128; EMMANUEL ANATI, *La grande roche de Naquane*, Paris, Masson, 1960, tav. XLVIII. Una seconda rappresentazione di Cernunnos è stata rinvenuta in seguito sul versante occidentale della Valle, all'altezza del comune di Piancogno: AUSILIO PRIULI, *I graffiti rupestri di Piancogno: le incisioni di età celtica e romana in Vallecamonica*, Darfo, Editrice Vallecamonica, 1993, pp. 64-67. Per altre divinità di ambito celtico rinvenute nel contesto epigrafico locale si vedano: *Inscriptiones Italiae*, X/V, cur. A. Garzetti, n. 1161 (CIL V 4934); MORANDI, *Le iscrizioni di Dos del Curù*, p. 189, con bibliografia pregressa.

Se la cultura poetica di area celtica fu affidata per lungo tempo a una tradizione orale, sappiamo che di essa esistono anche delle attestazioni scritte, non a caso piuttosto tarde, prodotte dopo il prolungato contatto con il mondo romano e poi cristiano. Le più antiche testimonianze, in lingua cimrica, si datano a partire dal VI secolo d.C.: ne sono un esempio il poema epico *Gododdin*, che racconta la caduta di una serie di eroi in una battaglia combattuta nel sud dell'odierna Scozia, o le raccolte liriche gallesi dello stesso periodo¹¹.

Questi poemi, per quanto notevoli, non sono gli unici testimoni scritti di quelle tradizioni di stampo celtico: infatti, secondo la ricostruzione del filologo Francesco Benozzo, la cultura poetica arcaica dell'area celtica avrebbe avuto ulteriori esiti nelle letterature di altre lingue dell'Europa occidentale, che ne avrebbero ereditato stilemi e immagini, come la lirica occitanica, e talvolta anche strutture metriche complesse, come la lassa dei poemi epici francesi e iberici, che ha un precedente del tutto simile proprio nel *Gododdin* antico-gallese¹².

A questo punto, prima di procedere oltre, è bene sottolineare che le più antiche attestazioni scritte di queste culture, per esempio quelle gallesi in area insulare, non sono il punto di partenza di una tradizione letteraria, quanto un punto di arrivo, o di caduta: i testi fissati nei manoscritti medievali si collocano al termine di una lunga trasmissione orale, fatta di conservazione e di continue trasformazioni che affondava le sue radici nell'Europa arcaica. Questa tradizione doveva essere appannaggio di figure pubbliche, come i bardi e i druidi in area celtica, che erano veri «professionisti della parola», appartenenti a un'élite aristocratica e specializzati nella creazione, enunciazione e trasmissione di un esteso *corpus* di testi poetici: erano gli stessi uomini ai quali si riferiva Cesare nel passo citato in precedenza¹³.

¹¹ I testi sono accessibili in accurate edizioni con traduzione italiana: *Il Gododdin. Poema eroico antico-gallese*, a cura di F. Benozzo, Milano, Luni, 2000; *Poeti della marea. Canti bardici gallesi dal VI al X secolo*, a cura di Id., Bologna, In forma di parole, 1998 (poi Udine, Forum, 2022, edizione che si utilizzerà nel corso di questo saggio).

¹² FRANCESCO BENOZZO, *La tradizione smarrita. Le origini non scritte delle letterature romanze*, Roma, Viella, 2007.

¹³ BENOZZO, *La tradizione smarrita*, pp. 23-75. Per una descrizione del bardo come figura appartenente a una casta ereditaria dedita alla produzione e recitazione di poesia orale, che in area gaelica resisteva ancora fino ai secoli XVII-XVIII d.C., tanto da essere ben riconoscibile all'inizio dell'Ottocento nella descrizione dei cantori delle ballate tradizionali scozzesi offerta da Walter Scott (per esempio *Minstrelsy of the Scottish Border*, fifth ed., Edinburgh, Constable, 1812, I, pp. cxxii-cxxiii): OSBORN BERGIN, *Irish bardic Poetry*, Dublin, Institute for advanced Studies, 1970, pp. 3-4. È rilevante notare che i testi prodotti da un poeta irlandese nel XVI secolo, nell'opinione dell'autore, non divergono sostanzial-

Professionisti simili devono immaginarsi anche in Valle Camonica, non solo per una generica analogia con il mondo celtico, ma anche per il concreto rinvenimento di precisi reperti archeologici che lo lascerebbero intendere, come gli stili scrittori deposti in alcune sepolture della necropoli di Borno (I-II sec. d.C.), su un altopiano affacciato sopra la bassa valle, che sono un'evidente allusione alla sfera della parola (in questo caso scritta su tavolette cerate, un supporto transitorio adatto a ospitare una scrittura che viene subito cancellata per essere trasferita in via permanente in un manoscritto o su una roccia, oppure divulgata a voce) e che ha fatto pensare a «tombe di una specifica classe sociale, forse sacerdoti»¹⁴.

Infine, ed è questo l'ultimo elemento che definisce l'orizzonte di metodo e di contesto che si assume prima di presentare la nostra ipotesi di lavoro, dobbiamo ricordare che il mondo celtico-europeo e, dal nostro punto di vista, quello camuno-alpino, si inserivano a loro volta in un ben documentato sistema di culture orali che facevano di una lingua poetica altamente formalizzata l'asse portante della propria civiltà, secondo quanto è stato ricostruito da un punto di vista storico-linguistico, in ogni suo aspetto: dalla tradizione storica e mitologica al diritto giuridico, dalla scienza medica alle arti magiche¹⁵.

L'IPOTESI DI LAVORO

Le attestazioni prevalenti della cultura camuna, come noto, vennero incise su pietra, in particolare su rocce esposte, immerse nel paesaggio: bisogna quindi immaginare che fossero realizzate con l'intento di durare nel tempo ed essere pubblicamente visibili.

Sulla base delle premesse sopra esposte, possiamo a questo punto ipotizzare che le incisioni rupestri veicolassero in qualche modo un complesso di conoscenze, episodi, immagini, scene, vicende che facevano parte di un patrimonio culturale tramandato oralmente. Secondo le ricostruzioni dei linguisti richiamate in precedenza, e nel costume dei popoli indoeuropei, questa tradizione orale doveva essere affidata a un codice linguistico di tipo

mente, né per forma né per contenuto, da quelli di sette, ottocento anni più antichi: ivi, p. 15. Per l'estensione del concetto di «professionista della parola orale» a tutto l'ambito indoeuropeo il punto di riferimento rimane CAMPANILE, *Ricerche*, pp. 27-54.

¹⁴ SOLANO, *Le iscrizioni*, p. 210.

¹⁵ Un'utile rassegna della storia degli studi novecenteschi sulla «lingua poetica indoeuropea» si trova in GABRIELE COSTA, *La formazione della lingua poetica indoeuropea. Voce, coscienza e transizione neolitica*, Firenze, Olschki, 1998, pp. 11-133 e 440-76.

poetico, che grazie a un canone ritmico e formale garantiva una certa stabilità nella trasmissione e nell'arricchimento progressivo dei testi.

In una prospettiva filologica bisogna dunque chiedersi se sia possibile, nel limite della documentazione che si è preservata, avvicinarsi al significato che avevano le incisioni rupestri camune, tanto per i loro esecutori quanto per gli spettatori, nell'età del ferro e durante la prima romanizzazione; e se sia possibile compiere questa lettura attraverso una comparazione con le più antiche attestazioni scritte delle culture poetiche con le quali i Camuni antichi dovettero ripetutamente confrontarsi.

Questa comparazione avrà anche l'obiettivo di verificare la presenza di una funzione narrativa nelle incisioni rupestri recenti, almeno in uno dei complessi più articolati e coerenti che si siano conservati, cioè la roccia 12 di Seradina I menzionata in apertura: si tratta di una grande superficie sulla quale sono tracciati, in diversi ordini, gruppi dinamici di figure che rappresentano episodi di caccia al cervo, duelli, animali, scene di accoppiamento e di aratura, elementi astratti, e nella quale è stato possibile individuare, da parte dell'editore dei rilievi, una mano unitaria per gran parte delle incisioni, il cosiddetto Maestro di Seradina¹⁶.

Lo sguardo comparativo, almeno in una prima battuta, non andrà quindi alla cultura figurata del Mediterraneo greco-latino, sulla quale si è esercitato Luca Giuliani, per fare un esempio recente ricco di spunti di estremo interesse, che ha riconosciuto l'emergere di un'arte pienamente «narrativa» nella Grecia del VII secolo a.C., contrapposta a un coesistente codice «descrittivo»¹⁷: riassumendo in estrema brevità, secondo Giuliani l'arte descrittiva raffigura scene della vita quotidiana, ripetibili pressoché all'infinito (per esempio una caccia o una cena fra le molteplici che possono accadere ogni giorno); l'arte narrativa invece si riferirebbe esclusivamente a un fatto riconoscibile per la sua eccezionalità, sia esso storico o mitologico (per esempio il giudizio di Paride)¹⁸.

¹⁶ Sulla possibilità di un'interpretazione narrativa si interroga già MARRETTA, *La roccia 12*, pp. 277-87, su cui si tornerà in seguito. Per l'attribuzione del ciclo di figurazioni a un ipotetico Maestro di Seradina e per la datazione relativa e assoluta, *ivi*, pp. 243-76.

¹⁷ LUCA GIULIANI, *The Emergence and Function of narrative Images in ancient Greece*, «RES: Anthropology and Aesthetics», 67/68 (2016/2017), pp. 193-206. L'autore stesso, sottolineando come la propria ricerca si concentri esclusivamente sulla civiltà greca, auspica delle indagini sul rapporto tra cultura orale e immagini nelle antiche culture europee: *ivi*, p. 201.

¹⁸ Personalmente ritengo che l'arte cosiddetta «descrittiva» contenga comunque elementi narrativi, nella misura in cui anche un evento comune presuppone di essere raccontato nel suo inizio, svolgimento e conclusione. Ma questo nulla toglie ai rilievi proposti da Giuliani nella distinzione, se vogliamo variare il lessico, tra arte lirica (che descrive, o

Nel nostro caso, come si sarà inteso, prenderemo piuttosto le mosse dalle tradizioni celtiche europee della tarda antichità, messe a confronto con la roccia 12 di Seradina I.

UNA PROPOSTA DI LETTURA

Il commento alla grande edizione della roccia 12 si chiude con alcune considerazioni sulla possibile interpretazione globale del complesso di incisioni. In particolare, per quanto riguarda la possibilità di scorgervi dei nessi di coerenza nel complicato accostamento di figure, scene e registri, e di riconoscere una funzione narrativa almeno a una parte di quelle scene, l'autore opera un paragone con l'arte e la letteratura greche, soprattutto sulla scorta degli studi di Luca Giuliani¹⁹. Ne conclude che la roccia nel suo insieme sarebbe una grande composizione descrittiva dell'ordine cosmico (un ordine fatto di cacce al cervo, lavoro dei campi, cicli stagionali, animali addomesticati e selvatici, scene di accoppiamento etc.), da paragonare all'episodio dello scudo di Achille nell'*Iliade*, piuttosto che a un poema epico, circoscrivendo la possibilità di una funzione narrativa alle uniche scene dotate di un carattere di eccezionalità, come richiesto dalle tesi di Giuliani²⁰.

Si tratta di una visione inedita, suggestiva e pregnante, che non si intende qui sostituire, ma piuttosto arricchire di una nuova prospettiva.

Proviamo ora a considerare le incisioni di questa età come il deposito figurativo di un insieme di canti e poemi tradizionali che devono avere caratterizzato la civiltà camuna, tramandati da una casta di poeti-sacerdoti simile a quella documentata per i popoli celtici.

Una rapida lettura delle più antiche attestazioni liriche dei bardi gallesi non può non richiamare l'eco delle figurazioni camune dell'età del ferro, in particolare della roccia 12. Prendiamo le mosse da un poemetto attribuito al bardo Taliesin (VI sec. d.C.), conservato in un manoscritto del secolo XIII-XIV²¹.

racconta, un evento ripetibile) e narrazione eroica, epica o mitologica (che racconta una vicenda unica e ben riconoscibile).

¹⁹ In particolare LUCA GIULIANI, *Image and Myth. A History of pictorial Narration in Greek Art*, Chicago, University of Chicago Press, 2013.

²⁰ MARRETTA, *La roccia 12*, pp. 286-87, 292.

²¹ Aberystwyth, National Library of Wales, Peniarth ms. 2. Desumo testo e traduzione da *Poeti della marea*, pp. 56-57.

...bum ki, bum hyd,
 bum iwrch ymynydd
 bum kyff, bum raw,
 bum ebill yg gefel,
 blwydyn anhanher...

...fui un cane, fui un cervo,
 fui un cerbiatto sulla montagna
 fui un tronco, fui una spada,
 fui un corno nelle mani di chi beve,
 fui un germoglio che nasce...

Il carattere sapienziale del componimento si esprime nell'identificazione dell'io poetico con una serie di creature ed elementi che si seguono in uno schema anaforico, a descrivere paratatticamente un ordine cosmico fatto di montagne, di animali domestici e selvatici, di strumenti tra le mani di un uomo (la spada, il corno potorio), di piante²². Gli stessi elementi possono pure associarsi secondo altri moduli compositivi, per esempio in una sequenza assimilabile al *plazer occitanico*, nel quale gli elementi sono accostati per similitudine o contrasto:

Addwyn blodeu ar warthav perwydd
 arall addwyn achre cerenhydd.

Bella la solitudine, per il cerbiatto e il
 capriolo
 belli anche i consigli di un cacciatore.

Addwyn lluarth pan llwydd i genhin
 arall addwyn cadavarth yn egin.

Bello il paesaggio quando il verde
 cresce
 bello anche il colore del grano giovane.

In queste liriche, pur richiamate qui molto rapidamente, quello che mi sembra affiorare con evidenza è l'eterogeneità dei diversi elementi enumerati: agli animali selvatici, che si presumono solitari in un ambiente naturale, segue il cacciatore con il suo patrimonio di tecniche venatorie (evidentemente di tradizione orale), e subito dopo l'immagine di un prato verdeggianti e l'accenno alla coltivazione dei cereali.

Se accostiamo ora il piano della letteratura gallese a quello delle figure camune, ci accorgiamo che si tratta forse di modalità compositive non troppo dissimili dal modo proprio del maestro di Seradina, che avvicina (o sovrappone) una scena di aratura a un'altra di caccia, gruppi di guerrieri armati ad animali selvatici ed elementi astratti e simbolici.

Non voglio con questo sostenere che si possa istituire un parallelo diretto tra composizione poetica e figurata: non credo cioè che ad ogni scena

²² Per contestualizzare questo preciso genere poetico nell'ambito delle culture indoeuropee, dai canti sciamanici alla poesia provenzale, si veda BENOZZO, *La tradizione smarrita*, pp. 50-61.

incisa nella pietra corrispondesse un verso recitato oralmente, e che un complesso come la roccia 12 costituisse un vero e proprio poema unitario trascritto per immagini. Ritengo piuttosto plausibile che ogni scena si relazionasse a un verso, un episodio, una formula, un poema (o un gruppo di poemi) recitati oralmente. Un insieme di incisioni coeso e strutturato come la roccia 12 diventa allora, almeno in una prospettiva filologica, una sorta di raccolta nella quale vengono conservati ed esposti in modo permanente i testi di un vasto patrimonio culturale, ciascuno dei quali è sintetizzato visivamente nei suoi tratti essenziali. In via del tutto ipotetica, è anche possibile immaginare che la combinazione di più elementi, in ordine e numero diversi, rimandasse a varianti precise degli stessi poemi. Questa raccolta racchiude dunque per immagini un universo poetico, e può effettivamente descrivere un ordine cosmico, rappresentato attraverso una moltitudine di testi in relazione fra loro²³.

La forma di questi testi e il loro contenuto non sono ricostruibili, in assenza di una decodifica delle attestazioni scritte della lingua camuna antica (che in ogni caso, essendo brevi o brevissime, non conservano testi poetici ma singole parole o poco più). In base a questa prima osservazione delle figure incise nella pietra possiamo soltanto intuire che il carattere degli ipotetici poemi camuni fosse, analogamente a quanto accade nel mondo celtico, lirico-sapienziale.

A questo punto è finalmente possibile scendere un po' più a fondo con la nostra indagine; nel paragrafo che segue proporrò un breve caso di studio concentrato su una singola scena, per la quale cercherò di individuare un legame con un testo poetico di carattere eroico-narrativo, in un modo simile a quanto è stato fatto dall'archeologa Lene Melheim per il complesso istoriato del *Fossum* di Tanum, in Svezia²⁴.

COME UCCIDERE UN DRAGO IN ANTICO CAMUNO

Si diceva in precedenza che l'archeologo Luca Giuliani indica, come requisito indispensabile per le raffigurazioni narrative dell'arte vascolare

²³ In antropologia potrebbe anche utilizzarsi, per un simile *corpus* di testi tradizionali, la nozione di «etnotesto» come «espressione autonoma della cultura di una comunità linguistica»: *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, diretto da G.L. Beccaria, Torino, Einaudi, 1994.

²⁴ LENE MELHEIM, *The Stoniness of Stone. Some notes on Rock Art and epic Poetry*, in *Life and Afterlife in the Nordic Bronze Age*, ed. by A. Tornberg, A. Svensson, J. Apel, Lund, Lund University, pp. 199-220, in particolare 208-14. Devo la conoscenza di questo saggio a una segnalazione di Alberto Marretta.

greca, il carattere dell'eccezionalità che rende riconoscibile una vicenda univoca. È merito dell'editore della roccia 12 avere individuato questo carattere in una delle scene che vi sono incise. Si tratta dell'immagine di un uomo che sta per colpire un serpente con un'ascia impugnata nella mano destra, stringendolo alla gola con la sinistra; il protagonista della scena è affiancato da due figure di statura minore, una delle quali trafigge con una lancia un altro serpente che lo minaccia alle spalle (oppure lo stesso serpente, in una ripetizione simultanea di due distinti momenti temporali), mentre il secondo brandisce uno scudo e sembra afferrare per la coda il primo serpente (di fronte alla figura centrale)²⁵.

Anche in questo caso è possibile soffermarsi sull'immagine con uno sguardo filologico.

L'iconografia della scena richiama infatti alla mente il mito pressoché universale dell'eroe che si confronta con un rettile mostruoso, serpente o drago che sia. È merito del grande linguista americano Calvert Watkins avere riconosciuto in un certo modo di raccontare questo mito un'eredità comune alle letterature orali dei popoli indoeuropei, nelle quali è possibile riconoscere quello che il filologo definisce un «Indo-European touch»: l'argomento, analizzato in una molteplicità di contesti e prospettive, è al centro del capolavoro di Watkins, frutto di decenni di indagini raccolte sotto il suggestivo titolo di *How to kill a Dragon*²⁶.

Secondo Watkins, questo particolare «accento indoeuropeo» si manifesta in una formula che si ripete, identica o con «variazioni sul tema», in tutte le letterature della vasta area presa in considerazione, dai testi antico-irlandesi all'Anatolia ittita e all'altopiano iranico, fino ai *Veda* indiani, e si configura quindi come uno «strumento prezioso per indagini letterarie di carattere genetico quanto tipologico» nella comprensione «degli elementi tradizionali di una data letteratura indoeuropea dell'antichità»²⁷. Tale approccio può quindi essere utile anche nel nostro caso, da un punto di vista culturale e letterario piuttosto che linguistico, e vale la pena di riassumerne ora i tratti fondamentali²⁸.

²⁵ La scena è incisa nel settore centro-occidentale della superficie lapidea: MARRETTA, *La roccia 12*, pp. 286-87.

²⁶ *Ivi*, p. 303: «The formula is a precious tool for genetic as well as typological investigation in the study of literature»; «the “intertextuality” of these versions of the basic formula we have established, varying in time, place, and language but taken collectively, constitute a background without which one cannot fully apprehend, understand, and appreciate the traditional elements in a given ancient Indo-European literature».

²⁷ *How to kill a Dragon. Aspects of Indo-European Poetics*, Oxford, Oxford University Press, 1995.

²⁸ Si segue quindi la lezione di CAMPANILE, *Ricerche*, p. 55 e ID., *La ricostruzione della*

La formula base per l'uccisione di un drago proposta da Watkins si configura come segue:

(HERO) SLAY (*g^hhen-) SERPENT,

dove comunemente il nome dell'eroe (un essere divino, come l'indiano Indra; semi-divino come il greco-latino Eracle/Ercole; umano come il germanico Beowulf) non è espresso esplicitamente, ma viene sottinteso; e dove *g^hhen- è la forma ricostruita della radice indoeuropea per «abbattere, uccidere», che viene ereditata nel vedico *han-* (*ṚVeda* 1, 32, «āhann āhim», «uccise il serpente», sottinteso Indra), nel greco *θείνω* (Pind., *Pyth.*, 4, 249, «ἔπεφνεν τε Γοργόνα», «uccise la Gorgone», sottinteso Perseo), o nell'irlandese *díguin* (presente nella saga irlandese di Fergus mac Léti, le cui prime attestazioni scritte risalgono al IX secolo d.C.)²⁹. La formula può inoltre essere inversa, quando è il mostro ad avere la meglio sull'eroe, «SERPENT SLAY (*g^hhen-) HERO»; oppure arricchita di elementi accessori, come il dettaglio dell'arma impiegata per l'uccisione del drago, «HERO SLAY (*g^hhen-) SERPENT (with WEAPON)», o la presenza di uno o più compagni, «HERO SLAY (*g^hhen-) SERPENT (with COMPANION)»³⁰.

Proprio sulle varianti che arricchiscono la formula base conviene soffermarsi ulteriormente, perché mi pare che possano dare alcuni riscontri utili alla nostra ipotesi di lavoro. Dalle ricerche di Watkins emerge infatti che, in tutte le letterature prese in considerazione, l'espansione della formula raramente comprende tutte e due le specificazioni in un'unica frase (with WEAPON, with COMPANION); normalmente, «se entrambi gli elementi, l'arma e il compagno, sono presenti a livello tematico, come per esempio nel combattimento finale di Beowulf contro il drago, essi devono essere motivati in modo indipendente. Significativamente, compaiono in una sequenza temporale»³¹.

cultura indoeuropea, Pisa, Giardini, 1990, pp. 11-36. Si veda, per un caso analogo, la convincente lettura in senso narrativo dello svedese *Fossum* di Tanum sulla base dei *ṚVeda*: MELHEIM, *The Stoniness*, p. 212 con bibliografia pregressa; EAD., *An Epos carved in Stone: three Heroes, one giant Twin, and a Cosmic Task*, in *Counterpoint. Essays in Archaeology and Heritage Studies in Honour of Professor Kristian Kristiansen*, ed. by S. Bergerbrant, S. Sabatini, Oxford, BAR international series, 2013, pp. 273-82.

²⁹ DANIEL A. BINCHY, *The Saga of Fergus mac Léti*, «Ériu», 16 (1952), pp. 33-48: p. 37, par. 3 per l'occorrenza del verbo in questione.

³⁰ Per un'ampia discussione di questi aspetti, e molti altri, si veda WATKINS, *How to kill a Dragon*, soprattutto le pp. 297-544.

³¹ WATKINS, *How to kill a Dragon*, p. 361: «A single formulaic instance (for example, a sentence) will not normally contain both. We have a sort of formulaic/thematic redun-

Nella nostra prospettiva è questo un elemento di assoluto rilievo. Perché, se si può dire che l'incisione della roccia 12 rappresenta la lotta dell'eroe con il drago/serpente secondo una modalità tipica delle letterature indoeuropee, allora la rappresentazione camuna condensa in una sola immagine il massimo della complessità prevista dalla formula di Watkins, e può essere resa così:

(HERO) SLAY (**g^uhen-*) SERPENT (with AXE, with COMPANIONS)³².

Stando ai dati raccolti da Watkins, sappiamo anche che è molto improbabile che questa complessità fosse espressa da un'unica sentenza verbale o un singolo verso. Bisognerà quindi ipotizzare che la scena incisa nella pietra non rimandasse alla formula in sé, quanto piuttosto a un poema più o meno esteso riguardante l'avventura dell'eroe, o quantomeno il suo scontro con il serpente. Questo poema, sulle cui dimensioni, struttura e lingua non possiamo dire pressoché nulla, all'epoca della realizzazione della roccia 12 era tramandato oralmente, e forse veniva recitato proprio di fronte a essa in particolari occasioni. La vicenda raccontata dal poema doveva inoltre avere una precisa sequenza temporale, i cui piani vengono sovrapposti nella sua trasposizione in forma di immagine, alla quale dunque va attribuito a pieno titolo un carattere epico-narrativo³³.

Ovvero, se vogliamo parafrasare il titolo di Watkins e distillare il nostro lungo discorso in una sola espressione, «uccidere un drago» in antico camuno si scrive così:

dancy rule. If both notions, weapon and companion, are present on the level of theme, as for example in the final dragon-combat of *Beowulf*, they must be independently motivated. Significantly they are sequential in time». Per quanto riguarda l'esempio di *Beowulf*, il combattimento fatale con il drago si svolge in circa 150 versi: si apre al v. 2550; dodici versi più tardi è menzionata la spada dell'eroe; il primo colpo è sferrato da *Beowulf* al v. 2577; l'aiuto del nipote *Wigláf* arriva dal v. 2600 in poi (prima di allora il protagonista agisce da solo); le armi di *Wigláf* sono descritte ai vv. 2609-11; l'assalto mortale del drago contro *Beowulf* avviene ai vv. 2688-93; il colpo decisivo contro il drago è sferrato da *Beowulf* morente, assistito da *Wigláf*, al v. 2705. Per una lettura sostenuta da traduzione italiana si rimanda a *Beowulf*, a cura di L. Koch, Torino, Einaudi, 1987, pp. 218-31.

³² Lascio per comodità sullo sfondo il dettaglio delle armi dei COMPANIONS (with LANCE, with SHIELD).

³³ L'applicazione del metodo filologico sembra dunque confermare la possibilità di una sovrapposizione dei piani temporali intuita da MARRETTA, *La roccia 12*, pp. 282-83. Ricordiamo inoltre, tornando al paragone con i testi gallesi superstiti, che le strofe del poema eroico *Gododdin*, del VI sec. d.C., raccontano tutte sostanzialmente un medesimo evento, ciascuna concentrandosi sulla morte di un singolo guerriero nella stessa battaglia; in genere ognuna accosta due momenti temporali diversi, il banchetto prima dello scontro e la caduta in combattimento (talvolta in ordine inverso): *Il Gododdin*, pp. 7-26 per un'introduzione alla struttura del poema.



Fig. 1: rilievo da Marretta,
La roccia 12.

Fuori di metafora, se lo studio comparato di questa immagine con la formula letteraria indoeuropea fornisce una possibile chiave interpretativa per una precisa raffigurazione dell'arte rupestre camuna nell'età del ferro, essa può anche corroborare la nostra ipotesi di lavoro: mi sembra cioè confermare l'idea che anche gli altri temi presenti sulla roccia 12, le scene di caccia e di aratura, di accoppiamento e di animali addomesticati e selvatici, forse persino i segni astratti, possano riferirsi a perduti testi poetici di una ricca cultura di tradizione orale, peculiarmente depositata per una conservazione permanente in un sistema complesso di incisioni rupestri³⁴.

³⁴ Si veda, per una riflessione complementare a questa proposta di definizione: MELHEIM, *The Stoniness*, p. 213. Mi è doveroso, in chiusura, ringraziare Alberto Marretta, con il quale per primo ho discusso l'argomento di questo saggio, e Serena Solano: entrambi hanno letto il testo in corso d'opera. Sono inoltre grato a quanti hanno avuto la pazienza di considerare questo lavoro, dandomi preziosi riscontri: Alessia Cotti, Luca Giarelli, Marco Albertario, Angelo de Patto, Maria Luisa Ardizzone, Elisa Sala e Pamela Viola. Non posso dimenticare la presenza in sala, durante la conferenza, di Pierfranco Blesio.

STEFANO BARONTINI E MATTEO SETTURA*

RILEGGERE L'OPERA DI
PIERRE PERRAULT OGGI,
TRA RIVOLUZIONE SCIENTIFICA,
DIDATTICA E COMPLESSITÀ**

INTRODUZIONE

Nella seconda metà del XVII secolo, l'Idrologia era a un passaggio cruciale della propria evoluzione culturale, poiché gli studiosi stavano per giungere al completo riconoscimento del Sole come motore del ciclo idrologico. Il dibattito su quale fosse il motore del ciclo idrologico, se fosse il Sole o la Terra, e quale fosse l'origine delle sorgenti, aveva infatti radici antiche che affondavano nella *Meteorologia* di Aristotele.¹ Egli, in risposta ai Filosofi Presocratici, secondo i quali l'acqua, evaporata durante la stagione asciutta – che, nel clima mediterraneo è quella estiva – e condensatasi nelle precipitazioni cadute durante la stagione delle piogge, si sarebbe raccolta in serbatoi sotterranei da cui i fiumi avrebbero tratto le sorgenti durante l'anno, dando così origine a fiumi o a torrenti a seconda della grandezza del serbatoio a disposizione,² oppose la considerazione secondo cui, fermo restando il fatto che piccoli fiumi e piccole sorgenti sono molto sensibili alle piogge e alla fusione nivale, il serbatoio necessario per consentire il flusso dei grandi fiumi durante un anno sarebbe stato troppo grande e

* Rispettivamente Università di Brescia e Docente di filosofia.

** Testo della relazione tenuta presso la sede dell'Ateneo di Brescia mercoledì 31 maggio 2023.

¹ ARISTOTLE e H.D.P. LEE, *Meteorologica*, Harvard University Press, Cambridge MA, 1952.

² WILFRIED BRUTSAERT, *Hydrology. An introduction*, Cambridge University Press, New York, 2005, p.560; DEMETRIS KOUTSOYIANNIS e NIKOS MAMASSIS, *From mythology to science: The development of scientific hydrological concepts in Greek antiquity and its relevance to modern hydrology*, «Hydrology and Earth System Sciences», 25, 2419-2444, 2021.

avrebbe ecceduto il volume della Terra stessa. Egli però concluse che, come si immaginava un ciclo di evaporazione e condensazione esterno alla Terra, indotto dal Sole, si sarebbe potuto immaginare l'origine delle sorgenti come conseguenza di un continuo ciclo di evaporazione e condensazione interno alla Terra, indotto dal calore presente in questa. Con questa affermazione, egli perciò si pose nettamente in contrasto con i Presocratici, i quali del resto avevano correttamente intuito, seppure in forma preliminare, il ciclo idrologico come è modernamente inteso. La discussione che successivamente ebbe luogo su quale fosse la maggiore importanza relativa dei due motori, il Sole o la Terra, caratterizzò il dibattito scientifico fino al XVII secolo e oltre,³ quando la disponibilità di osservazioni quantitative e il nuovo approccio scientifico basato sulla sperimentazione e sulla raccolta dei dati provarono che le precipitazioni sono sufficienti per compensare tutta l'acqua che fluisce nei fiumi e tutta l'evaporazione e traspirazione che ha luogo in un anno.

Pierre Perrault (1611–1680) fu uno dei primi, se non il primo, a contribuire significativamente alla formulazione e al consolidamento di questa idea. Nella sua opera *De l'origine des fontaines*,⁴ uscita anonima nel 1674, egli ideò campagne di misura, progettò e realizzò esperimenti di laboratorio, e raccolse numerose osservazioni sia per stimare il bilancio idrologico alla scala di un bacino idrografico, sia per comprendere il movimento dell'acqua negli strati superficiali di suolo.⁵ Con un'opera uscita postuma nel 1686, un suo conterraneo, Edmé Mariotte,⁶ raffinò e implementò il metodo di Perrault, rendendo così disponibile il primo bilancio idrolo-

³ Cfr. per una revisione sul tema ASIK K. BISWAS, *History of hydrology*, North-Holland Publishing Company, Amsterdam and London, 1970; CHRISTOFER J. DUFFY, *The terrestrial hydrologic cycle: an historical sense of balance*, «Wiley Interdisciplinary Review-Water», 4, 1216, 2017.

⁴ PIERRE PERRAULT, *De L'origine des Fontaines*, Chez Pierre le Petit, Paris, 1674; P. PERRAULT, *De L'origine des Fontaines*, Chez Jean & Lourent d'Houry, Paris, 1678; P. PERRAULT, *De L'origine des Fontaines*, in Comité National Français des Sciences Hydrologiques, Commission de terminologie, «Textes fondateurs de l'hydrologie», Paris, 1986 (ristampa della edizione del 1674); P. PERRAULT e AURELE LAROQUE, *On the Origin of Springs*, Hafner, New York—London, 1967.

⁵ Perrault pare essere conscio del fatto che le misure di bilancio idrologico che egli fece fossero imprecise e migliorabili, tuttavia gli errori che fece si compensarono e il risultato ottenuto fu in ogni caso realistico. Cfr. su questo punto CHANTAL GASCUEL-ODOUX, *Le cycle de l'eau au siècle des lumières. Aperçu à partir d'un texte historique et prétexte à un certain regard sur l'hydrologie. Adaptation et commentaire*, «Nature Sciences Sociétés», 8, 39-51, 2000.

⁶ EDMÉ MARIOTTE, *Traité du mouvement des eaux et des autres corps fluides*, Chez Estienne Michallet, Paris, 1686.

gico rigoroso, a scala di bacino, nella storia dell'Idrologia e contribuendo significativamente al riconoscimento del ciclo idrologico come è modernamente inteso. Di fatto quindi Perrault lastricò la via verso la moderna comprensione del ciclo idrologico, anche se egli stesso non la accettò completamente. Infatti, anche se con le proprie misure egli mostrò – e fu correttamente convinto – che le precipitazioni cadute sul bacino idrografico sono affatto sufficienti per compensare tutta l'acqua fluente nei fiumi nel corso di un anno, egli concluse la sua opera aderendo comunque a una posizione aristotelica.

Nonostante questi limiti – che ci restituiscono un frammento della complessità del percorso seguito dall'epistemologia negli anni della Rivoluzione Scientifica – , come messo in evidenza da Raymond L. Nace nel suo contributo seminale pubblicato nel 1974, in occasione del Tercentenario dell'Idrologia Scientifica,⁷ il contributo di Perrault allo sviluppo della moderna Idrologia è stato significativo. L'*Origine* contiene infatti numerose intuizioni inerenti vari aspetti delle scienze dell'acqua, quali a esempio il processo di immagazzinamento negli argini e nelle pianure alluvionali, e osservazioni sul suolo, sulla meteorologia e sul clima, come pure attente riflessioni su fenomeni quali evaporazione, condensazione e infiltrazione.⁸ Soprattutto, usando le parole di Nace, «Perrault portò all'Idrologia un nuovo stato d'animo».

Lo scopo di questo lavoro è contribuire a mettere in luce, per mezzo dell'analisi dell'opera di Perrault, la nuova *forma mentis* che rese possibile la nascita dell'Idrologia come scienza. Due passaggi fondamentali erano infatti necessari all'Idrologia per manifestarsi come scienza moderna: essi erano il concetto di esperimento e la stima quantitativa del ciclo dell'acqua. Perrault, grazie a una moderna attitudine critica nei confronti della tradizione – attitudine che egli condivise con altri filosofi-scienziati, come Descartes e Pascal⁹ – poté compiere entrambi questi passi. Il suo lavoro consente perciò di comprendere quanto la nascita della moderna Idrologia sia fortemente legata alla rivoluzione del pensiero scientifico che ebbe luogo nel XVII secolo. A questo proposito, anzitutto delineremo il contesto culturale e intellettuale in cui Perrault operò, sottolineando le somiglianze tra la sua posizione e quella dei maggiori scienziati e filosofi dell'epoca. Successivamente ci concentreremo più in dettaglio sull'opera di Perrault, e,

⁷ RAYMOND L. NACE, *Pierre Perrault: The man and his contribution to modern hydrology*, «Bulletin of the American Water Resources Association», 10(4), 633-647, 1974.

⁸ Cfr. ancora R.L. NACE, –, per i dettagli su questi temi.

⁹ JEAN TIXERONT, *L'hydrologie en France au XVIIe siècle*, in «Three centuries of scientific hydrology», UNESCO, Paris, 24-35, 1974.

per mezzo di un confronto tra la sua opera e quella del suo contemporaneo Gaspar Schott, metteremo in luce la novità del suo approccio all'Idrologia. Quindi analizzeremo in dettaglio gli esperimenti di Perrault, anche in riferimento alla loro possibilità di replica e, nella sezione successiva, ci soffermeremo sulle opportunità didattiche offerte dall'analisi degli esperimenti di Perrault per illustrare aspetti generali della pratica scientifica e temi specifici connessi con l'Idrologia. Infine entreremo con maggior dettaglio nella posizione epistemologica di Perrault, che egli dettagliò nella sua lettera a Mr. Huygens contenuta nelle prime pagine dell'opera, mostrando interessanti corrispondenze tra l'approccio problematizzante di Perrault e i moderni paradigmi della complessità applicati all'Idrologia.

IL CONTESTO CULTURALE E SCIENTIFICO DI PERRAULT

L'opera di Perrault può essere inquadrata nel contesto della *querelle des anciens et des modernes*, il vivace dibattito che ebbe luogo in Francia nella seconda metà del XVII secolo e che ebbe profonde ripercussioni in Europa.¹⁰ Seppure la controversia emerse nel mondo letterario, rapidamente si diffuse al mondo scientifico, in cui si intrecciò ai dibattiti inerenti la nascente Rivoluzione Scientifica. Perrault era un uomo colto e di nobili origini e, insieme ai fratelli che erano figure di spicco in vari campi della cultura e della politica, prese attivamente parte al dibattito.¹¹ Il significato epistemologico del dibattito fu immediatamente chiaro agli intellettuali dell'epoca: in gioco c'era, infatti, la definizione del metodo più corretto per giungere al vero. Laddove i sostenitori degli Antichi difendevano la preminenza dell'antico principio di autorità, i Moderni anteponevano l'idea che la conoscenza dovesse essere radicata solo nella ragione e nell'esperienza. La *querelle* può quindi essere vista come il modo in cui gli intellettuali francesi dell'*âge d'or* affrontarono le profonde trasformazioni culturali della loro epoca. Il confronto tra la conoscenza e le abilità moderne e quelle ereditate dall'antichità rappresentò quindi per loro uno sforzo per maturare la consapevolezza del profondo cambiamento storico e culturale che stavano vivendo.

Come Charles, Pierre Perrault prese, nel proprio campo di studio, posizione con i Moderni e – per la prima volta – applicò il nuovo metodo

¹⁰ MARC FUMAROLI, *La querelle des Anciens et des Modernes*, Gallimard, Paris, 2001.

¹¹ Cfr. ancora R.L. NACE, —. A esempio il fratello Charles, all'epoca noto poeta, pubblicò quattro volumi concentrati sulla questione se agli Antichi o ai Moderni spettasse la primazia nell'arte e nella conoscenza. Si veda in proposito l'opera di CHARLES PERRAULT, *Parallèle des anciens et des modernes*, Jean—Baptiste Coignard, Paris, 4 voll., 1697.

sperimentale ai problemi dell'Idrologia. Non sorprende quindi trovare nei suoi scritti un pieno riflesso degli auspici della Rivoluzione Scientifica e una profonda consapevolezza dell'importanza dei suoi risultati. Egli è pienamente consapevole della differenza tra il proprio approccio e quello dei suoi predecessori e considera gli esperimenti come la fonte principale della conoscenza scientifica:

Je sçay trop que c'est aux experiences que l'on doit les plus belles connoissances que l'on ait à present des choses naturelles qui a voient esté cachées à l'antiquité; & je ne me fonde moy-mesme que sur de semblables principes.¹²

Nell'*Avertissement* introduttivo all'opera, Perrault spiega il proprio metodo e circoscrive il campo del proprio studio. Egli afferma che non presenterà «grandi ragionamenti di Fisica» e «sottili dimostrazioni di Geometria»,¹³ ma piuttosto che parlerà con una semplicità che sia adatta a tutte le menti. Con questo passo, Perrault prende immediatamente le distanze dall'approccio aristotelico, secondo cui le scienze naturali erano una struttura deduttiva logica derivata da affermazioni di base incontestabili.¹⁴ Egli non è interessato a descrivere le cause prime dei fenomeni naturali e i principi della Fisica. Egli si concentra solamente sul tema specifico del ciclo idrologico, suffragando le proprie affermazioni con esperienze percepite e parlando solamente di ciò che sia stato precedentemente percepito dai sensi.¹⁵ Una tale dichiarazione di intenti è in linea con l'*incipit* dell'opera seminale di René Descartes, il *Discourse de la méthode*, un testo che mirava a divulgare il corretto approccio nel «condurre la propria ragione e ricercare la verità nelle scienze», come si legge nel titolo.¹⁶ Descartes rifiuta

¹² P. PERRAULT, —, 1674, *Avertissement*: «So bene che è alle esperienze che si devono le più belle conoscenze che si hanno oggi delle cose naturali, che sono state nascoste all'antichità; e io non mi fonderò che su simili principi.»

¹³ P. PERRAULT, —, 1674, *Avertissement*. Il riferimento alla Geometria, d'uso comune nelle descrizioni dei fenomeni fisici, è verosimilmente legato anche al fatto che — come emergerà dal confronto con l'opera di Schott — nel XVII Secolo erano diffuse descrizioni idrostatiche dell'origine delle sorgenti, basate su un approccio geometrico, il quale traeva origine dalla considerazione aristotelica contenuta nel *De Caelo*, secondo cui l'acqua avrebbe trovato il proprio stato di quiete disponendosi in gusci sferici intorno al centro dei gravi.

¹⁴ WILBUR APPLEBAUM (Ed.), *Encyclopedia of the Scientific Revolution from Copernicus to Newton*, Garland Publishing, New York, 2000, p.341.

¹⁵ P. PERRAULT, —, 1674, *Avertissement*.

¹⁶ RENÉ DESCARTES, *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison, et chercher la vérité dans les sciences*, Ian Maire, Leyden, 1637. R. DESCARTES e IAN MACLEAN, *Discourse on the Method*, Oxford University Press, Oxford, 2006.

nettamente la tradizionale centralità degli studi classici e, per conseguenza, l'autorità dei filosofi del passato. Al contrario, sostiene che «il buon senso è la cosa più equamente distribuita al mondo» e che la scienza è in linea di principio accessibile a chiunque, purché si proceda passo dopo passo, «poiché non basta possedere una buona intelligenza; la cosa più importante è applicarla correttamente».¹⁷ Secondo Descartes il metodo non dovrebbe partire da principi generali derivati dal patrimonio filosofico:

Quanto alle altre discipline, in quanto mutuoano i loro principi dalla filosofia, ho concluso che su basi così traballanti non si sarebbe potuto costruire nulla di solido.¹⁸

Al contrario, il cammino della scienza non può che consistere in una successione analiticamente ordinata di esperienze, ciascuna sorretta dal costante controllo della ragione. Quindi, in questa nuova prospettiva, la ragione non detta principi astratti; svolge piuttosto un ruolo ordinatore e regolatore. Allo stesso tempo, ragione ed esperienza non sono opposte, poiché quest'ultima fornisce la "materia" indispensabile a qualsiasi ragionamento.¹⁹

Una simile centralità dell'esperienza si ritrova anche nella *Préface pour un traité du vide* di Pascal (*Prefazione al trattato sul vuoto*, scritta nel 1651),²⁰ che costituisce un altro riferimento rilevante per comprendere la posizione di Perrault. Qui il filosofo e scienziato francese afferma che mentre l'autorità è essenziale per quanto riguarda le questioni letterarie e storiche, è inutile nel campo delle questioni che rientrano nell'ambito della conoscenza che si raggiunge per mezzo dei sensi, come l'indagine della natura. In poche pagine Pascal pone le basi per la separazione tra atteggiamenti umanistici e scientifici, che persiste ancora oggi, pur con importanti differenze.²¹ In effetti, la separazione di Pascal tra le cosiddette "due culture"²² è un argomento contro quegli accademici che volevano sottomettere la scienza all'autorità dogmatica della Metafisica e della Teologia.

¹⁷ R. DESCARTES e I. MACLEAN, —, p. 5

¹⁸ R. DESCARTES e I. MACLEAN, —, p. 10

¹⁹ R. DESCARTES e I. MACLEAN, —, p. 20.

²⁰ BLAISE PASCAL, *Préface pour le traité du vide*, in B. PASCAL, *Oeuvres complètes*, 529–535, edito da J. Chevalier, Gallimard, Paris, 1954. B. PASCAL, *Preface to the treatise on vacuum*, in: B. PASCAL, *Thoughts, Letters, and Minor Works*, P. F. Collier and Son, New York, 444–450, 1910.

²¹ GIULIO PRETI, *Retorica e Logica. Le due culture*, Bompiani, Milano, 2018.

²² CHARLES PERCY SNOW, *Two Cultures: With Introduction by Stefan Collini*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998.

Secondo l'autore, l'indagine della natura è caratterizzata dalla "libertà", poiché fondata sull'esperienza, mentre il "dogmatismo" è tipico degli studi letterari, filosofici e teologici. Questa posizione aprì la strada al superamento dell'aristotelismo: finché l'esperienza gioca un ruolo cruciale, la parola del filosofo non può essere autorevole nella conoscenza della natura. Nel suo *Avertissement* Perrault condivide questo atteggiamento nei confronti degli autori del passato senza cadere nell'arroganza, poiché sostiene che

Ce n'est point une chose extraordinaire que d'examiner les sentimens de quelque auteur que ce soit, il est permis aux plus petits disciples de demander aux plus renommez Philosophes, dans les Ecoles mesme où ils ont le plus de credit, la raison des propositions qu'ils ont avancées.²³

Al di là della consonanza dell'atteggiamento epistemologico, è degno di nota anche il fatto che il ruolo di Pascal nello sviluppo dell'Idrologia scientifica non fu meramente speculativo. Egli conosceva infatti il lavoro di Galilei e Torricelli, che ha plasmato la Meccanica e l'Idraulica moderne, e cercò in molti modi diversi di riprodurre l'esperimento eseguito nel 1644 da Torricelli, per misurare la pressione atmosferica.²⁴ Le misure e le osservazioni di Pascal furono importanti esempi di confronto nell'implementazione degli esperimenti di Perrault. Sebbene Perrault critichi alcune affermazioni di Pascal su questioni specifiche, la prospettiva epistemologica e il metodo che sta alla base del suo lavoro si riferiscono alla *Préface* di Pascal.

Sulla base di queste osservazioni possiamo affermare che Perrault è permeato dall'atteggiamento critico che dovrebbe caratterizzare uno scienziato moderno. Nella sua critica sia agli studiosi antichi (a esempio ad Aristotele) sia a quelli moderni (a esempio Nicolas Papin) fa uso di concetti tratti dalle opere di Bacone e Galilei, Decartes e Pascal. Le forze trainanti nel passaggio verso l'Idrologia quantitativa sono dunque il ribaltamento del primato dell'*auctoritas* e la centralità della sperimentazione come fonte primaria di conoscenza.

CONFRONTO TRA L'OPERA DI SCHOTT E DI PERRAULT

La profondità della novità paradigmatica promossa da Perrault con la sua opera può essere riconosciuta confrontando l'*Origine* con un'altra ope-

²³ P. PERRAULT, —, *Avertissement*: «Non è una cosa straordinaria esaminare le idee di un qualsiasi autore, è consentito ai più piccoli discepoli chiedere ai più rinomati filosofi, nella scuola stessa dove hanno più credito, le ragioni delle proposizioni che essi hanno avanzato».

²⁴ J. TIXERONT, —; W. APPLEBAUM, —.

ra l'*Anatomia physico—hydrostatica fontium ac fluminum*, pubblicata solo un decennio prima dallo studioso gesuita Gaspar Schott.²⁵ L'*Origine* era in francese, accessibile quindi a un ampio pubblico, mentre l'*Anatomia* era in latino. Nella sua opera anzitutto Schott presenta e discute le tesi degli autori antichi e moderni circa l'origine delle sorgenti e dei fiumi,²⁶ dopodiché presenta la propria congettura, secondo cui (a) l'acqua del mare è l'origine per la maggior parte delle sorgenti e (b) l'acqua risale dal mare alle scaturigini delle sorgenti soprattutto per effetto della maggiore altitudine del mare, lontano dalle rive, rispetto alle montagne.²⁷ Un confronto tra la forma e la struttura dei due testi rivela ulteriori profonde differenze, nonostante il piccolo intervallo di tempo che li separa.

L'*Anatomia* si presenta come un testo di *opiniones*, profondamente radicato nell'antico approccio dialettico e umanistico e assai lontano dal metodo scientifico moderno. È rilevante il fatto che Schott percepì come necessario concentrare l'attenzione anzitutto sulle storie delle antiche sorgenti, prese da fonti letterarie classiche, nelle quali le testimonianze mitologiche e immaginarie si mescolano a resoconti storici e geografici.²⁸ Nella *forma mentis* di Schott, la descrizione scientifica non è in conflitto con gli intenti ricreativi della letteratura, e le storie tramandate dagli antichi autori rappresentano ancora per lui il punto di partenza per indagine intellettuale. Egli sembra quindi non tenere conto della distinzione tra discorso umanistico e scientifico proposta da Pascal. Al contrario, Perrault non prende in considerazione il contesto mitologico e letterario della tradizione

²⁵ GASPAR SCHOTT, *Anatomia Physico-Hydrostatica Fontium ac Fluminum, Libris VI, explicata & Figuris æris incisus exornata*, Excudit Jobus Hertz Bibliopola & Typographus Herbipolensis, Herbipoli (Würzburg), 1663.

²⁶ Per una presentazione analitica di questi autori, al confronto con quelli riportati da Perrault, si veda la Tabella 1 in STEFANO BARONTINI e MATTEO SETTURA, *Beyond Perrault's experiments: repeatability, didactics and complexity*, «Hydrology and Earth System Sciences», 24, 1907-1926, 2020.

²⁷ È questa la tesi sull'origine delle sorgenti radicata nel *De Caelo* di Aristotele. La maggiore altitudine dei mari rispetto alle montagne sarebbe conseguenza del fatto che, avendo la terra una maggiore attitudine dell'acqua a occupare il centro dei gravi, il suo centro di massa verrebbe a trovarsi più vicino al centro dei gravi di quello dell'acqua. Da ciò seguirebbe l'eccentricità della sfera dell'acqua rispetto al centro dei gravi e, con essa, la sua maggiore distanza da questo che si tradurrebbe in maggiore altitudine – riferita alla terra – dei mari rispetto alle terre emerse, e in un continuo flusso di acqua verso la terra, che permeerebbe le montagne fino a giungere alle scaturigini delle sorgenti. Cfr. su questo tema anche MARIO BETTINI, *Apiaria universae phylosophiae mathematicae in quibus paradoxa & nova pleraque machinamenta ad usus eximios traducta & facillimis demonstrationibus confirmata*, Typis Io. Baptistae Ferronij, Bononia (Bologna), 1642.

²⁸ G. SCHOTT, –, pp.12–63.

antica sull'origine delle sorgenti, mostrando una profonda consapevolezza della separazione tra le "due culture".

Entrambi gli autori forniscono un'ampia descrizione e una discussione dettagliata delle opinioni degli studiosi del passato sull'origine e sulla natura di sorgenti e fiumi, ma in questo la maggiore differenza tra Schott e Perrault risiede (a) nel modo di discutere i testi e (b) nella scelta degli autori da loro citati (o elusi). In termini generali si può quindi considerare che il testo di Schott non presenti una chiara demarcazione tra l'esposizione e la critica, e le sue critiche sono essenzialmente fondate su considerazioni filosofiche, facendo ricorso anche ad argomentazioni di autorità. Egli inoltre dedica un approfondito esame alle Sacre Scritture, considerate come fonte o riferimento attendibile anche per la trattazione scientifica.

Al contrario, l'opera di Perrault fornisce, per ogni autore presentato, una chiara separazione tra l'esposizione e la critica e, cosa di grande importanza, egli motiva le sue obiezioni sulla base dei risultati sperimentali che sono presentati nella «Seconda parte» della sua opera. Egli inoltre non considera le Sacre Scritture come una fonte pertinente al tema trattato, e questa scelta rappresenta un'altra indicazione della sua attitudine critica nei confronti del principio di autorità. In più Perrault analizza un gruppo di autori promotori di quella tesi cui egli farà riferimento come al "senso comune" (*Opinion commune*)²⁹ e che corrisponde alla moderna interpretazione del ciclo idrologico. Essi sono Vitruvio,³⁰ Bernard Palissy, Paul Gassendi e il gesuita *père* Jean François. Tutti questi autori condividono un interesse spiccato nelle applicazioni pratiche della conoscenza idrologica e tutti sono assenti dal trattato di Schott, se non per un breve riferimento a Vitruvio, nel cap. XVI del IV libro dell'*Anatomia*.³¹ Questa discrepanza rivela la differente posizione epistemologica dei due autori. Schott considera ancora il proprio studio essenzialmente come una attività intellettuale e come fosse nettamente distante dai problemi pratici delle applicazioni tecniche. D'altro canto Perrault considera l'Idrologia come profondamente connessa alle sfere della tecnologia e dell'ingegneria. Non è a nostro avviso una coincidenza che Schott non abbia fatto riferimento al lavoro di Palissy. In effetti, Bernard Palissy non era un accademico, ma un artista ceramista. Il suo forte impegno nella riflessione sulla scienza e

²⁹ P. PERRAULT, —, 1674, p.150 e segg.

³⁰ È importante ricordare, e ciò ha verosimilmente avuto un influsso sulla formazione di Pierre, che il *De Architectura* di Vitruvio fu pubblicato in francese nel 1673 da suo fratello Claude Perrault, uno dei maggiori architetti dell'epoca. VITRUVIUS e CLAUDE PERRAULT, *Les dix livres d'architecture*, Jean—Baptiste Coignard, Paris, 1673.

³¹ G. SCHOTT, —, pp.269–271.

la tecnica si riflette anche nei *Discours admirables* (I discorsi ammirevoli), dove immagina un dialogo polemico tra le personificazioni della Teoria e della Pratica.³² Il trionfo di quest'ultima significa la superiorità dei "metodi volgari" rispetto all'approccio scolastico e speculativo della filosofia naturale tradizionale. Sebbene Perrault argomenti contro Palissy e l'opinione comune, concorda con lui sul fatto che la pratica possa insegnare sulla natura più dei libri. Tuttavia, l'approccio di Palissy riflette ancora un'idea rinascimentale di esperienza, in cui un artista artigiano apprende soggettivamente dalla sua esperienza e sulla base della propria sensibilità. Al contrario, la Rivoluzione Scientifica ha spezzato il legame tra arte e conoscenza della natura, derivando quest'ultima da una serie di esperienze ordinate la cui obiettività è garantita dalla ripetibilità delle misurazioni. Perrault non afferma solo la superiorità dell'esperienza sull'autorità, ma realizza anche un esperimento e, soprattutto, fornisce un resoconto sperimentale la cui accuratezza soddisfa gli standard della pratica scientifica moderna. Diversamente da Palissy, Perrault sentiva la necessità di presentare risultati concreti e verificabili per sostenere la sua tesi.

La differenza cruciale con l'opera di Schott risiede, infatti, nel fatto che Perrault supporta le sue tesi con il resoconto di un'attività sperimentale. In realtà, il riferimento all'esperienza non è assente nell'*Anatomia*, ma Schott non ha eseguito alcun esperimento di prima mano, e la sua esposizione non ha le caratteristiche di un resoconto sperimentale. Nel suo libro, menziona alcune osservazioni recentemente fatte da Maignan³³ sulla capacità dell'acqua di risalire all'interno di una colonna di sabbia:

Vitreum tubum, utrimque apertum, impie aridâ arena, & os inferius tubi panniculo obvolve, nè arena effluat; atque sic obvolutum os immerge aquæ solùm transverfi digiti altitudine: cernes aquam ascendere paulatim, ac totam arenæ congeriem tingi largo humore, etiam ad tres palmos altitudinis supra ejus, quæ in vase est, aquæ horizontem.³⁴

³² BERNARD PALISSY, *Discours admirable de la nature des eaux et des fontaines tant naturelles qu'artificielles*, Martin Le Grand, Paris, 1580. B. PALISSY e A. LAROQUE, *The admirable discourses of Bernard Palissy*, University of Illinois Press, Urbana, 1957.

³³ EMMANUEL MAIGNAN, *Cursus philosophicus concinnatus ex notissimis cuique principiis: Ac presertim quoad res physicas instauratus ex lage Naturæ sensatis experimentis passim comprobata*, Tomus III, Apud Raymundum Bosc, Tolosæ, 1653.

³⁴ G. SCHOTT, —, p.254: «Riempi, con sabbia asciutta, un tubo di vetro aperto su entrambi i lati, quindi avvolgi l'apertura inferiore con un panno in modo che la sabbia non possa fuoriuscire; e immergi la bocca avvolta nell'acqua solo fino alla profondità di un dito di traverso: osserverai che l'acqua risale un po' e tutta la sabbia si bagna con tanto umore, anche fino all'altezza di tre palmi sopra la superficie dell'acqua che è nel recipiente».

La descrizione di Schott è un resoconto fedele e completo degli esperimenti di Maignan. Perrault ha preso spunto da questa descrizione per progettare i suoi esperimenti, ma ci sono importanti differenze tra gli approcci degli autori. In primo luogo, è importante notare che Maignan non fa riferimento all'esperimento nel capitolo 17, dedicato ai problemi legati all'acqua (*De aqua*), ma piuttosto nel capitolo 14, dedicato a un tema classico aristotelico, cioè la pesantezza e leggerezza dei corpi naturali (*De corpore naturali gravi et levi*). In secondo luogo, sebbene Schott e Maignan forniscano queste poche misurazioni approssimative, la loro prospettiva è focalizzata sul comportamento qualitativo dell'acqua all'interno della sabbia. In terzo luogo, la forma della loro argomentazione è ancora modellata sul modello della disputa dialettica scolastica tra opinioni contrastanti. Anche quando vengono introdotti elementi derivati dall'esperienza, le loro osservazioni sono casuali e non cruciali per affrontare le controversie.

D'altra parte, Perrault progetta esperimenti proprio per supportare le sue ipotesi e colloca il resoconto degli esperimenti in un punto centrale del libro, dopo il quale le conclusioni sono discusse in modo approfondito e con un approccio quantitativo. In questo senso, egli si colloca nella prospettiva di una nuova epistemologia che riflette i principali assunti della Rivoluzione Scientifica. L'esclusione dal discorso di elementi mitici, letterari e religiosi, e l'attenzione alle applicazioni pratiche e tecniche sono combinate con una valutazione quantitativa dei fenomeni. Tutto ciò rende possibile la progettazione di esperimenti critici, cioè di esperienze capaci di invalidare ipotesi e passibili essere riprodotte e iterate.

GLI ESPERIMENTI DI PERRAULT

Dopo avere discusso le opinioni degli autori che lo hanno preceduto,³⁵ Perrault presenta la propria idea,³⁶ secondo cui l'acqua non può facilmente infiltrarsi nel suolo, fluire attraverso di esso e raggiungere grandi profondità, ma rimane viceversa trattenuta nei suoi strati superficiali, contribuendo direttamente all'evaporazione e minimamente a ripascere le sorgenti superficiali. Egli pone le proprie tesi in contrasto con il senso

dove accumularsi e defluire lateralmente fino a raggiungere la superficie

³⁵ P. PERRAULT, —, 1674, pp. 8–146.

³⁶ P. PERRAULT, —, 1674, pp. 148–150.

³⁷ P. PERRAULT, —, 1674, pp. 150–152.

del terreno e formare una sorgente. Perrault pone in discussione l'opinione comune sulla base di due obiezioni principali.³⁸ Anzitutto egli pone in dubbio che l'acqua possa realmente penetrare nel suolo fino a grandi profondità, e, in secondo luogo, egli pone in dubbio che possa spontaneamente venire a giorno. Per supportare la validità delle proprie obiezioni egli progettò e realizzò un'attività sperimentale che dettagliò nelle pagine seguenti.³⁹ Sulla base dell'attività svolta egli concluse che l'acqua non ha facilità a penetrare nel terreno fino agli strati profondi, né tende a formare spontaneamente sorgenti, corroborando così le proprie tesi.⁴⁰ Questi stessi temi furono discussi qualche anno dopo da Mariotte, che riconobbe l'importanza del ruolo giocato dai macropori nell'aiutare la percolazione dell'acqua nel suolo, e da Charles Perrault, fratello di Pierre, il quale, nel 1690, insieme a Philippe de la Hire, realizzò un esperimento nel quale, per verificare l'attitudine dell'acqua a percolare per mezzo dei macropori, sotterrarono un vaso di argilla che misero in comunicazione con il soffitto di una cantina sottostante per mezzo di un tubicino di piombo.⁴¹

La parte successiva dell'*Origine* contiene una discussione generale sul ciclo idrologico, nella quale Perrault mostra alcune evidenze – tra cui quello che possiamo considerare il primo bilancio idrologico sistematico di un bacino – secondo le quali solamente un sesto dell'acqua delle precipitazioni è sufficiente per compensare l'acqua che fluisce durante un anno nei fiumi.⁴² Egli in conclusione ammette che le piccole sorgenti, che traggono acqua dai suoli superficiali, possano essere influenzate dalle precipitazioni e dalla fusione nivale, ma rimarca il concetto secondo cui la circolazione generale dell'acqua nel suolo sia necessariamente supportata da un processo di evaporazione e condensazione interno alla Terra. Questo modello è in linea con quello descritto da Descartes e sostanzialmente corrisponde all'ipotesi aristotelica contenuta nelle *Meteorologia*. Prima di presentare alcune note inerenti la ripetizione degli esperimenti, nelle linee che seguono riassumiamo quanto riportato da Perrault. Le misure di Perrault sono state convertite nel sistema internazionale con riferimento alle misure prescritte dalla *Toise de Châtelet*, che entrò in vigore nel 1668⁴³ (Tabella 1).

³⁸ P. PERRAULT, – , 1674, pp. 153–154.

³⁹ P. PERRAULT, – , 1674, pp. 154–160.

⁴⁰ P. PERRAULT, – , 1674, pp. p.160 e segg.

⁴¹ JOHN R. PHILIP, J. KNIGHT e R. WAECHTER, *Unsaturated seepage and subterranean holes: Conspectus, and exclusion problem for circular cylindrical cavities*, «Water Resources Research», 25, 16–28, 1989.

⁴² P. PERRAULT, – , 1674, p. 240 e segg.

⁴³ JACQUES BLAMONT, *La mesure du temps et de l'espace au XVIIe siècle*, «Dix-septième siècle», 2001/4 (213), 579–611, 2001.

Tabella 1. Unità di misura in voga nella Francia del XVII sec.

Unità di misura	<i>pied</i> (<i>pied du roi</i>)	<i>Toise de l'Écritoire</i> (prima del 1667)	<i>Toise de Châtelet</i> (dal 1668)
<i>point</i>	1/1728	0.189 mm	0.188 mm
<i>ligne</i>	1/144	2.268 mm	2.256 mm
<i>pouce</i>	1/12	2.722 cm	2.707 cm
<i>pied</i>	1	32.660 cm	32.484 cm
<i>toise</i>	6	1.959 m	1.949 m

Fonte: Blamont, 2001

A p.154 dell'*Origine*, Perrault introduce l'attività sperimentale svolta per chiarire i due dubbi suesposti con le seguenti parole:

Avant que d'entrer dans la discussion de ces deux difficultez, je veux rapporter icy une experience que j'ay faite, qui pourra donner quelque lumiere à ce que nous avons à dire.⁴⁴

Le esperienze di cui egli dà conto possono essere raggruppate in quattro gruppi di esperimenti di laboratorio che egli fece per mezzo di un tubo di piombo, lungo 65 cm e con un diametro di 4.5 cm, riempito con vari terreni e sottoposto a varie condizioni di imbibizione.

Durante il primo gruppo di esperimenti, egli prese il tubo, lo chiuse da un lato con un velo di stoffa e lo riempì con sabbia di fiume, setacciata a un setaccio a maglie larghe.⁴⁵ Egli tenne il tubo verticale, lo immerse fino a 0.9 cm in un ampio recipiente colmo d'acqua (affinché l'acqua assorbita dalla sabbia non riducesse significativamente la quota dell'acqua nel recipiente) e, dopo un giorno, osservò che l'acqua nella sabbia era risalita fino all'altezza di 48.7 cm. A questo punto non è chiaro come egli fece questa osservazione, poiché altrove evidenzia il fatto che, per apprezzare l'altezza della risalita capillare, egli dovette scuotere il tubo per fare uscire la colonna di suolo. Verosimilmente egli riporta qui una osservazione

⁴⁴ P. PERRAULT, —, 1674, p.154 : «Prima di entrare nella discussione di queste due difficoltà, voglio qui riportare un'esperienza che ho fatto, che potrà dare qualche lume a ciò che abbiamo da dire.»

⁴⁵ La setacciatura per mezzo di un setaccio grossolano permette di separare la matrice porosa del suolo dallo scheletro solido, costituito da ghiaia e piccole rocce, che in genere — a meno di essere costituito da rocce molto porose — non partecipa sensibilmente alla dinamica del contenuto d'acqua. La pratica di setacciare il terreno con un setaccio a maglie con apertura di 2 mm è ancora comune per studiare l'attitudine del terreno alla ritenzione dell'acqua.

che in realtà fece alla fine dell'esperimento, oppure estrasse il terreno, fece l'osservazione e riempì nuovamente la colonnina per svolgere ulteriori misure. Come prima conclusione egli dichiara di essersi molto stupito della capacità dell'acqua di risalire fino a questa altezza. Egli quindi volle sperimentare se una sorgente potesse innescarsi spontaneamente e, per questo, fece un foro all'altezza di 5.4 cm al di sopra della superficie dell'acqua, con un diametro compreso tra 1.6 cm e 1.8 cm, al di fuori del quale aggiunse una piccola gronda lunga 5.4 cm, inclinata verso il basso. Per ripristinare la continuità del mezzo tra l'interno e l'esterno della colonnina, e così stimolare la fuoriuscita d'acqua, la gronda fu coperta da un foglio di carta grigio e da uno straterello della stessa sabbia contenuta all'interno del tubo. Egli commentò che, nel caso si fosse innescata una sorgente, allora si sarebbe ottenuta una forma di moto perpetuo.⁴⁶ Al contrario egli osservò che la sabbia distribuita sulla gronda, dopo essersi abbondantemente bagnata, non lasciò colare nemmeno una goccia.⁴⁷ Successivamente Perrault sospese la colonnina su un recipiente vuoto, al fine di verificare se il suolo potesse lasciare percolare l'acqua, ma anche in questo caso non raccolse nulla nell'arco di mezza giornata. Egli quindi aggiunse una certa quantità d'acqua, il cui ammontare non viene specificato, e il giorno dopo la prima imbibizione egli raccolse tre quarti dell'acqua aggiunta. Dopo una seconda imbibizione egli raccolse tutta l'acqua recentemente aggiunta. Egli quindi scuoté la colonnina per farne scivolare via il terreno e riconobbe che la parte inferiore di questo era abbondantemente bagnata come malta, mentre la parte superiore lo era assai meno. Il secondo esperimento fu una ripetizione del primo con differenti suoli. Alla fine di ciascun esperimento, egli fece le stesse osservazioni, seppure con una diversa attitudine dei suoli alla ritenzione dell'acqua. Lo strato bagnato era infatti pari a 10 *pouces*

⁴⁶ L'accenno fatto da Perrault al moto perpetuo non è forse casuale, poiché, nelle descrizioni del ciclo dell'acqua basato su tesi idrostatiche come quelle di Schott, il ciclo veniva talvolta presentato come un moto perpetuo indotto dalla presunta maggiore distanza dell'acqua dal centro dei gravi, rispetto alla terra, e dalla concomitante impossibilità di trovare un equilibrio idrostatico a causa della presenza delle sorgenti nei monti.

⁴⁷ Merita qui osservare che questo meccanismo di formazione delle sorgenti era già stato considerato non possibile da Schott, come riportato dalla sua Figura XI. Nella figura Schott mostra come in un caso di questo tipo la sorgente possa innescarsi solo qualora il limite della gronda sia al di sotto della superficie del liquido da cui il mezzo poroso prende acqua. Egli per mostrare questo concetto rappresenta un calice, con un liquido al suo interno, nel quale sia posto un fazzoletto che, sormontando il bordo del calice, esca da questo e abbia il lembo estremo al di sotto della superficie liquida interna al calice. In tal caso il liquido che risale per capillarità nella stoffa, bagna il lembo esterno e, trovandosi al di sotto del pelo libero interno, può liberamente colare, non dissimilmente da come l'acqua possa essere rilasciata da un sifone, ma con maggiore facilità e senza esigenza di innescare, grazie all'attitudine del fluido a bagnare la stoffa. Cfr. G. SCHOTT, —, *Figura XI*.

(27.1 cm) per la sabbia con ghiaia e per l'arenaria sminuzzata e setacciata, e ancora 18 *pouces* (48.7 cm) per un suolo a medio impasto, sminuzzato.

Perrault fece un terzo esperimento per verificare con quanta facilità l'acqua potesse percolare nel suolo per raggiungere lo strato di roccia o di terra grassa dove accumularsi per poi dare origine alle falde e alle sorgenti. A questo scopo prese nuovamente la colonnina e la riempì di un terreno a medio impasto, asciutto e setacciato, compattato delicatamente per mezzo di una verghetta. Egli sospese la colonnina su un recipiente vuoto e aggiunse in superficie numerose volte la quantità d'acqua contenuta in una fialetta di vetro, riempita fino al beccuccio, della quale tuttavia non è detto il volume, se non che essa aveva la dimensione di una palla del *jeu del paulme* (oggi *jeu de paume*) di media grandezza. Anche se la misura di piccoli volumi per mezzo di un riferimento alle palle del *jeu de paulme* era abbastanza comune nella Francia dei secoli XVII e XVIII, non è stato possibile trovare una corrispondenza per il volume usato da Perrault. La quantità d'acqua aggiunta può però essere determinata analizzando alcune note riportate da Perrault nella descrizione del terzo esperimento. Egli infatti aggiunse per tre volte il contenuto della fialetta, senza raccogliere alcuna goccia d'acqua. Alla quarta imbibizione egli raccolse la terza parte delle fialette, dopodiché il flusso si interruppe per le successive 18 ore. Infine aggiunse due ulteriori fialette, raccogliendo tutta l'acqua di queste. Aspettò quindi tre giorni e aggiunse una settima fialetta di cui raccolse i tre quarti (egli osservò che nel frattempo la superficie del terreno si era un po' asciugata e che probabilmente un po' di acqua era evaporata). Ne aggiunse quindi un'ottava e ne raccolse tutta l'acqua. Estrasse il terreno dalla colonnina e osservò che solo i 48.7 cm inferiori erano molto bagnati. Egli concluse quindi che (a) il suolo può lasciare percolare l'acqua solo quando sia abbondantemente bagnato, e che (b), affinché ciò accada, almeno la quantità d'acqua di tre fialette e mezza (sparsa sulla superficie della colonnina) è necessaria. Tale quantità corrisponde alla terza parte in volume del suolo bagnato. Anche se c'è una possibile piccola incongruenza tra l'acqua percolata nelle prime quattro imbibizioni (un terzo di fialetta) e l'acqua dichiarata per essere trattenuta (tre fialette e mezza) queste informazioni sono preziose perché consentono di identificare il volume delle fialette usate da Perrault in circa 74 cm³.⁴⁸

Nel quarto esperimento Perrault volle verificare se l'acqua salata, risalendo all'interno del suolo, perdesse il proprio sale nella filtrazione e vi

⁴⁸ S. BARONTINI, MARIA GROTTOLLO e MARCO PILOTTI, *Inferring the Hydraulic Properties of a Historical Soil: A Revisiting of Perrault's Experiments*, «*Procedia Environmental Sciences*», 19, 590-598, 2013.

salisse purificata, ovvero se lo mantenesse. Anche questo ultimo aspetto è direttamente legato alla comprensione del ciclo idrologico, poiché, essendo l'acqua di sorgente tipicamente dolce, uno dei possibili scogli all'accettazione delle tesi idrostatiche era legato alla possibilità di purificare l'acqua dai sali per mezzo della sola filtrazione.⁴⁹ Il rapporto di Perrault non è dettagliato su questo tema, ma egli riferisce solamente che l'acqua risalì nella sabbia ancora fino all'altezza di 48.7 cm e che alla fine la sabbia era salata sia in superficie sia al fondo, e che – se una differenza di contenuto di sale si poteva osservare – questa era solamente legata al maggiore contenuto d'acqua al fondo, rispetto alla superficie.

Le successive due pagine⁵⁰ sono dedicate a un riassunto delle conclusioni cui egli giunse per mezzo degli esperimenti. La prima conclusione è di natura epistemologica e parte dall'esperimento svolto per commentare l'attitudine degli autori a trarre conclusioni generali da un limitato numero di osservazioni:

Premierement je connois que l'opinion de Magnanus n'est pas recevable, & qu'elle n'est fondée que sur un fait qui n'est vray qu'à demy: surquoy je remarque en passant que ce que j'ay dit ailleurs est bien veritable, que la pluspart de ceux qui font des experiences sur des découvertes dont ils veulent passer pour les Auteurs, ne les veulent regarder que du costé qu'elles servent à leur dessein, comme a fait Magnanus qui vouloit seulement prouver le succement de l'eau par la terre.⁵¹

Le altre conclusioni fanno direttamente riferimento ai risultati degli esperimenti e possono essere riassunte nell'osservazione secondo cui, una volta che il suolo sia bagnato, esso tende a trattenere l'acqua e a non rilasciarla, e che ciò è vero anche quando il suolo è talmente bagnato da ri-

⁴⁹ Nel cuore del dibattito in Italia sull'origine delle sorgenti, il tema fu affrontato sperimentalmente qualche anno dopo da un farmacista livornese, Diacinto Cestoni, amico e corrisponde di Antonio Vallisneri, il quale – sostenendo, sulla base della propria professione e della propria competenza chimica, che solo per mezzo della distillazione, e non per mezzo della filtrazione, si possa depurare l'acqua – sommerse in acqua salata alcuni vasi sigillati di terracotta, per poi verificare che l'acqua filtrata all'interno dei vasi era ancora effettivamente salata come lo era quella esterna. Cfr. Francesco Luzzini, *Through dark and mysterious paths. Early modern science and the search for the origin of springs from the 16th to the 18th centuries*, «Earth Sciences History», 34(2):169-189, 2015.

⁵⁰ P. PERRAULT, –, 1674, pp. 160–162.

⁵¹ P. PERRAULT, –, 1674, pp. 160–161: «Per prima cosa so che l'opinione di Maignan non è accettabile, e che si basa su un fatto che non è vero se non a metà: dal che noto, di passaggio, che ciò che dissi altrove è realmente corretto, cioè che la maggior parte di coloro che svolgono esperimenti sulle scoperte delle quali vogliono passare per autori, non guardano a questi che per gli aspetti che servono ai loro fini, come fece Maignan, il quale voleva solamente provare l'assorbimento dell'acqua da parte delle terra.»

sultare permeabile all'acqua. Infatti – egli osservò⁵² – non appena l'adacquamento si interrompe, anche la percolazione diminuisce rapidamente e alla fine il suolo è ancora in grado di trattenere la quantità d'acqua di cui ebbe bisogno per diventare permeabile. Dopo queste osservazioni, Perrault torna alla discussione delle due difficoltà che egli trovava nei confronti dell'opinione comune,⁵³ e conclude che:

Après ce que je viens de remarquer sur les deux difficultez que j'ay trouvées dans l'Opinion Commune; je croy qu'il faut demeurer d'accord que la penetration de la Terre par l'eau de la pluye ne se pouvant faire selon cette Opinion; & les pluies à qui elle attribu'e l'origine des Fontaines n'estant pas suffisantes pour les produire, & encore moins pour les faire couler continuellement, il y a lieu de rejeter ce sentiment.⁵⁴

SULLA RIPETIZIONE DEGLI ESPERIMENTI

La ripetibilità di un esperimento è uno dei cardini del metodo scientifico galileiano, e l'eccellente dettaglio con cui Perrault dà conto del lavoro svolto in laboratorio ci pose due domande, la prima affascinante per l'antichità dell'esperimento e la seconda intrigante per le peculiarità che ciascun terreno mostra nei confronti del rapporto con l'acqua. Esse furono: (a) gli esperimenti di Perrault possono essere realmente ripetuti, sia qualitativamente, sia quantitativamente? (b) è possibile, sulla base dei dati riportati e dei comportamenti di cui egli dà conto, ipotizzare quali possano essere state le proprietà idrologiche di alcuni dei suoli di Perrault? La ricerca della risposta a queste domande, che significa mettere alla prova i dati di Perrault con la moderna teoria di base che permette la descrizione del flusso dell'acqua in un terreno non saturo (essenzialmente basata sulla definizione del

⁵² La precisazione è importante perché questa osservazione, come si vedrà nel prosieguo, è profondamente legata al fatto che la colonnina fosse sospesa, ovvero al di sotto di questa si potesse innescare una barriera capillare. In un suolo in campo ciò può accadere a esempio a causa della presenza di una lente di ghiaia, o di terreno incapace di esercitare ritenzione, al di sotto di un terreno fine. Viceversa, nel caso di un terreno fine profondo l'acqua è più facilitata a percolare verso gli strati inferiori.

⁵³ P. PERRAULT, –, 1674, pp. 162–183.

⁵⁴ P. PERRAULT, –, 1674, p. 183: «Dopo quanto ho appena notato sulle due difficoltà che trovo nei confronti dell'opinione comune, penso che si debba essere d'accordo che la penetrazione della Terra da parte dell'acqua della pioggia non possa manifestarsi secondo questa opinione; e che le piogge, a cui essa [l'opinione comune] attribuisce l'origine delle sorgenti non siano sufficienti per produrle, e ancora meno per farle sgorgare continuamente, [e] c'è motivo di respingere questa visione.»

potenziale piezometrico generalizzato dell’acqua nel suolo, sulla legge di flusso di Darcy-Buckingham e sull’equazione di Richards), è stato oggetto di alcuni studi sperimentali e teorici, ai quali si rimanda per i dettagli,⁵⁵ e i cui risultati principali sono richiamati nelle linee che seguono. Su quale sia, invece, il significato della divergenza tra riproduzione qualitativa e quantitativa dell’esperimento, si tornerà alla sezione successiva.

Ottenemmo la riproduzione della colonnina per mezzo di un tubo di policarbonato con lo stesso diametro interno e della stessa lunghezza della colonnina in piombo di Perrault, chiuso al bordo inferiore da un frammento di tessuto—non—tessuto sostenuto da una piastra forata di acciaio. Come terreni furono scelte tre sabbie di cava abbastanza omogenee, classificate come sabbia da grossolana a media (per i terreni successivamente identificati come A e C) e sabbia da media a fine (per il terreno identificato come B).⁵⁶

Tabella 2. Volumi di imbibizione e percolazione durante la ripetizione della seconda fase del primo esperimento. I dati sono riportati in numero di fiale, al fine di confrontarli con i dati di Perrault. Il volume di ciascuna fiala è posto pari a 74 cm³ per tutti i suoli.

Imbibizione (fiale)	Dati di Perrault (fiale)	A (fiale)	B (fiale)	C (fiale)
1	0.75	0.34	0.09	0.24
1	1	0.92	0.76	0.73

Fonte: Berta e Barontini, 2020

Il primo esperimento è composto di due fasi: la prima è la risalita spontanea dell’acqua, la seconda, dopo il fallimento dell’innesco della sorgente e della percolazione, è il primo esperimento di flusso. Con i terreni investigati osservammo risalite diverse da quelle di cui Perrault dà conto, in par-

⁵⁵ Per la ripetizione numerica del primo e del terzo esperimento, si veda S. BARONTINI, M. GROTTULO e M. PILOTTI, —, per la ripetizione in laboratorio si veda invece ANDREA BERTA e S. BARONTINI, *Ripetizione dell’esperimento di Perrault (1674)*, «Technical Report», 1/2020, Università degli Studi di Brescia, Dipartimento di Ingegneria Civile, Architettura, Territorio, Ambiente e di Matematica, 2020.

⁵⁶ Le curve di ritenzione idrica furono determinate per mezzo degli apparati a pressione di Richards (per potenziali minori di -10 kPa) e per mezzo di un metodo idrostatico (per potenziali compresi tra -3 e -1 kPa), le conducibilità idrauliche a saturazione per mezzo della relazione di Kozeny & Carman. Il diametro caratteristico dei terreni di Perrault fu invece determinato sulla base della legge empirica di Palubarinova-Kochina. Cfr. A. BERTA e S. BARONTINI, —.

ticolare più piccole e più simili a quelle descritte nel secondo esperimento. Queste, come le altre discrepanze quantitative tra gli esperimenti storici e la loro ripetizione sono legate alla peculiarità dei legami costitutivi di ciascun suolo. Nella seconda fase dell'esperimento, dopo avere verificato l'assenza di percolazione dal terreno sospeso, aggiungemmo per due volte 74 cm^3 d'acqua, ottenendo le misure riportate in Tabella 2.

Il terzo esperimento è essenzialmente un esperimento di flusso durante il quale Perrault imbibì a più riprese un terreno a medio impasto, asciutto e setacciato, posto nella colonnina, con una quantità d'acqua stimata in 74 cm^3 . Poiché l'attenzione di Perrault in questo esperimento è posta sulla capacità di ritenzione idrica del terreno – ed egli in particolare osservò che l'acqua trattenuta, corrispondente alla quantità d'acqua contenuta in 3,5 fiale, era la terza parte dello strato di terreno bagnato – decidemmo di determinare la quantità d'acqua da aggiungere di volta in volta sulla base dell'attitudine alla ritenzione dei tre suoli scelti per la riproduzione dell'esperimento, ottenendo così, per ciascun terreno, il volume più adatto.⁵⁷ I risultati delle prove di flusso sono raccolti nella Tabella 3.

Tabella 3. Volumi di imbibizione e percolazione durante la ripetizione del terzo esperimento. I dati sono riportati in numero di fiale, al fine di confrontarli con i dati di Perrault. Il volume di ciascuna fiala è pari a 31.3 , 50.5 e 41.0 cm^3 per i terreni A, B e C, rispettivamente.

Tempo (d)	Imbibizione (fiale)	Dati di Perrault (fiale)	A (fiale)	B (fiale)	C (fiale)
0	4	0.33	0.09	0	0.04
1	2	2	1.76	1.69	1.72
4	2	1.75	1.36	1.72	1.61

Fonte: Berta e Barontini, 2020

Anche in questo caso osserviamo una buona corrispondenza qualitativa tra i dati riferiti da Perrault e quelli raccolti per mezzo delle nostre ripetizioni, ma ciò, che è importante sottolineare, è il fatto che i dati forniti da Perrault ci permettono di svolgere non solo un ottimo confronto qualitativo, ma anche un robusto confronto quantitativo. Sulla base delle esperienze fatte, è quindi possibile concludere che gli esperimenti di Perrault sono ottimamente ripetibili dal punto di vista qualitativo, e che, se

⁵⁷ I volumi così ottenuti sono 31.3 , 50.5 e 41.0 cm^3 , adatti rispettivamente al terreno A, B e C. Cfr. A. BERTA e S. BARONTINI, –.

ammettiamo che – vista la peculiarità dei legami costitutivi di ciascun terreno – la ripetizione quantitativa non debba essere orientata a ottenere gli stessi risultati ma a definire procedure di misura e quantità misurate che siano coerenti con quelle definite da Perrault, possiamo allora concludere che gli esperimenti di Perrault siano ripetibili anche in senso quantitativo e che perciò Perrault introdusse nel suo rapporto una grande ricchezza informativa anche in senso moderno. Perrault in questo senso consente, in particolare, (a) di identificare chiaramente la maggior parte delle quantità che egli misurò, (b) di fare congetture realistiche circa le quantità sulle quali l'*Origine* non è precisa, come il volume contenuto in una fiala, e (c) di riconoscere le informazioni mancanti, come il tempo trascorso tra l'inizio dell'imbibizione, l'inizio del drenaggio e la conclusione di questo. La possibilità, di prospettare una risposta alla seconda domanda posta all'inizio di questa sezione, sarà oggetto delle linee che seguono.

SIGNIFICATO DIDATTICO DEGLI ESPERIMENTI

L'opera e gli esperimenti di Perrault possono essere valorizzati in vario modo, con finalità didattiche, raggiungendo gli obiettivi di almeno i primi tre descrittori di Dublino, ovvero conoscenze e capacità di comprensione (*knowledge and understanding*), uso di conoscenze e capacità di comprensione (*applying knowledge and understanding*) e capacità di trarre conclusioni (*making judgements*), oltreché del quinto (capacità di apprendere, *learning skills*), sia per il primo, sia per il secondo livello della formazione superiore⁵⁸.

Anzitutto, il confronto tra le riflessioni contenute nell'*Origine* e i diversi modelli del ciclo idrologico, di cui viene dato conto da Perrault, induce gli studenti a riflettere sul lungo percorso intrapreso dalla conoscenza per passare dalle osservazioni e dalle congetture iniziali alla descrizione moderna del ciclo. Ciò inoltre stimola la riflessione su quali siano stati i passi necessari (le misure e la loro corretta interpretazione) per dare alle congetture originarie la validità di ipotesi scientifica su un argomento, il ciclo idrologico, che è pressoché spontaneo accettare nella sua descrizione moderna, ma la cui dimostrazione ha messo fortemente alla prova l'epistemologia. Lo stesso esercizio di messa in discussione dell'opinione comune attuale, a fronte di un'ipotesi alternativa ancorché meramente derivante da una congettura (come fu quella del primo ciclo aristotelico, quello interno

⁵⁸ BOLOGNA WORKING GROUP ON QUALIFICATIONS FRAMEWORKS, *A framework for qualifications of the European higher education area*, Danish Ministry of Science, Technology and Innovation, Copenhagen, 2005.

alla Terra) pone gli studenti – soprattutto del secondo livello – di fronte all'intrigante questione se sia possibile pensare a una campagna sperimentale per supportare l'una o l'altra tesi.

Se ci si concentra, invece, più nel dettaglio dell'Idrologia del suolo, gli esperimenti di Perrault offrono un'ampia gamma di casi didattici, utili per insegnare ed esemplificare numerosi aspetti della materia, al punto di potere essere usati come tema trasversale per insegnare la materia.⁵⁹ Il primo e il secondo esperimento permettono infatti di applicare le leggi dell'Idrostatica dell'acqua nel suolo, al di sopra di una falda freatica o al di sopra di una barriera capillare, e di presentare il tema della frangia di risalita capillare e le curve di ritenzione dell'acqua nel suolo. Anche l'inibizione della percolazione verso gli strati profondi del terreno, descritta nel terzo esperimento, è legata all'azione della barriera capillare esercitata dal telo teso al fondo della colonnina e, sottolineare la necessità del raggiungimento della saturazione del terreno al bordo inferiore, prima che si inneschi il flusso verso il basso, è direttamente correlato alla difficoltà di percolazione osservata da Perrault e alla definizione della capacità di campo, che risulta quindi correttamente caratterizzata dalla presenza di uno strato grossolano al di sotto dello strato fine.⁶⁰ Poiché infatti la capacità di campo del terreno può essere incrementata dalla presenza di strati grossolani nel sottosuolo, che agiscono come una barriera capillare, e poiché, durante l'esperimento, la colonnina era sospesa, il terreno aveva una capacità di campo maggiore di quella che avrebbe avuto se fosse stato in campo. Ciò fu uno degli aspetti significativi che indussero Perrault a pensare che le precipitazioni incontrino grandi difficoltà a percolare verso gli strati profondi del terreno. Infine il quarto esperimento, anche se minimamente descritto, consente di introdurre anche l'Idrostatica di un terreno insaturo con soluti, mostrando che, come correttamente osservò Perrault, in condizioni idrostatiche l'acqua salata risalita nel terreno permane salata, e che la minore concentrazione di sale è solamente legata alla minore presenza di acqua.

⁵⁹ Cfr. l'uso dell'esperimento di Perrault e della sua rianalisi teorica fatto in S. BARONTINI, *Introduzione all'Idrologia del suolo. Seconda edizione rivista e ampliata*, Librereditizioni, Brescia, 2017.

⁶⁰ Definiamo qui la *capacità di campo* del terreno come l'acqua immagazzinata nel suolo superficiale in condizioni praticamente idrostatiche. In condizioni idrostatiche il contenuto d'acqua del terreno diminuisce all'allontanarsi dalla falda superficiale o dalla presenza di una barriera capillare. Quanto più, quindi, la falda superficiale o uno strato di terreno grossolano siano distanti dalla superficie del suolo, diminuisce la capacità di campo di questo, a parità di tessitura, e ciò si riflette in una diversa attitudine del terreno a trattener l'acqua. Cfr. a esempio NUNZIO ROMANO e ALESSANDRO SANTINI, *Water retention and storage: Field*, «SSSA Book Series» No. 5, Soil Science Society of America, Inc., Madison, WI, 721-738, 2002.

Dal punto di vista di una comprensione più tecnica dell'Idrologia del suolo, gli esperimenti permettono di esplorare anche una grande varietà di condizioni al bordo. Queste sono a esempio la condizione di pressione nota bordo inferiore, nel primo esperimento, la condizione di flusso nullo al bordo superiore, sempre nella prima fase del primo esperimento, la condizione di venuta a giorno, al bordo inferiore del terzo esperimento. La condizione di flusso noto al bordo superiore invece non emerge chiaramente dal rapporto, perché Perrault non riporta quanto durò l'imbibizione durante il terzo esperimento. Questo, insieme agli altri dati incompleti o omessi, dà agli studenti l'opportunità di riconoscere la completezza o la mancanza di informazioni. Inoltre, mettere alla prova gli inquadramenti teorici moderni, al fine di interpretare e comprendere osservazioni antiche, permette di applicare le proprie conoscenze e competenze.

Infine gli studenti possono affrontare la seconda domanda precedentemente introdotta, ovvero quella inerente la possibilità di dedurre le proprietà idrologiche dei suoli di Perrault, sulla base dei dati da questi riportati. Sorvolando qui i dettagli computazionali,⁶¹ mettiamo in evidenza gli aspetti chiave riportati da Perrault che possono essere usati a questo scopo. Con riferimento al primo e al terzo esperimento, essi sono essenzialmente due: la capacità del terreno di trattenere un volume d'acqua pari a 3.5 fiale, e lo spessore della frangia capillare pari a 48.7 cm, ed equivalente a tre volte il volume dell'acqua trattenuta. Essi sono quindi dati minimi, ma sufficienti per potere trarre qualche deduzione. Anzitutto la quantità d'acqua trattenuta e lo spessore di terreno da questa occupato consentono di definire la porosità massima del terreno (pari a 1/3). Lo spessore della frangia capillare e la stima della porosità consentono, per mezzo di relazioni empiriche come quella di Palubarinova-Kochina, di avere alcune informazioni sui diametri caratteristici dei grani del terreno, sulla base delle quali si può prospettare alcuni valori di conducibilità idraulica a saturazione del terreno per mezzo di relazioni teoriche come quella di Kozeny & Carman o empiriche come quella di Hazen. I valori di conducibilità così ottenuti, che, svolgendo i calcoli sono coerenti per un terreno avente la tessitura di una sabbia, non possono essere purtroppo verificate sulla base di dati sperimentali perché Perrault non dichiarò esplicitamente la durata delle infiltrazioni e delle percolazioni. Altro è invece il caso dell'attitudine alla ritenzione del terreno, perché le condizioni idrostatiche consentono di scegliere e calibrare alcune curve di ritenzione idrica che siano caratterizzate da una brusca diminuzione di contenuto d'acqua intorno ai 48.7 cm di quota, al di sopra della falda o della barriera capillare, e la cui ritenzione totale, su una colonnina di 65 cm sia pari alle 3.5 fiale di acqua.

⁶¹ Si veda per questi ancora S. BARONTINI e M. SETTURA, — .

Per quanto riguarda la seconda questione posta, gli studenti possono quindi concludere che le informazioni fornite da Perrault non sono sufficienti per definire un solo insieme di proprietà idrologiche che descriva compiutamente uno dei suoi terreni, ma è comunque possibile formulare alcune ipotesi ragionevoli, che consentano di definire valori realistici delle proprietà idrologiche dei suoli, coerenti con i comportamenti riportati.

PERRAULT E LA COMPLESSITÀ

L'argomentazione di Perrault per confutare l'*Opinion Commune*⁶² viene condotta sia utilizzando congetture filosofiche, sia affermando l'importanza della sua attività sperimentale:

Ce que la terre boit, dit ce Phylosophe [Seneca] est peu de chose mais j'ajoute à ce raisonnement les experiences qu'on fait tous les jours sur cette penetration de la terre;⁶³

e, soprattutto, mostrando una grande attenzione ai fenomeni del suolo:

Pour bien entendre cecy, il faut concevoir & discuter particulièrement, comment se peut faire la penetration de' la Terre selon l'Opinion commune. L'eau qui tombe sur la Terre, commence par mouïller les parties de la terre ou du sable qui luy sont les plus voisines; puis elle en mouïlle d'autres plus éloignées, puis d'autres, allant toûjours en descendant, & mouïllant la Terre par toutes ses parties les unes après les autres.⁶⁴

Questa attenzione permea tutte le pagine successive e spinge l'autore a spostare il campo sperimentale dal laboratorio alla natura. Qui Perrault,

⁶² P. PERRAULT, —, 1674, pp. 162–183.

⁶³ P. PERRAULT, —, 1674, pp. 162–163: «Quello che la terra beve, dice questo Filosofo [Seneca], è poco... ma aggiungo a questo ragionamento esperimenti fatti quotidianamente su questa penetrazione della terra». Le osservazioni di Seneca sull'attitudine del terreno superficiale a bagnarsi solo negli strati superiori e a non essere attraversato dall'acqua furono presi sovente come termine di paragone per le osservazioni di campo. L'osservazione dell'effetto dei macropori, da parte di Mariotte, portò a concludere che, se è pur vero che il terreno superficiale si bagna solo negli strati superiori, l'acqua trova poi la propria via seguendo le vie preferenziali di flusso costituite dai macropori.

⁶⁴ P. PERRAULT, —, 1674, p. 176: «Per capire completamente questo [la seconda difficoltà con l'opinione comune], bisogna immaginare e discutere in dettaglio, come la penetrazione della Terra secondo l'opinione comune possa essere realizzata. L'acqua che cade sulla Terra inizia bagnando le parti della terra o della sabbia più vicine; poi bagna altre parti più lontane, poi altre ancora, andando sempre verso il basso, e bagnando la Terra in tutte le sue parti una dopo l'altra.»

in accordo con il suo rifiuto del principio di autorità, confronta la sua prospettiva con la famosa affermazione di Aristotele, secondo la quale la massa totale d'acqua che scorre dalle sorgenti o nei fiumi durante un anno sarebbe maggiore della massa totale della Terra:

Le nom de cet Auteur, la quantité de fleuves qu'il y a sur la Terre & la durée d'une année, sont quelque chose qui frappe si fort l'imagination qu'il est mal—aisé de ne se laisser pas emporter à une proposition si vray semblable, & si difficile d'ailleurs à discuter. Mais sans nous estonner, taschons d'envisager cette objection, & sans trop nous défier de nos forces, essayons d'y trouver quelque solution⁶⁵.

Discutendo l'affermazione di Aristotele, Perrault conclude che la quantità totale d'acqua che scorre nei fiumi è grande, ma molto minore di quanto sostenuto da Aristotele. Per rafforzare le sue congetture, Perrault riconosce la necessità di raccogliere misurazioni per argomentare più efficacemente contro coloro che non concordano sul fatto che il volume delle precipitazioni sia maggiore del volume del deflusso:

Mais comme ces raisons ne vont qu'à la destruction de l'opinion contraire, il faut tascher de donner d'autres raisons qui puissent établir celle que je soutiens & faire voir que les eaux de la pluye sont suffisantes pour faire couler les Fontaines & les Rivieres toute une année je tascheray neanmoins en faisant des estimations grossieres de la quantité des pluies & de celle des écoulemens des Rivieres, de porter le jugement à quelque connoissance probable de l'opinion que je soutiens, & pour y parvenir.⁶⁶

Come primo passo, stabilisce chiaramente i metodi di misurazione che utilizzerà nelle sue osservazioni:

Il faut avant toutes choses demeurer d'accord des moyens de mesurer ces deux sortes d'eaux.⁶⁷

⁶⁵ P. PERRAULT, —, 1674, p. 186: «Il nome del suo Autore, il numero di fiumi sulla Terra e la lunghezza di un anno, sono cose che colpiscono l'immaginazione così fortemente che è difficile non essere convinti da un'idea così probabile, e così difficile da contestare. Ma, senza meravigliarci, cerchiamo di considerare questa obiezione, e senza dubitare troppo delle nostre forze, cerchiamo di trovare una soluzione per essa.»

⁶⁶ P. PERRAULT, —, 1674, p. 198: «Ma poiché queste ragioni si basano solo sulla confutazione dell'opinione opposta, bisogna tentare di fornire altre ragioni che possano corroborare quella che sostengo e mostrare che le acque piovane sono sufficienti a causare il flusso di sorgenti e fiumi per un anno intero. Cercherò comunque, facendo stime approssimative del volume delle piogge e di quello del flusso dei fiumi, di fornire qualche base per giudicare l'opinione che sostengo, e di arrivare a tale giudizio.»

⁶⁷ P. PERRAULT, —, 1674, p. 198: «È necessario soprattutto raggiungere un accordo sui modi di misurare questi due tipi di acqua.»

Poi riporta i risultati delle sue misurazioni delle precipitazioni e del deflusso effettuate tra il 1668 e il 1671⁶⁸ nel bacino della Senna, concludendo così che:

Il ne faut donc qu'environ la sixième partie de ce qui tombe d'eau de pluie & de neige pour faire couler cette riviere continuellement durant une année.⁶⁹

Qual è il valore attribuito da Perrault a questa conclusione? Egli sembra consapevole che le misurazioni siano imprecise e incomplete, ma in questo contesto, piuttosto che fornire risultati esatti, mira a delineare un percorso di ricerca che porterà alla nascita dell'Idrologia moderna:

Je sçay bien que cette déduction n'a aucune seureté: mais qui pourroit en donner une qui suit certaine? Neanmoins quelle que soit celle-cy, je croy qu'elle doit satisfaire davantage qu'une simple negative comme celle d'Aristote & de ceux qui soustiennent, sans stavoir pourquoy, qu'il ne pleut pas assez pour fournir à l'écoulement des rivières. Quoi qu'il en soit, en attendant que quelqu'un fasse des remarques plus précises, par lesquelles il prouve le contraire de ce que j'ay avancé; je demeureray dans ma pensée, & me contenteray de cette foible lumiere que me donne l'observation que j'ay faite, n'en pouvant avoir de plus grande.⁷⁰

La stima del bilancio idrico indusse Perrault a riconoscere che le precipitazioni forniscono abbastanza acqua per garantire il flusso nei fiumi, quindi egli avrebbe anche dovuto ammettere che sia i fiumi che le sorgenti sono causati dalle piogge e dalle nevicate. Tuttavia, Perrault considera il suo esperimento come una pietra miliare e rifiuta la possibilità che le precipitazioni possano infiltrarsi così profondamente da raggiungere lo strato impermeabile e rifornire sia la falda acquifera che le sorgenti. Pertanto, per

⁶⁸ I dati sono riportati in P. PERRAULT, —, 1674, pp. 198-205. Tali sono le pagine che contengono quello che è considerato come il primo tentativo di bilancio idrologico sistematico di un bacino idrografico.

⁶⁹ P. PERRAULT, —, 1674, p. 205: «Solo circa un sesto della pioggia e della neve che cade è quindi necessario per far fluire continuamente questo fiume per un anno.»

⁷⁰ P. PERRAULT, —, 1674, p. 205: «So molto bene che questa deduzione non ha certezza: ma chi potrebbe fornirne una che sia certa? Tuttavia, qualunque essa sia, credo che sia più soddisfacente di una semplice negazione come quella di Aristotele e di quelli che sostengono, senza sapere perché, che non piove abbastanza per alimentare il flusso dei fiumi. Comunque sia, fino a quando qualcuno non farà osservazioni più precise, con cui provi il contrario di quanto ho avanzato, manterrò la mia opinione e mi accontenterò della debole luce fornita dalle osservazioni che ho fatto, non potendo avere una più forte.»

spiegare l'origine delle sorgenti, e in particolare delle sorgenti montane, Perrault sorprendentemente torna a congetture non dimostrate, basate tradizionalmente sulle congetture di Aristotele:

Puis que j'ay trouvé la matiere des Fontaines 8& de la meilleure qualité qu'elle puisse estre, je veux dire de l'eau douce en abondance, passée & purifiée par des sables purs & nets, & qu'il ne me reste plus que de la faire élever jusques à l'embouchure des sources, je n'ay plus rien de difficile, toute la Philosophie ancienne & nouvelle est pour moy, & demeure d'accord que cela se peut faire facilement & naturellement.⁷¹

Dopo aver brevemente richiamato le principali tesi su questo argomento riportate da alcuni filosofi, tra cui Aristotele, Seneca, Lydiat e Descartes, Perrault assume che:

tous sont demeurez d'accord de cette élévation d'eau ou de vapeurs aqueuses au haut des montagnes; & ce commun consentement, quo'y que fondé sur de differens principes, est une marque assez grande de la verité de ce fait.⁷²

Questo repentino passo indietro di Perrault, che, di fronte alle difficoltà, recupera immediatamente l'opinione tradizionale, permette di mettere in luce la complessità del fenomeno Rivoluzione Scientifica in generale. L'affermarsi del nuovo metodo non procedette in maniera lineare e irrevocabile, ma caratterizzato da fasi alternate di avanzamento e d'incertezza.

Nondimeno, con la sua scelta di passare dal laboratorio al campo, la sua ricerca basata su metodi comuni di misurazione, la sua accettazione di osservazioni quantitative finché non vengano falsificate da altri ricercatori, Perrault aderisce pienamente allo spirito della Rivoluzione Scientifica. Inoltre, egli sembra anticipare alcuni temi caratteristici dell'epistemologia moderna della complessità. Probabilmente dovremmo ammettere che, già nel XVII secolo, alcuni scienziati si rendevano conto che il nascente paradigma della Fisica classica, che si concentrava sulla perfetta ripetibilità di un esperimento, era inadeguato per affrontare alcuni fenomeni naturali. Pertanto, la nascita dell'idrologia moderna implicò non solo l'emergere del

⁷¹ P. PERRAULT, —, 1674, pp. 231-232: «Poiché ho trovato il materiale delle sorgenti della migliore qualità possibile, intendo acqua fresca in abbondanza, passata e purificata da sabbie pure e pulite e che non mi resta altro che sollevarla fino alle scaturigini delle sorgenti, non ho più alcuna difficoltà: tutta la Filosofia, antica e moderna, è con me, e concorda che ciò può essere fatto facilmente e naturalmente.»

⁷² P. PERRAULT, —, 1674, p. 234: «Tutti siano rimasti d'accordo su questo sollevamento dell'acqua o dei vapori acquosi fino alla cima delle montagne; e questo consenso, sebbene basato su principi diversi, è un segno abbastanza buono della verità di questo fatto.»

metodo scientifico, ma anche una riflessione epistemologica supplementare sui limiti degli esperimenti di laboratorio, andando oltre l'immagine comune della Rivoluzione Scientifica.

A parte ciò che è testimoniato nell'*Origine*, è possibile trovare evidenza di questa riflessione epistemologica supplementare nell'opera di Perrault? L'appello cartesiano di Perrault alla semplicità, alla pratica e al buon senso non sembra esaurire la sua consapevolezza epistemologica. Nella *Lettre à Mr. Hu[y]guens au sujet des experiences* (Lettera a Mr. Huygens riguardo agli esperimenti, scritta nel 1672 e pubblicata come appendice dell'*Origine* due anni dopo)⁷³ Perrault dimostra di aver riflettuto profondamente sui limiti del metodo scientifico. In questa lettera al grande fisico olandese, Perrault difende due ipotesi che si sono dimostrate poi errate. Tuttavia, egli presenta argomenti che non sono privi di interesse dal punto di vista epistemologico. Huygens lo invita calorosamente (e correttamente) ad abbandonare la vecchia idea di *horror vacui* come spiegazione per il funzionamento delle pompe e lo esorta anche a scartare l'attrazione e la repulsione come validi concetti fisici. Perrault risponde con affermazioni che sollevano alcune questioni per il nascente metodo scientifico, poiché mettono in discussione i rischi di una fede cieca nei risultati sperimentali. Il nucleo della tesi di Perrault può essere brevemente delineato come segue: una profonda consapevolezza dei limiti dell'esperienza è essenziale per un approccio scientifico pienamente riflessivo, e il risultato di un singolo esperimento non deve mai portare gli scienziati a indebite generalizzazioni delle loro tesi. Di seguito, riassumiamo i principali argomenti che egli avanza per sostenere questa affermazione.

Innanzitutto, secondo Perrault, uno scienziato non deve mai dichiararsi soddisfatto dei risultati di un esperimento prima di aver raggiunto un pieno accordo tra esperienza e giudizio:

Car quelques experiences que l'on puisse faire, l'on ne peut s'y arrester seurement, si le jugement & les senses tout ensemble ne s'y accordent: les sens se trompent souvent quand ils agissent seuls, & le jugement se méprend aussi quelquefois si le sens ne le redressent.⁷⁴

I sensi da soli sono necessari ma non sufficienti per ottenere una conoscenza efficace, e lo stesso vale per il giudizio. Pertanto, è sbagliato con-

⁷³ P. PERRAULT, —, 1674, *Lettre à Mr. Hu[y]guens au sujet des experiences*.

⁷⁴ P. PERRAULT, —, 1674, *Lettre...*, p. 327: «Per qualunque esperimento si possa eseguire, non ci si può fermare lì, se il giudizio e i sensi insieme non concordano su di essi: i sensi spesso sbagliano quando agiscono da soli, e il giudizio è spesso ingannato anche talvolta a meno che i sensi non lo correggano».

siderare definitivo qualsiasi esperimento, in quanto lascia aperta la possibilità sia di diverse interpretazioni che di ulteriori esperienze.

Il secondo argomento riguarda i concetti di causa ed effetto: secondo Perrault, in natura nessun effetto è prodotto da una singola causa. Piuttosto ogni effetto è la conseguenza di una molteplicità di cause. Egli introduce anche la distinzione tra cause interne (che sono intrinseche alla dinamica dei fenomeni) e cause esterne (che giocano un ruolo accidentale nella determinazione dell'effetto):

Il est certain que dans la Nature, il ne se produit aucun effect per une seule cause, & qu'au contraire il n'y en a point qui n'en reconnoisse plusieurs, dont les unes sont particulieres aux choses sur lesquelles les effects se produisent, & les autres y sont etrangeres & viennent de dehors, & concourent neanmoins à la production de leurs effectes.⁷⁵

Il terzo argomento riguarda ciò che Perrault chiama le “macchine”, cioè tutti gli strumenti utilizzati per misurare i fenomeni e per assemblare il modello sperimentale. Mentre considera la questione della misurazione assolutamente cruciale per il successo dell'esperimento, Perrault avverte che la discrepanza delle proporzioni tra un modello di laboratorio e un processo naturale reale potrebbe compromettere la generalizzazione dei risultati sperimentali:

Il paroît donc que la proportion est absolument necessaire dans les machines pour leur faire produire les effect desirez; & il est pareillement évident que l'on ne peu pas tirer des consequences generales de neaucop d'experiences que l'on fait, & que tout ce que l'on en peut apprendre, est soulement que ce qu'elles nous sont voir, se peut faire d'avec les machines, les instruments & les materiaux donc nous sommes servis; & nen misme temps nous faire craindre qu'en les faisant avec d'autres machines, & d'une autre proportion, ou avec d'autres instrumens, d'autres materiaux & d'autres circonstances, elles n'ayent un autre effect.⁷⁶

⁷⁵ P. PERRAULT, —, 1674, *Lettre...*, p. 329: «È certo che in Natura, nessun effetto è prodotto da una sola causa, e che al contrario non ce n'è nessuno senza diverse cause, alcune delle quali sono particolari alle cose su cui gli effetti sono prodotti, e le altre sono estranee a loro e provengono dall'esterno, e tuttavia partecipano alla produzione dei loro effetti.»

⁷⁶ P. PERRAULT, —, 1674, *Lettre...*, pp. 333-334: «Sembra che la proporzione sia assolutamente necessaria nelle macchine per farle produrre gli effetti desiderati; ed è altrettanto ovvio che non si possono trarre conclusioni generali da molti esperimenti che vengono fatti, e che tutto ciò che può essere appreso da loro è solo che ciò che ci mostrano può essere fatto con le macchine, gli strumenti e i materiali che abbiamo utilizzato; e allo stesso tempo farci temere che facendoli con altre macchine e di altre proporzioni, o con altri strumenti, altri materiali e in altre circostanze, possano avere altri risultati.»

Infine, Perrault ricorda che nessuno può escludere ulteriori spiegazioni di vecchi problemi, dato il progresso sia della mente umana che dell'applicazione tecnica, che probabilmente renderanno disponibili nuove interpretazioni e modelli sperimentali:

Mais si ces experiences nous ont fait douter de tant de choses dont auparavant nous estoins, ce nous sembloir, bien assurez, elles devroient nous mettre en de plus grandes dutes sur beaucoup de choses que nous croyons presentement bien certains, & nous faire craindre que quelque jour la posterité ne nous le rende & ne se mocque de nostre Philosophie de misme que nous mocquons de celle de l'antiquité.⁷⁷

La tesi di Perrault sull'*horror vacui* si è dimostrata errata, ma le questioni che solleva sono degne di nota da molti punti di vista. Soprattutto, sebbene nella lettera non ci siano riferimenti diretti ai suoi esperimenti né all'idrologia del bacino, essa fu scritta nel 1672, subito dopo i tre anni in cui aveva raccolto dati sul bilancio idrico del fiume Senna, e, con tutta probabilità, contemporaneamente alla composizione del libro. Se consideriamo queste circostanze, è realistico pensare che gli studi idrologici dell'*Origine* e le osservazioni epistemologiche della lettera siano profondamente connessi. Perrault stesso sottolinea che non c'è contraddizione tra le considerazioni epistemologiche della lettera e la pratica scientifica dell'*Origine*. Nella premessa a l'*Origine*, dedicata proprio a Huygens, Perrault afferma che:

Ce que j'ay dit dans ma lettre à Monsieur Hu[y]guens, qui est à la fin de ce livre, n'est point pour blâmer les experiences, comme l'ont voulu dire quelques-uns qui avoient déjà veu cette lettre: mais seulement pour dire qu'il n'y a aucune seurété à tirer des conclusions generales de certaines experiences, & là dessus attribuer à de certaines choses de certains effets plutôt qu'à d'autres, & d'en exclure toutes autres causes connues ou inconnues.⁷⁸

⁷⁷ P. PERRAULT, —, 1674, *Lettre...*, p. 337: «Ma se questi esperimenti ci hanno fatto dubitare di tante cose di cui eravamo, così sembrava, molto sicuri, dovrebbero farci dubitare ancora di più di molte cose che ora crediamo siano molto certe e farci temere che un giorno la posterità ci tratterà allo stesso modo, e riderà della nostra Filosofia così come noi ridiamo di quella dell'Antichità.»

⁷⁸ P. PERRAULT, —, 1674, *Avertissement*, «Quello che ho detto nella mia lettera a Mr. Hu[y]guens, che si trova alla fine di questo libro, non è per criticare gli esperimenti, come hanno detto alcuni che avevano già visto questa lettera: ma solo per dire che non c'è alcuna certezza nel trarre conclusioni generali da certi esperimenti, e su questa base attribuire a certe cose certi effetti piuttosto che ad altre, e escludere da esse tutte le altre cause, conosciute o sconosciute.»

Cosa si può dedurre dalle considerazioni di Perrault? Per quanto riguarda il primo argomento, è un topos classico della Rivoluzione Scientifica e non si discosta dal paradigma del pensiero post-cartesiano del XVII secolo. Al contrario, l'enfasi di Perrault sulla molteplicità delle cause deve essere specificamente collegata ai suoi studi per comprendere il ciclo idrologico. È importante sottolineare che, secondo Perrault, la molteplicità delle cause non rappresenta un'obiezione, ma piuttosto uno stimolo per l'indagine scientifica. In terzo luogo, va sottolineata la consapevolezza del problema delle proporzioni nella progettazione del modello di laboratorio: Perrault sta di fatto ponendo un problema che sarà affrontato solo un paio di secoli dopo con la teoria dei modelli idraulici e meccanici basata sull'analisi dimensionale.

Più in generale, nonostante la sua indubbia fiducia nel progresso scientifico, Perrault è significativamente consapevole dei rischi legati all'accettazione acritica e dogmatica dei risultati sperimentali. Non solo è conscio che i risultati scientifici sono strettamente connessi alle opportunità offerte dal progresso tecnico, ma ammette anche la possibilità di nuove interpretazioni dei risultati ottenuti. Mostra quindi una comprensione della scienza come campo di conoscenza indefinitamente aperto e perfezionabile. Sebbene possiamo considerarlo uno dei fondatori dell'Idrologia del suolo scientifica e uno dei progenitori di uno spirito scientifico moderno, Perrault non considerava l'esperimento come un oracolo. Al contrario, vedeva chiaramente il rischio di sottovalutare la complessità dei fenomeni e l'influenza degli strumenti sull'oggetto dell'osservazione. Lungi dall'essere un empirista ingenuo, respinge la fede cieca nei risultati sperimentali così come l'antico appello all'autorità. Per riassumere, la *Lettre* non è solo la prova dell'accortezza e della lucidità individuale dell'autore, ma dimostra anche che la nascita dell'Idrologia quantitativa comportò fin da subito una profonda riflessione epistemologica sui limiti degli esperimenti e dei modelli di laboratorio.

CONCLUSIONI

Perrault ha consapevolmente inquadrato la sua opera principale, l'*Origine*, in un nuovo approccio epistemologico, che abbraccia il nuovo metodo sperimentale e galileiano, radicato nelle misurazioni quantitative, e lo integra con il metodo tradizionale, basato su osservazioni qualitative e sulla discussione di congetture. Nel cuore della sua opera, egli presenta, in poche pagine, un insieme di quattro esperimenti tramite i quali intese testare le due principali difficoltà che trovava nella comprensione moderna del ciclo idrologico: (a) se l'acqua potesse risalire spontaneamente nel suolo e formare sorgenti; (b) se essa potesse facilmente percolare attraverso il suolo

per raggiungere uno strato impermeabile, dove si formerebbe una falda freatica e il livello dell'acqua si alzerebbe per formare sorgenti.

Gli esperimenti di Perrault sono descritti con precisione e la maggior parte delle misure sono dettagliate, al punto che siamo in grado sia di ripeterli in laboratorio che di riconoscere dati incompleti e informazioni mancanti. L'idea di Perrault era quindi non solo di testare la sua congettura, ma anche di rendere i suoi esperimenti ripetibili; in questo senso possiamo considerarli probabilmente i primi esperimenti idrologici moderni. Tuttavia, due delle sue osservazioni sviarono la sua interpretazione del ciclo idrologico: in primo luogo, egli cercò di creare una sorgente sopra quella che sarebbe stata la falda freatica; in secondo luogo, egli non riconobbe l'importanza della barriera capillare nel confinare la percolazione dell'acqua e nel ridurre la conseguente ricarica della falda freatica. La ripetizione degli esperimenti e la discussione sulla loro interpretazione costituiscono interessanti casi di studio, utili per permettere agli studenti di Idrologia di riflettere su fondamentali aspetti epistemologici e di comprendere il quadro teorico moderno dell'Idrologia del suolo.

L'errata interpretazione di Perrault del ciclo idrologico permette di sollevare alcune questioni epistemologiche in larga parte ancora attuali. Come risultato dei suoi esperimenti, Perrault torna ad accettare la teoria non dimostrata, radicata nel pensiero aristotelico, secondo cui il ciclo idrologico è principalmente l'effetto di un processo di evaporazione e condensazione che avviene nel centro della Terra, nonostante la sua dimostrazione per il bacino della Senna che le precipitazioni superavano di gran lunga la sua stima del flusso del fiume. In termini generali, ciò permette di sottolineare come la Rivoluzione Scientifica non si affermò in maniera univoca, ma, come un grande e variegato movimento culturale, si articolò nei vari campi secondo fasi alternative di avanzamento e incertezza. Più specificamente, i problemi posti dall'Idrologia del suolo, anche in una fase iniziale, appaiono irriducibili al paradigma classico della Rivoluzione Scientifica. Anche se gli esperimenti progettati da Perrault si sono dimostrati ripetibili, un'analisi approfondita di essi mostra che le questioni poste dal ciclo idrologico non potevano essere testate mediante un modello di laboratorio controllato.

La multiforme pratica scientifica di Perrault lo mise di fronte a oggetti complessi, come il ciclo idrologico e il bilancio idrico del bacino. Questa complessità oggettiva sembra riflettersi nella sua lettera a Huyguens che, sebbene spesso trascurata, contiene idee che anticipano un'epistemologia moderna. Perrault dovrebbe quindi essere considerato non tanto come uno scienziato dilettante, ma come un raffinato studioso che si colloca in un punto di svolta all'interno del quadro dell'epistemologia della Rivoluzione Scientifica, consapevole delle sue incertezze e conflitti.

MARCELLO BERLUCCHI*

I POETI E LA STORIA: CARDUCCI E “IL DELFIN DAI CAPEI GRIGI”**

Se c'è un poeta che meriti veramente l'appellativo di “Vate”, questi è indubbiamente Giosuè Carducci per l'attenzione viva che ebbe rispetto agli avvenimenti della storia che gli scorrevano davanti. Carducci era un attento lettore del “Resto del Carlino” il noto quotidiano di Bologna e lo prendeva sempre alla libreria Zanichelli sotto i portici del Pavaglione nel percorso abituale dall'Università a casa sua. Fu così che, tra l'altro apprese la notizia della tragica morte del giovane Eugenio Napoleone, figlio del deposto imperatore Napoleone III, per il quale elaborò un componimento rimasto giustamente celebre con il riferimento alla “zagaglia barbara” dei guerrieri Zulù in Sudafrica, come ho già raccontato altrove a proposito dell'ode barbara “In Morte di Napoleone Eugenio”.

Questa volta (ottobre 1874), come narra lui stesso in una delle scarse note di suo pugno apparse nell'edizione Zanichelliana della sua Opera Omnia (pag. 509) il quotidiano riferì di ciò che accadeva a Parigi, ancora sconvolta da quel cataclisma politico che fu la caduta del Secondo Impero, dopo Sedan. La notizia era quella del conte di Chambord, Enrico Carlo Ferdinando Maria Deodato D'Artois (1820/1883) duca di Bordeaux e poi conte di Chambord, figlio del Duca di Berry, secondogenito di Re Carlo X di Francia, il quale era in procinto di presentare ufficialmente la propria candidatura a Re di Francia, dopo essere rientrato dall'esilio il 1° luglio 1871 a seguito della abrogazione delle leggi che colpivano appunto la sua famiglia, approvate dall'Assemblea di Versailles nella seduta dell'8 giugno 1871.

Trattandosi di una tra le poche note autografe poste dal Poeta in calce ai “Giambi ed Epodi”, vale la pena di trascriverla integralmente.

* Socio effettivo e Revisore dei Conti dell'Ateneo di Brescia, Consigliere del Comitato di Brescia dell'Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano.

** Testo della conferenza tenuta presso l'Ateneo di Brescia venerdì 9 giugno 2023.

“Questi versi furono composti su la fine dell’ottobre 1874, quando pareva imminente in Francia la restaurazione della monarchia tradizionale nella persona di Enrico Carlo Ferdinando D’Artois conte di Chambord salutato dai suoi come Enrico V. La nascita del “figlio del miracolo” fu cantata da due grandi poeti come Alfonso de La Martine e Vittore Hugo. Né volli certo oltraggiarne la fine io, poeta minorum gentium. La visione feroce e grottesca della impossibilità di una restaurazione borbonica mi venne dalle condizioni e circostanze politiche della Francia. Del resto io ho sempre creduto che il Conte di Chambord sostenne con dignità l’esilio e ammirai l’animo veramente nobile dell’uomo nel rifiuto di sacrificare all’ambizione di essere re vano lui la bandiera per la quale e con la quale furono re da vero gli avi suoi: miracolo certo, più che quello onde egli nacque fra i giuocatori ovvero i bari di troni che si usano in questo secolo. Suo padre, come tutti sanno, fu ferito di pugnale la sera del 13 febbraio 1820 mentre scendeva di carrozza per andare all’opera e morì la mattina di poi in un palco del teatro. Il Visconte di Chateaubriand nei suoi “Memoires sur la vie et la mort de SAR le duc De Berry” scrive (lib. II ch. V) <<Lorsque le fils de France blessé avoit été porté dans le cabinet de sa loge, le spectacle duroit encore. D’un côté on entendoit les sons de la musique, de l’autre les soupirs du prince expirant; un rideau séparoit les folies du monde de la destruction d’un empire. Le prêtre qui apportait les saintes huiles traversa une foule de masques.>>).

La situazione abbastanza paradossale nasceva del fatto che dopo Sedan e la proclamazione della Repubblica con l’Assemblea Nazionale, il Governo si era trasferito prima a Tours e poi a Bordeaux per sfuggire all’assedio prussiano di Parigi, mentre nell’Assemblea Nazionale era risultata eletta una maggioranza dichiaratamente monarchica. L’Assemblea di Versailles, trasferitasi per essere lontana da Parigi, dopo la repressione sanguinosa della Comune che determinò da un lato la resistenza dei resti dell’esercito imperiale contro i prussiani e dall’altro massicci interventi repressivi contro la rivolta all’interno della città, conteneva soprattutto due forti formazioni monarchiche fra loro contrapposte che erano gli *Orleanisti*, sostenitori della casa d’Orleans e della monarchia di luglio di Carlo X, improntata ad un costituzionalismo e liberalismo moderati e il partito *Legittimista*, favorevole alle pretese del ramo borbonico, in persona del Conte di Chambord, ribattezzato Enrico V. Non mancavano anche i sostenitori bonapartisti che sostenevano il giovane Napoleone Eugenio, figlio del deposto imperatore, destinato alla tragica fine sotto la “inconscia zagaglia barbara” cantata da Carducci.

Presidente della repubblica eletto a Versailles era il grande storico Adolfo Thiers, il quale nel maggio del 1873 verrà sostituito dal maresciallo Marie Edmé Patrice Maurice Mac Mahon, duca di Magenta, di chiari sentimenti monarchici ma che dichiarò fede alla repubblica.

Anche qui, come in altri casi relativi alle vicende francesi, chi può fornirci i maggiori chiarimenti di prima mano è Costantino Nigra, Ambasciatore d'Italia a Parigi il quale riferisce al Ministro degli Esteri Visconti Venosta (anche suo amico) sugli affari di Francia in una lettera del 9 giugno 1871. Nella sua lunga e minuziosa relazione Nigra cerca di rispondere al quesito sul futuro immediato della Francia: ci sarà una restaurazione monarchica oppure la neonata repubblica, sorta dalle ceneri della guerra prussiana avrà vita lunga? E quali saranno gli effetti politici nei confronti del neonato Regno d'Italia?

Sin dall'inizio uno degli ostacoli maggiori che il duca di Chambord incontrò nel suo stesso partito Legittimista era quello della bandiera: basta con il tricolore repubblicano e napoleonico, bisognava ritornare alla gloriosa bandiera bianca coi gigli d'oro di Francia che aveva visto tutte le imprese gloriose della monarchia francese nel passato. In un messaggio inviato da Salisburgo al mandatario del partito Orleanista nell'Assemblea nazionale di Versailles il 27 ottobre 1873 il conte di Chambord sconfessava tutte le trattative condotte dai suoi per limitare o procrastinare la scelta della bandiera. Come poi succederà, questo della bandiera sarà l'ostacolo principale ed insormontabile per la restaurazione monarchica. Invano il duca di Chambord andò a Versailles nel novembre 1873 a parlare con il maresciallo Mac Mahon presidente della neonata repubblica e di dichiarati sentimenti monarchici, il quale peraltro fece dichiarazione di lealtà alla repubblica che lo aveva eletto.

Il Conte di Chambord ritornò in Germania ove morirà a Frohsdorf il 24 agosto 1883. La sua sepoltura avvenne nel monastero francescano Castagnevizza, presso Gorizia (oggi Slovenia) ove c'è anche la tomba di Re Carlo X. Nei decenni precedenti il Conte di Chambord, come molti personaggi in vista, si era stabilito a Venezia. Se la duchessa di Berry aveva comprato il palazzo Vendramin Calergi (e l'avrebbe lasciato in eredità, come baliaggio dell'Ordine di Malta, ai figli avuti dal suo secondo matrimonio col Principe di Campofranco) suo figlio Enrico, Re Enrico V di Francia come lo chiamavano i legittimisti, il figlio del miracolo nato postumo dopo che il pugnale di Louvel gli aveva ucciso il padre, non aveva voluto essere da meno e aveva comperato il magnifico palazzo gotico già Cavalli, a San Vidal sul Canal Grande.

Il Duca di Bordeaux, che si faceva chiamare conte di Chambord e la sua consorte Maria Teresa d'Austria – Este, conservavano una piccola corte di gran signori e gran dame francesi che si comportavano con loro in tutto e per tutto come con due sovrani. Anche la madre Duchessa di Berry si alzava in piedi ogni volta che Monsigneur suo figlio entrava o usciva dalla stanza.

Nonostante il carattere allegro della contessa di Chambord che passava per una fanatica del ballo, intorno a quel gruppo di persone che rievocavano con la loro sola presenza i fatti più drammatici di una storia ancora recente, aleggiava una atmosfera di rispetto un po' patetico che prendeva toni più austeri quando compariva, ospite del cugino, una figura che patetica non era, ma tragica, la Duchessa d'Angoulême, Madame Royale, la figlia di Re Luigi XVI e della povera Maria Antonietta, sorella dell'infelice Delfino di Francia con il quale era stata rinchiusa nella Torre del Tempio a Parigi con una sorte misteriosa che suscitava ancora di tanto in tanto falsi pretendenti, dei filibustieri che volevano farsi passare per lui. Quando la duchessa era morta, lontano da Venezia, la buona società legitimista aveva preso il lutto e a casa della Contessa Esterhazy, una signora ungherese che abitava in Palazzo Barbarigo a San Vio, Effie Ruskin aveva trovato tutte le signore del bel mondo vestite nelle differenti sfumature del lutto barege grigia, seta bianca, nera e porpora.¹

Si può aggiungere che prima di essere designato come unico rappresentante del partito Legitimista, vi era stata la rinunzia ai diritti successori del ramo da parte di suo cugino Luigi Filippo Conte di Parigi, il quale andò in America partecipando alla Guerra di Secessione come aiutante di campo del Generale Mac Clellan e lasciando un importantissimo libro di memorie sulla guerra civile americana.

L'analisi che il rapporto di Nigra fa della situazione generale francese, così confusa e contraddittoria dopo il cataclisma di Sedan, è molto interessante e precisa (come sempre). Dice Nigra che il ricordo favorevole all'Impero era ancora vivo nelle campagne, ove non era penetrato il soffio rivoluzionario degli operai parigini, esploso poi nel fenomeno della Comune: anzi i contadini erano propensi ad attribuire al partito rivoluzionario e repubblicano tutti gli enormi disastri capitati alla Francia.

L'elemento bonapartista era ancora abbastanza forte nelle strutture dello Stato (Magistratura, Amministrazione pubblica, Governo della difesa nazionale) ma il presidente Thiers aveva avuto cura di eliminare per quanto possibile questo elemento. Il quale invece sopravviveva per intero nell'esercito, tanto che vi furono dei battaglioni che si lanciarono all'assalto delle barricate dei Comunardi al grido di: << Vive l'Empereur!>>.

È interessante conoscere il rapporto firmato dal maresciallo Mac Mahon e apparso sul Journal Officiel del 30 giugno 1871 che contiene i dati delle operazioni eseguite dall'esercito nella repressione della Comune. Vi furono 7.514 perdite tra ufficiali e soldati dell'esercito nazionale (morti, feriti o dispersi), mentre la cifra degli insorti fatti prigionieri ammontava a

¹ Da "Venezia austriaca" di Alvise Zorzi Pag. 362.

25.000 fino alla data del 28 maggio. Furono presi agli insorti 1.500 pezzi d'artiglieria e più di 400.000 fucili. Si trattò, come si vede, di una vera e propria guerra inserita in quella ben maggiore con i Prussiani. Le fucilazioni degli insorti furono parecchie centinaia.

Il giudizio che Nigra dà della persona del Conte di Chambord è abbastanza negativo: *"Nessuno si illude circa la nullità della sua persona, nondimeno i suoi partigiani gli fecero dare il nome di caldo patriota, di uomo accorto, pieno d'onestà e di moderazione, devoto al suo paese fino al punto di mettere in ogni evento la felicità dello stesso anche sopra il suo proprio diritto"*.

Con straordinaria antiveggenza, Nigra diceva che il pericolo vero era quello che in Francia ci fosse una repubblica rossa, ma non mancava di segnalare anche il rischio di una restaurazione borbonica del ramo legittimista. Non credeva invece in un ritorno dei bonapartisti.

C'era stata proprio in quegli anni l'abdicazione del re di Spagna con la creazione della repubblica. Dice Nigra che se la scelta della forma del nuovo governo francese avesse dovuto essere affidata all'Assemblea di Versailles, l'esito sarebbe stato certamente per una monarchia legittimista. Discorso diverso nell'ipotesi di un plebiscito a suffragio universale ove la repubblica sarebbe con ogni probabilità uscita dalle urne.

Come sappiamo noi, che veniamo un secolo dopo, per effetto della questione della bandiera o per altri motivi, le ombre di una restaurazione monarchica si dileguarono e la Terza Repubblica Francese riprese il suo corso, anche se con sussulti assolutisti come quello famoso del generale Boulanger del 1889.

In quel 1873 la situazione economica mondiale era sull'orlo di una grave crisi che fece coniare per la prima volta il termine di "Grande Depressione" destinato ad avere gran successo nel 1929. Come sarebbe capitato molte altre volte, la crisi era cominciata in America con il fallimento (nel settembre 1873) di una delle più grosse case finanziarie la Jay Cooke e Company travolta dai prestiti ferroviari alla Northern Pacific Railway non rimborsati. Pochi mesi prima alla borsa di Vienna vi era stata una grande ondata di vendite con panico degli agenti per timore della perdita dei risparmi. L'enorme debito di guerra francese stabilito nel Trattato di Francoforte dopo Sedan con la previsione di 6 miliardi di franchi oro da pagare in 5 anni aveva per vero determinato un reinvestimento da parte tedesca nel settore siderurgico, anche in considerazione dell'acquisto dell'Alsazia Lorena con i relativi bacini carboniferi della Ruhr. Ma la Francia si era ben presto risollecata, pur conservando sempre il desiderio di rivincita per l'Alsazia e la Lorena, problema del quale, come diceva Leon Gambetta, battagliero avvocato repubblicano dell'Occitania, *"il faut toujours penser, j'ammis parler"*. Il debito di guerra fu saldato anche prima del termine previsto nel trattato di pace.

Dopo questa necessaria introduzione storica, per situare nei giusti termini l'invenzione poetica di Carducci, è doveroso restituire la parola al Poeta dei Gambi ed Epodi, solo con un'ultima precisazione. Nella rutilante magia dei suoi versi, il poema richiama (come sempre) grandi precedenti storici, a cominciare da Enrico IV di Navarra, fattosi cattolico per diventare Re (lui che era a capo della fazione protestante, onde la celebre frase: "Parigi val bene una Messa").

Prosegue poi con le vicende dei tre arcivescovi, fino all'esito truce e grottesco dell'ultimo Re di Francia ghigliottinato dalla Rivoluzione, Luigi XV.

Resterà comunque, nella memoria e nell'ammirazione del lettore, *"il delfin dai capei grigi"* che *"se ne viene cavalcando alla volta di Parigi"* (il conte di Chambord aveva allora 53 anni).

*Giambi ed Epodi – in Zanichelli "Opera Omnia" 1908
XXVIII.*

LA SACRA DI ENRICO QUINTO

Quando cadono le foglie, quando emigrano gli augelli
E fiorite a' cimiteri son le pietre de gli avelli,

Monta in sella Enrico quinto il delfin da' capei grigi,
E cavalca a grande onore per la sacra di Parigi.

Van con lui tutt'i fedeli, van gli abbati ed i baroni:
Quanta festa di colori, di cimieri e di pennoni!

Monta Enrico un caval bianco, presso ha il bianco suo stendardo
Che coprì morenti in campo San Luigi e il pro' Baiardo.

Viva il re! Ma il ciel di Francia non conosce il sacro segno;
E la seta vergognosa si restringe intorno al legno.

Piú che mai su gli aurei gigli bigio il cielo e freddo appare:
Con la pace de gli scheltri stanno gli alberi a guardare;

E gli augelli, senza canto, senza rombo, tristi e neri,
Guizzan come frecce stanche tra i pennoni ed i cimieri.

Viva il re! Ma i lieti canti ne le trombe e ne le gole
Arrochiscono, ed aggelano su le bocche le parole.

Arrochiscono; ed un rantolo faticoso d'agonia
Par che salga su da' petti de l'allegra compagnia.

Cresce l'ombra de le nubi, si distende su la terra,
Ed un'umida tenèbra quel corteggio avvolge e serra.

Dan di sprone i cavalieri, i cavalli springan salti:
Sotto l'ugne percotenti suon non rendono i basalti.

Manca l'aria; e, come attratti i cavalli e le persone
Ne la plumbëa d'un sogno infinita regione,

Arrembando ed arrancando per gli spazi sordi e bigi
Marcian con le immote insegne per entrare a San Dionigi.

Viva il re! Giú da i profondi sotterranei de la chiesa
Questa voce di saluto come un brontolo fu intesa:

E da l'ossa che in quei campi la repubblica disperse
Una nube di fumacchi si formava, e fuori emerse

Uno stuolo di fantasmi: donne, pargoli, vegliardi,
Conti, vescovi, marchesi, duchi, monache, bastardi;

Tutti principi del sangue: tronchi, mózzi, cincischianti,
In zendadi a fiordiligi stranamente avvoltolati.

Entro i teschi aguzzi e mondi che parean d'avorio fino
Luccicavano le occhiaie d'un sottil fuoco azzurrino.

Qual brandiva, salutando, un cappel bianco piumato
Con un gracil moncherino che solo eragli avanzato;

Qual con una tibia sola disegnava un minuetto;
Qual con mezza una mascella digrignava un sorrisetto.

Tutt'a un tratto quel movente di maligni ossami stuolo
Schricchiolando e sgretolando si levò per l'aria a volo;

Ed intorno a l'orifiamma sventolante i gigli gialli
Sgambettando e cianchettando intessea carole e balli,

Ed intorno a l'orifiamma sventolante i gigli d'oro
Sibilando e bofonchiando intonava questo coro.

— Ben ne venga il delfin grigio nel reame ove a' Borboni
Né pur morte guarentisce fide o pie le sue magioni.

Passerem dal Ponte Nuovo. Venga a sciór la sua promessa
Co 'l re grande che Parigi guadagnò per una messa,

E nel marmo anche par senta co' mustacchi intirizziti
Caldo il colpo e freddo il ghiaccio del pugnol de' gesuiti.

Marceremo a Nostra Donna. Mitriati e porporati
Tre arcivescovi i lor sonni per accoglierne han lasciati.

Su l'entrata sta solenne con l'asperges d'oro in pugno
Quel che tinse del suo sangue gli arsi lastrici di giugno.

In disparte ginocchioni veglia a dire le secrete
Quel che spento fu in sacrato per le mani d'un suo prete.

Benedice la corona del figliuol di San Luigi
Quel che giacque sotto il piombo del comune di Parigi.

Tristi cose. Al men tuo padre (son cortesi i giacobini)
Nel palchetto d'un teatro morì al suon de' violini.

Copri l'onda de l'orchestra la real confessione,
Salí Cristo in sacramento tra le maschere al veglione.

Farem gala a quel teatro noi borbonica tregenda:
Da quel palco (Iddio ti salvi!) move, o re, la tua leggenda. —

Cosí strilla sghignazzando via pe 'l grigio aere la scorta.
Ma cavalca il quinto Enrico dritto e fermo in vèr' la porta.

Su la porta di Parigi co 'l bacile d'oro in mano
A l'omaggio de le chiavi sta parato un castellano.

Ei non guarda, non fa cenno di saluto, non procede:
Un'antica e fatal noia su le grosse membra siede.

Erto il capo e 'l guardo teso, ma l'orgoglio non vi raggia:
Una tenue per il collo striscia rossa gli viaggia.

Non pare ordine o collare che il re doni al suo fedele:
Non è quel di San Luigi, non è quel di San Michele.

Al passar d'Enrico, ei move a test'alta e regalmente;
Fende in mezzo il gran corteggio: ciascun vede e niun lo sente.

È a la staffa già d'Enrico; ma non piega ad atto umile,
E tien dritto e fermo il collo mentre leva su il bacile.

– Ben ne venga mio nipote, l'ultim' uom de la famiglia!
Queste chiavi ch'io ti porgo fûr catene a la Bastiglia.

Tali al Tempio io le temprava — . Con l'offerta fa l'inchino
Ed il capo de l'offrente rotolava nel bacino;

Ed il capo di Luigi con l'immobile occhio estinto
Boccheggiante nel bacino riguardava Enrico quinto.

ott. 1874.

MARCO BIZZARINI*

TRA I SEGRETI DI MADAMA BUTTERFLY**

Al Teatro Grande di Brescia si conserva tuttora lo storico manifesto con l'annuncio delle applaudite rappresentazioni di *Madama Butterfly* di Puccini, andate in scena tra il 28 maggio e il 21 giugno 1904, pochi mesi dopo il clamoroso insuccesso alla Scala di Milano. Che tra il compositore toscano e la Leonessa d'Italia ci fosse un ottimo rapporto è comprovato dall'entusiastica accoglienza già riservata in città a titoli come *Le Villi*, *Edgar* e *Manon Lescaut*. Si potrebbe aggiungere che il musicista bresciano Antonio Bazzini, per qualche tempo direttore del Conservatorio di Milano, e oltre tutto autore di un'opera – per la verità poco fortunata – ispirata alla *Turandot* di Carlo Gozzi, fu uno dei docenti del giovane Giacomo. Forse si potrebbero ulteriormente indagare anche gli intensi rapporti che la città lombarda ebbe all'epoca con il Paese del Sol Levante: dal 1870 al 1877 il senatore bresciano Alessandro Fè d'Ostiani fu ambasciatore del Regno d'Italia nell'Impero del Giappone; si distinse inoltre come straordinario collezionista di arte orientale e potrebbe dunque aver contribuito a creare il giusto clima per il trionfo di *Butterfly* al Grande.

La 'risurrezione' bresciana dell'opera, per riprendere un suggestivo termine usato dallo stesso compositore, è stata al centro di un'articolata commemorazione promossa dalla Fondazione del Teatro Grande nel luglio 2023, anno in cui le due città di Bergamo e Brescia hanno condiviso il titolo di "Capitale italiana della Cultura". Il 20 luglio, nel massimo teatro cittadino, è andato in scena con successo un nuovo allestimento di *Madama Butterfly* in cui il ruolo della protagonista è stato affidato al soprano d'origine coreana Vittoria Yeo; sul podio l'affermato direttore bresciano Riccardo Frizza, regia di Rodula Gaitanou. In ogni caso, non è stata eseguita la versione standard dell'opera, bensì una ricostruzione della partitura

* Università "Federico II" di Napoli. Socio effettivo dell'Ateneo di Brescia.

** Relazione tenuta venerdì 21 luglio 2023 come introduzione al Convegno *Giacomo Puccini e la Madama Butterfly nel 120° anniversario del successo bresciano*.

della versione Brescia 1904 che include pagine di rarissima esecuzione. Si è trattato dunque di uno spettacolo ambizioso e importante, coprodotto non solo dal circuito lombardo, ma anche dal Teatro del Giglio di Lucca e dall'Estonian National Opera di Tallinn.

«Sono ben felice – ha dichiarato alla vigilia il maestro Frizza – di dirigere un'opera nel teatro della mia città e questa produzione è particolarmente interessante perché ci consente di entrare nell'officina del compositore. Quest'opera è forse quella tecnicamente più difficile, accanto alla *Fanciulla del West*, di tutto il repertorio pucciniano. In passato mi avevano già proposto di dirigere la “tragedia giapponese”, ma ho rifiutato in più di un'occasione. Ora invece sento che è arrivato il momento della mia prima *Butterfly*. Quando si ascolta l'opera nella versione definitiva, sembra quasi che Puccini abbia scritto la sua musica di getto; invece è il risultato di un lungo processo e di tanti ripensamenti che mostrano l'esperienza e il mestiere di un grandissimo uomo di teatro». Dello stesso avviso la regista greca Gaitanou: «Lavorare sulla versione bresciana dell'opera mi ha dato un'affascinante apertura sul processo creativo di Puccini. Credo che in questa edizione risalti soprattutto il ruolo della protagonista come madre. Ecco perché, nel secondo atto, ho posto al centro dell'azione il figlioletto di Butterfly: un bimbo di soli tre anni, che rappresenta l'unico motivo di speranza e di luce nella vita della protagonista e della fida Suzuki».

Per approfondire questi temi, la Fondazione del Teatro Grande, con il convinto sostegno del sovrintendente Umberto Angelini e del segretario artistico Alessandro Trebeschi, ha promosso un convegno internazionale di studi svoltosi nella Sala del Ridotto nella giornata del 21 luglio. L'iniziativa, che ha visto la partecipazione di alcuni dei più noti studiosi pucciniani a livello internazionale, è stata realizzata in collaborazione con il Centro Studi Giacomo Puccini di Lucca, con l'Archivio Storico Ricordi e con l'Ateneo di Brescia che ora mette a disposizione la pubblicazione integrale degli Atti, a cura dello scrivente, nel presente volume dei «Commentari».

Moderata dalla musicologa Gaia Varon, la giornata di studi è stata aperta da un intervento di Gabriella Biagi Ravenni, presidente del Centro Studi Giacomo Puccini, focalizzato sul continuativo legame tra Brescia e il maestro lucchese, a partire almeno dal 1890, quando l'opera d'esordio, *Le Villi*, andò in scena al Grande con la direzione di Arturo Toscanini. Virgilio Bernardoni ha poi rievocato il lungo lavoro di ricerca avviato dal musicologo Dieter Schickling, recentemente scomparso, che ha permesso di ridefinire la figura di Puccini a partire dalle sue testimonianze epistolari. Oggi si conoscono più di 10.400 lettere del compositore. La pubblicazione integrale del carteggio è tuttora in corso: finora sono usciti i primi tre volumi, assai ponderosi, a cui ne seguiranno verosimilmente almeno altri nove.

Bernardoni ha inoltre ricordato gli eventi più significativi nella biografia del maestro lucchese all'epoca di *Butterfly*, opera portata a termine in un periodo davvero difficile, caratterizzato fra l'altro dalla burrascosa relazione sentimentale con la giovane Corinna Maggia, che mise in crisi il rapporto con la futura moglie Elvira Bonturi, nonché dall'incidente automobilistico che gli procurò una gamba rotta e lunghi mesi di immobilità.

Emanuele Senici ha invece introdotto e commentato la recente monografia di Arthur Groos, *Madama Butterfly/Madamu Batafurai: Transpositions of a Japanese Tragedy* (Cambridge, Cambridge University Press, 2023). In proposito, come osserva acutamente Senici, «l'inclusione nel titolo del volume di *Madamu Batafurai*, la traslitterazione in caratteri latini del modo in cui *Madama Butterfly* è pronunciato in giapponese, indica che parte del volume è dedicata all'opera osservata dal punto di vista del Giappone. Questo punto di vista è ovviamente di grandissimo interesse in una prospettiva postcoloniale, perché testimonia come una cultura 'orientalizzata' dal cosiddetto Occidente – anche se non colonizzata in senso strettamente politico – abbia reagito a questa orientalizzazione nel momento in cui si trovò a gestire un prodotto culturale che la presentava in modo articolato e complesso».

Lo stesso Groos, insigne musicologo e germanista statunitense che di Puccini si occupa da oltre quarant'anni, contribuisce ai presenti Atti con ulteriori riflessioni sulla considerevole distanza, spesso sottovalutata, «tra la visione orientaleggiante dell'opera e la realtà storica del Giappone» che nell'«età presente» indicata dal libretto (vale a dire nel 1904) aveva già «sconvolto il mondo vincendo la prima battaglia nella guerra russo-giapponese». Non stupisce pertanto se Hisako Ōyama, coltissima consorte dell'ambasciatore nipponico in Italia all'inizio del Novecento, abbia fortemente criticato l'imprecisa e a volte totalmente errata rappresentazione del suo Paese in vari punti dell'opera, rifiutandosi tra l'altro di assistere alla *première* scaligera.

S' inseriscono bene, a questo punto, le considerazioni attuali di Naomi Matsumoto, studiosa giapponese di melodramma con esperienze internazionali in Italia e Inghilterra. Qui si toccano i punti davvero scottanti «del femminismo, dell'antirazzismo e dell'anticolonialismo con riferimento a *Madama Butterfly*», secondo cui, paradossalmente, «potrebbe diventare sempre più difficile, se non impossibile, rappresentare l'opera in modo che non offenda la sensibilità contemporanea». È dunque tempo di riflettere su come «salvare *Butterfly*, non dal suicidio personale, ma dall'omicidio teatrale deliberato', cioè dalla cancellazione culturale». Una problematica, quest'ultima, avvertita anche dalla regista Gaitanou, per la quale «i vari stereotipi che costellano l'opera, non solo riferibili all'Oriente ma anche

agli stessi personaggi americani, che sono tutti biondi e bevono whisky, rischiano di risultare offensivi e vanno dunque stemperati, evidenziando il dialogo anziché il contrasto tra le culture, ragion per cui è opportuno privilegiare un teatro musicale di simboli, aperto a diverse interpretazioni».

Chiusa la parentesi sui controversi temi d'attualità, lo storico dell'arte Paolo Bolpagni – già curatore, alla Fondazione Ragghianti di Lucca, di un'importante mostra su Puccini e le arti visive (2018) e di una più recente su Puccini fotografo (2024) – si è occupato dell'orientalismo nelle arti visive prima e dopo *Madama Butterfly*, con riferimenti a diversi artisti quali Antonio Mancini, Plinio Nomellini, Paolo Troubetzkoy, Athos Casarini e Anselmo Bucci. Ma non si può parlare di questo titolo senza affrontare i rapporti del compositore con Casa Ricordi: a tal proposito, Pierluigi Ledita, direttore dell'Archivio Storico Ricordi, ha mostrato immagini e documenti di grande interesse, tra cui, nella partitura autografa, un curioso «santino della Madonna, allegato dallo stesso Puccini alla pagina musicale per indicare la postura con cui Butterfly tiene in spalla il bambino Dolore per farlo vedere a Sharpless, una sorta di nota di regia che testimonia un approccio organico alla composizione e alla sua messinscena».

Francesco Cesari, curatore – assieme a Matteo Giuggioli -- del terzo volume dell'epistolario pucciniano comprendente le lettere scritte tra il 1902 e il 1904 (Firenze, Olschki, 2022), ha ricostruito il composito quadro della ricezione dell'opera, anch'esso meno definito di quanto si creda. Infatti, non è vero che all'indomani della ripresa bresciana *Madama Butterfly* abbia conosciuto il suo definitivo successo; in Italia, per interi anni, l'opera venne rappresentata poco e recensita peggio, mentre all'estero andava incontro a una fama e diffusione crescente.

Infine, sulla complessa gestazione della tragedia giapponese è tornato Matteo Giuggioli, ribadendo che non è possibile individuare una versione definitiva di *Butterfly*, in quanto dal fiasco scaligero in poi il compositore vi tornò molte volte con tagli e interventi che non hanno un andamento lineare. Possiamo dunque parlare di un'opera 'policentrica', frutto del confronto di Puccini con interpreti, editori, librettisti e anche, immancabilmente, con le reazioni del pubblico.

Assai numerosi, come si può vedere, sono i temi legati a un titolo fondamentale del corrente repertorio lirico, così importante anche per la storia del Teatro Grande di Brescia. Grazie alle più recenti indagini musicologiche, alcuni segreti dell'opera possono ora dirsi finalmente svelati, mentre altri continueranno ad affascinare specialisti e appassionati ancora per molto tempo.

GABRIELLA BIAGI RAVENNI, VIRGILIO BERNARDONI,
EMANUELE SENICI*

PUCCINI, *MADAMA BUTTERFLY*
E BRESCIA NELLE RICERCHE DEL
CENTRO STUDI GIACOMO PUCCINI^{1**}

Tutti sanno che il Teatro Grande di Brescia ha un posto di rilievo nella storia della ricezione delle opere di Giacomo Puccini per la ‘resurrezione’ di *Madama Butterfly* il 28 maggio del 1904. A quest’opera, alla sua genesi e alla sua fortuna il Centro Studi Giacomo Puccini ha riservato un’attenzione particolare, grazie soprattutto alla pluridecennale attività di ricerca di Arthur Groos. Sugli anni cruciali del completamento dell’opera, del tonfo al Teatro alla Scala il 17 febbraio e della successiva ‘resurrezione’ a Brescia ci illuminano le lettere di Puccini pubblicate nel terzo volume dell’*Epistolario* (2022) curato da Francesco Cesari e Matteo Giuggioli.

La pubblicazione dell’*Epistolario* pucciniano è stata avviata subito dopo la costituzione del Centro Studi Giacomo Puccini nel 1996 ed è tuttora il progetto di riferimento nella sua attività. Questo non significa che altre linee di ricerca abbiano minore importanza, ma è indubbio che è quasi sempre necessario ricorrere direttamente alle parole di Puccini. È possibile farlo consultando il database dell’epistolario, che include ogni tipo di missiva inviata e, in minor quantità, le dediche su fotografie o su spartiti e partiture. Questo database raccoglie il frutto di un lavoro iniziato con schede cartacee da Dieter Schickling prima della costituzione del Centro, in seguito portato avanti da un gruppo di lavoro composto da Giulio

* Rispettivamente Presidente del Centro Studi Giacomo Puccini, Vicepresidente del Centro e Presidente dell’Edizione Nazionale delle Opere di Giacomo Puccini, Membro del Consiglio direttivo del Centro e Socio corrispondente dell’Ateneo di Brescia.

** Testo della conferenza tenuta venerdì 21 luglio 2023 in occasione del Convegno *Giacomo Puccini e la Madama Butterfly nel 120° anniversario del successo bresciano*.

¹ Il testo è stato concepito insieme dai tre autori: Gabriella Biagi Ravenni ha poi scritto la prima sezione, Virgilio Bernardoni la seconda ed Emanuele Senici la terza.

Battelli, Gabriella Biagi Ravenni, Michele Girardi, Arthur Groos, Jürgen Maehder, Peter Ross e Dieter Schickling, poi affiancato da Virgilio Bernardoni, presidente dell'Edizione Nazionale delle Opere di Giacomo Puccini che pubblica i volumi dell'*Epistolario*. Il database registra, se possibile, il luogo e la data di ogni missiva e di ogni dedica, e quindi ci fornisce una cronologia certa degli spostamenti di Puccini.

È così possibile ricostruire con accuratezza prima impossibile le presenze di Puccini a Brescia. Il primo documento è una cartolina scritta da Brescia ad Alfredo Soffredini il 13 agosto 1892, pochi giorni prima della rappresentazione di *Edgar* al Teatro Grande. La cartolina non compare nel primo volume dell'*Epistolario* (2015) perché emersa dopo la pubblicazione. Sarà stato presente Puccini alla rappresentazione de *Le Villi* al Teatro Grande diretta da Arturo Toscanini il 31 dicembre 1889? E a una delle due esecuzioni del quartetto *Crisantemi* all'Istituto Musicale Venturi, il 26 e il 31 gennaio 1890? In entrambi i casi sarebbe possibile, perché in quei giorni il compositore si trovava a Milano. Dopo *Edgar* Puccini accompagnerà *Manon Lescaut* al debutto sulle scene del Teatro Grande il 24 agosto 1893. Non presenziò invece alla prima della *Bohème* diretta da Toscanini il 22 agosto 1896, una delle messe in scena più memorabili del Teatro Grande, come si legge sul sito del Teatro. Quel giorno Puccini era a Torre del Lago e scriveva una lunga lettera a Luigi Illica che contiene un annuncio temerario – «Incominciata Tosca» – e tratta polemicamente della *Bohème* di Leoncavallo, senza fare il minimo accenno alla sua. Della rappresentazione di *Tosca* al Teatro Grande (22 agosto 1900) Puccini si occupò per assicurarsi Elena Bianchini Cappelli, già scritturata per Brescia, anche per Lucca (3 settembre), proponendo di rinviare di qualche giorno il debutto. Il tentativo non riuscì, Puccini rimase in Toscana, e a Lucca cantò Amelia Pinto.

Molte sono le missive scritte da Brescia nel lungo soggiorno del 1904, dal 17 maggio al 2 giugno, per seguire l'allestimento della nuova versione di *Madama Butterfly*. Non entriamo nel merito delle ragioni per cui Casa Ricordi scelse Brescia per il riscatto dell'opera, ma vale la pena richiamare quanto aveva scritto Puccini il 9 maggio al cognato Massimo Del Carlo, Sindaco di Lucca, che avrebbe voluto farla rappresentare al Teatro del Giglio in settembre:

Lui [Giulio Ricordi] è di parere contrario, poiché a ragione dice che il successo della mia città natale potrebbe fare più male che bene e darebbe agio ai nemici (e ce ne sono tanti!) di dire che sono i soliti taglierini fatti in casa: e prima Brescia coll'intervento Reale e relativa Esposizione, poi Lucca.

A Lucca *Madama Butterfly* arriverà invece solo nel settembre 1907. L'espressione «taglierini fatti in casa» doveva essere abituale in Casa Ricordi, se Ferdinando Fontana, quando pubblicò nel 1884 sulla «Gazzetta musicale di Milano» la prima biografia di Puccini nell'imminenza della prima rappresentazione della nuova versione de *Le Villi*, aveva scritto:

Ma a me non spetta fargli degli elogi; essi potrebbero recargli, anzi, nocumento, poiché il pubblico, e a ragione, va molto guardingo circa i cosidetti taglierini fatti in casa.

Dopo *Madama Butterfly*, Puccini fu a Brescia per *La fanciulla del West* nel 1911 (debutto il 23 agosto), questa volta subito prima della rappresentazione a Lucca (dal 10 settembre). Al debutto del *Trittico*, il 4 maggio 1920, non sarà invece presente.

Non tutte le presenze di Puccini a Brescia sono però legate a occasioni professionali. Piace qui ricordare almeno una cartolina illustrata con testo brevissimo («Gli amici ti ricordano») inviata da Puccini e Augusto Bianchi ad Alfredo Caselli che ci attesta la presenza di Puccini a Brescia il 10 settembre 1909: l'illustrazione è quella del Primo circuito aereo di Brescia. Il 1909 era iniziato con la tragedia del suicidio di Doria Manfredi, che aveva provocato a Puccini la sua più grave crisi esistenziale: sofferenze profonde, brusca rottura con la moglie, incomprensione del figlio, trattative con avvocati, processo, conseguente lunga interruzione della composizione di *Fanciulla*. Poi, piano piano, aveva ripreso il lavoro e, dopo la condanna di Elvira, aveva chiuso il contenzioso con un congruo risarcimento alla famiglia Manfredi, e si era ricongiunto con Elvira e Antonio per una vacanza a Bagni di Lucca. Da lì era partito per un lungo viaggio con la sua automobile verso le Dolomiti. A Brescia aveva voluto assistere alle spettacolari esibizioni di volo acrobatico. La sua presenza venne notata.

Nel terzo volume dell'*Epistolario*, dedicato agli anni 1902-1904, Francesco Cesari e Matteo Giuggioli hanno ordinato e commentato, in senso documentale e nella vicenda biografica e creativa pucciniana, 890 missive, la metà delle quali pubblicate per la prima volta. Poiché un terzo circa del totale contiene informazioni relative a *Madama Butterfly*, si può dire davvero che questo sia il volume di *Madama Butterfly* e che ne documenti il cantiere nello specchio del più ricco repertorio di scritti pucciniani relativamente agli anni cruciali della composizione e del doppio debutto di febbraio e di maggio 1904, a Milano e a Brescia. Altri due volumi in preparazione, comprendenti rispettivamente le missive dei bienni 1905-

1906 (a cura di Gabriella Biagi Ravenni e Francesco Cesari) e 1907-1908 (a cura di Virgilio Bernardoni e Aldo Berti), in tutto circa 1500 lettere, forniranno ulteriori ragguagli sugli assestamenti della partitura negli anni della diffusione dell'opera nei teatri italiani e stranieri: una diffusione tutto sommato lenta e non proprio trionfale.

Delle serie editoriali dell'Edizione Nazionale delle Opere di Giacomo Puccini (oltre all'*Epistolario*, una è incentrata sulle opere musicali non teatrali e un'altra è dedicata al recupero delle disposizioni sceniche di allestimenti delle opere teatrali realizzati alla presenza del compositore) l'*Epistolario* è la più imponente e quella che ha richiesto un lavoro preparatorio di più lunga durata. Come già menzionato, in un primo tempo il progetto è stato elaborato in solitaria da Dieter Schickling e poi, dalla seconda metà degli anni Novanta, lo ha fatto proprio il Centro Studi Giacomo Puccini, finché dal 2007 la pubblicazione dei volumi è stata assorbita nell'Edizione Nazionale. Da una fase all'altra la conoscenza del patrimonio epistolare pucciniano è letteralmente lievitata, passando dalle circa 4.000 lettere note della prima ricognizione Schickling alle 10.500 registrate oggi nel database di riferimento dell'edizione. Tanto che, una volta completato – nel frattempo chissà quante altre lettere emergeranno da archivi e collezioni oppure transiteranno nel mercato antiquario! – l'*Epistolario* sarà uno scrigno di ricchezza ineguagliabile delle parole di un musicista restio a dichiararsi e ad esprimersi in pubblico, e però brillante, generoso, creativo nella comunicazione privata. Per un riscontro immediato di quanto l'*Epistolario* pubblicato dall'Edizione Nazionale vada moltiplicando le risorse mediante le quali è possibile approfondire la conoscenza di Puccini uomo e compositore, basti considerare che la raccolta epistolare più cospicua di cui disponevamo – i *Carteggi pucciniani* predisposti da Eugenio Gara nel 1958 – presenta in tutto 915 lettere, buona parte delle quali inviate al musicista da altri.

In generale, il volume “di *Madama Butterfly*” conferma la funzione fondamentale della corrispondenza nelle manifestazioni verbali di Puccini: la lettera (riassumendo sotto questa etichetta tutte le categorie di corrispondenza utilizzate, cartoline, biglietti, lettere vere e proprie, telegrammi) è stata il tipo di scrittura prediletto, al quale egli ha affidato ogni sua comunicazione, quelle intime e famigliari, quelle amicali, quelle professionali. Negli anni di *Butterfly* la forma dell'esposizione si fa più sintetica ed essenziale: forse un corrispettivo della condotta più asciutta che allora andava assumendo anche la musica. Tanto che Puccini introduce un nuovo formato di carta, più confacente alle esigenze del momento rispetto ai formati convenzionali. Si tratta di un foglio pieghevole oblungo, capace di contenere un testo non più esteso di una cartolina postale, e per questo definito «letteretta». Ne farà uso per il resto della vita e lo diffonderà nella cerchia delle persone a lui più vicine.

Grazie anche alla possibilità di offrire stralci di carteggio, significativamente accresciuta dalla imponente disponibilità di missive in entrata consultabili nell'Archivio Puccini di Torre del Lago, l'*Epistolario 1902-1904* fa emergere una personalità sempre più complessa. Puccini è ormai attestato nel ruolo di demiurgo incontrastato del proprio mondo, che gestisce, governa, plagia da regista assoluto. Un solo esempio. Quando nel novembre 1902 si convince finalmente a sopprimere un intero atto dal libretto di *Madama Butterfly* (quell'atto che avrebbe dovuto svolgersi nel consolato statunitense di Nagasaki) lo fa con una determinazione che non ammette repliche: «mi sono convinto che l'opera deve essere in due atti!!!! non si spaventi! [...] Vedrà caro Sig. Giulio che io ho ragione», scrive a Ricordi. Al quale non resta che abbozzare: «È il caso di mettere la berta in seno [espressione milanese equivalente a "chiudere la bocca"], quantunque io sia di parere affatto contrario al suo!».²

Puccini vi appare però anche come uomo che esaspera oltre misura gli atteggiamenti vittimistici, pur giustificabili in un tempo che non gli lesina difficoltà e incertezze. Il trauma più significativo gli è inferto nel corpo dal grave incidente automobilistico nel quale incorre la sera del 25 febbraio 1903. Ne esce con un frattura alla gamba destra che lo costringe a un lungo periodo d'immobilità e ad un altrettanto lungo periodo di convalescenza, e che gli fa scoprire di essere malato di diabete. «Addio tutto, addio Butterfly addio vita mia! è terribile!», scrive a Luigi Illica.³ Peggio ancora reagisce al colpo mortale inferto alla sua sensibilità dall'ex amante torinese Corinna Maggia, la quale alla fine della relazione mette tutta la corrispondenza in mano all'avvocato e intenta causa contro di lui. Allora precipita in un vero abisso di sconforto:

Sono qui solo e triste! – scrive a Illica – tu sapessi le sofferenze mie! avrei tanto bisogno d'un amico e non ne ho o se c'è qualcuno che mi vuol bene non mi capisce – Sono un temperamento molto diverso da tanti! solo io mi comprendo e mi addoloro – ma è continuo dolore il mio – non mi dà pace – anche il lavoro non mi solleva e lavoro perché devo – la mia vita è un mare di tristezza e mi ci fisso! mi sembra di non essere amato da nessuno capisci da nessuno – e dire che tanti mi dicono un uomo invidiabile! come sono stato generato male!⁴

² Lettera a Giulio Ricordi del 16 novembre 1902, in GIACOMO PUCCINI, *Epistolario*, III: 1902-1904, a cura di Francesco Cesari e Matteo Giuggioli, Olschki, Firenze 2022, n. 179, p. 116.

³ Lettera a Illica del 25 maggio 1903, *ivi*, n. 334, p. 236.

⁴ Lettera a Illica del 24 novembre 1903, *ivi*, n. 485, p. 349.

In un caso o nell'altro – da dominatore o da dominato – mai Puccini nasconde l'egocentrismo che lo caratterizza. E come sempre esibisce una scrittura varia e interessante, modulata sugli interlocutori, imprevedibile nel mescolare livelli di stile, nell'alternare prosa e poesia e nell'esibire con apparente noncuranza figure retoriche, citazioni, giochi di parole, doppi sensi, neologismi e nonsense a non finire. Una piccola antologia di varietà prosodica e argomentativa si legge nelle lettere scritte alla compagna Elvira Bonturi nel febbraio 1902. Elvira è a Torre del Lago inviperita con lui, rosa dalla gelosia nei confronti della rivale Corinna. Giacomo si trova a Capalbio per la caccia. Le lettere passano con disinvoltura quasi incoscienti dalle scuse alle minacce, con toni melliflui un giorno («Spero ti sarai calmata [...] – cara Elviretta mia, ti voglio bene e faccio e farò di tutto per provartelo – non essere così esclusivista e esigente») e toni sdegnati quello successivo («e anch'oggi niente lettere né giornali come mi avevi promesso Bene! Così si fa – ! già lo so il tuo non è altro che risentimento verso di me e una mania autoritaria, ma con me questi sistemi non vanno – io non scrivo più, se non ricevo prima da te»). Poi Giacomo si diffonde in descrizioni di vita di caccia («Si sta così bene qui! [...] – si sta allegri – e si dorme, si mangia e si va a cavallo a giornate – [...] Si fa sempre colazione sull'erba e che appetito!») e si perde in informazioni spicciole («ho l'ultima camicia bianca addosso! – ho fatto un sette ai calzoni di velluto»).⁵ Finché, rientrato da Capalbio, non deve giustificare un incontro con Corinna di cui Elvira è a conoscenza e allora esplode in una sfuriata liberatoria:

l'essere pedinato a questo modo mi ha avvilito e mi ha persuaso in che Terribile Trama poliziesca io mi viva – non faccio altre aggiunte: finisco – non ho voluto altro che dirti come stavano le cose – nel loro vero senso me l'avete rotti tutti quanti siete ma tutti, tutti – e non ne posso più –⁶

Il colpo di teatro del matrimonio, il «pataracchio» celebrato il 31 dicembre 1903, dopo quasi diciotto anni di convivenza con Elvira, avrebbe messo fine soltanto momentaneamente a questo genere di schermaglie.⁷

In ogni caso, in questi anni di turbolenza esistenziale *Madama Butterfly* è la vera coprotagonista della vita di Puccini, fino all'evento culminante della clamorosa caduta al debutto milanese che induce autori ed editore a ritirarla dalla scena e a ingegnarsi per creare un'occasione di rilancio in una sede non compromessa. E, a seguire, fino alla scelta definitiva dell'al-

⁵ Lettere a Elvira Bonturi del 16, 17 e 18 febbraio 1902, *ivi*, nn. 26-28, pp. 18-19.

⁶ Lettera a Elvira Bonturi posteriore al 23 febbraio, *ivi*, n. 32, p. 23.

⁷ Vedi il n. 528, *ivi*, p. 379.

lestimento nel Teatro Grande di Brescia che ne propizia la riabilitazione, di pubblico e di critica. L'*Epistolario 1902-1904* non aggiunge granché a quanto già sappiamo circa la genesi, già diffusamente documentata in altre pubblicazioni del Centro Studi Giacomo Puccini.⁸ Una lettera inedita a Giuseppe Giacosa, tuttavia, contiene un dettaglio significativo circa un modo di procedere che negli anni era divenuto sempre più determinante per Puccini. È il luglio 1903, il maestro sta componendo un episodio il cui assetto gli dà (e gli avrebbe dato pure in seguito) parecchia preoccupazione – l'incontro tra Cio-cio-san e Kate Pinkerton che precede il finale – e perciò chiede al poeta di completare le didascalie sceniche ancora incomplete, con una precisazione inequivocabile: «A me serve molto [sottinteso: per comporre la musica] questa ricostruzione dell'andamento scenico».⁹ Una traccia esplicita di come la componente visiva fosse diventata ormai imprescindibile per l'immaginazione sonora pucciniana.

Quel che colpisce nella lettura corsiva dell'*Epistolario* a partire dal 18 febbraio 1904 (il giorno dopo il tonfo) è invece la reattività di carattere di Puccini, abbattuto e amareggiato e però subito certo d'essere stato vittima di un linciaggio ingiusto e della rivincita che riuscirà a prendersi nei confronti dei detrattori. Con amici e parenti si descrive «triste ma forte», «torturato ma non atterrato», «fermo e fiducioso».¹⁰ Coltiva fortissimo il dubbio di essere caduto nella trappola di una congiura partita da ambienti romani e con l'aiuto di amici residenti nella capitale raccoglie indizi che lo portano a sospettare Pietro Mascagni di aver fatto parte della congrega dei nemici capitolini, e addirittura di esserne stato l'artefice: «Io suppongo che sia tutta roba ispirata da Mascagni».¹¹ Ipotesi non provate, e finora non verificate, che comunque stendono un'ombra destinata a infittirsi nei rapporti personali col collega livornese.

Nell'*Epistolario 1902-1904* il dopo *Madama Butterfly* rimane un problema aperto. Puccini incomincia a occuparsene precocemente, in modo quasi casuale, calando con indifferenza la domanda in una lettera a Illica di

⁸ Si vedano ARTHUR GROOS, *Luigi Illica's Libretto for Madama Butterfly* (1901), in «Studi pucciniani», II, 2000, pp. 91-204 e *Madama Butterfly. Fonti e documenti della genesi*, a cura di Arthur Groos, Virgilio Bernardoni, Gabriella Biagi Ravenni, Dieter Schickling, Lucca, Centro Studi Giacomo Puccini-Maria Pacini Fazzi 2005.

⁹ Lettera a Giacosa del 5 luglio 1903, in *Epistolario*, III, n. 375, p. 268.

¹⁰ Lettere a Camillo Bondi, a Massimo Del Carlo, a Rodolfo Giacchi e ad Alfredo Vandini, rispettivamente del 18, 21 e 23 febbraio 1904, *ivi*, nn. 582, 589, 595-596, pp. 413, 418, 424-425.

¹¹ Letteretta ad Alfredo Vandini dell'8 marzo 1904, *ivi*, n. 621, p. 445.

inizio maggio 1903: «che opera faremo dopo *Butterfly*??! ci pensi?». ¹² È la prima avvisaglia di quell'inquietudine artistica incontentabile che nei mesi e negli anni successivi lo porterà a sondare un numero elevato di soggetti e a saggiare le capacità di una schiera di possibili librettisti.

In questo contesto si può comprendere anche l'equivoco spiritoso dell'approccio a Giovanni Pascoli. Illica gli dà in lettura *Il fringuello cieco* (una poesia poi compresa nei *Canti di Castelvecchio*) e Puccini, entusiasta, replica «voglio scrivere a Pascoli se mi fa un pettirosso». Poi alla risposta suppone che Pascoli voglia addirittura scrivergli un libretto: «Ascriverci a grande fortuna il poter collaborare con lei!. Ma l'argomento? Questo è il nocciolo duro!», ¹³ Tanto che l'altro è costretto ad affidare all'amico comune Alfredo Caselli il compito di chiarire il fraintendimento: «il Puccini mi ha risposto una lettera gentile [...]. Io, così a mezza bocca, ero venuto incontro a quel suo desiderio [...] d'avere una canzonetta come quella del fringuello. Ed esso intende che io gli offra la mia collaborazione per un libretto: il che mi pare ambizioso da parte mia. Tu dunque [...] correggi». In ogni caso, non è senza significato che nel 1902 Puccini si sia lasciato ingannare dall'ammirazione verso il poeta e che nel 1904 il poeta, nell'attesa del riscatto bresciano di *Madama Butterfly*, abbia ricambiato la stima con un delicato incoraggiamento in versi: «Caro nostro e grande Maestro, | la farfallina volerà: ha l'ali sparse di polvere, | con qualche goccia qua e là, | gocce di sangue, gocce di pianto... | Vola, vola, farfallina...». Puccini replicò, commosso: «Caro grande poeta [...] Anch'io ho così fede nel (sia pure tenue) volo di Cio Cio San!». ¹⁴

La bibliografia su *Madama Butterfly* si è di recente arricchita di un volume fondamentale, «*Madama Butterfly*»/«*Madamu Batafurai*: *Transpositions of a 'Japanese Tragedy'*», che qui si presenta come esempio eccellente sia degli orientamenti musicologici attuali sull'opera pucciniana, sia degli approcci e dei metodi coltivati in seno al Centro Studi Giacomo Puccini. ¹⁵ Il suo autore, il musicologo e germanista statunitense Arthur Groos, fu infatti co-fondatore del Centro nel 1996, ne fu a lungo vicepresidente e

¹² Lettera a Illica del 1° maggio 1903, *ivi*, n. 309, p. 214.

¹³ Cartolina postale a Illica e lettera a Pascoli del 25 settembre e dell'11 novembre 1902, *ivi*, nn. 155 e 177, pp. 101 e 114.

¹⁴ Letteretta a Pascoli del 17 marzo 1904, *ivi*, n. 638, p. 458.

¹⁵ ARTHUR GROOS, «*Madama Butterfly*»/«*Madamu Batafurai*: *Transpositions of a 'Japanese Tragedy'*», Cambridge, Cambridge University Press 2023, pp. xxv+269.

membro del consiglio direttivo, e continua a collaborarvi nel contesto del comitato scientifico. Pucciniano di lunghissimo corso (i suoi primi studi sul compositore risalgono agli anni Ottanta del secolo scorso), ha curato o co-curato varie pubblicazioni editate dal Centro, inclusi i primi quattro numeri del periodico «Studi Pucciniani» e i volumi «*Madama Butterfly*»: *fonti e documenti della genesi* (2005) e «*Madama Butterfly*»: *l'orientalismo di fine secolo, l'approccio pucciniano, la ricezione* (2008). Benché si sia occupato anche di altre opere pucciniane, in particolare *La Bohème*, *Madama Butterfly* è di gran lunga il titolo più importante nella sua bibliografia, che include anche numerosissimi saggi scientifici ad esso dedicati. La monografia «*Madama Butterfly*»/«*Madamu Batafurai*» costituisce dunque il coronamento di quattro decenni di studi intensi e continui sull'opera pucciniana da parte di Groos. Egli è quindi senza alcun dubbio il maggior esperto di *Madama Butterfly* oggi, e il suo libro rappresenta al meglio le ricerche attuali su quest'opera. Esso apporta però anche notevoli elementi di novità nel panorama degli studi non solo su Puccini, ma anche più in generale sull'opera italiana. Tali elementi emergono anche solo da una rapida scorsa all'indice del libro.

L'introduzione, «Marriage ... in the Japanese way» (che evoca la battuta di Pinkerton «così mi sposo all'uso giapponese»), presenta la situazione storica dei 'matrimoni' temporanei tra uomini occidentali e donne giapponesi che nella seconda metà dell'Ottocento erano comuni nelle città portuali come Nagasaki, dove si svolge l'azione dell'opera. Il primo capitolo, «Loti and Long – with an eyewitness account», discute non solo due delle fonti letterarie del libretto, il romanzo *Madame Chrysanthème* del francese Pierre Loti e il racconto *Madame Butterfly* dell'americano John Luther Long, ma anche le affascinanti memorie della sorella di quest'ultimo, Jennie, che fu missionaria a Nagasaki e che racconta un caso per tanti versi simile a quello dell'opera. Il capitolo successivo si concentra sulla complicata e prolungata genesi di *Madama Butterfly*, a partire dal 1900 (quando Puccini assisté a Londra al dramma in un atto che David Belasco aveva tratto dal racconto di Long) fino al fiasco scaligero del febbraio 1904, da questo alla seconda versione bresciana del maggio successivo, e infine alla versione corrente, fissata dalla partitura a stampa del 1907. Il terzo capitolo analizza in dettaglio il libretto, in particolare l'evoluzione della protagonista nelle sue varie versioni, incluso un atto, poi scartato, ambientato nel consolato americano, dove Butterfly si reca per convertirsi al cristianesimo. L'attenzione passa poi alla musica in un capitolo densissimo che si concentra specialmente sulle conseguenze drammatiche dell'interazione tra le melodie tradizionali giapponesi inserite nella partitura e il linguaggio 'occidentale' di Puccini. Gli ultimi due capitoli studiano la ricezione di *Madama Butterfly* in Giap-

pone fino agli anni Cinquanta del secolo scorso, sia le rappresentazioni dell'opera stessa (più o meno complete e rimaneggiate), sia i suoi adattamenti per tradizioni teatrali indigene, nello specifico due diversi *musical* per la compagnia tutta femminile di Takarazuka (1931 e 1953) e una *pièce* per il teatro di figura noto come Bunraku (1956).

La monografia di Groos si colloca dunque in continuità con alcuni filoni da tempo predominanti nella disciplina della drammaturgia musicale: la filologia dei libretti e più in generale la critica genetica; lo studio del contesto teatrale, culturale, sociale, politico e ideologico in cui l'opera prende forma e per il quale è in primo luogo pensata; lo sforzo ermeneutico applicato all'*opus* in quanto tale, a partire da questo contesto ma certamente non limitato ad esso; e infine la ricezione. Due sono però, secondo me, gli elementi di novità più rilevanti del volume.

Il primo è che a tutti questi aspetti è dedicata eguale attenzione in una monografia su un singolo titolo. La grande maggioranza di queste pubblicazioni (sia che siano a firma di un solo autore, sia che ad esse collaborino più persone) si concentra infatti sulla genesi e sull'interpretazione, nel migliore dei casi relegando la ricezione a una breve sezione finale. La ragione di questa tendenza è da individuare nell'enfasi sulla categoria di autore – sull'autorità dell'autorialità, si potrebbe dire – che ha caratterizzato la musicologia fin dalle sue origini ottocentesche, e che nel campo dell'opera italiana continua a manifestarsi negli enormi sforzi dedicati all'approntamento di edizioni critiche, di epistolari di compositori, di pubblicazione di loro schizzi e abbozzi, e così via. L'esistenza stessa del Centro Studi Giacomo Puccini, così come delle altre istituzioni dedicate alla ricerca sui grandi compositori italiani d'opera (la Fondazione Rossini di Pesaro, l'Istituto Nazionale di Studi Verdiani di Parma, e così via), è testimone di questo orientamento intellettuale e culturale. «*Madama Butterfly*»/«*Madamu Batafurai*», al contrario, parte dalle origine più remote dell'opera pucciniana ma arriva ben oltre le sue manifestazioni testuali riconducibili al compositore o ai librettisti: non meno di un terzo del volume studia infatti la ricezione dell'opera. Inoltre, Groos non si sofferma solo su produzioni dell'opera stessa, ma sconfini negli adattamenti per generi teatrali diversi dal melodramma, fino ad includere testi che stabiliscono con l'originale pucciniano un rapporto intertestuale assai 'creativo'.

La seconda caratteristica fondamentale del libro è la sua prospettiva postcoloniale. Questo orientamento intellettuale è ormai diffuso nei paesi di lingua inglese, e da tempo è entrato nella musicologia e nella storiografia del melodramma. Groos è stato un pioniere nell'applicarlo a *Madama Butterfly*, e la monografia costituisce l'approdo definitivo e compiuto dei suoi studi. Anche qui, però, emerge l'inusuale ampiezza dello sguardo

dell'autore. Egli indaga infatti non solo le connessioni tra il contesto socioculturale in cui l'opera venne alla luce e che la condizionò da un lato, e gli elementi razziali e francamente razzisti di libretto, musica e prime messe in scena dall'altro. L'inclusione nel titolo del volume di «*Madamu Batafurai*», la traslitterazione in caratteri latini del modo in cui *Madama Butterfly* è pronunciato in giapponese, indica, come ho detto, che parte del volume è dedicata all'opera osservata dal punto di vista del Giappone. Questo punto di vista è ovviamente di grandissimo interesse in una prospettiva postcoloniale, perché testimonia come una cultura 'orientalizzata' dal cosiddetto Occidente – anche se non colonizzata in senso strettamente politico – abbia reagito a questa orientalizzazione nel momento in cui si trovò a gestire un prodotto culturale che la presentava in modo articolato e complesso. Ha ragione Groos a parlare di razzismo, e ha ancor più ragione a usare questa categoria con grande flessibilità ed elasticità, da un lato senza minimizzarla, dall'altro mettendo in rilievo i processi di negoziazione cui il razzismo è sottoposto, sia dagli autori dell'opera, sia soprattutto dalle persone che di tale razzismo erano e sono tuttora oggetto.

Come Groos stesso ammette all'inizio del breve epilogo del volume, «it's difficult to stop here» (p. 239). Gli adattamenti giapponesi di *Madama Butterfly* non si fermano infatti al 1956, e la sua presenza intertestuale è tuttora viva nella cultura giapponese. Né è stata ed è men viva nel mondo cosiddetto occidentale, soprattutto nel cinema, a partire da *Madame Butterfly* di Sidney Alcott (1915) fino a *M. Butterfly* di David Henry Huang (1988) ed oltre, ma anche in altri generi, come il *musical*, per esempio con *Miss Saigon* di Claude-Michel Schönberg and Alain Boublil (1989). L'opera rimane poi popolarissima nei teatri, con decine di produzioni ogni anno, il che vuol dire che il suo razzismo richiede, o per lo meno dovrebbe richiedere, un'attenta riflessione da parte di coloro che si trovano a metterla in scena per spettatori e soprattutto spettatrici d'oggi. Nel 2023, per esempio, la Boston Lyric Opera ha presentato *Madama Butterfly* in un allestimento del regista sino-americano Phil Chan che non solo ambienta l'azione a San Francisco nel 1941, subito prima dell'attacco di Pearl Harbor (primo atto), e in un campo di internamento per Giapponesi in Arizona (secondo e terzo atto), ma interviene anche sul libretto italiano, cambiando versi e/o i personaggi che li cantano, lasciando però intatta la musica. Il volume di Arthur Groos costituisce una guida ora irrinunciabile non solo per comprendere l'opera pucciniana in termini di genesi, interpretazione e ricezione giapponese, ma anche per contemplarla alla luce del nostro complicato presente e immaginare modi di inscenarla che con questo presente entrino in proficuo dialogo.

ARTHUR GROOS*

TRA ORIENTALISMO E POSTCOLONIALISMO: *MADAMA BUTTERFLY* A BRESCIA**

Il 28 maggio 1904, a poco più di tre mesi dalla fallita prima rappresentazione di *Madama Butterfly* al Teatro alla Scala, la seconda assoluta a Brescia iniziò una trionfale conquista dei palcoscenici in tutto il mondo.¹ Oggi, come allora, quest'opera ci presenta due sfide insolite, cominciando con un problema fondamentale: quale versione eseguire? Come molti studiosi si sono resi conto negli ultimi decenni, gli spartiti pubblicati per le rappresentazioni fra 1904 e 1906 non includono le modifiche introdotte durante le prove.² E anche dopo la pubblicazione di una partitura orchestrale nel 1907, Puccini continuò a cambiare l'opera quasi fino alla sua morte. In altre parole: una versione definitiva dell'opera non esiste. *Madama Butterfly* è diventata un discorso aperto.

Di conseguenza, sono felice di partecipare a questa rappresentazione bresciana della 'versione bresciana', che ci permette di rivivere un momento famoso nella storia dell'opera. In generale, la versione per il Teatro Grande si distingue tra l'altro per il taglio di alcune scene con i parenti di Butterfly, per la divisione del secondo atto in due parti, e soprattutto per l'aggiunta della romanza *Addio fiorito asil* per Pinkerton. Ma anche questa

* Professore emerito della Cornell University, New York.

** Testo della conferenza tenuta venerdì 21 luglio 2023 in occasione del Convegno *Giacomo Puccini e la Madama Butterfly nel 120° anniversario del successo bresciano*.

¹ Cfr. ARTHUR GROOS, «*Madama Butterfly*» / «*Madamu Batafurai*»: *Transpositions of a «Japanese Tragedy»*, Cambridge, Cambridge University Press, 2023, pp. 84-86.

² Oltre alle versioni scaligera e bresciana, sono state realizzate anche partiture per la prima americana e quella francese del 1906. Cfr. DIETER SCHICKLING, *Giacomo Puccini: Catalogue of the Works*, Kassel, Bärenreiter, 2003, pp. 255-287; anche Puccini's 'Work in Progress': *The So-Called Versions of «Madama Butterfly»*, «*Music & Letters*», LXXIX (1998): 527-537, e *Criteri per un'edizione critica di «Madama Butterfly»*, in «*Madama Butterfly: L'orientalismo di fine secolo*, a cura di Arthur Groos e Virgilio Bernardoni, Firenze, Olschki, 2008, pp. 317-324.

versione pone gli ascoltatori di oggi di fronte ad una seconda sfida che vorrei discutere qui: la dissonanza storica tra il suo orientalismo e le sensibilità della nostra epoca postcoloniale.

«EPOCA PRESENTE»

Madama Butterfly è un esempio unico tra le opere più famose in quanto si svolge in un periodo che la pagina «Personaggi» chiama «Epoca presente». Ma qual è questa «Epoca presente»? Sollevo la domanda perché l'opera ci presenta un Giappone orientalizzato che, già nel 1904, si discostava dalla realtà di un Giappone in gran parte modernizzato. Per dare un esempio eclatante: nove giorni prima della prima di *Madama Butterfly* alla Scala, la moderna marina giapponese aveva sconvolto il mondo vincendo la prima battaglia nella guerra russo-giapponese. Ancor di più oggi ci ritroviamo di fronte alla distanza tra la visione orientaleggiante dell'opera e la realtà storica del Giappone.



Fig. 1. Hisako Ōyama

Cominciamo con Hisako Ōyama, moglie dell'ambasciatore giapponese in Italia all'inizio del Novecento. In una lettera a Giulio Ricordi, Puccini la descrive come una persona «intelligentissima e simpaticamente brutta» che suonava «canzoni *native*» per lui.³ In realtà, Hisako Ōyama, figlia del barone Motosuke Nomura, era la moglie del barone Tsunasuke Ōyama, ministro straordinario e plenipotenziario e ambasciatore in Italia. Membro coltissimo della moderna aristocrazia giapponese, la Baronessa Ōyama era una musicista di talento, esperta nel canto Nagauta e nel suonare il koto,⁴ cioè un repertorio alto, classico, e molto diverso da semplici «canzoni *native*». Come rappresentante del suo paese, aveva anche opinioni precise e non esitò a criticare l'errata rappresentazione del Giappone in *Madama Butterfly*. La lettera di Puccini include le sue critiche ai nomi giapponesi confusi, come quello dello zio Yakuside o i nomi delle divinità nella preghiera di Suzuki all'inizio del secondo atto:⁵

SUZUKI

(prega, raggomitolata davanti all'immagine di Buddha:
suona di quando in quando la campanella della preghiera)

E Izaghi [Izanagi] ed Izanami
Sarundasico e Kami [Sarutahiko Ōkami]...

(interrompendosi)

Oh! la mia testa!

(suona la campanella per richiamare l'attenzione degli Dei)

E tu

Ten-Sjoo-daj! [Tenshō-daijin] [. . .]

La preghiera stessa contiene anche un altro errore ancora più grave e imbarazzante: Suzuki si inginocchia davanti a un Buddha, ma prega le divinità scintoiste. Inoltre, Puccini musicò questa preghiera con la melodia di *Takai-yama*, una canzone popolare che celebra cetrioli e melanzane in fiore, rallentando il tempo per suggerire che il rituale fa venire il mal di testa. Puccini però ignorò i 'suggerimenti' di Hisako Ōyama. Secondo il nipote Paul Sawada, l'uso di questa e altre canzoni 'volgari' spiega perché

³ GIACOMO PUCCINI, *Epistolario*, III (1902-1904), a cura di Francesco Cesari e Matteo Giuggioli, Firenze, Olschki, 2022, p. 100 (lettera 1902.09.18.b).

⁴ YUKIKO HAGIYA, «Cio-cio fujin» to Nichiro Senso: *Oyama Hisako no shirarezaru shogai* [*Madama Butterfly e la guerra russo-giapponese: la vita segreta di Hisako Oyama*], Tokyo, Chuo Koron, 2018, pp. 84-85.

⁵ Le citazioni del libretto saranno tratte dalla mia edizione sinottica in «*Madama Butterfly*»: *Fonti e documenti della genesi*, a cura di Arthur Groos et alii, Lucca, Centro studi Giacomo Puccini e Maria Pacini Fazzi, 2005, p. 243 (in seguito: *Fonti*).

la moglie dell'ambasciatore giapponese in Italia si rifiutò di assistere alla prima assoluta di *Madama Butterfly* alla Scala.⁶

PINKERTON

Ma ci sono altre ragioni per il suo dispiacere. Cominciamo con Pinkerton, un protagonista antipatico⁷ – e molto razzista. Osservando l'ingresso dei parenti di Butterfly, commenta il loro «lustro giallo e grassottino» mentre salgono sulla collina con «salti di ranocchio». ⁸ Poi ordina ai servi, che chiama «musi», di servire i seguenti antipasti:⁹

ragni e mosche candite.
Nidi al giulebbe e quale
è licor più indigesto
e più nauseabonda leccornia
della Nipponeria.

[soppresso 1906]

Un altro commento sulla nuova parentela, «tolta in prestito, a mesata», rivela anche che il suo cosiddetto matrimonio consiste in una forma di concubinato o prostituzione ben nota nelle città portuali cui avevano accesso gli occidentali, chiamata «matrimonio al mese» o «matrimonio giapponese». Cioè: un maschio occidentale affittava sia una casetta che una moglie, in base a un accordo contrattuale rinnovabile di mese in mese. Pinkerton vi allude all'inizio della conversazione con Sharpless, lodando la flessibilità della sua casetta e del suo contratto:¹⁰

La comperai
per novecento novantanove anni,
con facoltà, ogni mese,
di rescindere i patti.

⁶ Lettere di Paul Sawada (30 dicembre 1992 e 28 gennaio 1993), cfr. GROOS, *Madama Butterfly*, p. 182.

⁷ Secondo una lettera di Illica a Giulio Ricordi, «Pinkerton è antipatico! Presentato... non si deve più vedere! Ed è lui il dramma.» *Carteggi pucciniani*, a cura di Eugenio Gara, Milano, Ricordi, 1958, p. 211. La lettera risale probabilmente alla fine di maggio 1901 (e non alla fine di aprile). Cfr. Groos, *Madama Butterfly*, p. 53.

⁸ *Fonti*, p. 217.

⁹ *Fonti*, pp. 215-216.

¹⁰ *Fonti*, p. 206.

Sono in questo paese
elastici del par, case e contratti.

L'aria seguente, *Dovunque al mondo*, si conclude con un inciso che estende la clausola di fuga anche al suo matrimonio, secondo «l'uso giapponese»: ¹¹

Così mi sposo all'uso giapponese
per novecento
novantanove
anni. Salvo a prosciogliermi ogni mese.
«America for ever!»

E Goro conferma che Pinkerton ha fatto un buon affare, acquistando la casa e Butterfly «per nulla: sol cento yen». Hisako Ōyama avrebbe disapprovato questo elemento della trama, poiché ricordava gli umilianti trattati coloniali imposti dai paesi occidentali mezzo secolo prima, come anche i vergognosi matrimoni temporanei. Quei trattati, tuttavia, e i relativi matrimoni al mese, erano stati aboliti nel 1899, cinque anni prima dell'«epoca presente» evocata dall'opera.

Il problema per il pubblico di *Madama Butterfly*, allora come oggi, è anche che la cerimonia nuziale oscura la natura economica di questa relazione. In realtà, i matrimoni nei porti nelle città portuali in cui vigevano i trattati erano disposti semplicemente con la registrazione presso le autorità civili e il pagamento dell'affitto per la casa e la 'moglie'. ¹² Pinkerton, tuttavia, mette in scena una cerimonia pubblica, con una ingannevole somiglianza con le usanze matrimoniali giapponesi, che celebravano il trasferimento della sposa dalla sua residenza a quella del marito, e coinvolge non solo i funzionari giapponesi ma anche il console americano. Nelle prime versioni del libretto, Sharpless avverte Pinkerton che Butterfly potrebbe credere alla finta cerimonia: ¹³

Giudizio:
[o il pseudo sposalizio
vi mena al precipizio.] [non musicato, soppresso dopo 1904].
E se a voi sembran scede
il patto e la sua fede

¹¹ *Fonti*, p. 207.

¹² Cfr. «Marriage. . . in the Japanese Way», in Groos, *Madama Butterfly*, pp. 1-11.

¹³ *Fonti*, p. 217.

badate!... Ella ci crede.
(*accenna a Butterfly*)

Il pubblico, tuttavia, non sente mai parlare di questo «pseudo sposalizio» ingannevole perché Puccini musicò una sola parola della strofa: l'avvertimento «Giudizio». La vaghezza di questa parola sposta la nostra comprensione della tragedia sull'eroina Cio-Cio-san.

CIO-CIO-SAN O MADAMA B. F. PINKERTON?

Dalla discussione tra Cio-cio-san e Sharpless apprendiamo alcuni dettagli sulla sua famiglia, sul suicidio del padre samurai e sull'impoverimento della famiglia che spiegano la sua decisione di diventare una «geisha». L'associazione delle geisha con le prostitute a fine secolo era un luogo comune, e le prime versioni dell'aria *Io seguo il mio destino* rivelano che questo poteva includere la possibilità di diventare una moglie in affitto:¹⁴

Io seguo il mio destino
e piena d'umiltà
al Dio del signor Pinkerton m'inchino.
È mio destino.
[Per me spendeste cento
yen, ma vivrò con molta economia]. [soppresso 1906]
E per farvi contento
potrò quasi obliar la gente mia.
(*va a prendere la statuetta*)
E questi: via!
(*li nasconde*)

Ma c'è una complicazione: nel frattempo lei si è innamorata e immagina che il matrimonio sia valido («ella ci crede»). Un passaggio nel duetto d'amore, cancellato nel 1906, cerca di spiegare la transizione. Butterfly racconta la storia del suo amore, a partire dalla sua resistenza a sposare un barbaro anche solo per un breve periodo:¹⁵

...pensavo: se qualcuno mi volesse
forse lo sposerei per qualche tempo.

¹⁴ *Fonti*, p. 226.

¹⁵ *Fonti*, p. 240.

Fu allora che il nakodo
 le vostre nozze ci propose. Ma,
 vi dico in verità,
 a tutta prima le proposte invano.
 Un uomo americano!
 Un barbaro! Una vespa! mi dicevo. [soppresso 1906]

Questo retroscena spiega il passaggio di Butterfly da xenofoba ad innamorata a prima vista. Il suo affetto cieco dà alla tragedia un doppio nesso: l'inganno di Pinkerton conduce Butterfly a illudersi di essere veramente sposata.

Puccini ne ha già inserito una premonizione nell'aria *Io seguo il mio destino* con una sorprendente aggiunta alla parte vocale:¹⁶

Io seguo il mio destino
 e piena d'umiltà
 al Dio del signor Pinkerton m'inchino.
 È mio destino.
 Per me spendeste cento
 yen, ma vivrò con molta economia.
 E per farvi contento
 potrò quasi obliar la gente mia.
 (*va a prendere la statuetta*)
 E questi: via!
 (*troncando la nota e* [soppresso 1906]
facendo atto di paura d'essere stata udità dai suoi parenti)
 (*nasconde gli Ottoké*)

Mentre Cio-Cio-san tenta di sopprimere la sua etnia giapponese, nascondendo le statuette dei suoi antenati, la tonalità cambia bruscamente da maggiore a minore mentre lei tenta di cadenzare su un La acuto, ma tronca la nota quando, improvvisamente, l'orchestra interrompe col motivo del suicidio di suo padre.¹⁷ Nonostante il desiderio di abbandonare la sua etnia 'nativa' e di costruirsi una nuova esistenza come signora Pinkerton, Butterfly sembra destinata a rimanere ineluttabilmente figlia di suo padre e ineluttabilmente giapponese. L'interruzione dell'aria e la nota troncata suggeriscono che la 'natura' essenziale dell'eroina come donna giapponese,

¹⁶ *Madama Butterfly: tragedia giapponese*, opera completa per canto e pianoforte, nuova edizione, riduzione di Carlo Carignani, Milano, Ricordi, 1904, p. 114 (I, 81, b. 8).

¹⁷ (Non conosco nessun soprano che abbia «troncato la nota».)

dominata dalle forze patriarcali e religiose, interferirà con la sua desiderata identità come moglie americana, anzi la impedirà.

La conferma musicale appare subito dopo lo «pseudo-sposalizio». Le amiche vengono a fare le congratulazioni a «Madama Butterfly». Cio-Cio-san le corregge, insistendo sul suo cambiamento di stato in «Madama F. B. Pinkerton».¹⁸

[orchestra: *O-Edo Nihonbashi*]

LE AMICHE

(*si avvicinano, complimentose, a Butterfly, alla quale fanno ripetuti inchini*)
Madama Butterfly!

CIO-CIO-SAN

(*facendo cenno colla mano, alza un dito, e corregge:*)

Madama F. B. Pinkerton.

[orchestra: *O-Edo Nihonbashi*]

L'orchestra, tuttavia, precede la felicitazione delle amiche con la melodia giapponese *O-Edo Nihonbashi*, e poi nega l'insistenza dell'eroina sulla sua nuova identità americana ripetendo la stessa melodia, sottintendendo che la cerimonia non ha cambiato nulla: lei è ancora giapponese, ancora Madama Butterfly.

Di conseguenza il secondo atto presenta un dramma comico e serio allo stesso tempo. La *fin-de-siècle* ha spesso considerato l'incontro tra Occidente e Oriente come comico, perché le razze 'inferiori' non potevano mai assimilare con successo i modi di comportamento occidentali, ma solo imitarli, spesso in modo errato e quindi comico, e – a volte – tragico. Puccini chiamava la fonte drammatica di Belasco una «commedia»,¹⁹ e anche il librettista Luigi Illica ne ha mantenuto l'umorismo razzista e condiscente. La scena iniziale nella «casa americana» di Butterfly fornisce abbondante materiale per la 'commedia' sadica di un'acculturazione fallita.²⁰ Sharpless bussa alla porta, chiedendo «Madama Butterfly», e lei lo corregge, «Madama Pinkerton», ancora sulla melodia giapponese *O-Edo Nihonbashi* nell'orchestra, che suggerisce ancora una volta che lei è rimasta Madama Butterfly. Cio-Cio-san accoglie «il mio signor Console», e dice «benvenuto in casa americana», ma poiché non ci sono sedie, Sharpless –

¹⁸ *Ivi*, pp. 119-120 (I, 87, bb. 1-16).

¹⁹ Cfr. il mio saggio *Madama Butterfly between Comedy and Tragedy*, in *«Madama Butterfly»: l'orientalismo di fine secolo, l'approccio pucciniano, la ricezione*, a cura di Arthur Groos e Virgilio Bernardoni, Firenze, Olschki, 2008, pp. 159-181.

²⁰ *Fonti*, pp. 247-248.

secondo la didascalia scenica – «*si lascia cadere grottescamente su di un cuscino*». Dopo aver chiesto dei suoi antenati, come da convenevoli giapponesi, Butterfly incarica Suzuki di preparare una pipa da fumare – la didascalia scenica bresciana la specifica come «*pipa dell'oppio*» – prima di ricordarsi delle stantie sigarette americane di Pinkerton. Poi, c'è la sua interpretazione ingenua su quando i pettirossi faranno il nido:²¹

Qui l'ha rifatta ben tre volte, ma
può darsi che di là
usi nidiar men spesso.
(Goro s'affaccia e fa una risata)

Lo scherno pubblico di Goro è un gesto palesemente beffardo da parte di un maschio occidentalizzato che espone in modo crudele la primitiva incapacità di Butterfly di comprendere il mondo naturale e concetti astratti come l'ornitologia:

SHARPLESS
(*imbarazzato*)
Mi rincresce... ma ignoro...
Non ho studiato l'ornitologia.
BUTTERFLY
(*tenta di capire*)
Ah! L'orni...
SHARPLESS
...tologia.

La commedia crudele culmina nella scena con Yamadori, in cui Butterfly insiste che per lei valgono le leggi americane sul divorzio e non quelle giapponesi, e poi recita una scena immaginaria con un «bravo giudice» in un tribunale di divorzio americano. A questo punto, Sharpless rinuncia a leggere la lettera di Pinkerton e tenta di strapparla «dai miraggi ingannatori».²²

Per fortuna l'enfasi di Illica sull'incapacità di Butterfly di costruire un'identità 'occidentale' presenta solo una parte del dramma. Giuseppe Giacosa ebbe l'ulteriore responsabilità dei pezzi forti, *Un bel dì, Che tua madre* e la scena finale, aggiungendo un'interiorità emotiva tipica di un'eroina 'occidentale.' Di conseguenza, la 'commedia' orientaleggiante della

²¹ *Fonti*, p. 251.

²² *Fonti*, p. 260.

fallita acculturazione di Cio-Cio-san come Madama F. B. Pinkerton co-esiste con l'intensa emozione delle arie che rappresentano la sua illusione. Questo elemento pone anche il pubblico in una posizione scomoda, come spettatore della rappresentazione della sua illusione e dell'impotenza degli altri personaggi ad aiutare Cio-Cio-san a superare ciò che Sharpless chiama la sua «piena cecità».²³

Per motivi di tempo posso solo suggerire alcuni passaggi nei pezzi forti che contribuiscono alla rappresentazione dell'illusione di Butterfly. *Un bel dì* segue una discussione con Suzuki sulla continua assenza di Pinkerton con una professione di fede. «Ah la fede ti manca!»,²⁴ dice Butterfly come introduzione alla profezia del suo ritorno, e conclude l'aria con la stessa fede, «io con sicura fede lo aspetto». Ciò che Butterfly racconta in *Un bel dì*, tuttavia, è una fantasia, che è sottolineata dalle indicazioni sceniche nelle partiture della Scala e di Brescia che affermano che «(fa la scena come se realmente vi assistesse)». Il ragionamento circolare di aspettarsi il ritorno di Pinkerton sulla base dei suoi precedenti arrivi è brutalmente interrotto musicalmente dal ritorno della melodia iniziale, che si intromette *fortissimo* per interrompere il gioco infantile di nascondino sulla parola «morire»: «per non morire al primo incontro». È chiaro: il ritorno di Pinkerton non finirà bene per Cio-Cio-san. La versione bresciana della successiva aria, *Che tua madre*, differisce sostanzialmente dalla più familiare versione del 1907. Sebbene inizi in modo simile con la paura di dover diventare un'artista di strada itinerante «alla pioggia e al vento»,²⁵ la canzone immaginata che ella canta è un'altra fantasia, una «bellissima canzon» sull'adozione di Dolore da parte dell'imperatore, a causa dei suoi occhi azzurri:

[. . .] dirò: – Sommo duce
ferma i tuoi servi e sosta a riguardar
(mostrando il bimbo e carezzandolo)
quest'occhi, ove la luce
dal cielo azzurro onde scendesti appar.

L'uso di melodie giapponesi sottolinea l'elevazione di Dolore allo status di nobile giapponese a causa del suo aspetto caucasico.

Questo discorso ci pone di fronte alle idee occidentali *fin-de-siècle* sulla alterità razziale. Ciò che può sembrare sorprendente (cioè biologicamente improbabile) per il pubblico moderno, tuttavia, è l'assenza visiva di ibri-

²³ *Fonti*, p. 256.

²⁴ *Fonti*, pp. 246-247.

²⁵ *Fonti*, pp. 262-264.

dazione genetica, la mancanza di caratteristiche asiatiche in qualcuno che sembra essere un bambino caucasico ‘razzialmente puro’. Qui le fantasie di una relazione gerarchica tra le razze caucasica e asiatica sono mappate sul genere: mentre Butterfly, in quanto donna giapponese, rimane intrappolata tra la sua origine giapponese e la sua desiderata identità occidentale, l’eroe maschio bianco genera miracolosamente attraverso di lei un figlio maschio che può passare per bianco. Nella versione bresciana, Butterfly si prepara al ritorno di Pinkerton prendendo Dolore sulle ginocchia con una ninna nanna che celebra i suoi tratti caucasici razzialmente puri.²⁶

Cara faccia pensosa!

(se lo pone sulle ginocchia e canta cullandolo)

È Roje un bimbo biondo

simile a sole dopo la tempesta;

l’azzurro occhio profondo...»

[soppresso 1906]

L’alterità razziale di Dolore pervade anche la scena finale del suicidio, notoriamente illustrata dalla litografia di Adolfo Hohenstein. La madre morente striscia fuori dall’ombra verso il bambino bendato e seduto innocentemente con la bandiera americana in mano, mentre una luce intensa illumina i suoi tratti biondi e caucasici. Questo illustra vividamente il messaggio dell’aria finale di Butterfly.²⁷

Tu, tu, piccolo Iddio!

Amore, amore mio,

fior di giglio e di rosa.

(prendendo la testa del bimbo, accostandola a sè)

Non saperlo mai:

per te, pei tuoi puri

occhi, muor Butterfly

perché tu possa andare

di là dal mare

senza che ti rimorda ai dì maturi,

il materno abbandono.

²⁶ *Fonti*, p. 274.

²⁷ *Fonti*, pp. 292-293.



Fig. 2. Adolfo Hohenstein: *La Farfalla morente*

Proseguendo l'enfasi posta nella aria *Che tua madre* su un futuro per il figlio basato sul suo aspetto occidentale, *Tu, tu, piccolo Iddio* ricorda l'eredità bi-razziale del bambino come «fior di giglio e di rosa», interrompendo la catena causale che collega il suicidio a Butterfly, negandogli la colpa di conoscere il sacrificio materno e permettendogli così di passare per un occidentale non gravato dalla sua eredità giapponese.

Francamente, dopo trent'anni di ricerca, non sono sicuro di come valutare l'orientalismo di *Madama Butterfly*. Certo: molti passaggi che ho discusso qui sono stati rimossi nella produzione parigina del 1906. Alcuni studiosi hanno ipotizzato che si sia cercato di presentare una visione meno accondiscendente o meno razzista dei giapponesi, in conseguenza della loro crescente fama mondiale come potenza moderna.²⁸ Tuttavia, molte di queste soppressioni nella produzione parigina furono mantenute solo

²⁸ JULIAN SMITH, *A Metamorphic Tragedy*, «Proceedings of the Royal Musical Association», CVI 1979-80, pp. 105-114; DOMINGOS DE MASCARENHAS, *Beyond Orientalism: The International Rise of Japan and the Revisions to «Madame Butterfly»*, in *Art and Ideology in European Opera: Essays in Honour of Julian Rushton*, a cura di Rachel Cowgill et alii, Woodbridge, Boydell, 2010, pp. 281-302.

a causa della pressante necessità di preparare una partitura orchestrale nel 1907.²⁹ Inoltre, la maggior parte dei passaggi problematici del secondo atto che riguardano Cio-Cio-san rimangono ancora oggi. Io tendo a pensare che ci sia stata una ragione artistica piuttosto diversa: il desiderio di rendere meno odiosa la presentazione di Pinkerton nel primo atto e quindi rendere più coerente il suo ritorno e il suo rimorso in *Addio, fiorito asil*, la più importante aggiunta alla partitura bresciana. In ogni caso *Madama Butterfly* rimane una delle opere più affascinanti e belle della nostra «epoca presente», e rimane anche una sfida per il pubblico futuro.

Concludo tornando a Hisako Ōyama, la prima donna giapponese ad incontrare *Madama Butterfly*. Solo dieci anni dopo il suo rifiuto di assistere alla prima assoluta alla Scala, l'opera ricevette una prima rappresentazione in Giappone, presentando – come potete immaginare – non pochi problemi per il pubblico giapponese. Gli allestimenti giapponesi successivi hanno spesso 'corretto' il Giappone dell'opera, eliminando passaggi offensivi o insultanti, come la preghiera di Suzuki e persino l'intera scena del matrimonio (un terzo del primo atto!), o modificando l'uso di canzoni 'popolari' o mettendo in scena il matrimonio come se fosse valido, trasformando Butterfly in un esempio eroico di casta femminilità giapponese.³⁰ Secondo un nipote,³¹ la corrispondenza di Hisako Ōyama con Puccini fu incenerita in un bombardamento aereo su Tokyo nel 1945, e lei stessa morì in un incendio nella sua casa il 17 febbraio 1955, il cinquantunesimo anniversario della prima rappresentazione di *Madama Butterfly* a La Scala.

²⁹ Sulle pressioni economiche, cfr. le lettere di Giulio Ricordi a Puccini dal 19 e 29 novembre 1906, copialettere nell'Archivio Storico Ricordi, Milano: CL 7.383 (= CLET001116) e CL 8.27-29 (= CLET001121).

³⁰ GROOS, *Madama Butterfly*, pp. 177-208.

³¹ TOSHIO SAWADA, «*Chōchō fujin*» to sobo: Ōyama Hisako [*Madama Butterfly* e mia nonna, Ōyama Hisako], «*Chūō kōron*», MCCCLXIX, 1998, pp. 194-195.

NAOMI MATSUMOTO*

MADAMA BUTTERFLY:
PROSPETTIVE OCCIDENTALI E GIAPPONESI
A CONFRONTO**

Il presente articolo discute la *Madama Butterfly* di Giacomo Puccini da prospettive non solo occidentali ma anche giapponesi. Esplora ciò che quei punti di vista apparentemente contrastanti ci dicono sull'opera e sui contatti culturali tra Occidente e Giappone in generale. Mi soffermo su questi argomenti perché recentemente alcuni eminenti studiosi anglo-americani hanno chiesto di proibire *Madama Butterfly* sulla base di un presunto antifemminismo, razzismo ed appropriazione culturale. Ad esempio, uno di questi critici sostiene che una produzione fedele autentica di *Madama Butterfly* è «una produzione razzista ... Non è solo il testo, ma anche la musica di Puccini...».¹ Quello studioso ha spiegato altrove il motivo delle sue parole forti perché, sebbene Puccini inizialmente abbia dato a Cio-Cio-san una musica con i colori esotici per rappresentare la sua natura ingenua e credula, alla fine, «affinché sia davvero commovente, Butterfly deve morire, sembrando una di noi».² Inoltre, un altro dice che: «Non vedo l'ora che arrivi il giorno in cui potremo esporre quest'opera nel museo delle strane pratiche culturali del passato, quando una volta per tutte potremo consi-

* Goldsmith, University of London.

** Testo della conferenza tenuta venerdì 21 luglio 2023 in occasione del Convegno *Giacomo Puccini e la Madama Butterfly nel 120° anniversario del successo bresciano*.

¹ AMY IGGULDEN, *Opera Expert Says Puccini's Butterfly is 'Racist'*, «The Telegraph», 14 febbraio, 2007. <https://www.telegraph.co.uk/news/uknews/1542633/Opera-expert-says-Puccinis-Butterfly-is-racist.html/> (accesso 1° ottobre 2023): «[It] is a racist production... It is not just a question for the words, it also Puccini's music».

² ROGER PARKER, *One fine Obscenity*, «The Guardian», 13 febbraio, 2007. <https://www.theguardian.com/music/2007/feb/13/classicalmusicandopera.reviews/> (accesso 1° ottobre 2023): «To be really moving... Butterfly has to die sounding like one of 'us'».

derare la *Butterfly* di Puccini come una esibizione storica». ³ Queste critiche arrivano davvero alla comprensione dell'opera, tenendo conto delle sue complesse interazioni culturali? È possibile che i punti di vista di entrambe le culture difendano Puccini e la sua opera?

Anzitutto, si tratteranno le vicende storiche dei contatti fra il Giappone e l'Europa, considerando che tipo di opere culturali derivano da tali contatti. In questo modo comprenderemo qual era il background culturale e politico prima della creazione di *Madama Butterfly*, anche perché Nagasaki, il luogo in cui si svolge la *Butterfly*, possedeva un ambiente culturale unico. Quindi si spiegherà il contesto che circonda la composizione di Puccini di quest'opera. In terzo luogo, si vedrà come l'opera di Puccini ha raggiunto il Giappone e come i giapponesi l'hanno vista. In tal modo, tenterò di chiarire le importanti questioni su ciò che i giapponesi hanno trovato problematico in quest'opera e di come essa stessa abbia svolto un ruolo nello sviluppo della loro identità culturale. Infine, commenterò brevemente le prospettive future dell'opera di Puccini e cercherò di stabilire le condizioni in base alle quali si potrebbe sostenere la sua rilevanza per le generazioni future. Nel corso del mio discorso spero di mostrare quanto complesse possano essere le interazioni culturali in un'opera come *Madama Butterfly* e, in questo caso particolare, di esplorare come questa storia ambientata in Oriente sia resa secondo la tradizione musicale e culturale italiana. Infatti, l'opera non è solamente definita da una visione occidentale dell'Oriente, ma allo stesso tempo tale visione stereotipata occidentale finisce per influenzare gli stessi critici orientali.

I CONTATTI STORICI TRA IL GIAPPONE E L'OCCIDENTE: L'EUROPA SCOPRE IL GIAPPONE

È importante comprendere che i contatti tra il Giappone e l'Occidente non erano nuovi alla fine del diciannovesimo secolo. L'esistenza geografica del Giappone era nota agli europei sin dall'era medievale. Nel tredicesimo secolo, Marco Polo, esploratore veneziano, viaggiò attraverso l'Asia ed i racconti dei suoi viaggi furono trascritti ne *Il Milione* da Rustichello da Pisa. Nel libro si narra dell'isola di 'Cipangu' governata da un re che aveva tesori e risorse smisurate. Sull'isola, inclusa nel Mappamondo disegnato da

³ SUSAN McCLARY, *Mounting Butterflies*, in *A Vision of the Orient: Texts, Intertexts, and Contexts of Madame Butterfly*, a cura di Jonathan Wisenthal et alii, Toronto, University of Toronto Press, 2006, pp. 21-35: p. 33: «I look forward to the day when we can pin this opera up in the museum of strange cultural practices of the past, when we can mount Puccini's *Butterfly* once and for all as a historical exhibit».

Fra Mauro, monaco veneziano, intorno alla metà del quindicesimo secolo, gli europei crearono un vero e proprio mito.⁴ L'isola di Alcina descritta nell'*Orlando furioso* di Ariosto, infatti, potrebbe essere stata modellata su quest'isola remota, secondo alcune interpretazioni critiche.⁵

Successivamente, nel sedicesimo secolo – nell'era dei Samurai in Giappone – iniziarono incontri più significativi. Nel 1549, il missionario gesuita, Francisco Xavier (1506-1552) sbarcò nell'isola di Kyūshū (dove si trova Nagasaki) per diffondere il cristianesimo nel paese. Da quel momento in poi, diversi missionari, principalmente portoghesi e spagnoli ed anche alcuni italiani, operarono in Giappone e dai loro scritti apprendiamo ciò che gli europei pensavano della cultura e del popolo giapponese all'epoca.⁶ Per esempio, il missionario portoghese Luís Fróis (1532-1597), che arrivò in Giappone nel 1563 e vi rimase fino alla sua morte a Nagasaki, produsse un rapporto manoscritto dettagliato sui giapponesi e la loro cultura conosciuto come *Tratado*. Su di esso, indicò diversi punti interessanti (alcuni imprecisi, però) che potrebbero offrirci uno spunto per comprendere meglio la *Butterfly*:

- In Europa il valore più alto e l'onore delle giovani donne si trovano nella loro castità e nella clausura inviolata della loro purezza. Le donne giapponesi non attribuiscono nessuna importanza alla preservazione della loro verginità. Non c'è disonore nel perderla, in quanto non metterebbe a repentaglio le loro possibilità di matrimonio.

- In Europa, a parte la questione del peccato, il divorzio si considera come la più grande infamia. In Giappone, un uomo può divorziare da quante mogli desidera, ma le mogli divorziate non sono disonorate e non è loro impedito di risposarsi.

- Chiediamo la salvezza a Dio onnipotente in questa vita e nell'altra. I giapponesi chiedono ai *kami* [divinità shintoiste] il bene temporale ed agli *hotoke* [buddha] la salvezza. Tra noi, chi cambia fede è considerato un traditore e un apostata... In Giappone, si può cambiare religione tutte le volte che si vuole senza infamia.

- Tra di noi uccidersi è considerato un peccato grave. I giapponesi

⁴ Cfr. HARALD KLEINSCHMIDT, *Understanding the Middle Ages: the Transformation of Ideas and Attitudes in the Medieval World*, Woodbridge, Boydell, 2000, pp. 55-57.

⁵ Per esempio, MASSIMO ROSSI, *La Geografia del Furioso. Sul sapere geo-cartografico alla corte estense*, in *Lucrezia Borgia: storia e mito*, a cura di M. Bordin e P. Trovato, Firenze, Leo S. Olschki, 2006, pp. 97-138: 106-107.

⁶ Vedi: IKUO HIGASHIBABA, *Christianity in Early Modern Japan: Kirishitan Beliefs and Practice*, «Brill's Japanese Studies XVI», Leiden, Brill, 2001, pp. 1-12.

in guerra, quando non possono fare di più, si tagliano la pancia per mostrare le loro viscere. In Giappone, un suicidio così è qualcosa di molto comune.⁷

Allo stesso tempo, i giapponesi chiamavano i visitatori occidentali 'namban-jin' (che significa i barbari del sud), perché venivano dall'Europa passando dall'India. A seguito dell'opera missionaria europea, un buon numero di giapponesi si convertì al cristianesimo, perché diversi samurai, in particolare quelli dell'isola di Kyūshū accolsero quei missionari nei loro territori. Furono costruite chiese cristiane. Inoltre, un sacerdote italiano residente in Giappone escogitò un piano ambizioso: inviare in missione ragazzi giapponesi in Europa. Questa persona è il gesuita Alessandro Valignano (1539-1606), nato a Chieti, nel Regno di Napoli.⁸ Nel 1582, patrocinato da samurai nell'isola di Kyūshū, il Valignano organizzò un gruppo di quattro ragazzi giapponesi convertiti al cristianesimo – Julião Nakaura (c.1568-1633), Mancio Ito (c. 1569-1612), Martinho Hara (c. 1569-1629) e Miguel Chijiwa (1569-1632) – da inviare come emissari in Europa.⁹ I ragazzi che avevano solo quindici anni partirono dal porto di Nagasaki e arrivarono a Lisbona due e mezzo anni dopo un lunghissimo viaggio. Dopo aver visitato diverse città del Portogallo e della Spagna, raggiunsero Pisa e Firenze per incontrare il Granduca Francesco I de' Medici (1541-1587) prima di fare visita a papa Gregorio XIII (1502-1585) a Roma. Alla morte di Gregorio, parteciparono persino all'incoronazione di papa Sisto V (1521-1590). Visitarono anche Venezia, Milano e Assisi.¹⁰ Nel 1590, i ragazzi – a quel punto giovani uomini – tornarono in Giappone. Tuttavia, il destino non fu benevolo con loro. Mentre erano lontani dal Giappone, i successivi governi degli Shogun in Giappone definirono gradualmente leggi più severe al riguardo dei missionari e altri europei. Lo shogun Hideyoshi Toyotomi (1537-1598) emanò un editto per vietare

⁷ Si intitola *Tratado em que se contem muito susinta e abreviadamente algumas contra-dições e diferenças de costumes antre a gente de Europa e esta provincia de Japão* (attualmente in possesso della Biblioteca de la Real Academia de la Historia, Madrid, Spagna). Ho fatto questa traduzione dalla versione inglese trovata in: CLIVE WILLIS, *Captain Jorge Álvares and Father Luís Fróis S. J. : Two Early Portuguese Descriptions of Japan and the Japanese*, «Journal of the Royal Asiatic Society», s. III, XXII/2, Aprile 2012: pp. 391-438: 408, 409, 417 e 422.

⁸ Cfr. J. F. MORAN, *The Japanese and the Jesuits: Alessandro Valignano in Sixteenth-Century Japan*, London e New York, Routledge, 2012².

⁹ Cfr. *ivi*, Cap.2.

¹⁰ Cfr. PAOLO MEIETTO, *Relatione del viaggio et arrivo in Europa et Roma de' principi giapponesi*, Venezia, s.e., 1585, e GUIDO GUALTIERI, *Relazioni della venuta degli ambasciatori giapponesi [sic.] a Roma sino alla partita di Lisbona*, Roma, Francesco Zannelli, 1586.

l'ingresso ai missionari e nel 1597 arrestò 26 cristiani a Kyoto (la capitale di allora) condannandoli a morte per crocifissione a Nagasaki.¹¹ In tali circostanze, a Mancio, a uno dei quattro ragazzi fu proibito di entrare nella sua città natale e morì dopo una malattia; Miguel abbandonò il cristianesimo e fuggì; Julião fu perseguitato dopo lunghe attività clandestine, infine Martinho venne esiliato a Macao dove morì.¹²

A causa dell'attuazione del decreto di proibizione del cristianesimo, in vigore fino al 1873, anno in cui venne revocato, il cristianesimo in Giappone divenne clandestino. Ciò produsse molte icone straordinarie di figure cristiane in vesti buddiste e/o shintoiste. Tra il 1639 e il 1854, lo scambio tra l'Occidente e il Giappone subì una battuta d'arresto a causa della nuova politica di isolamento (*sakoku*), fatta eccezione per alcuni scambi con i cinesi e gli olandesi in un'area designata: un'isola artificiale chiamata *Dejima* (oppure *Deshima*) a Nagasaki.¹³

IL CONTESTO DELLA *MADAMA BUTTERFLY* DI PUCCINI

I contatti del Giappone con l'Occidente divennero ufficiali nel 1854 e furono istituzionalizzati in particolare dopo la restaurazione del dominio imperiale nel 1868.¹⁴ Da questi contatti fiorirono molteplici opere culturali. La prima grande manifestazione di questo periodo molto fecondo dal punto di vista culturale e artistico fu l'arte giapponese che poteva essere ammirata all'Esposizione Universale di Parigi nel 1867.¹⁵ Nel frattempo, gli artisti occidentali iniziarono a incorporare stampe e costumi giapponesi nei loro dipinti, come nella *Parigina giapponese* di Alfred Stevens (1872), nella *Giapponese* (1876) di Claude Monet e nel *Ritratto di Papa Tanguy* (1887) di Vincent van Gogh. Nacque così il *Giapponismo* – termine coniato dal critico francese Philippe Burty (1830-1890) che non si limitò alla pittura e alle arti decorative.¹⁶ In musica, per esempio, il compositore

¹¹ Cfr. MICHAEL S. LAVER, *The Sakoku Edicts and the Politics of Tokugawa Hegemony*, Amherst, Cambria Press, 2011, Cap.2.

¹² REINIER H. HESSELINK, *The Dream of Christian Nagasaki: World Trade and the Clash of Cultures, 1560-1640*, Jefferson, McFarland, 2016, p. 250.

¹³ Cfr. LAVER, *The Sakoku Edicts*, Cap.6.

¹⁴ Cfr. WILLIAM McOMIE, *The Opening of Japan, 1853-1855: a Comparative Study*, Leiden, Brill, 2021².

¹⁵ PATRICIA MAINARDI, *Art and Politics of the Second Empire: the Universal Expositions of 1855 and 1867*, New Haven e Londra, Yale University Press, 1990², pp. 167-168.

¹⁶ JESSICA M. DANDONA, *Nature and the Nation in Fin-de-Siècle France*, Londra e New York, Routledge, 2017, p. 83, n. 1.

Claude Debussy era affascinato dal Giappone, tanto che la prima edizione de *La mer* (1905) presentava una stampa Hokusai sulla copertina.¹⁷ Inoltre, almeno sette importati opere liriche di argomento giapponese, tra cui *Madama Butterfly*, furono create in Europa tra il diciannovesimo e l'inizio del ventesimo secolo:

TAVOLA 1: Elenco delle opere liriche ambientate in Giappone

Titolo (Anno)	Compositore	Librettista	Genere (lingua)
<i>La Princesse jaune</i> (1872)	Camille Saint-Saëns	Louis Gallet	Opéra comique (francese)
<i>The Mikado</i> (1885)	Arthur Sullivan	William Schwenck Gilbert	Operetta (inglese)
<i>Madame Chrysanthème</i> (1893)	Andre Messager	Georges Hartmann	Comédie-lyrique (francese)
<i>The Geisha</i> (1896)	Sidney Jones	Owen Hall with Harry Greenbank	Japanese musical play (inglese)
<i>Iris</i> (1898)	Pietro Mascagni	Luigi Illica	Melodramma (italiano)
<i>Madama Butterfly</i> (1904)	Giacomo Puccini	Luigi Illica + Giuseppe Giacosa	Tragedia giapponese (Italiano)
<i>Rusia y Japán</i> (1905)	Manuel F. Caballero	Gonzalez Rendon	Zarzuela (spagnolo)

La maggior parte di queste influenze nipponiche era, in un certo senso, superficiale. Arricchirono di colori, allusioni e suggestioni le opere occidentali, ma poco influirono sulla comprensione della complessità della cultura giapponese e del carattere sociale giapponese che stavano lentamente evolvendo a causa dei contatti con l'Occidente. Tuttavia, *Madama Butterfly* di Puccini è un'eccezione. A differenza degli altri prodotti di giapponismo, l'opera ha rivelato vividamente e ha affrontato profondamente le dissonanze nascoste tra le culture orientali e occidentali.

La trama di *Butterfly* ambientata in Giappone trovò la sua strada verso l'Occidente grazie al fatto che il Giappone si stava 'apprendo' all'Occidente.

¹⁷ SIMON TREZISE, *Debussy: La mer*, Cambridge e New York, Cambridge University Press, «Cambridge Music Handbooks», p. 37.

Originariamente era una novella nata dalla penna dello scrittore americano John Luther Long,¹⁸ basata sui ricordi della sorella di Long che aveva trascorso del tempo nel paese del Sol Levante come moglie di un missionario.¹⁹ Inoltre, la novella di Long è in parte un adattamento del romanzo *Madame Chrysanthème* di Pierre Loti.²⁰ Questo romanzo, ispirato da una *liaison* che Loti aveva avuto a Nagasaki, narra del matrimonio temporaneo di un ufficiale navale francese con una geisha giapponese, Kiku [Crisantemo]. La storia di Long fu rielaborata dal drammaturgo americano David Belasco e fu questa la versione teatrale che Puccini vide mentre era a Londra per la prima britannica della *Tosca* nel giugno del 1900. Apparentemente, il maestro aveva solo una conoscenza molto basilare dell'inglese, ma rimase estremamente colpito della scena in cui la 'Didone giapponese', immobile alla finestra, aspetta il marito infedele notte e giorno mentre le luci cambiano da quella del tramonto, all'alba fino al giungere del sole di mezzogiorno. Al riguardo del dramma di Belasco, Puccini disse durante un'intervista:

Ho trovato quello che stavo cercando nella *Madama Butterfly* del drammaturgo americano, Signor Belasco ... Ho visto il dramma a Londra, ed anche se non capisco l'inglese, è stato possibile seguire l'azione fino alla fine con interesse instancabile. Come opera lirica, sarà in un atto e due scene, divisa da un intermezzo sinfonico. Il dramma ha un sentimento, una passione, che mi perseguita: ce l'ho costantemente in testa.²¹

Nel 1904 l'opera *Madama Butterfly* fu rappresentata per la prima volta alla Scala di Milano e conteneva anche una scena della 'veglia' di Cio-Cio-san con l'orchestra e un coro a bocca chiusa.

La trama dell'opera di Puccini segue in gran parte quella del dramma di Belasco. Come nella storia di Long, si narra di Pinkerton e Cio-Cio-san, ma, questa volta, quando Pinkerton ritorna accompagnato dalla moglie

¹⁸ JOHN LUTHER LONG, *Madame Butterfly*, in «The Century», LV/3, gennaio 1898, pp. 374-393; e *Madame Butterfly, Purple Eyes, A Gentleman of Japan and a Lady, Kito, Glory*, New York, Century, 1903, pp. 1-88.

¹⁹ ARTHUR GROOS, *Madama Butterfly/Madamu Batafurui: Transpositions of a Japanese Tragedy*, Cambridge e New York, Cambridge University Press, 2023, 27.

²⁰ PIERRE LOTI, *Madame Chrysanthème*, Paris, Calmann Lévy, 1888.

²¹ *Interview with Puccini*, in «Pall Mall Gazette, Londra», 8 settembre, 1900, p. 4: «... I have found what I was searching for in *Madame Butterfly* by the American dramatist Mr. Belasco... I saw the play in London, and although I do not understand English, it was possible to follow the action to the end with unflagging interest. As an opera it would be in one act and two scenes, divided by a symphonic intermezzo. It has a sentiment, a passion, which haunts me: I have it constantly ringing in my head».

americana, Butterfly decide di ‘morire con onore’ commettendo ‘harakiri’ – un metodo di suicidio tradizionale impiegato dall’onorevole classe Samurai, come abbiamo visto. Questo finale, che si trova nel dramma di Belasco, piaceva molto a Puccini così come l’attenzione del dramma di Belasco sul personaggio di Butterfly e sulle sue emozioni nel corso del suo ultimo giorno di vita. In un certo senso, la storia ha alcune caratteristiche coloniali con tutto ciò che questo implica a livello di oppressione, sfruttamento e squilibrio di potere. Questi elementi dovrebbero offrirci un avvertimento sulla sua ricezione in Giappone. La domanda è se la caratterizzazione di Cio-Cio-san fosse autentica nel rispetto della vera natura della femminilità giapponese – questo è un problema indicato spesso nelle recensioni critiche dell’opera in Giappone.

MADAMA BUTTERFLY IN GIAPPONE

È interessante notare che *Madama Butterfly* di Puccini fu rappresentata per la prima volta pochi giorni dopo che il Giappone aveva dichiarato guerra alla Russia.²² Il Giappone era consapevole della necessità di modernizzarsi, assimilare elementi progressisti della società occidentale e affermarsi politicamente. All’inizio della guerra russo-giapponese il Giappone era ancora considerato come un ‘adolescente’ dalla comunità internazionale: una famosa vignetta inserita nel *Chūō-shimbun* rappresenta il Giappone come un ragazzo che viene ingannato da John Bull (caricatura della Gran Bretagna) e dallo Zio Sam (quella degli Stati Uniti) che gli dicono: «Togli tu le castagne dal fuoco per noi, altrimenti il cosacco (Russia) le mangerà tutte!».²³ L’inaspettata vittoria nipponica contro la Russia l’anno successivo alterò la percezione occidentale del Giappone: era ormai abbastanza maturo da essere considerato un ‘pericolo giallo’ potenzialmente minaccioso.

Questa rivalutazione tra l’Occidente e l’Oriente continuò in diversi modi e campi. A questo proposito, l’esempio principe è rappresentato dall’assimilazione della musica occidentale in Giappone. Dall’apertura del paese nel 1854, i giapponesi assorbirono rapidamente la musica occidentale. Nel 1880 la musica occidentale divenne una materia ufficiale nell’istru-

²² Vedi: JANN PASLER, «Political Anxieties and Musical Reception: Japonisme and the Problem of Assimilation», in *Madama Butterfly: l’orientalismo di fino secolo, l’approccio pucciniano, la ricezione*, a cura di Arthur Groos e Virgilio Bernardoni, Firenze, Olschki, 2008, pp. 17-53: pp. 17-25.

²³ An., *Kachū no kuri*, in «Chūō-shimbun», 13 ottobre 1903, s.p.; e Albert Shaw, *Current History in Caricatures*, in «The Review of Reviews», XXVIII/164, agosto, 1903, p. 129: «You just pull the chestnuts out of the fire for us, else the Cossack will eat them all up!»

zione obbligatoria.²⁴ Il primo conservatorio di musica in stile occidentale del paese fu fondato a Tokyo nel 1890. La prima rappresentazione operistica con cantanti esclusivamente giapponesi – *Orfeo ed Euridice* di Gluck – si svolse nel 1903 in quel conservatorio. Nel 1911, fu inaugurato il Teatro Imperiale, un teatro in stile occidentale. A differenza di altri teatri giapponesi che sembravano come tende semplici con tappeti a terra, questo teatro aveva posti a sedere esattamente come quelli occidentali.²⁵ Sono sviluppi notevoli poiché la musica tradizionale giapponese (con i suoi strumenti, la sua gamma e i suoi generi) è estremamente diversa dalla controparte occidentale. Sebbene la musica sia spesso chiamata un ‘linguaggio universale’, tra le arti è una delle più stilisticamente differenziate, a seconda dei luoghi del mondo.

Le prime critiche giapponesi su *Madama Butterfly* risalgono al 1906, quando la Grand Opera Company di Henry Savage diede una rappresentazione (in inglese) al Garden Theatre di New York. Tra gli spettatori c'erano due giapponesi: Seiichirō Mori (?-?), uomo d'affari e scrittore; e Shūichi Takaori (?-1919), critico musicale e regista teatrale. Takaori era entusiasta della musica che incorporava anche alcuni brani giapponesi, e pensava che una tale ‘miscela’ avesse molto da offrire per il futuro della musica del suo paese.²⁶ Mori era più preoccupato per l'autenticità:

Quest'opera può essere buona per le donne giapponesi in quanto le presenta agli americani con i loro valori di castità e virtù, ma la messa in scena era semplicemente ridicola: i fiori erano tutti in piena fioritura indipendentemente dalle rispettive stagioni; un cancello del santuario shintoista conduceva verso un tempio buddista; e i costumi erano proprio come quelli indossati dalle prostitute.²⁷

Ora, gli uomini giapponesi andavano ai teatri operistici, indossavano abiti occidentali, imparavano a conoscere altre culture, erano disposti a mostrare le loro opinioni ai lettori internazionali per difendere la loro cultura. Si proclamavano anche difensori degli attributi modesti e sottomessi delle loro donne.

²⁴ BENJAMIN DUKE, *The History of Modern Japanese Education: Constructing the National School System 1872-1890*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2009, pp. 293-296.

²⁵ NAOMI MATSUMOTO, *Giovanni Vittorio Rosi's Musical Theatre: Opera, Operetta, and the Westernisation of Modern Japan*, in *Musical Theatre in Europe 1830-1945*, a cura di Michela Niccolai e Clair Rowden, Turnhout, Brepols, 2017, pp. 351-385: pp. 363-364.

²⁶ SHŪICHI TAKAORI, *Madamu Batafurai geki wo mite shokan wo nobu* [il 14 gennaio 1907], «Ongaku», XI/5, maggio 1920, pp. 10-11: 11 [in giapponese], dove stranamente, Takaori chiama il maestro ‘Puckscisci’.

²⁷ SEIICHIRO MORI, *Nihon-jin no me ni utsuseshi Kageki Chōko fujin*, «Tōzai namboku», I/2, (1907), pp. 95-96: 95 [in giapponese].

Nel 1914, al Teatro Imperiale, l'appena citato Shūichi Takaori, che fu uno dei primi giapponesi a vedere *Madama Butterfly* negli Stati Uniti, diresse la prima rappresentazione in Giappone di estratti da *Butterfly* in italiano.²⁸ Nella rappresentazione di Takaori, sua moglie, il soprano Sumiko Takaori (1886-?) interpretò il ruolo di Cio-Cio-san. Sfortunatamente, la performance non ebbe successo, anche perché, tra l'altro, i Takaori inclusero nello spettacolo la nota musica (intitolata *Chonkina*) di un ballo di spogliarello che era popolare fra i clienti dei 'quartieri a luci rosse'.²⁹ È stato riportato che agli spettatori non piacque la *Butterfly* dei Takaori perché «ritraeva le donne giapponesi similmente a quelle di cattiva reputazione che si trovano in luoghi come Yokohama... Può solo essere interessante per noi perché ci permette di scoprire come l'Occidente vuol vedere le donne giapponesi».³⁰

Nonostante questo inizio piuttosto sfortunato, seguirono alcune rappresentazioni in Giappone di *Madama Butterfly* di compagnie straniere e giapponesi che resero famosa l'opera: per esempio, La Compagnia d'opera Shichisei con Emiko Matsushima (*Butterfly*) e Tatsuko Date (*Pinkerton*) in giapponese nel 1919;³¹ la Russian Grand Opera con Sophia Osipova e Vladimir Daniloff in russo nel 1921; la Negishi Opera con Aiko Sagara e Yōishida in giapponese nel 1921,³² e la stessa compagnia con Fumiko Andō e Rikizō Taya nel 1923; e l'Adolfo Carpi Great Italian Opera³³ con Lina Ambroso ed Adolfo Bellotti in italiano nel 1923.³⁴ Quelle esibizioni di *Butterfly* in Giappone durante i primi anni sembrano basate sulla versione bresciana, non sulla versione 'standard' creata dopo la prima pa-

²⁸ GROOS, *Madama Butterfly/Madamu Batafurai*, pp. 182-184. Il libretto (tradotto in giapponese) che il Takaori produsse per la prima giapponese nel 1914 si trova: SHŪICHI TAKAORI, *Teigeki ni oite enzentosuru Batafurai no shukusha*, «Ongakukai», XIV/147, gennaio 1914, pp. 19-22.

²⁹ La partitura di *Chonkina* di Takaori era pubblicata in «Ongakukai», XIV/149, marzo 1914, n.p.

³⁰ TAKENO SHUJIN, *Ichigatsu no Teigeki*, «Giornale Asahi», 5 gennaio 1914, p. 4.

³¹ Una versione 'revue' dove l'attrice Date interpretò il ruolo di Pinkerton in modo travestito.

³² Una versione 'operetta'.

³³ Carpi fondò la sua compagnia a Genova e raggiunse il Giappone via Shanghai dove si stabilì nel 1929. Cfr. SIMO MIKKONEN, *Shanghai Russians: Negotiating Cultural Heritage in a Far Eastern Metropole*, in *Transcending Borders of Countries, Languages, and Disciplines in Russian Émigré Culture*, a cura di Christoph Flamm *et alii*, New Castle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2018, p. 69.

³⁴ Per una cronologia (breve ed incompleta, però) delle prime rappresentazioni di *Madama Butterfly* in Giappone, vedi: SAMON YOTSUYA, *Nihon ni okeru Cho-cho fujin*, «Gekkan Gakufu», XXV, giugno 1936, pp. 76-79.

rigina del 1906.³⁵ D'altro canto, anche fino ad oggi, il numero totale di rappresentazioni di *Madama Butterfly* in Giappone non è così alto come quello di *Carmen*, *La Traviata* o *Il flauto magico* di Mozart, tutte opere assai gradite al pubblico di quel paese.³⁶ I giapponesi hanno sviluppato opinioni un po' ambivalenti su *Butterfly*: adorano la musica ma trovano l'opera nel suo complesso piuttosto sgradevole. Questo perché, prima di tutto, hanno trovato tanti 'errori' nelle rappresentazioni occidentali di *Madama Butterfly*. I giapponesi volevano costumi e scenografia nel modo più 'realistico possibile', mentre le rappresentazioni occidentali presentavano visivamente ciò che immaginavano fosse il Giappone, mescolando spesso manufatti giapponesi con altri genericamente asiatici. Per esempio, la casa di Butterfly creata da Carlo Songa per la prima alla Scala, influenzata dalla scena fatta per il dramma di Belasco,³⁷ sembrava 'troppo cinese' ai giapponesi. Di conseguenza, i giapponesi che viaggiavano in Europa evitavano di vedere gli allestimenti occidentali della *Butterfly*.³⁸

Durante gli anni '20 e '30, proprio mentre il Giappone stava diventando sempre più disincantato nei confronti dell'opera di Puccini, l'Occidente mostrò un crescente entusiasmo credendo, in modo piuttosto ingenuo, che scritturare artisti giapponesi si rafforzasse l'autenticità culturale dell'opera. Per esempio, la compagnia operistica San Carlo a Boston negli Stati Uniti iniziò regolarmente a impiegare soprani giapponesi come Tamaki Miura (1884-1946), Nobuko Hara (1892-1979) e Hisako Koike (1902-1991) per interpretare il ruolo di Butterfly. In effetti, per molti anni, cantare Butterfly è stato l'unico modo per le cantanti soprano giapponesi di fare il loro debutto sui palcoscenici occidentali. Questa era una forma di stereotipo culturale, ovviamente. Nello stesso tempo, i giapponesi sentivano di avere un diritto particolare sulla *Butterfly*. Soprattutto nel periodo della Seconda guerra mondiale, sotto un clima culturale 'nazi-fascista', rappresentare il vero Giappone e distinguerlo dalle altre culture asiatiche era una questione importante. Quando il film hollywoodiano, *Madame Butterfly* con tutti attori americani (Sylvia Sydney e Cary Grant

³⁵ L'ho notato esaminando diverse recensioni e traduzioni in giapponese del libretto relative a quelle rappresentazioni.

³⁶ Cfr., per esempio: ASAKO ISHIDA, *Nihon no opera kôen 2018 [I dati e l'analisi degli spettacoli operistici nel 2018 in Giappone]*, in *Nihon no opera nenkan 2019*, a cura di Shôwa College of Music, the Institute of Opera Studies, Tokio: Shôwa Music College, 2019, pp. 85-102: p. 95.

³⁷ MARIA IDA BIGGI, *La scenografia nei primi anni del Novecento*, in *Madama Butterfly: l'orientalismo di fino secolo, l'approccio pucciniano, la ricezione*, a cura di Arthur Groos e Virgilio Bernardoni, Firenze, Olschki, 2008, pp. 55-69: p. 67.

³⁸ TAKASHI IBA, *Kageki taitisû*, Tokio, Shiroki Shoin, 1931, p. 120.

ecc.) uscì nel 1932, i giapponesi lo trovarono «una vergogna nazionale». A questo proposito, il direttore d'orchestra e compositore giapponese, Hide-maro Konoe (1898-1973), fratello del primo ministro in quel momento (Fumimaro Konoe), annunciò nel 1937 il progetto di creare un nuovo film di *Butterfly* per «spazzare via la vergogna»,³⁹ ma poi il progetto non venne mai realizzato.

Anche dopo la Guerra, ci si aspettava che i giapponesi contribuissero all'autenticità della *Butterfly* nelle loro rappresentazioni nei teatri occidentali. Nel 1948, le autorità statunitensi che occupavano il Giappone in quel momento chiesero alla Compagnia operistica Fujiwara di allestire *Butterfly* nel Teatro Imperiale di Tokio nel 'modo più autentico'. La compagnia presentò una rappresentazione bilingue (dove i giapponesi cantavano nella loro lingua mentre gli americani in inglese) prima di presentare la stessa produzione al Teatro dell'Opera di New York City nel 1952 e nel 1953. Inoltre, la Scala nel 1951 impiegò Tsuguharu Foujita (1886-1968), pittore giapponese residente a Parigi, come costumista e scenografo per l'opera quando Toshiko Hasegawa (giapponese-americana, con un successo di critica durante gli anni '30 e '40) cantò il ruolo del titolo. Forse l'apice di quelle rappresentazioni 'realistiche' fu la produzione del 1987 alla Scala supervisionata dal regista Keita Asari (1933-2018) con la costumista Hanae Mori (1926-2022) e Yasuko Hayashi (1943) nel ruolo della protagonista.

Il cambiamento nella messa in scena della *Butterfly* da un certo punto di vista ci mostra lo sviluppo della posizione internazionale del Giappone. Già negli anni '80 la potenza economica del Giappone nel mondo era seconda solo agli Stati Uniti.⁴⁰ Gradualmente, però, i giapponesi hanno cominciato a trovare *Madama Butterfly* esotica e aliena, in quanto l'opera nel suo complesso rappresenta un Giappone 'passato', non la versione modernizzata che stava già iniziando a emulare e persino a superare l'Occidente. Questo è vero per quanto riguarda le loro opinioni su uomini e donne. All'inizio, gli uomini giapponesi si sentivano inquieti vedendo 'le loro donne' possedute dagli occidentali nella *Butterfly*. In seguito reagirono contro quest'opera per aver promosso una vittima come Butterfly a rappresentare una donna giapponese. Già negli anni '30, scrittrici giapponesi come Ichiko Kamichika (1888-1981) e Akiko Yosano (1878-1942), membri di un movimento proto-femminista, criticarono l'opera.⁴¹ Quindi, un

³⁹ AN., *Cio-cio fujin no kokusui ban*, in «Giornale Yomiuri», 27 giugno 1937, p. 7.

⁴⁰ Cfr. soprattutto: EZRA F. VOGEL, *Japan as Number One*, Cambridge MA, Harvard University Press, 1979.

⁴¹ AKIKO YOSANO, *Gaijin no miru nihon fujin*, «Giornale Yomiuri», 21 agosto 1936, p. 9; ed ICHIKO KAMICHIKA, *Cio-cio fujin no kaitei ban*, «Giornale Yomiuri», 29 giugno 1937, p. 6.

po' ironicamente, *Butterfly* ha dimostrato di essere un efficace catalizzatore per l'emergere di un nuovo modello di femminilità in Giappone.

TRADURRE *MADAMA BUTTERFLY* – I PROBLEMI NEL TESTO

Il libretto di *Butterfly* utilizzato da Puccini fu scritto da Luigi Illica in collaborazione con Giuseppe Giacosa, e contiene problemi più difficili da risolvere di quelli che mostrano gli aspetti visivi dell'opera. Il testo contiene tante confusioni tra lo shintoismo, la religione autoctona del Giappone, e il buddismo. Per esempio, Suzuki canta i nomi degli dèi shintoisti davanti a un altare buddista (Atto II, Parte I).⁴² Ma i nomi delle divinità a cui si riferisce il libretto sono così corrotti che neanche i giapponesi ne hanno mai sentito parlare. Sono state tentate diverse traduzioni in giapponese e di solito cercano di nascondere queste peculiarità eliminando le parole inappropriate (per esempio, 'Okunama' in Atto I), sostituendole con i nomi giapponesi originali (per esempio, Izanaghi per Izaghi; Sarudahiko per Sarudasciko ecc.) o mettendo al posto dell'intera frase la preghiera buddista 'namu myōhō renga kyō'!

Il cantante basso e direttore d'opera Takao Okamura (1931-2021), che dirige la compagnia d'opera 'Minna no opera' (che significa 'l'opera per tutti'), è riuscito a modificare il libretto, correggendo tutti questi errori e creando una nuova versione del testo in italiano. La compagnia ha presentato l'opera con questo nuovo testo 'corretto' a Tokio nel 2003, ma il suo tentativo di presentarlo anche in occasione del 57° Festival Puccini di Torre del Lago nel 2011 è fallito in quanto non approvato dalla Famiglia Puccini. Il sito web della compagnia di Okamura presenta una lunga lista di tutti gli errori trovati nel libretto di *Butterfly*,⁴³ per porre l'attenzione su di essi.

Confusioni religiose a parte, ciò che i giapponesi trovano più problematico in *Madama Butterfly* è probabilmente la caratterizzazione di Cio-cio-san. In particolare, in una delle sue arie «Che tua madre dovrà» (Atto II, Parte I), la sua professione di Geisha viene descritta quasi come quella di un *busker*, ovvero di un'artista di strada. In realtà, in Giappone quella della Geisha non solo è una professione più rispettabile di quella dei

⁴² LUIGI ILLICA E GIUSEPPE GIACOSA, *G. Puccini, Madama Butterfly*, Milano, Ricordi, 1904, P. 37: «Suzuki prega, raggomitolata davanti all'immagine di Buddha: suona di quando in quando la campanella della preghiera...E Izaghi ed Izanami/ Sarudasico e Kami...».

⁴³ TAKAO OKUMURA, *Naniga dō machigatte itanoka? Madama Batafurai no kaitei*, «NPO Minna no Opera», l'autunno 2003, http://www.takao-okamura.com/opera/2004_btt_gui_j.htm (accesso il 5 ottobre 2023).

busker, ma è preceduta anche da un lungo e duro apprendistato.⁴⁴ Questo rende il mestiere di Geisha molto distante da quello non qualificato di un *busker*, e, chiaramente, parecchio lontano da quello di una prostituta. Tra l'altro, *Butterfly* proviene da una rispettabile famiglia di samurai; solo la caduta di suo padre causata dal tumulto della Rivoluzione Meiji non le diede altra scelta che diventare una geisha. Alcune traduzioni in giapponese, eliminando le frasi sbagliate al riguardo del mestiere di Geisha, invece enfatizzano i concetti caratteristici giapponesi di vergogna/onore: proprio come la *Butterfly* mostra, il suicidio è più onorevole che vivere nella vergogna come una moglie abbandonata. Per esempio, Keizō Horiuchi (1897-1983) ha tradotto il testo di quest'aria come nella Tav. 2.

TAV. 2: Confronto dei testi: «Che tua madre dovrà?»

Traduzione giapponese di Keizō Horiuchi (1930)	Versione parigina/standard	Versione Prima/ Bresciana
おまえを抱いて Che prendendoti in braccio	Che tua madre dovrà?	Che tua madre dovrà?
かあちゃんが風の吹く日も も Tua madre, al vento ed	Prenderti in braccio ed alla pioggia e al vento	Prenderti in braccio ed alla pioggia e al vento
雨の夜も町に出て Alla pioggia, vada per la città	Andar per la città	Andar per la città
歌を歌い、 Per cantare una canzone	A guadagnarti il pane e il vestimento.	A guadagnarti il pane e il vestimento.
人の情につて Alle impietosite genti,	Ed alle impietosite	Ed alle impietosite
生きろというのよ。mi ordina.	Genti, la man tremante stenderà!	Genti, ballando de' suoi canti al suon,
そんな恥をしのんでも Che tollerando tale vergogna,	Gridando: - Udite, udite,	Gridare: - Udite, udite,
生きなければならぬと Dovrei vivere	La triste mia canzon.	Udite la bellissima canzon
いうことがあるのでしょ うか。È vero?	A un'infelice madre	Delle ottocentomila

⁴⁴ Cfr. HISASHI IWASHITA, *Geisharon – Kamigami ni funsurukoto wo wasureta nihon-jin*, Tokio, Yūzankaku, 2006.

さもなけりや Altrimenti,	La carità, muovetevi a pietà!	Divinità vestite di splendor.
またもとの商をして Che torni al mestiere passato,	E Butterfly, orribile	E passerà una fila
三味線に合わせて suonando lo shamisen	Destino, danzerà per te!	Di guerrieri coll'Imperator,
浮いた歌を歌って cantando la canzon giuliva	E come fece già	Cui dirò: - Sommo duce
暮らしていかなければ vivere così	La Ghesha canterà!	Ferma i tuoi servi e sosta a riguardar
いけないというのよ。Mi ordina.	E la canzon giuliva	Quest'occhi, ove la luce
いえ、それこそ No, questo darebbe vergogna	E lieta in un singhiozzo finirà!	Dal Cielo Azzurro onde scendesti appar.
あの方の恥になるわ。Anche a lui.	Ah, no! no! Questo mai!	E allor fermato il piè
だから、だから、Quindi, quindi,	Questo mestier che al disonore porta!	L'Imperatore d'ogni grazia degno,
恥よりも死を選ぶことにするわ。Preferirei morire con onore.	Morta! Mai più danzar.	Forse farà di te
ああ、死ぬわ。Ahimè, morirò!	Piuttosto la mia vita vo' troncar.	Il principe più bello del suo regno.

Tuttavia, i giapponesi sono spesso inconsapevoli del fatto che Puccini e i suoi librettisti abbiano fatto alcuni tentativi di 'migliorare' il personaggio di Butterfly. Questo diventa chiaro se osserviamo la loro opera confrontandola con le fonti letterarie su cui si basa. Nel romanzo di Loti, Crisantemo (che diventa Cio-cio-san nell'opera) pronuncia solo due parole in tutto - «nidzoumi (topo)» e «Ka (zanzara)»⁴⁵ - ed è una donna calcolatrice; non c'è interazione emotiva tra lei e il suo 'marito' francese. Nel testo di Long, il pidgin inglese che Cio-Cio parla durante tutto il corso della novella la rende volgare e sgradevole. Il suo lamento (equivalente all'aria «Che tua madre dovrà») è solo un canto da mendicante:

So, jus' when we go'n' out on the street, - mebbby to fine him - you with Trouble on your back, me with my samisen, standing up bifore all the people, singing funeral songs, with faces, oh 'bout 'mos' so long... sad garments, hair all ruffled - so, dancing liddle - so ... an' saying out ver' loud, "O ye people! Listen, for the loave of all the eight hundred thousan'

⁴⁵ LOTI, *Madame Chrysanthème*, pp. 73 e 189.

gods and goddesses! Behole, we, a poor widow, an' a bebbly what got purple eyes, which had one hosban', which gone off at United States America, to naever return no more – naever! Aexcep' you have seen him?...⁴⁶

Alla fine, Cio-Cio scappa con il bambino senza darlo ai Pinkerton. È molto difficile immaginare che un personaggio così primitivo e incolto evochi l'empatia di qualsiasi lettore. Sebbene anche nel dramma di Belasco, Cio-Cio-san parli in pidgin inglese; però, il suo *hara-kiri* finale ha l'effetto di rendere il dramma decisamente più tragico. Al contrario, la *Butterfly* di Puccini, per quanto giovane e credulona, mostra raffinatezza, distinguendosi tra i suoi parenti e amici meno colti. È degna dell'empatia degli spettatori; solo Pinkerton, l'americano frivolo e irresponsabile, non riesce a vedere il vero valore di Cio-cio-san.

Inoltre, Puccini emendò l'opera molte volte. Noi sappiamo che il maestro continuò a lavorarci dopo le reazioni critiche e negative che la prima suscitò.⁴⁷ In effetti, aggiunse correzioni e modifiche all'edizione iniziale anche prima della rappresentazione alla Scala. Tra le modifiche c'è la frase della prima aria di Butterfly, «Ieri son salita», che dice a Pinkerton «Per me spendeste cento yen, ma vivrò con molta economia».⁴⁸ Questo verso è stato cancellato prima della première alla Scala,⁴⁹ forse per enfatizzare l'interesse di tipo amoroso e non economico di Butterfly nei confronti di Pinkerton. Nella sua aria «Che madre dovrà», i riferimenti all'Imperatore originariamente presenti nel libretto sono stati tagliati prima del 1905,⁵⁰ e alla fine sostituiti con nuovi versi (vedi Tav. 2). Ubaldo Galdini ha criticato questo 'taglio imperiale' proponendo che la fantasia di Cio-cio-san, ovvero che «l'Imperatore... forse farà di [suo figlio] il principe più bello del suo regno», nasca dalla sua 'giapponesità'. Secondo l'autore, ciò ben rappre-

⁴⁶ LONG, *Madame Butterfly*, «The Century», p. 378; e *Madame Butterfly, Purple Eyes*, ecc., p. 18.

⁴⁷ Per le diverse versioni della *Butterfly*, vedi: CECIL HOPKINSON, *Bibliography of the Works of Giacomo Puccini 1858-1924*, New York, Broude Brothers, 1968, pp. 24-29; DIETER SCHICKLING, *Puccini's Work in Progress: the So-Called Versions of Madama Butterfly*, «Music & Letters», LXXIX/4, 1998, pp. 527-37; e DIETER SCHICKLING, *Criteri per un'edizione critica di «Madama Butterfly»*, *Madama Butterfly: l'orientalismo di fine secolo, l'approccio pucciniano, la ricezione*, a cura di Arthur Groos e Virgilio Bernardoni, Firenze, Olschki, 2008, pp. 317-324.

⁴⁸ ILLICA e GIACOSA, *Madama Butterfly*, p. 25.

⁴⁹ SCHICKLING, *Puccini's Work in Progress*, p. 529. Questa eliminazione è indicata da Puccini nella prima edizione a stampa per le prove della prima alla Scala (attualmente in possesso della Accademia Filarmonica, Bologna).

⁵⁰ *Ivi*, p. 530.

sentava il genere dell'opera: 'tragedia giapponese'.⁵¹ D'altro canto, la versione parigina gli sembrava 'troppo occidentalizzata'.⁵² Tuttavia, è naturale che Cio-cio-san (la moglie dell'americano) abbia coltivato le due culture dentro di sé, sia giapponese sia occidentale. Infatti, entrambe si ritrovano nel Giappone moderno e nei giapponesi moderni. Questo giustificherebbe non solo il testo parigino, ma la musica della *Butterfly*: una giustapposizione dei due tipi di musiche.

In ogni caso, tuttavia, il compositore non intendeva mancare di rispetto ai giapponesi e al loro modo di vivere. Nonostante varie reazioni contrastanti che gli spettatori giapponesi hanno avuto verso la caratterizzazione pucciniana di Cio-Cio-san, non c'è dubbio che la sua credulità pura, la sua accettazione del destino ma con resilienza nel profondo della sua anima e il suo tentativo di salvare il suo onore tramite il suicidio incarnino un esempio di donne giapponesi fino a un certo punto della storia giapponese. E un tale personaggio non è il risultato di essere 'educato e civilizzato dall'Occidente', ma si accorda bene con la cultura giapponese tradizionale. Piuttosto, l'obiezione è nata da una sorta di rabbia nazionale che un americano frivolo potesse trattare ingiustamente una donna giapponese come fosse un suo giocattolo e quindi si presenta ad una lettura di denigrazione della loro cultura. Ma tale indignazione è qualcosa di condiviso da tutti coloro che vedono il destino di *Butterfly* e forse coloro che dovrebbero essere davvero mortificati non sono i giapponesi, ma gli americani. Ironia della sorte, dopo l'attacco di Pearl Harbour nel 1941,⁵³ gli americani vietarono temporaneamente le rappresentazioni di *Madama Butterfly* negli Stati Uniti, perché trovarono che l'opera fosse irrispettosa non verso il loro nemico, ma verso loro stessi.

I PROBLEMI MUSICALI

Alla luce di quanto detto poc'anzi, ci chiediamo se la musica di Puccini sia esente da problemi. Il compositore ha impiegato brani giapponesi come l'inno giapponese e le melodie popolari per *Butterfly* e le fonti utilizzate da Puccini sono state ora identificate.⁵⁴ Sembra che Puccini stesso si fosse

⁵¹ UBALDO GALDINI, *Cho-cho fujin no Pari-ban ni itaru keika to sono sōtaiteki kachi nit suite*, «Tokio geidai ongakugakubu nennshi», XII, 1986: pp. 1-26: p.19. Cfr. GROOS, *Madama Butterfly/Madamu Batafurai*, pp. 164-167.

⁵² *Ivi.*, p. 22.

⁵³ ANNEGRET FAUSER, *Sounds of War: Music in the United States during World War II*, Oxford e New York, Oxford University Press, 2013, p. 171.

⁵⁴ GROOS, *Madama Butterfly/Madamu Batafurai*, pp. 63-68, e KUNIO HARA, *Rudolf*

reso conto dei difetti della sua musica. Nel 1921, mentre si preparava per *Turandot*, il compositore incontrò il collezionista di musica giapponese, Yorisada Tokugawa (1892-1954) e gli chiese di introdurlo a un esperto di musica asiatica che potesse fornirgli materiale musicale orientale e consigliarlo.⁵⁵ Apparentemente questo avvenne perché Puccini non considerava più *Butterfly* un grande successo, in quanto non aveva capito «l'essenza della musica giapponese» mentre la scriveva.⁵⁶ Quindi Tokugawa contattò l'etnomusicologo Hisao Tanabe (1883-1984), autore del primo compendio di musica asiatica in giapponese.⁵⁷ Tanabe raccolse circa 20 trascrizioni di musiche giapponesi e cinesi e le spedì per posta con spiegazioni in inglese a Puccini. Purtroppo, il pacco di Tanabe non raggiunse mai Puccini, poiché le autorità durante il periodo tra le due guerre mondiali sospettarono che fosse «roba diplomaticamente compromettente» e lo confiscarono.⁵⁸

Tuttavia, il problema non riguarda l'autenticità della musica giapponese poiché il fulcro non è la rappresentazione del Giappone. Il tema è piuttosto lo scontro generato dall'incontro di due diverse culture efficacemente rappresentato dal netto contrasto tra l'ambientazione fantasiosa del Giappone e il ritratto più realistico dell'Occidente. Alcune persone, anche giapponesi, erano consapevoli delle conseguenze positive della presentazione 'fantasiosa' del Giappone in *Madama Butterfly*. Tra queste si trovano Yosie Fujiwara (1898-1976), direttore della compagnia d'opera Fujiwara, e Tamaki Miura, la già menzionata cantante. Entrambi erano considerati come interpreti decisivi nel presentare il Giappone 'autentico' sui palcoscenici occidentali, ma affermarono che la musica della *Butterfly* funziona solo quando gli elementi dell'opera si conformano alla visione fantastica del Giappone in Occidente, sia nei gesti sia nelle emozioni. Insomma, la loro opinione era che *Butterfly* «non dovrebbe essere giapponese».⁵⁹

Infatti, il problema della musica di Puccini riguarda lo stile: i frammenti giapponesi usati solo momentaneamente non sono mai stati sviluppati e integrati in uno stile innovativo proprio del compositore. Tutte le sonorità giapponesi sono solo una decorazione: «tutta superficie, nessuna sostan-

Dittrich's «*Nippon Gakufu*» and Giacomo Puccini's «*Madama Butterfly*», «Music Research Forum», XIX, 2004, pp. 1-25.

⁵⁵ YORISADA TOKUGAWA, *Waiteigakuwa*, Tokio, Shunyōdō, 1943, pp. 164-169.

⁵⁶ HISAO TANABE, *Daini no Batafurai shippai ni kisu*, «Ongakuno tomo», VIII/12, dicembre 1950, p. 90.

⁵⁷ HISAO TANABE, *Nihon ongaku kōwa*, Tokio, Iwanami, 1919.

⁵⁸ TANABE, *Daini no Batafurai shippai ni kisu*, p. 90.

⁵⁹ YOSIE FUJIWARA, «*Cio-cio fujin*» *no ensbutsu ni tsuite*, «Ongakuno tomo», VIII/12, dicembre 1950, pp. 91-93: p. 92.

za» come Alexandra Wilson ha indicato.⁶⁰ Kôşak Yamada (1886-1965), il compositore e direttore d'orchestra giapponese, commentò questa debolezza della musica di Puccini già nel 1923 quando scrisse il necrologio del maestro italiano.

Non nego l'affascinante bellezza della musica di *Butterfly*, ma non posso essere d'accordo con i critici euro-americani che all'unanimità lodano il suo trattamento della musica giapponese ... Puccini ha usato varie melodie giapponesi in *Butterfly* ma le ha trattate "così come sono" in modo semplicemente lineare e "omofonico". Non ha mai costruito un linguaggio musicale innovativo in cui tutte siano unite in modo organicamente significativo. La sua musica evita di essere noiosa solo perché è piena di timbri diversi e giustappone semplicemente i suoi colori sonori a melodie straniere.⁶¹

Dopo Puccini, è diventato un compito urgente per tutti i compositori giapponesi, compreso lo stesso Yamada, «[costruire] un linguaggio musicale innovativo»⁶² combinando lo schema della musica occidentale con gli idiomi musicali giapponesi. Come tale compito sia stato assolto sarà oggetto di miei futuri approfondimenti.

Come ricordato all'inizio di questo saggio, negli ultimi tempi abbiamo sentito una consapevolezza sempre crescente sui temi del femminismo, dell'antirazzismo e dell'anticolonialismo con riferimento a *Madama Butterfly*. Seguendo tale linea di pensiero, potrebbe diventare sempre più difficile, se non impossibile, rappresentare *Madama Butterfly* in modo che non offenda la sensibilità contemporanea: forse non dovremmo mai vedere Cio-Cio-San cantata da un soprano non orientale in kimono, né l'Otello di Verdi cantato da un tenore bianco con il volto annerito. Ma che cosa guadagneremmo e perderemmo perseguendo tale purezza culturale e giustizia sociale? Forse per affermare ancora una volta 'l'onore' di *Butterfly*, dobbiamo valutare il significato dell'appropriazione culturale in modo attento e in tutte le sue sfumature. Considerando *Madama Butterfly* come un esempio di interfaccia culturale tra il Giappone e l'Occidente, possiamo ora capire che l'appropriazione culturale non è un semplice caso di furto. A volte può diventare nell'incontro una sfida agli stereotipi e la porta d'acces-

⁶⁰ ALEXANDRA WILSON, *The Puccini Problem: Opera, Nationalism, and Modernity*, New York e Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 98.

⁶¹ KÔŞAK YAMADA, *Puccini no shi*, «Giornale Asahi, Tokio», 7 dicembre 1924, p. 7.

⁶² *Ibid.*

so a una maggiore comprensione. Inoltre, c'è bisogno di un discorso adeguato sulla 'traducibilità' dei contenuti musicali e drammatici attraverso le culture e attraverso le epoche storiche (l'opera di Puccini non è mai stata concepita per cantanti giapponesi o per spettatori giapponesi con aspettative culturali diverse), così come una rivalutazione del senso preciso in cui dovremmo considerare la musica come una 'lingua universale'. Attraverso tali decisioni possiamo forse salvare *Butterfly*, non dal suicidio personale, ma dall' 'omicidio teatrale deliberato', cioè dalla cancellazione culturale.

PAOLO BOLPAGNI*

ORIENTALISMO E GIAPPONISMO NELLE ARTI VISIVE IN ITALIA NEGLI ANNI DI *IRIS* E *BUTTERFLY***

Il giapponismo, nel periodo in questione, tra la fine del XIX e i primi anni del XX secolo, assurse spesso ad autentica nippomania. È un argomento importante nella storia delle arti visive europee. Il catalogo della mostra svoltasi a Rovigo a Palazzo Roverella nel 2019-2020, a cura di Francesco Parisi, è il più recente e aggiornato testo di riferimento al proposito in lingua italiana.¹

Come spartiacque, prendendo a spunto il tema del convegno, individuiamo proprio *Madama Butterfly* di Giacomo Puccini, ossia il 1904. C'è un prima e c'è un dopo, almeno da un certo punto di vista.

Un possibile punto di partenza è la *Giapponesina* dello scultore campano di fama internazionale Giovanni Battista Amendola (Episcopio di Sarno, 1848 - Napoli, 1887), risalente al 1886 circa: ne esistono esemplari sia in argento, sia in bronzo.² Probabilmente è un ritratto della celebre attrice

* Storico dell'arte.

** Per precisa scelta, il testo riprende in maniera piuttosto puntuale i contenuti e l'articolazione della relazione tenuta nel corso del convegno del 21 luglio 2023 nel *foyer* del Teatro Grande di Brescia, anche nel tentativo di rendere l'immediatezza del parlato. Ringrazio sentitamente Alice Debianchi per l'accurata e intelligente trascrizione del mio intervento, e inoltre Gabriella Biagi Ravenni, Marco Bizzarini, Tommaso Carletti, Francesco Parisi e Agnese Sferrazza.

¹ *Giapponismo. Venti d'Oriente nell'arte europea 1860-1915*, catalogo della mostra (Rovigo, Palazzo Roverella, 28 settembre 2019 - 26 gennaio 2020), a cura di Francesco Parisi, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale 2019. Oltre a quello del curatore, contiene, in ordine di apparizione, i saggi di Rossella Menegazzo, Marco Fagioli, Jean-David Jumeau-Lafond, Marc Olivier Ranson Bitker, Manuel Carrera, Giovanni Fanelli, Mario Finazzi e Anna Villari.

² Se ne può vedere un'immagine, in rete, nella pagina *web* <https://www.ponteonline.com/it/lot-details/auction/466/lot/42/Giovanni+Battista+Amendola+La+modella+con+il+kimono+scultura+in+bronzo+cm> (URL consultato in data 3 novembre 2023).

Eleonora Duse – amica di Giuseppe Giacosa, futuro librettista di Puccini, e all'epoca compagna di Arrigo Boito – in abito nipponico. È una delle più precoci manifestazioni italiane di questa *vague*, che punta l'attenzione sull'indumento forse più emblematico del Giappone. Rientra nella vasta produzione di statuette piacevoli e decorative che allora piacevano molto al pubblico. Si notino la leggiadria della figura, del tutto priva di caratteri somatici nipponici, e il suo atteggiamento, che sembra quello di chi si provi un vestito, in tal caso esotico, davanti allo specchio, guardando se stia bene indosso.

Restiamo negli anni Ottanta con la prima edizione del romanzo di Pierre Loti *Madame Chrysanthème* (Calmann Lévy Éditeur, Paris 1888), corredata dai disegni e dagli acquarelli, già nel frontespizio,³ dell'artista ticinese Luigi Rossi (Cassarate, 1853 - Tesserete, 1923). Non un nome qualsiasi, trattandosi di un amico piuttosto stretto di Giacomo Puccini (i due condividevano appassionate battute di caccia in Brianza), il quale insistette invano con l'editore Ricordi perché gli fossero commissionati i figurini dei costumi per la prima di *Manon Lescaut* al Teatro Regio di Torino, andata in scena il 1° febbraio 1893.⁴ Il libro di Loti fu forse d'ispirazione per la *pièce* di David Belasco *Madame Butterfly*, o, se non altro, per il racconto da cui prese spunto, pubblicato nel 1898 dallo statunitense John Luther Long, e ben sappiamo ch'egli fu la fonte di Luigi Illica e Giuseppe Giacosa per la «tragedia giapponese» musicata da Puccini. Ovviamente non si può ipotizzare nessun legame tra il fatto che nel 1888 Rossi abbia illustrato il romanzo d'ambientazione giapponese di Loti e la scelta, una dozzina d'anni dopo, di un soggetto simile per il sesto travagliato melodramma del compositore lucchese. Tuttavia è una coincidenza curiosa, della quale almeno tener conto (peraltro nel 1902 uscì a Parigi una nuova edizione della *Manon Lescaut* dell'Abbé Prévost, abbellita dai disegni di Luigi Conconi, di Ludék Marold e di Luigi Rossi: ulteriore 'incrocio' del destino).

Aggiungo ancora un elemento, sempre nel 'prima *Butterfly*', centrando l'attenzione su un'opera poco nota di Roberto Fontana (Milano, 1844-1907), una *Figura femminile* non datata,⁵ forse degli anni Novanta del

³ Si veda la pagina *web* <https://laricerca.loesch.it/madame-chrysantheme/> (URL consultato in data 3 novembre 2023).

⁴ Cfr. GIOVANNA GINEX, «... come è bella Milano e che giovinezza!», *Puccini e gli artisti della 'bohème milanese'*, in 'Per sogni e per chimere'. *Giacomo Puccini e le arti visive*, catalogo della mostra (Lucca, Fondazione Ragghianti, 18 maggio - 23 settembre 2018), a cura di Fabio Benzi, Paolo Bolpagni e Maria Flora Giubilei, Lucca, Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'arte 2018, pp. 159-160.

⁵ Se ne può vedere un'immagine, in rete, nella pagina *web* <https://www.valutazionearte.it/artisti/fontana-roberto/> (URL consultato in data 3 novembre 2023).

XIX secolo, che ritrae una fanciulla graziosa abbigliata – secondo una certa fedeltà, pur non letterale – al modo nipponico, con un kimono, un grande ventaglio e bastoncini colorati a fissarle l'acconciatura. Stiamo parlando di un pittore che era fratello di Ferdinando Fontana, che lavorò come librettista per le prime due opere di Puccini, *Le Villi* ed *Edgar*. Furono loro, con ogni probabilità, a introdurlo nella cerchia della Famiglia Artistica Milanese, il cenacolo, nato nel 1873 per iniziativa di Vespasiano Bignami,⁶ che rimase a suo sostegno anche ai tempi turbolenti delle due *Bohème*, per esempio organizzando nel 1897, con ruolo protagonista del pittore Luigi Conconi,⁷ un Veglione di Carnevale al Teatro Lirico di Milano in polemica con Ruggero Leoncavallo, che di lì a un paio di mesi avrebbe presentato la propria opera, omonima di quella di Puccini, alla Fenice di Venezia, con ottimo successo. Insomma, anche Roberto Fontana si dimostra un alquanto precoce (per l'Italia) seguace, perlomeno nella tela della *Figura femminile* di cui sopra, di un interesse per il giapponismo, reso con una pennellata leggera e un cromatismo morbido e vaporoso, assai più vicino alla tradizione del tardo naturalismo lombardo che all'esempio scapigliato di Tranquillo Cremona.

Arriva poi *Iris* di Pietro Mascagni, nel 1898: è probabilmente a questo melodramma che si deve, nel nostro Paese, l'autentico lancio a livello musicale della moda dell'esotismo nipponico, benché assai di maniera. Adolfo Hohenstein (San Pietroburgo, 1854 - Bonn, 1928) disegna il bel manifesto, in stile simbolista-floreal,⁸ e le Officine grafiche G. Ricordi & C. di Milano ne stampano in smagliante algrafia a colori un certo numero di esemplari. Il compositore livornese dà vita a un Giappone d'invenzione, e Luigi Illica non si perita di attribuire ai personaggi nomi improbabili, come Osaka, Kyoto (che sono due città) e, appunto, Iris, parola che viene dal greco, non avendo in sé nulla d'asiatico. Però è all'opera di Mascagni che s'ispira l'abito femminile di cotone, con fregi floreali e fitomorfi dipinti a tempera, che l'artista Luigi De Servi (Lucca, 1863-1945), amico di Puccini (suo è il ritratto forse più famoso del Maestro, risalente al 1903

⁶ Uno dei primi ritratti noti di Puccini, a inchiostro di china su cartoncino, risale al 1884 ed è opera proprio di Bignami, che raffigurò distintamente, ma in un dittico, il giovane compositore lucchese e il suo librettista (siamo ai tempi delle *Villi*) Ferdinando Fontana.

⁷ Anche lui autore di uno splendido ritratto di Puccini, in stile tardo-scapigliato, risalente alla seconda metà degli anni Ottanta, un olio su tela di sessanta per quarantacinque centimetri conservato nella villa-museo di Torre del Lago, proprietà della Fondazione Simonetta Puccini per Giacomo Puccini.

⁸ Se ne può vedere un'immagine, in rete, nella pagina *web* <https://www.cambiaste.com/it/asta-0459/adolf-hohenstein-18561928-1-216521> (URL consultato in data 10 novembre 2023).

e conservato nel museo - casa natale), disegna per la moglie Olimpia in occasione della partecipazione alla Festa di Capodanno dell'anno 1900 della Famiglia Artistica Genovese, vincendo il primo premio della serata.⁹ Abbiamo qui un giapponismo 'moderato', molto vago, che sostanzialmente coincide con il florealismo *Liberty* degli ornamenti applicati sopra la semplice tela marrone del vestito.

Siamo ancora prima di *Madama Butterfly*: per essere nipponofili, si guarda a *Iris* di Mascagni. Dal 1904 le cose cambiano. Partiamo dai manifesti, che in quegli anni contribuiscono in maniera forte a delineare l'«immagine» di un'opera. Sappiamo che il caso è particolare, dato che la «tragedia giapponese» è presentata per la prima volta alla Scala il 17 febbraio 1904, riportando un inequivocabile fiasco, ben orchestrato dai nemici e avversari di Puccini; ma il 28 maggio dello stesso anno la 'farfalla' risorge, dopo una meticolosa revisione, al Teatro Grande di Brescia, con pieno e assoluto successo. Nascono così – evenienza rara – due differenti manifesti inaugurali: uno di Leopoldo Metlicovitz (Trieste, 1868 - Ponte Lambro, 1944) per la prima milanese, raffinata e lievissimo, vagamente *Art Nouveau*, con la protagonista in trepida attesa di fronte all'albero di ciliegio;¹⁰ l'altro, commovente e un po' effettistico, realizzato da Adolfo Hohenstein per la ripresa bresciana, con Cio Cio-san morente che si protende verso il figlioletto bendato, che sventola la bandiera statunitense.¹¹

Non dimentichiamo, peraltro, che l'ispirazione di Puccini è molto viva: pochi compositori drammatici, al pari di lui, hanno posseduto a un tale grado la capacità di ricreare un'atmosfera storica e geografica, di delineare nel dettaglio le ambientazioni delle proprie opere, anche nel loro immaginario collettivo, oltre che nelle psicologie individuali dei personaggi: quindi *Madama Butterfly*, pur con inevitabili errori e imprecisioni, tenta di comprendere, sussumere e trasfigurare artisticamente un certo *ethos* nipponico, con sincera ricerca dell'autentico, mentre il Giappone della *Iris* di Mascagni è inventato in maniera palese, idealizzato quale esotica terra di sogno e pura fantasia.

⁹ Se ne può vedere un'immagine, in rete, nella pagina *web* https://mydbook.giuntivp.it/app/books/GIAC89_G8970105L/html/225 (URL consultato in data 5 novembre 2023), previo accesso tramite *account*. Oppure si può ricorrere al catalogo *'Per sogni e per chimere'*. Giacomo Puccini e le arti visive, cit., p. 147.

¹⁰ Se ne può vedere un'immagine, in rete, nella pagina *web* <https://artsandculture.google.com/asset/manifesto-per-madama-butterfly-di-giacomo-puccini/XgFT2I803xT1sQ?hl=it> (URL consultato in data 10 novembre 2023).

¹¹ Se ne può vedere un'immagine, in rete, nella pagina *web* https://www.plazzart.com/it_IT/acquisto/arte-moderna/hohenstein-madama-butterfly-puccini-1914-manifesto-lito-grafico-originale-488185 (URL consultato in data 10 novembre 2023).

Puccini, come aveva già fatto nella preparazione di *Tosca*, quando lavorava a una nuova opera si documentava scrupolosamente sull'argomento prescelto. Per *Madama Butterfly* raccolse libri, stampe e quant'altro potesse essergli utile per entrare nello spirito e nell'atmosfera nipponici. Donerà poi alcuni di questi materiali al figlioletto dell'amico pittore Plinio Nomellini, Victor (nato nel 1901), per il quale nutriva un sincero affetto.¹² Così si sono conservati presso l'erede dell'artista, giusto per portare un paio d'esempi, una copia del libro in inglese *Japan* della signora E.H. Smith, stampato a xilografia su chirimen nel 1893 a Tokyo, dedicato ai costumi giapponesi,¹³ e un delizioso volumetto popolare di genere *ukiyo-e* con le storie tratte dal *Genji monogatari*, illustrato da Utagawa Yoshitora, del 1870 circa: ulteriore riprova dell'attenzione di Puccini alla ricostruzione d'ambiente.

Siamo arrivati a *Madama Butterfly*, e in particolare alla trionfale prima bresciana della versione rimaneggiata dell'opera, andata in scena il 28 maggio 1904. Mi si conceda una piccola digressione per mettere a parte di una notizia inedita: il giorno successivo, il 29, uscì sull'«Avanti della Domenica», supplemento settimanale pubblicato a Roma del quotidiano socialista «Avanti!», un breve redazionale in forma anonima – siamo nella rubrica *In Margine* – dove già si parlava del lavoro teatrale successivo del Maestro. Sappiamo molto delle numerosissime ipotesi che saranno prese in considerazione prima di approdare alla *Fanciulla del West* (di nuovo David Belasco, infine), ma di questa si era persa memoria: «[...] Giacomo Puccini ha già cominciato a scrivere una opera di soggetto lucchese campestre su libretto di Giovanni Pascoli. Il soggetto di quest'opera – che Puccini ha assicurato potrà essere pronta per la primavera ventura – si svolge nell'alta valle del Serchio ed è interessantissimo. Il popolare maestro lucchese è entusiasta del lavoro del poeta Pascoli. Il titolo dell'opera non è stato ancora fissato. Con molta probabilità la prima rappresentazione dell'opera, alla quale ora attende Puccini, avrà luogo fra un anno a Firenze. [...]».¹⁴ Di certo l'anonimo redattore dell'«Avanti della Domenica» mentì riguardo al fatto che il compositore stesse già scrivendo un nuovo melodramma, ma l'«indiscrezione» riportata sul settimanale socialista, sempre che fosse

¹² Cfr. ELEONORA BARBARA NOMELELLINI, *Giacomo Puccini Plinio Nomellini. Il fascino di un lago, in 'Per sogni e per chimere'. Giacomo Puccini e le arti visive*, cit., p. 307.

¹³ È rintracciabile in rete l'immagine della copertina di un'edizione successiva – più grossolanamente stampata – del volumetto, risalente al 1914: cfr. la pagina *web* <https://www.abebooks.com/Childrens-Japan-Mrs.W.H-Smith-T-Hasegawa/30165075612/bd> (URL consultato in data 13 novembre 2023).

¹⁴ An., *In Margine*, «Avanti della Domenica», II, 1904, p. 7.

fondata (i vari e circostanziati dettagli lascerebbero supporre di sì), ci apre forse un'ulteriore prospettiva d'indagine, che affido agli specialisti.

Torniamo però alle arti visive, e all'impatto iconografico che *Madama Butterfly* ebbe. Meno di quanto ci si sarebbe potuti attendere (escludendo dal discorso, ovviamente, ciò che inerisce alla cartellonistica, ai prodotti a stampa effimeri, ai bozzetti scenografici, ai figurini, per i quali basta dare anche soltanto un'occhiata *online* all'Archivio Ricordi). Però troviamo, in Italia, due dipinti e una scultura, tutti e tre di grande valore, finora non ben collegati dalla storiografia al capolavoro giapponista di Puccini. Insomma, mi azzardo ad avanzare proposte. Partiamo da uno splendido olio su tela di Antonio Mancini (Roma, 1852-1930), di cento per sessanta centimetri, passato in asta nella primavera del 2018 ed entrato in una collezione privata;¹⁵ non è datato, ma penso di poterlo situare tra il 1904 e, supergiù, il 1910.¹⁶ Nel volume edito in occasione di una mostra dell'autunno del 2016, dov'è riprodotto e schedato, è collocato, con saggia prudenza, attorno al 1910 circa.¹⁷ L'autrice del catalogo ragionato dell'artista, invece, inserisce l'opera approssimativamente fra quelle ascritte al 1900 circa,¹⁸ ma il 1904, anno del debutto di *Madama Butterfly*, è senza dubbio il termine *post quem*, perché il rimando alla «tragedia giapponese» di Puccini mi pare evidente: vediamo infatti Cio Cio-san (con le fattezze di Aurelia Ciommi, la modella prediletta di Mancini) mentre tiene in mano un foglio, ossia la lettera che Pinkerton ha inviato al console Sharpless, contenente un messaggio per lei, cioè la notizia di essersi risposato negli Stati Uniti e di

¹⁵ Cfr. *Dipinti antichi e del XX secolo*, catalogo d'asta (Genova, Wannenes, 30 maggio 2018), Genova, Wannenes Art Auctions 2018, pp. 410-411.

¹⁶ Se ne può vedere un'immagine, in rete, nella pagina *web* <https://wannenesgroup.com/it/lots/344-8890-antonio-mancini-it/> (URL consultato in data 13 novembre 2023).

¹⁷ *Antonio Mancini. Genio ribelle*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Bottegantica, 21 ottobre - 18 dicembre 2016), a cura di Enzo Savoia e Stefano Bosi, Milano, Bottegantica 2016, pp. 100-101, 152. Qui e nella pubblicazione di Wannenes Art Auctions del 2018 il dipinto è denominato *Madame [sic] Butterfly*.

¹⁸ CINZIA VIRNO, *Antonio Mancini. Catalogo ragionato dell'opera. La pittura a olio*, Roma, De Luca Editori d'Arte 2019, p. 310. Colpisce, spiace dirlo, il contenuto approssimativo della scheda (nella quale il titolo attribuito alla tela è *Butterfly*), e non certo per la mancata citazione del mio saggio *Parerga pucciniana. Giacomo Puccini e le arti visive: nuove scoperte e spunti di ricerca a partire dalla mostra 'Per sogni e per chimere' della Fondazione Ragghianti* («Luk nuova serie - studi e attività della Fondazione Ragghianti», vol. XXIV, 2018, pp. 7-19), dove, alle pagine 15 e 16, mi soffermavo – portando non pochi elementi aggiuntivi nell'analisi e nell'interpretazione del dipinto – proprio su quest'opera, bensì per l'assenza di qualsivoglia cenno a Puccini e, a dispetto del titolo, a *Madama Butterfly* («Ritratta frontalmente fino all'altezza delle ginocchia, Aurelia Ciommi tiene tra le mani un foglio, forse una lettera»: è tutta qui l'indagine iconografica), che denota una singolare ignoranza di una delle principali vicende culturali internazionali del periodo storico in esame.

star per tornare a Nagasaki con la sua nuova moglie. Nel secondo atto del melodramma, a leggere la missiva, evidentemente in inglese, lingua che Madama Butterfly non conosce, è il diplomatico americano, che però non ha il coraggio di rivelare a Cio Cio-san la verità. Antonio Mancini, esponente fra i più apprezzati della corrente cosiddetta 'verista', non si attiene però a un descrittivismo illustrativo, né cerca una stretta aderenza al dettato del libretto, ma reinterpreta l'atteggiamento della protagonista come se ella avesse appreso dalla lettera l'imminente ritorno dell'amato. Lo capiamo dell'espressione attonita e quasi smarrita della ragazza, raffigurata con notevole capacità di penetrazione psicologica, nel contesto di un tripudio floreale di rosa, rossi, verdi e gialli, in cui il tema giapponista non produce alcuna leziosità, ma è reso con una materia cromatica intrisa di luce, costruita da masse di pigmenti brillanti stesi con voluminose pennellate in strati sovrapposti. Certo ci troviamo di fronte a uno dei dipinti maggiormente ragguardevoli ispirati al mondo del melodramma pucciniano, utile a valutarne l'impatto sulle arti visive coeve.

Il secondo caso che voglio portare all'attenzione concerne un'opera di Plinio Nomellini (Livorno, 1866 - Firenze, 1943), di cui è ben noto il legame, anche d'autentica amicizia, con il compositore lucchese, che gli affidò, descritta in vari articoli coevi usciti in riviste (per esempio su «Musica e Musicisti», a. LVIII, vol. I, 5, 1903), la decorazione pittorica della sala-omnibus della villa di Torre del Lago, eseguita nel 1900 ma purtroppo andata presto perduta a causa dell'umidità. Del resto, furono quasi vicini di casa, dal momento che l'artista si era trasferito sulle rive del lago di Massaciuccoli, come altri in quel periodo, attratto certo dall'amenità del luogo e dalla bellezza degli scorci, ideali a ispirare opere di soggetto paesaggistico, ma anche, credo non secondariamente, dalla presenza calamitante di Puccini, personaggio ormai di fama, uomo estroverso e simpatico, e appassionato cultore di pittura, scultura, arredamenti (pensiamo ai preziosi e un po' orientaleggianti mobili di Carlo Bugatti), accessori ricercati, amante del bello, sensibile e curioso del nuovo, dal gusto sempre in evoluzione, da iniziali propensioni alquanto tradizionaliste e un po' *pompier* all'interesse per il Divisionismo, fino al *Liberty* e all'esotismo.¹⁹ Insomma, al contempo

¹⁹ Sintetizzando, l'itinerario delle inclinazioni artistiche di Puccini prende le mosse dal tardo-naturalismo e dall'ultima stagione scapigliata di quella Milano in cui aveva studiato e riportato i primi successi, attraversa il paesaggismo post-macchiaiolo dei *bohémien* toscani (Ferruccio Pagni, Francesco Fanelli, Angiolo e Lodovico Tommasi), conosce momenti fondamentali nel Simbolismo sognante e ideista d'inizio Novecento, in un filone versiliese-ligure (tra Nomellini, Luigi De Servi e Antonio Discovolo), nelle propaggini italiane del modernismo internazionale e nella pittura divisionista di Gaetano Previati, per approdare infine all'orientalismo di Galileo Chini, che avrà il suo massimo ed estremo corrispettivo musicale in *Turandot*.

un piacevole e goliardico sodale e un potenziale raffinato committente, come in effetti fu.

Intendo però centrare lo sguardo su un olio su tela successivo rispetto al periodo della più intensa frequentazione tra Nomellini e Puccini: si tratta di *Casa fiorita*, del 1918.²⁰ La mia ipotesi è che la composizione, realizzata con tecnica divisionista, sia liberamente ispirata alla sesta scena del secondo atto di *Madama Butterfly*: in primo piano a destra ci sarebbe la servente Suzuki (con tratti fisiognomici non nipponici, ma con abito che potrebbe esserlo, assomigliando peraltro a quello del dipinto del 1912 *Bambina in kimono*, dov'è ritratta la figlia Aurora in una sinuosa posa curva), la quale, in attesa dell'annunciato ritorno di Pinkerton, decora di petali e corolle la casa di Cio Cio-san, obbedendo con gioia all'ordine della sua padrona («Tutto tutto sia pien / di fior, come la notte è di faville... / Va['] pei fior! / [...] / Pesco, viola, gelsomin, / quanto di cespo, o d'erba, o d'albero fior!»²¹), gettando «a mani piene / mammole e tuberose, / corolle di verbene, / petali d'ogni fior!». ²² E fuori, nel giardino, s'intravede un bimbo biondo (Dolore, dunque?) in braccio a una figura femminile. Si tratta di una proposta interpretativa, beninteso, ma penso che sia da prendere in considerazione e da approfondire.

La terza opera legata a *Madama Butterfly* di Giacomo Puccini è, a mio avviso, una scultura: il gesso patinato in giallo-ocra chiaro che Paolo Troubetzkoy (Verbania, 1866-1938) dedica alla giovane moglie svedese, ritraendola in modo agile e sciolto, attorno al 1905-1907, con un kimono e un'acconciatura orientale: *Elin Sofia Sundström in costume giapponese*.²³ È vero che l'esotismo era all'epoca piuttosto diffuso, ma non bisogna dimenticare che risaliva a poco tempo prima l'esordio di *Madama Butterfly*, che decisamente non passò inosservato; e che l'artista – italiano cosmopolita, figlio di un diplomatico russo, con tanto di titolo nobiliare di principe, e di una cantante statunitense – era in rapporti con Puccini da tempo (i due forse si erano conosciuti tramite Alfredo Caselli, che era in contatto con

²⁰ Se ne può vedere un'immagine, in rete, nella pagina *web* <https://www.meisterdrucke.it/stampe-d-arte/Plinio-Nomellini/1081727/Casa-fiorita%2C-1910-circa%2C-di-Plinio-Nomellini-%281866-1943%29%2C-olio-su-tela%2C-200x160-cm%2C-Italia%2C-XX-secolo.html> (URL consultato in data 20 novembre 2023).

²¹ LUIGI ILLICA, GIUSEPPE GIACOSA, *Madama Butterfly* (da John L. Long e David Belasco). *Tragedia giapponese. Musica di Giacomo Puccini. Prima esecuzione: 28 maggio 1904, Brescia*, Milano, G. Ricordi & C. 1904, pp. 268-271.

²² *Ivi*, p. 280.

²³ In rete si trova una fotografia in bianco e nero, con la scheda sintetica dell'opera, nella pagina *web* <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0100012575> (URL consultato in data 20 novembre 2023).

Paolo Troubetzkoy grazie al legame da loro avuto con Alfredo Catalani, di entrambi amico²⁴), e sarà uno dei suoi migliori ritrattisti, sicuramente primeggiando tra gli scultori che lo effigiarono.

Il gesso, conservato al Museo del Paesaggio di Verbania, ci restituisce peraltro, nota con acutezza Niccolò D'Agati, uno spaccato di quel mondo internazionale, raffinato e colto, alto-borghese o aristocratico, che posava davanti al principe italo-russo – scultore per passione, non certo per esigenza di guadagno – facendosi talvolta rappresentare, come qualche anno più tardi l'attore hollywoodiano Sessue Hayakawa, secondo la moda orientalista ed estetizzante.²⁵ Troubetzkoy era uno degli artisti di fiducia di Puccini, a lui legato; non sarebbe quindi strano né casuale se egli avesse ritratto la propria moglie nelle vesti di Cio Cio-san, anche se con l'atteggiamento fiero tipico di Elin (che Arturo Rietti definiva scherzosamente «terribile principessa»²⁶), antitetico rispetto a quello umile e dimesso della «povera Butterfly».

Infine, per restare nella scia delle opere ispirate alla tragedia giapponese di Puccini, mette conto citare un curioso portavoio in gres invetriato realizzato da Galileo Chini (Firenze, 1873-1956) attorno al 1914-1915 (altri esemplari noti risalgono a qualche anno dopo, 1919-1925 circa) e intitolato in maniera inequivocabile *Cio Cio San*.²⁷ L'oggetto non è tra i più riusciti né significativi, ma l'autore invece lo è, e anzi possiamo affermare che, nell'ultima fase della vita di Puccini, fu l'artista a lui più vicino, con una relazione d'amicizia e una frequentazione stabili e intense;²⁸ an-

²⁴ Un esemplare del busto di Catalani realizzato da Troubetzkoy tra il 1888 e il 1890 circa fu dedicato ad Alfredo Caselli e si trova oggi nel Museo Casa Natale Arturo Toscanini di Parma.

²⁵ Cfr. la scheda dell'opera, di Niccolò D'Agati, nel catalogo *Giapponismo. Venti d'Oriente nell'arte europea 1860-1915*, cit., p. 315.

²⁶ Cfr. LORELLA GIUDICI, *Rietti e Troubetzkoy. Tracce di una storia artistica e umana*, in *Arturo Rietti e il suo tempo*, atti del convegno (Trieste, Palazzo Economo, Salone Piemontese, 17-18 ottobre 2013), a cura di Luca Caburlotto ed Enrico Lucchese, Trieste, AR & Circolo artistico di Trieste 2015, p. 98.

²⁷ Se ne può vedere un'immagine, in rete, nella pagina *web* <https://www.anticoantico.com/items/185499/-I-Cio-Cio-San-I-br-Portavaso-a-forma-di-figura-orientale-br-Galileo-Chini-Fornaci-San-Lorenzo-br-Borgo-San-Lorenzo-Firenze-1915-circa?> (URL consultato in data 20 novembre 2023).

²⁸ Cfr. FABIO BENZI, *Chini e Puccini*, in *'Per sogni e per chimere'. Giacomo Puccini e le arti visive*, cit., pp. 271-277. Segnalo poi il notevole saggio di DANIELE GALLEN, *«Vo' andare in Porta Rossa»: la scena di Galileo Chini per Gianni Schicchi tra revivalismo filologico e Florentine Style americano*, «Studi Pucciniani. Rassegna periodica sulla musica e sul teatro musicale nell'epoca di Giacomo Puccini», vol. VI, a cura di Michele Girardi, Firenze, Leo S. Olschki Editore 2020, pp. 121-136.

cora una volta, come già con Nomellini e la cerchia dei post-macchiaioli, anche per ragioni di contiguità geografica, trovandosi entrambi in Versilia. Va evidenziato che Chini si caratterizza, tra l'altro, per l'evenienza non comune di esser stato nel Siam, attuale Thailandia, dal 1911 al 1913, chiamato dal re Rama per eseguire gli affreschi della sala del trono del Palazzo Ananta Samakhom, tuttora là conservati, con alcuni ritratti. Al ritorno avrà sicuramente riferito a Puccini, che non viaggiò mai in Oriente, le proprie impressioni, descrivendo episodi, luoghi, colori, atmosfere. Chissà che alla base della scelta della settecentesca commedia d'ambientazione cinese di Carlo Gozzi *Turandot* come fonte d'ispirazione per quello che sarebbe stato il suo ultimo melodramma non ci sia anche l'interesse suscitato dai racconti dell'amico artista! Fatto sta che il compositore lo volle, anzi lo pretese e impose per disegnare le scene della prima scaligera dell'opera, che purtroppo non poté vedere, essendosi svolta postuma nel 1926. Esistono alcune serie di bozzetti di Chini per l'estremo capolavoro pucciniano; in uno di essi, in collezione privata,²⁹ mi pare piuttosto evidente l'auto-imprestito, per la forma dei tetti a falde spioventi, da un piccolo dipinto – *Il tempio del Figlio del Sole a Colombo* – realizzato nel 1911 durante il viaggio verso il Siam, facendo tappa nell'attuale Sri Lanka.³⁰ Siamo nel secondo atto di *Turandot*, nella scena degli enigmi posti a Calaf dalla gelida principessa, e la 'piramide' stessa di edifici, che ricorda una pagoda, sembra derivare dall'olio su tavola di tredici anni prima. Ma siamo ormai approdati a un orientalismo non giapponista, bensì legato all'evocazione di un'*imagerie* da sudest asiatico.

Siamo così scivolati nel 'dopo *Butterfly*'. Via via si diradano, anche nella grafica e nelle arti applicate, i riferimenti al melodramma pucciniano, e in generale alla moda nipponica. Voglio però citare ancora due esempi interessanti. Parto da un dipinto di Athos Casarini (Bologna, 1883 - San Gabriele di Vicenza, 1917), di datazione compresa fra il 1911³¹ e il 1913-

²⁹ Galileo Chini, *Turandot. Bozzetto per l'atto II, scena II, versione II*, 1924, olio e porporina oro su tela incollata su tavoletta di legno compensato, 63 × 71 cm. L'immagine è visionabile, in rete, nella pagina *web* <http://www.repertoriogalileo-chini.it/opera-galileo-chini.asp?id=792&titolo=Turandot%20Atto%20secondo> (URL consultato in data 27 novembre 2023).

³⁰ Se ne può vedere un'immagine, in rete, nella pagina *web* <http://www.repertoriogalileo-chini.it/opera-galileo-chini.asp?id=1734&titolo=Il%20tempio%20del%20Figlio%20del%20Sole%20a%20Colombo> (URL consultato in data 27 novembre 2023).

³¹ Cfr. FRANCO SOLMI, *Athos Casarini pittore / 1883-1917*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico, 17 marzo - 6 aprile 1963), Bologna, Alfa 1963, p. 43.

1914,³² noto con il titolo *The great Gagulai*.³³ L'artista, trasferitosi negli Stati Uniti nel 1907, aveva lavorato come illustratore e cartellonista, e riuscì a tenere la sua prima personale americana nel 1910 alla Knoedler Gallery di New York grazie all'interessamento di un illustre compatriota, il leggendario tenore Enrico Caruso, che quell'anno, in dicembre, cantò nel ruolo Dick Johnson al Metropolitan per il debutto della *Fanciulla del West* di Puccini. Casarini toccò poi lo *Höhepunkt* della propria carriera con la partecipazione all'Armory Show (ovvero l'International Exhibition of Modern Art) nel febbraio-marzo del 1913. Ma veniamo all'opera in questione, dove parrebbe ritratto un attore di teatro *kabuki* con il suo prezioso e sgargiante costume, in un tripudio cromatico che mescola un impianto sostanzialmente tradizionale, colori brillanti che richiamano le stampe di genere *yakusha-e* e accenti avanguardistici, in una curiosa fusione futuristico-giapponista. Nel corso del convegno di cui stiamo pubblicando gli atti Naomi Matsumoto, che ringrazio, mi ha suggerito, trovando incongruo il termine «Gagulai», che il soggetto del dipinto (un olio su cartone telato oggi al MAMbo di Bologna) potrebbe essere il *kagura*, una danza rituale shintoista eseguita quando si fa un'offerta a un *kami*, sicché il titolo sarebbe il prodotto di un'involontaria storpiatura di questa parola. L'ipotesi è suggestiva, e denoterebbe da parte dello sfortunato Casarini (che cadrà al fronte durante la Grande Guerra) un interesse piuttosto specifico per la cultura nipponica.

Il nostro arco cronologico si chiude con *La giapponese* (o *Il kimono*) di Anselmo Bucci (Fossombrone, 1887 - Monza, 1955), una pregevole e singolare tela del 1919³⁴ che, realizzata probabilmente durante uno dei soggiorni parigini del pittore (ma ne esiste anche una versione precedente, del 1912, di proprietà del Wolfsonian Museum di Miami), ritrae la sua modella e allora compagna franco-algerina Juliette Maré, su un sfondo dorato astratto-simbolista privo di ogni profondità prospettica, nell'abito tipico che Eleonora Duse indossava nella scultura di Amendola di oltre trent'anni prima: una voga che insomma continuava, pur andando a scemare. Il kimono rosso decorato con sfarzo non è quello della piccola e modesta Cio Cio-san, ma al contrario esalta la sensualità di una *femme*

³² Cfr. *Giapponismo. Venti d'Oriente nell'arte europea 1860-1915*, cit., pp. 215, 317.

³³ Se ne può vedere un'immagine, in rete, nella pagina *web* <http://www.mambo-bologna.org/collezioneonline/collezionestorica/opera-759/> (URL consultato in data 2 novembre 2023).

³⁴ Se ne può vedere un'immagine, in rete, nella pagina *web* <https://www.gabriellapapini.com/giapponismo-venti-doriente-nellarte-europea-palazzo-roverella-rovigo/> (URL consultato in data 2 novembre 2023).

fatale che preannuncia i *roaring 20s*. Bucci prenderà di lì a poco altre strade, aderendo con Mario Sironi, Achille Funi, Leonardo Dudreville, Emilio Malerba, Pietro Marussig e Ubaldo Oppi al gruppo dei ‘Sette Pittori del Novecento’ raccolti attorno a Margherita Sarfatti. Questa *Giapponese* resta però quale testimonianza di una stagione che aveva fortemente connotato le arti visive europee a partire dagli anni Sessanta del XIX secolo, e che in musica trovò in *Madama Butterfly* il proprio capolavoro indiscutibile.³⁵

³⁵ Su Puccini e l'esotismo cfr. *Madama Butterfly - l'orientalismo di fine secolo, l'approccio pucciniano, la ricezione*, atti del convegno (Lucca e Torre del Lago, varie sedi, 28-30 maggio 2004), a cura di Arthur Groos e Virgilio Bernardoni, Firenze, Leo S. Olschki Editore 2008 e W. ANTHONY SHEPPARD, *Puccini und der Exotismus*, in *Puccini-Handbuch*, a cura di Richard Erkens, Stuttgart-Kassel, Metzler-Bärenreiter 2017, pp. 144-158.

PIERLUIGI LEDDA*

L'IMPRESA PRODUTTIVA DI CASA RICORDI PER *MADAMA BUTTERFLY***

Grazie ai tesori conservati nell'Archivio Storico Ricordi è possibile conoscere e comprendere più a fondo il mondo di *Madama Butterfly* e ripercorrerne l'iter artistico ed editoriale.

Il 15 febbraio 1904, a due giorni dalla storica e discussa prima assoluta scaligera, i librettisti Luigi Illica e Giuseppe Giacosa insieme al compositore Giacomo Puccini decidono all'unisono di modificare il titolo dell'opera da *Butterfly* a *Madama Butterfly*. Questa scelta viene formalizzata in un contratto scritto e tuttora conservato in Archivio, insieme a quelli della cessione della musica e del libretto. Sono atti formali ma fondamentali, che assicurano all'editore Ricordi la proprietà di un'opera fra le più rappresentate al mondo. Giulio Ricordi e il figlio Tito II ne seguirono il cammino strettamente musicale e l'intero allestimento teatrale della prima assoluta e della successiva "nuova" prima a Brescia il 28 maggio dello stesso anno.

I documenti conservati in Archivio permettono di ripercorrere l'iter creativo a cominciare dal libretto: dall'acquisto del racconto di John Luther Long, alla stesura teatrale di David Belasco, alle diverse versioni del libretto, manoscritte o autografe di librettisti e compositore, all'edizione a stampa dello spartito canto e piano per la prima scaligera con Rosina Storchio come Cio-Cio-San a quello per la prima di Brescia dove la mano dell'editore può finalmente aggiungere a penna "*Esito buonissimo*". A queste si aggiungono le successive versioni in inglese, francese, spagnolo, tedesco fino alle edizioni più recenti degli anni 60 del '900 con le copertine disegnate dalla mano inconfondibile di Peter Hoffer.

Nel ricco fondo epistolare conservato in Archivio, fra le decine di lettere incentrate su *Madama Butterfly* vi è anche quella in cui Puccini an-

* Direttore dell'Archivio Storico Ricordi.

** Testo della conferenza tenuta venerdì 21 luglio 2023 in occasione del Convegno *Giacomo Puccini e la Madama Butterfly nel 120° anniversario del successo bresciano*.

nuncia al *Carissimo Sig. Giulio* che «Il lavoro è finito e ne siamo contenti anzi contentoni. È riuscito splendidamente fila via dritto e liscio che è un piacere».

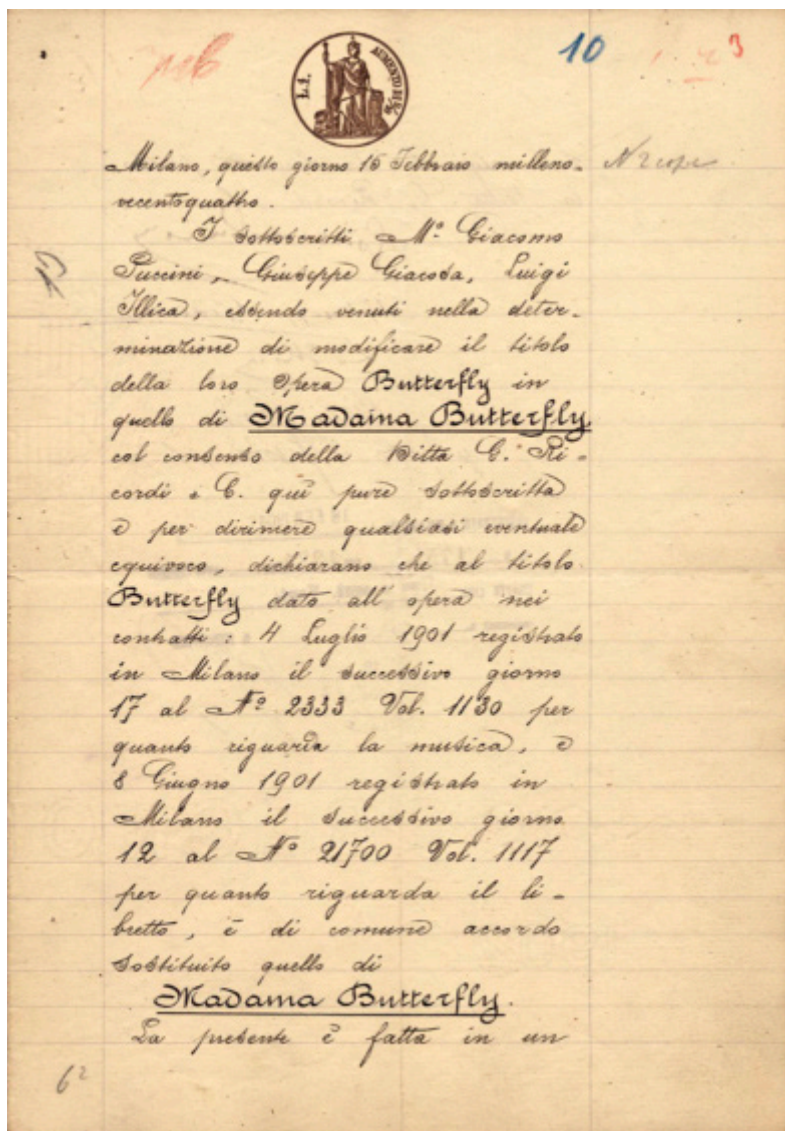


Fig. 1

La partitura autografa recentemente restaurata è divisa secondo la nuova versione per Brescia in 3 parti, composte di grandi fogli vergati dall'inconfondibile grafia pucciniana. Fra le sue carte ritroviamo arie famose come *Addio fiorito asil* o *Un bel dì vedremo* o il "coro muto", ma anche una pagina vuota in cui il Maestro ha scritto spiritosamente, sopra a una croce di cancellazione, «il più bel pezzo dell'opera! Puccini». In un'altra carta troviamo un santino della Madonna, allegato dallo stesso Puccini alla pagina musicale per indicare la postura con cui Butterfly tiene in spalla il bambino Dolore per farlo vedere a Sharpless, una sorta di nota di regia che testimonia un approccio organico alla composizione e alla sua messinscena.

L'edizione a stampa per canto e pianoforte ripropone in copertina il famosissimo manifesto di Leopoldo Metlicovitz, autore anche di un dolce volto di Butterfly, dipinto a mano, per un'edizione limitata. Sono il volto e i colori che ritroviamo negli acquerelli destinati alle cartoline postali, cui si aggiunge il fascino della cromia delle stoffe dei kimono nelle tavole originali dei figurini ideati da Giuseppe Palanti, accompagnati da numerose cartelle di copie dipinte a mano destinate al noleggio ai teatri, tavole con originali inserti di stoffe e precise indicazioni sartoriali su tagli, trucco e parrucche.

Butterfly, Suzuki, Pinkerton e Sharpless si muovono fra quinte e fondali, che riscopriamo nei bozzetti originali firmati dagli scenografi Vittorio Rota e Carlo Songa ispirati a foto originali di Nagasaki, acquistate da Ricordi, e facenti parte del fondo fotografico dell'Archivio, che ci permette di ammirare gli artisti in abito di scena, e lo stesso Puccini che con espressione compiaciuta siede sul palcoscenico del Teatro di Budapest per la prima di *Madama Butterfly* in lingua ungherese, fino alla foto che lo ritrae sulla sua barca chiamata *Cio- Cio-San* navigare verso l'isola di Gorgona.

Questi preziosi documenti custoditi nell'Archivio Storico Ricordi non solo raccontano la genesi di una delle opere più amate di Giacomo Puccini, ma testimoniano anche il costante dialogo tra istanze artistiche e produttive. Dalla composizione musicale al libretto, dai contratti editoriali agli allestimenti teatrali, ogni elemento contribuisce a delineare un processo creativo e produttivo che continua a ispirare studi e reinterpretazioni, riaffermando la centralità di *Madama Butterfly* nella storia della cultura musicale e teatrale.

132

FLAUTI 1^o & 2^o
 OTTAVINO
 OBOE
 CORNO INGLESE
 CLARINI
 CLARONE
 FAGOTTI
 CONTRAFAGOTTO
 CORNI 1^o & 2^o
 3^o & 4^o
 TROMBE 1^o & 2^o
 TROMBONI 3^o & 4^o
 TROMBONE BASSO
 ARPA
 TIMPANI
 CAMPANELLI
 CASSA & PLATTI
 TRIANGOLO

col Flauto

(Rubricato)

187

VIOLINO 1^o
 VIOLINO 2^o
 VIOLA
 CELLI
 C. BASSI



Fig. 2



Madama Butterfly di G. Puccini

Atto 1.^o

Fig. 3

FRANCESCO CESARI*

MILANO–BRESCIA–NAPOLI. IL CAMMINO DI CIO-CIO-SAN**

Arthur Pougin, nel recensire la prima francese di *Madama Butterfly* (Opéra-Comique, 28 dicembre 1906), scrisse che l'opera, dopo il fiasco scaligero, era stata «acclamée à Brescia, de là rayonna sur toute l'Italie».¹ Ancor oggi le principali biografie pucciniane riassumono in questo tragitto, dalla Scala al Teatro Grande, la storia della fortuna di quella che diventerà una delle opere più rappresentate al mondo, imputandone pertanto la falsa partenza a due sole cause, entrambe contingenti: la presenza di una claque ostile e le caratteristiche della prima versione. Secondo questa narrazione, le sorti dello spartito sarebbero dunque state già segnate a Brescia quel 28 maggio 1904, cento giorni dopo la prima assoluta.

Lo stesso Dieter Schickling, autore di un fondamentale studio sui rifacimenti di *Madama Butterfly*, da una parte mise in evidenza l'errore di guardare alle recite bresciane come al punto di arrivo di un processo di revisione che nella realtà durò quasi tre anni, ma dall'altra non individuò l'abbaglio analogo relativo alla fortuna dell'opera:

Per decenni si è sostenuta la leggenda che esistesse una *Butterfly* 'originale' eseguita (e fu un fiasco) alla prima assoluta milanese, il 17 febbraio 1904, e che la versione 'finale' fosse quella stabilita a Brescia, dove l'opera ebbe una seconda première, appena tre mesi dopo lo spettacolare fallimento scaligero, e colse quel successo indiscutibile che fu la base della fama internazionale di cui gode tuttora.²

* Università Ca' Foscari, Venezia.

** Testo della conferenza tenuta venerdì 21 luglio 2023 in occasione del Convegno *Giacomo Puccini e la Madama Butterfly nel 120° anniversario del successo bresciano*.

¹ «Le Ménestrel», 5 gennaio 1907, pp. 3-4: 3 (*La prima ricezione. «Madama Butterfly» nella critica giornalistica*, in *Madama Butterfly. Fonti e documenti della genesi*, a cura di Arthur Groos, Centro Studi Giacomo Puccini, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore 2005, pp. 443-510: 506-510).

² DIETER SCHICKLING, *Nel laboratorio di Puccini: le cosiddette 'versioni' di Madama Butterfly*, in Puccini, «*Madama Butterfly*», «La Fenice prima dell'opera», a cura di Michele

Eppure, è sufficiente dare una scorsa agli allestimenti di *Madama Butterfly* nel biennio 1904-05, dodici in tutto (per dieci teatri e nove città) di cui solo cinque in Italia, per capire che quella rondine non fece affatto primavera. Certo, al debutto neppure *Bohème* e *Tosca* avevano registrato il coro di consensi che era toccato a *Manon Lescaut*. Qualcuno aveva persino azzardato neri pronostici³ e in generale la stampa italiana non aveva lesinato critiche ai due spartiti. Ma nonostante ciò, gli impresari avevano subito fatto a gara per assicurarsene il noleggio, tant'è che nel primo anno di vita, solo nella penisola, le due opere erano state rappresentate in poco meno di venti teatri.

Che quella bresciana fosse una piazza amica era d'altronde risaputo. Non per nulla, nel decennio precedente, il Grande era stato tra i primi teatri ad aggiudicarsi le novità pucciniane, ospitandole tutte e tre nell'anno d'esordio, sempre durante il mese d'agosto. Persino lo sfortunato *Edgar*, quando fu allestito in quattro teatri nella versione approntata sullo scorcio del 1891, raccolse il successo più rotondo proprio a Brescia nell'agosto del 1892. Brescia città pucciniana, dunque, nonché feudo di Casa Ricordi come dimostra il caso di *Marion Delorme*, l'ultima opera di Ponchielli la cui vicenda è quasi lo specchio di quella di *Madama Butterfly*: 17 marzo 1885 caduta alla Scala, 9 agosto 1885 riscatto al Teatro Grande in versione riveduta e corretta.

Durante l'anno 1904 *Butterfly* fu allestita in Italia soltanto un'altra volta, al Politeama di Genova il 19 novembre. Per la verità, il 25 settembre Puccini aveva informato l'amico Alfredo Caselli che altri due teatri avevano richiesto l'opera, ma che «A Napoli per diverse ragioni non l'ho voluta dare io – Anche a Roma la vogliono ma per ora non siamo decisi di concederla – troppa canaglia c'è, là! ma ripeto dopo Genova allargheremo i cordoni». ⁴ Tanta cautela testimonia un'evidente preoccupazione, e proprio in quei giorni il timore di una seconda 'caduta' si legge a chiare lettere nelle parole di Giulio Ricordi: «vedo, come ho sempre veduto, assai bujo nell'affare di Genova!! O mi inganno, od a me pare che quell'Impresario non intenda dare Butterfly – e fra tutti i mali, sarebbe il minore». ⁵ Le cose

Girardi, 2012-2013, V, pp. 29-42: 29 (versione aggiornata di DIETER SCHICKLING, *Puccini's Work in Progress. The so-called Versions of "Madama Butterfly"*, «Music and Letters», LXXIX/4, 1998, pp. 527-537).

³ Basti qui ricordare il pronostico di Carlo D'Ormeville: «*Bohème* opera mancata non farà giro».

⁴ *Giacomo Puccini Epistolario III 1902-1904*, 811 (1904.09.25.b). Nei mesi precedenti Puccini si era opposto anche a una ripresa al Teatro del Giglio di Lucca per non attirarsi l'accusa di voler vincere giocando in casa.

⁵ Lettera a Luigi Illica del 16 ottobre 1904. Poiché il librettista la girò a Puccini, la missiva è oggi conservata al Museo Villa Puccini, Torre del Lago-Lucca (d'ora in avanti I-TLp).

andarono diversamente, ma anche dopo quel semaforo verde, il secondo ad essersi acceso in Italia, l'editore rimase pessimista sul futuro non solo dell'opera, ma anche del suo autore a cui, rivolgendosi a Illica, affibbiò l'epiteto francamente insolente di «persona rachitica». Il ragionamento di Ricordi si fondava sui dati oggettivi dei noleggi e delle vendite degli spartiti, mentre le sue conclusioni, tirate con ferrea logica, dimostrano che egli fosse il primo a rendersi conto del valore relativo di quei successi, e quindi del fatto che Brescia e Genova non avevano affatto chiuso la partita:

Certamente il successo di Genova pare sicuro e vero: ma che vuole?... Io sono diventato scettico e discepolo di San Tomaso! – Sento, così, sparso nell'aria un certo profumo di persona rachitica, che non è fatto per esilararmi. Per Bohème e per Tosca (pure immerdate anch'esse dalla famosa critica!) c'era invece nell'aria un certo che di elettrizzante, che era un piacere. Ora invece vivo in una atmosfera morta!... Non richieste ripetute, insistenti da Imprese, non richieste di spartiti stampati, essendo la vendita delle edizioni assolutamente nulla. Quindi è logica conseguenza il dire che il successo e di Brescia e di Genova non esce dal piccolo circolo che racchiude i rispettivi teatri!⁶

Poiché in Italia l'opera non circolava, chi tra Brescia e Genova l'avesse voluta vedere in scena avrebbe dovuto prendere il piroscafo e recarsi fino in Sud America. Seguendo anche in questo caso una strategia promozionale ben collaudata, nell'estate del 1904 *Butterfly* fu infatti rappresentata al Teatro de la Ópera di Buenos Aires, con Toscanini sul podio e Rosina Storchio protagonista come alla Scala, e al Teatro Solís di Montevideo, rispettivamente il 2 luglio e il 25 agosto. Nella lettera citata del 25 settembre Puccini esulta per i due successi: «In America tanto a Buenos che a Montevideo ebbe un esito trionfale tant'è vero che quelli impresari ne hanno domandata l'esclusività per gli anni venturi»; ma vittorie 'facili' come queste, appannate tra l'altro dalla consueta riluttanza di Toscanini a concedere i bis richiesti dal pubblico locale,⁷ non avrebbero potuto far cambiare idea ai critici italiani e, più in generale, a quella parte predominante di opinione pubblica che aveva ormai bollato la sesta opera di Puccini come un passo falso.

L'elenco degli allestimenti della prima annata potrebbe finire qui se in extremis *Madama Butterfly* non fosse andata in scena in un terzo conti-

⁶ Lettera del 22 novembre 1904, confluita come la precedente in I-TLp, Fondo Giacomo Puccini.

⁷ «Toscanini era in una delle sue serate di mulo, quando non vuol fare i bis!! – di questi ne furono chiesti 5! – accordato 1: pubblico indispettito, e naturalmente non li chiese più la 2ª sera», Lettera di Giulio Ricordi a Giacomo Puccini, 5 agosto 1904 (I-TLp, Fondo Giacomo Puccini).

nente, ad Alessandria d'Egitto il 19 dicembre, spettacolo ripreso al Cairo il 17 febbraio 1905. «Musica e musicisti», l'organo di stampa di Casa Ricordi, non perdeva occasione per dare risalto anche a questi successi d'oltremare,⁸ ma l'editore aveva ragione: i teatri italiani continuavano a non chiedere il noleggio, tant'è che dopo Genova lo stesso Puccini, per rivedere l'opera in teatro, dovette attendere sette mesi e quel piroscapo per l'Argentina prenderlo per davvero. L'impresa dell'Ópera aveva infatti organizzato una sorta di festival pucciniano all'interno della stagione regolare, includendone tutte le opere teatrali tranne *Le Villi*. Nell'occasione la ripresa di *Butterfly*, avvenuta il 28 maggio (quasi un mese prima dello sbarco del suo autore), registrò un successo ancor più limpido di quello del luglio 1904. Sul podio c'era il fido Leopoldo Mugnone, che il toscano aveva affettuosamente ribattezzato Popoldo e poi Popi. Assai più significativo, il 10 luglio di quell'anno, fu però il successo della prima londinese, vuoi per il prestigio del Covent Garden e degli interpreti, Emmy Destinn ed Enrico Caruso, vuoi per l'accoglienza favorevole da parte della critica locale.⁹ Diventata quasi subito uno dei titoli di punta del massimo teatro londinese, *Madama Butterfly* vi ritornò il 24 ottobre di quell'anno e poi, due volte, nel 1906 (in entrambe registrando il record stagionale di repliche), il 26 maggio e il 9 ottobre. L'anno seguente toccherà anche alla prima in lingua inglese al Lyric Theatre.

Tirando qualche somma, nell'anno 1905 *Madama Butterfly* era arrivata a conquistare l'America Latina (sarà presto rappresentata anche a Città del Messico) e la capitale dell'Impero britannico. Non l'Italia, dove dopo l'allestimento al Politeama di Genova del novembre 1904 dovettero passare undici lunghi mesi prima che l'opera potesse rivedere le luci del palcoscenico, in due teatri quasi in contemporanea: il Dal Verme di Milano (12 ottobre) e il Comunale di Bologna (28 ottobre); affidata nel primo alla bacchetta del giovane Tullio Serafin e nel secondo a quella di Toscanini. Quell'ottobre, per riuscire a dare il proprio contributo a tutti gli allestimenti in programma, Puccini si spostò da Milano a Londra e poi da Londra a Bologna. Evidentemente le preoccupazioni erano ben lungi dall'essere dissipate e, nonostante i cinque giorni trascorsi a Milano per sovrintendere alle prove e le tre missive con prescrizioni sceniche e musicali inviate da Londra a Toscanini, l'esito dei due allestimenti italiani fu alquanto deludente. La critica, in particolare, continuava a sparare a zero su soggetto e musica. A

⁸ Sulla ripresa di Buenos Aires: *In platea*, «Musica e musicisti», LIX/9, settembre 1904, p. 567. Su quelle egiziane: *Angelica Pandolfini*, «Musica e musicisti», LX/4, aprile 1905, pp. 241-2; secondo l'anonimo estensore, un recensore locale avrebbe scritto che l'opera stava «percorrendo l'istesso cammino trionfale di *Manon Lescaut*, *La Bohème*, la *Tosca*» (p. 242).

⁹ Per una rassegna della stampa londinese, cfr. *La prima ricezione*, pp. 489-499.

partire dalla seconda rappresentazione al Dal Verme, qualche segnale positivo cominciò invece ad arrivare dal pubblico. Dopo la falsa partenza che aveva fatto inveire l'autore contro la città, oltre che contro il critico del «Corriere della sera» Giovanni Pozza («Lessi jersera il Corriere, mi fece schifo quel Pozza! basta pazienza e proprio a Milano di Butt: non vogliono saperne»¹⁰), l'opera parve infatti pian piano conquistare i milanesi, tanto che rimase in cartellone fino al 5 dicembre collezionando un totale di quindici repliche.¹¹ Sta di fatto che, venti mesi dopo La Scala e diciassette dopo il Grande di Brescia, le sue sorti apparivano ancora decisamente incerte.

Come le tartarughe appena uscite dall'uovo, anche i neonati capolavori operistici, prima di iniziare a nuotare nel mare aperto del repertorio, devono affrontare l'attraversamento di un tratto di sabbia più o meno ampio, durante il quale si trovano esposti ai becchi dei musicografi. Il cammino di Cio-Cio-San si stava rivelando più lungo e insidioso del previsto: di qui la sollecitudine, ben documentata dall'epistolario, con cui l'autore la stava accompagnando a mare proteggendola con la propria persona passo dopo passo, anche ma non solo per mezzo di quell'incessante serie di aggiustamenti musicali e scenici che, tra pentimenti e indecisioni, condurrà infine alla riduzione per canto e pianoforte pubblicata da Ricordi nell'aprile del 1907, la terza in lingua italiana e l'ultima a mostrare cambiamenti sostanziali.¹²

Le due tappe successive di questo cammino si preannunciavano al riguardo decisive poiché andavano a toccare teatri prestigiosi in centri di prima grandezza: il Regio di Torino, ancora con Toscanini, e il San Carlo di Napoli, con Ettore Panizza. A Torino il 2 gennaio 1906 *Madama Butterfly* andò incontro al suo peggior insuccesso dopo La Scala: «il verdetto del pubblico, di un pubblico in cui era il fior fiore della intellettualità torinese, fu assai riservato e molto più severo di quello pronunciato da tutti gli altri ai quali il lavoro era stato presentato nella sua seconda edizione».¹³ Toscanini aveva diretto magnificamente, da par suo, eppure non era riuscito a scaldare la platea né a far mutare d'opinione i critici. Probabilmente fiutando il rischio, Puccini si sottrasse in extremis alla prima e si recò a Torino solo il 7 gennaio, in occasione della terza rappresentazione. Dal momento che il suo giudizio sulla direzione di Toscanini a Bologna («straordinario»¹⁴) non

¹⁰ A Elvira Bonturi, 15 ottobre 1905. *Giacomo Puccini, Epistolario, IV 1905-1906*, a cura di Gabriella Biagi Ravenni e Francesco Cesari, Olschki, Firenze, 2024, p. 206 (1905.15.25.a).

¹¹ Alla moglie, rimasta a Milano, Puccini affidò il compito di assistere alle singole recite e telegrafargli i relativi resoconti.

¹² SC 74.E.7.

¹³ PIER ATTILIO OMODEI, «La stampa», 3 gennaio 1906, p. 3.

¹⁴ Lettera a Sybil Seligman, 30 ottobre 1905. Di tutt'altro avviso Giulio Ricordi, che

lascia spazio ai dubbi, ci troviamo di fronte al caso singolare di un direttore osannato dai recensori e dallo stesso autore, che pur lavorando con artisti prestigiosi non riusciva a portare l'opera al successo. Viene da domandarsi cosa mancasse alla sua *Butterfly*. Difficile dare una risposta definitiva senza ascoltarla, anche se è plausibile che il parmigiano, il quale non la annoverava tra le opere predilette, non la dirigesse con quell'adesione e quell'ardore che, tra le partiture pucciniane, seppe riservare soprattutto a *Manon Lescaut*.

Si sa che con *Madama Butterfly*, e in particolare con il suo lungo second'atto, Puccini fece una scommessa «enorme» messa nero su bianco già nel novembre 1902: «tenere inchiodato per un'ora e mezzo il pubblico! [sic] – è enorme, ma è la vita dell'opera». ¹⁵ A partire da Brescia l'atto finale fu prudentemente diviso in due, ma la sfida restava la stessa: tenere gli spettatori inchiodati alla poltrona nonostante la trama statica e, diremmo oggi, minimalista. Fu proprio ciò che accadde poche settimane più tardi, il 24 gennaio, al Teatro di San Carlo, questa volta alla presenza dell'autore. Resosi conto dell'enorme importanza di tale ripresa, Puccini aveva fatto rinviare l'andata in scena per recarsi personalmente a Napoli e rifinire ogni dettaglio dell'allestimento. Fu questo di Napoli il primo vero trionfo italiano di *Madama Butterfly*. A darcene la misura è quel che egli scrisse a Elvira subito dopo la prima rappresentazione, per telegramma («GRANDE VITTORIA!») e per lettera («fu un vero successo [,] il 2° atto poi andò come mai e fu accolto con entusiasmo vero»). ¹⁶ E ancora, alla sorella Nit-teti: «Butterfly [...] ha ottenuto un vero grande trionfo», a Illica: «ti scrivo per dirti che Butt: qui ha vinto su tutta la linea», a Valentino Soldani: «Trionfo completo Butterfly». ¹⁷ La sensazione, nettissima, scorrendo i carteggi (non solo le lettere del musicista, ma anche quelle del suo editore), è che questo del San Carlo fu l'allestimento della svolta. Data la risposta del pubblico, l'impresa scelse *Butterfly* quale opera inaugurale della stagione invernale 1906/07 (20 dicembre) e al trionfo partenopeo fece eco quello del Massimo di Palermo il 26 aprile 1906, anch'esso seguito da una ripresa

dopo le recite di Buenos Aires aveva scritto a Puccini: «mi immaginavo la toscanesca interpretazione dura, minerale, indigesta che ne avrà fatto quel Kamaikà de' miei zebedei – Mi bastarono le interpretazioni di *Elisir d'amore*, *Luisa Miller*, *Ballo in maschera*, per persuadermi sempre più che al posto del cuore quell'ottimo amico ha coglione di Beccol!» (12 luglio 1904, I-TLp, Fondo Giacomo Puccini).

¹⁵ A Luigi Illica, 16 novembre 1902 (*Giacomo Puccini Epistolario III 1902-1904*, 180, 1902.11.16.b).

¹⁶ Le due missive, datate 25 gennaio 1906, sono conservate in I-TLp, Fondo Elvira Bonturi Puccini (*Giacomo Puccini Epistolario IV 1905-1906*, 322-323, 1906.01.25.a-b).

¹⁷ Puccini scrisse le prime due lettere il 26 gennaio e la terza il 27. *Giacomo Puccini Epistolario IV 1905-1906*, 324, 325, 327, 1906.01.26.a-b, 1906.01.27.a.

a dieci mesi di distanza. In entrambi i casi la parte della geisha fu affidata a una nuova interprete, Maria Farneti, della quale si tornerà a dire.

Intanto all'estero, in quel terzo anno di vita, oltre alle consuete repliche londinesi e latino-americane, toccò prima a Budapest, dove il 12 maggio in ungherese¹⁸ l'opera raccolse un successo rotondo (pochi giorni erano bastati a Puccini per rimettere in riga il direttore Rezső Mader), poi agli Stati Uniti con la lunga e fortunata tournée della compagnia Savage, aperta a Washington il 15 ottobre, che presentò l'opera in lingua inglese, e infine a Parigi dove, già prevista per ottobre, *Madame Butterfly* debuttò in francese all'Opéra-Comique il 28 dicembre, a coronamento del certosino lavoro di preparazione curato dal direttore del teatro e *metteur en scène* Albert Carré, alla presenza dell'autore.¹⁹ Nell'occasione l'eroico sacrificio del nostro, il quale sopportò brontolando quell'interminabile soggiorno cittadino mentre anelava alla solitudine del suo lago, fu premiato da un successo che consacrò l'opera in via definitiva, a dispetto delle riserve dei critici locali.²⁰ Sempre in quel 1906 furono infine organizzati alcuni degli allestimenti che l'anno seguente andarono a toccare, oltre al Metropolitan di New York (questa volta in italiano, con Puccini in loco), quasi tutti i più importanti centri europei: Berlino, Praga, Vienna, Dresda, Madrid, Barcellona.

Il quadro che emerge con chiarezza dal confronto tra il cammino di Cio-Cio-San e quello delle sue sorelle maggiori mostra insomma che mentre all'estero la nuova opera fu quasi subito accolta con favore, raggiungendo anzi con maggior rapidità alcune piazze cruciali, in Italia essa soffrì una sorta di ostracismo da parte della critica e più in generale dell'élite intellettuale, specie del nord (si ricordi che il critico della «Stampa» aveva parlato di «verdetto [...] di un pubblico in cui era il fior fiore della intellettualità torinese»). Puccini e Ricordi se ne accorsero ben presto. Scrivendo il 2 settembre 1904 al pittore Leonetto Cappiello, parigino d'adozione, il toscano menzionò l'«orrida guerra che mi si fa! è tremenda! Son colleghi che si sono assoldati dei giornalisti dei massimi giornali Italiani che bella cosa eh! stattenne pure in Francia».²¹ E il 21 marzo 1905, a Giulio Ricordi: «Io facessi il Guglielmo Tell sarei sempre il bersaglio dei fulmini di tutti i critici Italiani. La povera Butterfly informi e con quale famelica rabbia ci

¹⁸ Titolo: *Pillangókisasszony*.

¹⁹ Il lavoro comportò una serie di importanti modifiche al testo scenico, librettistico e musicale. Cfr. GIACOMO PUCCINI, *Madama Butterfly*, «mise en scène» di Albert Carré, edizione critica a cura di Michele Girardi, EDT, Torino 2012.

²⁰ Vedasi *La prima ricezione*, pp. 501-510.

²¹ *Giuseppe Puccini Epistolario III 1902-1904*, 794, 1904.09.02.a.

si gettarono sopra!». ²² Quanto all'editore, non appena nel 1906 l'opera prese a marciare, sfoderò il proprio sarcasmo dalle colonne di «Musica e musicisti»: «A Budapest si forma un Comitato speciale per mandare in dono delle cassette d'acqua purgativa Hunjadi János a quei direttori e critici di alcuni giornali italiani ai quali il nuovo trionfo di *Butterfly* produce un calcolo biliare al fegato»; ²³ e ancora: «Al teatro Comunale di Ferrara [dove l'opera andò in scena tra il dicembre 1906 e il febbraio 1907] fu con *Madama Butterfly* che si è chiusa la stagione, con la squisita opera del Puccini che la aperse. E la critica che criticò ferocemente?... si è aperta e poi si è chiusa anch'essa». ²⁴ Ancora Giulio Ricordi, ottimista sull'esito dell'allestimento parigino, così si sfogava con Puccini il 27 ottobre 1906: «Credo proprio inutile dirLe quanto io mi rallegri [...] Tal quale come i n[ostri] cari teatri italiani e la n[ostra] carissima critica alla quale spero che un giorno o l'altro scoppierà il fegato!». ²⁵

Viene a questo punto da chiedersi quali difetti la critica italiana imputò concretamente a *Madama Butterfly*, ben oltre il fiasco milanese e il rifacimento della primavera 1904. Una scorsa alle cronache del dopo Brescia mostra una sorprendente sintonia tra i recensori, come se intorno a quello spartito si fossero nel frattempo coagulate alcune teorie e alcune tesi, come se fossero state 'socializzate' determinate idee fondate su categorie estetiche e drammaturgiche evidentemente dissonanti rispetto a quelle dell'autore. Ciò spiega perché, sin dall'inizio, Puccini si mostrò preoccupato soprattutto delle chiacchiere di corridoio, dentro e fuori dai teatri, di quei momenti di socialità e convivialità tra intellettuali (nella corrispondenza con Illica si parla più volte, per esempio, delle discussioni avvenute al Ristorante Savini in Galleria Vittorio Emanuele II, a due passi dalla Scala²⁶) che seguirono immediatamente la prima. Fu lì che certe idee si formarono, presero a circolare e si depositarono nelle coscienze.

²² *Giacomo Puccini Epistolario IV 1905-1906*, 51, 1905.03.21.a.

²³ «Musica e musicisti», LXI/6, giugno 1906, p. 566. Secondo la rivista il comitato si formò il 13 maggio. Già dopo aver comunicato il successo di Genova il periodico di Casa Ricordi aggiungeva: «Avvertiamo, chi di ragione, che teniamo pronta una dozzina di bottiglie d'acqua del Tetuccio, ottima, come si sa, contro gli ingorghi biliari» («Musica e musicisti», LIX/12, dicembre 1904, p. 368).

²⁴ *In platea*, «Ars et Labor», LXII/3, marzo 1907, p. 294.

²⁵ Archivio Ricordi, CLET001105.

²⁶ Puccini a Illica, 29 febbraio, 10 marzo, 4 luglio 1904 (*Giacomo Puccini Epistolario III 1902-1904*, 610, 626, 744; 1904.02.29.b, 1904.03.10.d, 1904.07.04.a), Illica a Puccini, 3 luglio 1904 (I-TLp, Fondo Giacomo Puccini). Vedi anche Puccini ad Alfredo Vandini, 8 marzo 1904 (*Giacomo Puccini Epistolario III 1902-1904*, 621, 1904.03.08.a) e Luigi Pieri a Illica, 13 aprile 1904 (citata in *Giacomo Puccini Epistolario III 1902-1904*, 682, 1904.05.15.a, nota 2).

Si considerino tre stralci delle cronache relative agli allestimenti del Dal Verme, del Comunale di Bologna e del Regio di Torino. Il corsivo, nostro, evidenzia quella che ci pare l'obiezione di fondo, nelle sue varie declinazioni:

Giovanni Pozza, «Corriere della sera», 13 ottobre 1905, p. 4:

I suoi difetti sono di proporzione. È una veste troppo ampia per una *piccola figurina*. L'ingenua Cio-cio-san vive di sì *piccole cose*, il suo amore e il suo dolore hanno un'espressione sì *infantile*, che l'aver fatto di lei un personaggio melodrammatico e dei suoi casi l'azione di un dramma a me sembra, com'è sempre sembrato, un errore.

Rico [Federico Saggiotti], «L'avvenire d'Italia», 30 ottobre 1905, p. 3:

il Giappone, venuto di moda, non vi ha che una sola parte veramente caratteristica: la facilità con cui vi si può contrarre un matrimonio posticcio. Tutto il resto entra negli episodi comuni alle *cronache di tutti i giorni*: la donna disperata che si uccide per amore. Ora il fatto in sé ha tutti gli elementi di commozione per una *piccola novella sentimentale*, ma se non è corredato da notevoli episodi, non offre teatralmente che una tela assai debole per poter giustificare uno svolgimento di tre atti.

Pier Attilio Omodei, «La stampa», 3 gennaio 1906, p. 3:

L'avevamo udita alla Scala la sera del 17 gennaio 1904 [...] L'abbiamo udita poi e di recente, ancora a Milano, dopo gli strombazzati trionfi di Brescia e nella nuova edizione, riveduta e corretta; l'abbiamo risentita ieri sera per la terza volta al Regio, ma la prima nostra impressione non fu mutata, anzi il nostro convincimento, che a quella oggi subentra, è sempre recisamente sfavorevole all'ultima creazione pucciniana. [...]

Insomma si preferì credere e si cercò di far credere che l'insuccesso di Milano era dipeso da una questione di misura e di metodo, mentre, purtroppo, l'errore era proprio iniziale e sostanziale.

[...] il libretto (che reputiamo, anche come forma, meno degli altri felice) ha dimensioni sproporzionate alla *modesta istoria* ch'esso racconta ed al *piccolo dramma* ch'esso rinchiude. L'americano Pinkerton sposa, all'u-so giapponese, Cio-Cio-San, e dopo un mese l'abbandona per isposarsi, all'americana questa volta, con una ricca ereditiera. La *piccola geisha*, che s'era innamorata sul serio dell'*ufficialeto di marina* e dal quale aveva avuto, per giunta, un *figliuolo*, quando si sa abbandonata, s'uccide. Un *piccolo fatterello di cronaca*, dunque, ed un *semplice e modesto* motivo di dramma passionale.

In sostanza, quello che non si perdonava a Puccini era di aver scelto di portare sulla scena lirica un dramma 'piccolo': un «piccolo fatterello di cronaca», per giunta con una protagonista – assoluta e donna – piccina

sotto ogni aspetto a cominciare dall'età e priva di quella statura culturale, sociale e intellettuale che veniva considerata *conditio sine qua non* affinché a un dramma, o a un melodramma, potesse essere riconosciuto un vero valore artistico. Il cardine del ragionamento è tutto qui. Oltre a ciò, la scelta di ambientare la «piccola novella sentimentale» in un luogo geografico così lontano (e dunque, osservato col binocolo, piccolo molto anch'esso) fu vista dai critici italiani con un sospetto che neppure sfiorò i loro colleghi londinesi e parigini. Come si è già ricordato, questi ultimi non furono affatto teneri con l'opera, ma per ragioni diametralmente opposte a quelle degli italiani. Il più severo, Pierre Lalo, dichiarò di preferire «les pages de mouvement extérieur et de description pittoresque», ossia il versante leggero associato al colore locale, a quelle «qui prétendent exprimer le sentiment et la passion», giudicate «extraordinairement emphatiques et insignifiantes, extraordinairement bruyantes et vides»;²⁷ mentre B. Marcel definì l'atto I «de beaucoup le meilleur de l'oeuvre» perché «Il bouffonne d'agréable sorte» e la penna di Puccini «pare plus légèrement le discours».²⁸

Ma quel che più colpisce è che in quegli anni l'argomento dell'inconsistenza e futilità del soggetto, la ribattitura sull'aggettivo «piccolo», sempre usato (e perché?) in senso spregiativo, l'insistenza su quegli stessi diminutivi di cui è permeato il libretto non furono affatto appannaggio dei recensori. Concetti analoghi sortirono dalla penna di altri e più importanti esponenti del mondo musicale, con riferimento non solo a *Madama Butterfly*, ma più in generale a Puccini e al cosiddetto puccinismo. Tra queste voci, come vedremo, ne svetta una inattesa. Non lo è invece, inattesa, quella di Pietro Mascagni, il quale pochi giorni prima della ripresa bresciana, con perfetto tempismo, rilasciò una lunga intervista intitolata *Il credo di un artista* nella quale, tra le altre cose, mise nero su bianco alcuni dei concetti che abbiamo sentito risuonare anche sulla stampa italiana:

Hanno ridotto, vede, il mio amico Puccini, come altri, a tradire il suo ideale artistico, molto diverso da quello che ora appare, o meglio non appare affatto nelle sue opere d'arte. Ben lo posso sapere io che gli fui compagno di vita e di studi nella giovinezza, e che con lui divisi, per molto tempo, persino una stessa cameretta! Hanno invece voluto ch'egli faccia della piccola arte, a base di canzonette napoletane portate sulla scena: e tutto per scopo commerciale. Ma il pubblico ha detto *basta*, alla sua ultima opera, *Madame Butterfly* [sic], come avrebbe potuto dirlo alla *Tosca*, o anche alla *Bohème*, che rappresentano sempre un ritorno dell'autore su sé stesso.

²⁷ PIERRE LALO, «Feuilleton du Temps», 1° gennaio 1907, p. 3 (*La prima ricezione. «Madama Butterfly» nella critica giornalistica*, p. 504). Il critico-compositore biasimò «l'abominable mélodie des Italiens modernes, la mélodie à tout faire, qui exprime indifféremment, sans rien changer à sa forme ni à son accent, la joie, la douleur, l'amour ou la haine d'un Napolitain, d'un Russe, d'un Yankee, d'un Japonais or d'un Hottentot».

²⁸ B. MARCEL, *Musique*, «L'Humanité», 29 dicembre 1906, p. 2.

E così il Puccini, che ha molta cultura musicale, ha figurato di averne meno, ad esempio, di Leoncavallo e di Giordano, che ne hanno ben poca. Ecco perché io consigliai al Puccini di ripresentare tale e quale l'ultima opera sua davanti allo stesso pubblico o di seppellirla per sempre..... In questi casi il pubblico è giudice e sovrano.²⁹

I carteggi testimoniano che per qualche tempo Puccini arrivò a ipotizzare che il mandante del fiasco di febbraio fosse stato proprio il livornese. In fondo le recensioni più aspre erano uscite sui giornali di Roma, città in cui Mascagni si era insediato nel 1903 nelle vesti di direttore della Scuola nazionale di Roma e che nel 1901 l'aveva sostenuto – unica tra le sei sedi dove l'opera aveva debuttato in contemporanea – in occasione della disgraziata prima delle *Maschere*. D'altra parte, il parallelo che Giulio Ricordi istituì subito dopo il fiasco tra quanto accaduto alla Scala e la guerra in corso tra Russia e Giappone – «come se i russi in serrati battaglioni d'oste nemica volessero dar l'assalto al palcoscenico per spazzar via tutti i giapponesi pucciniani»³⁰ – non lascia molto spazio ai dubbi: se il Giappone era quello di *Butterfly*, la Russia non poteva essere che quella di *Siberia* di Giordano, opera concorrente alla Scala, di proprietà della concorrente Casa Sonzogno. Mascagni si era dunque limitato a soffiare sul fuoco, cogliendo al volo l'opportunità per tentare di ridimensionare il collega.

A darci la misura del disagio che Puccini dovette affrontare in questi anni, come artista e come uomo, è però soprattutto la condivisione degli stessi argomenti da parte del suo editore. Si è già visto quale fosse lo stato d'animo di Giulio Ricordi nell'autunno del 1904, ma ancor più significativo è il seguito della lettera già citata del 22 novembre. Convinto che il «rachitico» Puccini avesse ormai perso la bussola, egli giunse a istituire un ardito paragone tra *Butterfly* e due tra i titoli più sfortunati e oscuri del giovane Verdi:

Anche Verdi ebbe i suoi *Corsari* e le sue *Alzire*!... e forse – pure con ben altro valore artistico – M.^a *Butterfly* è loro compagna. Ma poi Verdi ebbe i *Rigoletti*, le *Traviate*, i *Trovatori*..... e proprio io non vedo un barlume di speranza avvenire. Ed ecco perché sono scettico anche riguardo al successo genovese ed ecco perché sono molto addolorato, anche pel nostro caro e buon Puccini, che mi pare non si trovi sulla strada diritta!!

Poco tempo prima, a fine settembre, Ricordi aveva bocciato senza appello il proposito pucciniano di musicare tre racconti di Gor'kij,³¹ soggetti

²⁹ JACOPO BOCCHIALINI, *Il credo di un artista. Confessioni e battaglie di Pietro Mascagni, «Il momento»*, 24 maggio 1904, pp. 1-2: 1.

³⁰ «Musica e musicisti», LIX/3, 15 marzo 1904 p. 189.

³¹ Sull'argomento cfr. FRANCESCO CESARI, «*Tanto la vita è una schiocchezza*»: Puccini

che nell'occasione definì proprio con quell'aggettivo che ricorre spesso nelle recensioni di *Madama Butterfly*: «piccoli». Quando Puccini, che aveva mangiato la foglia, disertò senza preavviso la riunione in cui si sarebbe dovuto discutere il progetto, Illica vestì i panni dell'ambasciatore e gli comunicò per lettera, avallandolo, il responso di «Re» Giulio:

E ieri proprio spontaneamente, proprio lui, motu proprio come si dice dei Re, il Signor Giulio mi ha espresso netto schietto il suo pensiero. Mi ha fatto impressione! Non te lo nascondo; perché realmente vi è una gran verità in quello che egli dice!... Conosce uomini tempi e sa la situazione! E il suo giudizio un po' pessimista è il giudizio severo di persona pratica, vissuta, e che non si illude! [...]

Che cosa farebbe un pubblico, una critica, entrambi in malafede, di fronte a tre quadri i quali hanno già in sé la condanna preventiva di essere «soggetti piccoli» e che l'idea generale della «steppa», l'idea ambientale, costringe ad una uguaglianza ad una rassomiglianza di, non fosse altro, di ritmi? – Puccini poi deve pur sapere quanto la cosiddetta critica – / cioè il sistema, il metodo comparato di calunnia moderna / – va dicendo, e cioè «che Puccini non fa il genere grande prima di tutto perché è maestro che fa della bottega» e poi «perché» il far grande è difficile!... [...] Ora ci vuole il pezzo duro..... Senza del quale non è possibile andare in quel tal posto al pubblico.³²

Ultimato il suo ufficio, il librettista aggiunse una testimonianza che chiude il cerchio nel momento stesso in cui ci riporta al nome del primo recensore citato, il critico del «Corriere della sera» Giovanni Pozza:

Mentre il Signor Giulio parlava mi è balzato alla memoria quanto un giorno mi disse Pozza-negher. Quando fu a trovarmi qui mi domandò «E Puccini ha deciso? Che cosa fa?»

Io, senza dirgli N. D. [*Notre-Dame de Paris*], gli risposi: Un soggetto a grandi linee, forte teatralmente parlando; l'opera-tradizione per modo di dire! –

E Pozza non mi ha creduto! Poi, insistendo io, ebbe a rispondermi «Bene, vedrai!... Finirà ancora nei soggetti piccoli!» E io riferisco colla massima esattezza! Dunque puoi pensare come mi abbia colpito il ragionamento del Sig. Giulio, ma colpito soprattutto dal non sapere che cosa opporgli perché anche le osservazioni fatte sui tre soggetti sono verissime, giustissime, arciverissime, arcigiustissime! Dopo mi sono trovato con Tito – che tu sai è con noi, gorkyano come noi – e Tito pure era scosso! E Tito pure ha convenuto di dover trattare il soggetto «grande opera».

legge Gor'kij, in *Il libretto di Puccini dalla genesi alla realizzazione scenica*, atti del convegno internazionale di studi, Ginevra 6-8 maggio 2021, Firenze, Olschki, in preparazione; ANDREA PALANDRI, «Ventisei e una» di *Maksim Gorkij: L'opera più interessante che Puccini ha composto?*, «Studi Pucciniani» 7, pp. 15-41.

³² Lettera databile al 1° ottobre (I-TLp, Fondo Giacomo Puccini).

Se è vero che in questi anni, pur strapazzando Puccini in modo talvolta strabiliante, Giulio Ricordi sferrò bordate ancor più violente contro la musicografia italiana, e che, pur considerandolo un po' bolso, non mancò mai di schierarsi dalla parte del suo cavallo, appare evidente che, in buona fede e in ossequio al suo impianto culturale, alla sua forma mentis, in sostanza alle sue idee su quali dovessero essere e non essere gli ingredienti di un buon melodramma, nella circostanza in questione la posizione che egli esprime convergeva con quella dei critici italiani più influenti; esattamente come quella di Illica, con il quale infatti Puccini non riuscì più a collaborare. Archiviato definitivamente il progetto di *Notre-Dame de Paris* da Victor Hugo, per il duo Illica-Ricordi quell'«opera grande» da contrapporre ai «soggetti piccoli» cari al toscano aveva da tempo un nome, anzi due: *Maria Antonietta*, il cui libretto, scritto e riscritto, fu proposto e riproposto a Puccini per un decennio tra il 1897 e il 1907, e offerto senza maggior successo anche a Mascagni e Mascheroni. L'epistolario non lascia dubbi sulla scarsa simpatia che il nostro nutrì per questo soggetto ambizioso quanto polveroso. Per temperamento, nelle relazioni private come in quelle professionali, egli preferiva evitare lo scontro aperto, manifestando vaghe disponibilità da cui sciogliersi alla prima occasione, ma è chiaro che quell'opera «grande» che in quegli anni gli veniva richiesta a gran voce da più parti e quasi imposta, e che subito con la sua ironia immane aveva ribattezzato «operone» e «peso cubico»,³³ egli non l'avrebbe mai scritta.

Il quadro che emerge da quel biennio 1904-05 è quello di un Puccini, in patria, artisticamente quasi isolato: appoggiato ancora, certo, dal suo editore per ragioni commerciali e affettive, ma non più compreso. La via che in coscienza egli sentiva di dover battere, quella del rinnovamento e della sperimentazione, muoveva nella direzione opposta all'«opera grande» o «opera tradizione» («per modo di dire», aveva aggiunto Illica tentando di metterci una pezza), e, più in generale, era incompatibile con gli orizzonti culturali e ideologici di un'Italia che stava lentamente veleggiando verso i lidi nerastri della pompa nazionalista, alla quale quell'idea di «grandezza» sarebbe risultata invece grata e funzionale. Di qui in avanti, dopo l'esperienza prima bruciante, poi estenuante di *Madama Butterfly*, dopo quegli anni trascorsi a potare, curare e trapiantare la sua pianta affinché riuscisse ad attecchire in terreni poco propizi – «Butt: è opera che è già una carta giocata da per se stessa», egli scriveva il 4 gennaio 1906 a Carlo Clausetti, «e le occorre una buona preparazione e un terreno dove si possa seminare

³³ A Luigi Illica, 1° ottobre 1904 (*Giacomo Puccini Epistolario III 1902-1904*, 817, 1904.10.01.a). Il termine «operone» («che ché ne dicano chi vuole l'operone») si trova anche in una lettera a Illica del 2 marzo 1905 (*Giacomo Puccini Epistolario IV 1905-1906*, 37, 1905.03.02.b).

– ma se tuona e grandina come si può seminare?»³⁴ –, Puccini non avrebbe più potuto, neppure volendo, *non* diventare un artista ‘internazionale’.³⁵

Ma torniamo alla *Butterfly* di Napoli. Sorge il dubbio che il trionfo del San Carlo, e poi quello del Massimo di Palermo, attestino la presenza entro i confini italiani di una tendenza contraria, connotata a sua volta geograficamente. A proposito della deriva pucciniana, non aveva forse Mascagni parlato di «piccola arte, a base di canzonette napoletane portate sulla scena»? La critica locale, per la verità, non fu tutta benevola,³⁶ ma non si può escludere che il pubblico del Meridione d'Italia entrasse più facilmente in empatia con l'opera e la sua protagonista. Quel che è certo, invece, è che al successo partenopeo e poi palermitano contribuì in misura decisiva la protagonista Maria Farneti. Di lei, in quel momento e nei mesi successivi, Puccini scrisse questo: «la Farneti parmi (anzi è) per me e per Tito la prima di tutte – è semplicemente squisita» (23 gennaio 1906, a Elvira); «sono licetissimo della Farneti la più *Butterfly* di tutte» (18 aprile 1906, a Clausetti, a proposito dell'imminente ripresa al Teatro Massimo); «Ricordi è contentissimo si faccia Butt: ma colla Farneti» (10 luglio 1906, a Guido Vandini, a proposito del ventilato allestimento al Teatro del Giglio).³⁷

Come è noto, alla prima scaligera la parte era stata affidata a Rosina Storchio, una delle stelle del firmamento canoro di quegli anni, nome certamente più allettante di quello della Farneti. In seguito, durante quei tre anni, il personaggio fu interpretato da soprani di primo e primissimo calibro, a partire da Solomija Krušel'nyc'ka al Grande di Brescia, e il giudizio di Puccini sulle prime Cio-Cio-San fu in genere positivo (unica vera eccezione Elsa Szamosi a Budapest), ma per nessun'altra come per Maria Farneti egli spese parole di così calda e convinta ammirazione, non solo per la cantante, ma anche per l'interprete. Già nel gennaio del 1904, prima del fiasco scaligero, egli aveva pensato di affidare a lei, che già conosceva e apprezzava³⁸, la ripresa al Costanzi, quella che avrebbe dovuto seguire la prima scaligera e che fu immediatamente annullata non foss'altro che per le sfer-

³⁴ Giacomo Puccini *Epistolario IV 1905-1906*, 291, 1906.01.04.b.

³⁵ Proposta da Fausto Torrefranca con intento spregiativo nel pamphlet *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*, Torino, Bocca 1912, l'etichetta, cambiata di segno, è stata ripresa da Michele Girardi in *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio 1995.

³⁶ Cfr. R[ICCARDO] FORSTER, *San Carlo. "Madama Butterfly" di G. Puccini*, «Il Mattino», 25-26 gennaio 1906, p. 4.

³⁷ Giacomo Puccini *Epistolario IV 1905-1906*, 320, 407, 512, 1905.01.23.b, 1905.04.18.c, 1905.07.10.a.

³⁸ Per il suo debutto come Mimì al Teatro Dante di San Sepolcro Puccini le aveva inviato una foto con dedica datata 23 settembre 1899.

zanti recensioni uscite sulla stampa capitolina. Se la scelta della Storchio era stata dettata anche da ragioni di marketing, ossia era funzionale ad attirare il pubblico milanese anche con la sonorità del suo nome, quella della meno conosciuta Farneti rispondeva a valutazioni puramente artistiche. Due anni dopo, il trionfo del San Carlo dimostrò che Puccini ci aveva sentito giusto.

Sorprende tra l'altro che all'inizio del 1902 egli avesse scelto la Storchio dopo averla vista alla Scala in *Linda di Chamounix* di Donizetti, opera così distante dalla sua per tipo di vocalità. La Storchio, che aveva esordito cantando *Semiramide*, era d'altronde una specialista del repertorio lirico-leggero (*L'elisir d'amore*, *Don Pasquale*, *La traviata*, *La sonnambula*; in *Falstaff* fu Nannetta) prestata con successo a quello contemporaneo in parti per lo più liriche (ma va ricordato che in *Bohème*, prima di essere Mimì, fu Musetta). Tant'è che, dopo la prima di *Butterfly*, se gran parte della critica si limitò a elogiarla, non mancò qualche voce fuori dal coro che lamentò un'interpretazione alquanto bamboleggiante e leziosa.³⁹ Sul fronte opposto la Krušel'nyc'ka, artista di razza nata e formatasi a Odessa, padroneggiava una voce brunita da soprano Falcon. Aveva esordito come mezzosoprano nella *Favorita* di Donizetti e fu acclamata interprete wagneriana. In Italia si distinse soprattutto nel repertorio di forza che era stato della Pantaleoni (*La Gioconda*, *Marion Delorme*, *Mefistofele*, *Aida*, *Otello*). La sua farfalla, insomma, oltre a collocarsi agli antipodi di quella della Storchio, non poteva certo possedere la 'friabilità' immaginata da Puccini. E se della Storchio/*Butterfly* non rimangono incisioni, della Krušel'nyc'ka possiamo ancor oggi ascoltare un sontuoso (ancorché tagliato) «Un bel dì vedremo» che conferma i sospetti.

In un'opera a protagonista unica in cui l'azione interiore non solo predomina, ma si focalizza su di lei man mano che si viaggia verso l'epilogo, la credibilità dell'interprete è fattore determinante del successo. Della Farneti/Cio-Cio-San non abbiamo incisioni prossime alle recite napoletane, ma quelle ben più tarde di «Un bel dì vedremo» e «Tu! Tu! Piccolo iddio», datate 1931, meritano di essere ascoltate. La voce, dopo tanti anni, era certamente cambiata, ma la linea interpretativa si lascia leggere con chiarezza. È vero, nel frattempo, nell'ottobre del 1917, tanto lei – la *Butterfly* prediletta e «unica» – quanto Popi-Mugnone erano caduti in disgrazia presso

³⁹ «La romanza della *Butterfly*, in cui essa racconta a Pinkerton di adottare una nuova religione, piace molto, benché la Storchio la canti con qualche leziosaggine. [...] Nel duetto con Sharpless, la Storchio ripiglia la sua inflessione leziosa, dando un carattere troppo infantile e ondeggiante al personaggio che rappresenta» (Mos, «La tribuna», 19 febbraio 1904, in *La prima ricezione*, pp. 464-466: 465-466). «Noi che abbiamo già deplorata la piagnucolosa interpretazione di Rosina Storchio quando si dette l'opera la prima volta alla Scala [...]» (RICO [FEDERICO SAGGIOTTI], *La prima di "Madame Butterfly" al Teatro Comunale*, «L'avvenire d'Italia», 30 ottobre 1905, p. 3).

l'autore per aver rovinato una delle rare riprese della *Rondine*: «Mugnone è stato veramente infame nella direzione di questa povera mia opera!», esplose Puccini, «E quella Farneti vecchia colla voce sfatta che sfotte tutta una parte fatta di finenze gentilezze carezze? Elefante il direttore scrofa la donna!». ⁴⁰ Ma Cio-Cio-San non è Magda, e quel che colpisce ascoltando quelle due incisioni tarde ⁴¹ è il suo lavorio minuto e intelligente sulla parola e l'articolazione musicale: la pronuncia, l'intenzione sempre diversa, frase dopo frase, con alcune libertà rispetto al testo ma al tempo stesso con un'estrema attenzione per i dettagli scritti e per il senso delle singole frasi, musicale e verbale. Ciò che ci è dato ascoltare coincide insomma nella sostanza con quanto aveva scritto Riccardo Forster sul «Mattino» di Napoli all'indomani di quel 24 gennaio 1906:

Maria Farneti impersonò stupendamente *Madama Butterfly*. Una interpretazione completa, decisiva per la carriera della giovane artista. Nel gesto, nel gusto intelligente con cui diede rilievo a tutti gli elementi lirici, psicologici, drammatici della sua parte, che accentra in sé quasi tutta l'opera, nelle risorse molteplici della sua voce fatta trascorrere varia, insinuante fra le fila delle diverse emozioni, la Farneti fu semplicemente meravigliosa. Fu ammirata con unanime consenso e acclamatissima nei *bis* del *duetto* e della *romanza*. ⁴²

Credibilità e forza di commozione, oltre a una voce obiettivamente più adatta alla parte – era infatti, lei sì, un lirico specializzato nel repertorio italiano contemporaneo – spiegano a noi, oggi, quel successo così caldo. Ma, con ogni probabilità, a quel tempo servirono anche a Puccini per capire quale cammino far prendere alla sua tartaruga affinché raggiungesse una volta per tutte il mare aperto, senza più impantanarsi in qualche Pozza.

⁴⁰ Lettera inedita a Giuseppe Adami databile alla seconda decade di ottobre del 1917. L'allestimento in questione è quello del Dal Verme di Milano.

⁴¹ Si noti come nell'aria finale la Farneti, che aveva studiato la parte sullo spartito bre-sciano, intoni il verso «Fior di giglio e di rose» all'ottava bassa.

⁴² R[ICCARDO] FORSTER, *San Carlo. "Madama Butterfly" di G. Puccini*.

MATTEO GIUGGIOLI*

1904, UN ANNO DI *MADAMA BUTTERFLY*: ISTANTANEE DAI CARTEGGI**

In questo articolo sono prese in considerazione lettere inerenti *Madama Butterfly* del 1904, di Puccini e dei suoi corrispondenti. Nel primo anno solare di vita dell'opera,¹ siamo ancora ben lontani dagli approdi della *Madama Butterfly* "definitiva" o, se si vuole essere più cauti (e più realistici), più stabile, tra il 1906 e il 1907. Perché, si può parlare davvero di una versione definitiva di *Madama Butterfly* secondo la volontà di Puccini? Non intendo addentrarmi in tale questione annosa e nemmeno andare a trattare specificamente il problema delle cosiddette versioni dell'opera.² Questo eccede-

* Università Roma Tre.

** Testo della conferenza tenuta venerdì 21 luglio 2023 in occasione del Convegno *Giacomo Puccini e la Madama Butterfly nel 120° anniversario del successo bresciano*.

¹ Ricordo che Puccini termina la composizione il 27 dicembre 1903, come ci informano la partitura autografa, che reca questa data vergata dal compositore sull'ultima pagina e due concise comunicazioni epistolari che Puccini indirizza a caldo subito dopo avere compiuto il lavoro a Giulio Ricordi e a Giuseppe Giacosa. Cfr. GIACOMO PUCCINI, *Epistolario III: 1902-1904*, a cura di Francesco Cesari e Matteo Giuggioli, Firenze, Olshki, 2022 (Edizione Nazionale delle Opere di Giacomo Puccini: Epistolario), lettere 519 (1903.12.27.b) e 520 (1903.12.27.c).

² Al riguardo si vedano almeno DIETER SCHICKLING, *Puccini's Work in Progress. The so-called Versions of «Madama Butterfly»*, «Music and Letters», LXXIX, n. 4, 1998, pp. 527-537, disponibile anche in traduzione italiana, a cura di Michele Girardi: *Nel laboratorio di Puccini: le cosiddette «versioni» di «Madama Butterfly»*, in Giacomo Puccini, *Madama Butterfly*, programma di sala, Teatro La Fenice, Venezia, 2013, pp. 29-42 (La Fenice prima dell'Opera 2012-2013/5), senza l'elenco in appendice delle varianti fra i testimoni delle diverse versioni dell'opera che sono maggiormente discussi nell'articolo; MICHELE GIRARDI, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio, 1995, pp. 223-257. Si veda inoltre l'articolo di Francesco Cesari in altra parte di questo fascicolo. Sulla genesi di *Madama Butterfly* e sul percorso storico generale dell'opera con approfondimento su un capitolo decisivo della storia della sua ricezione transnazionale, come quello dell'approdo alle scene giapponesi, si vedano *Madama Butterfly: fonti e documenti della genesi*, a cura di Arthur Groos, Virgilio Bernardoni, Gabriella Biagi Ravenni, Dieter Schickling, Lucca,

rebbe la portata della mia contenuta ricognizione. Essa si limita a cogliere e discutere qualche significativo scorcio del percorso costellato di dubbi, tagli, riscritture e critiche di *Madama Butterfly* nell'arco di dodici mesi, da gennaio a dicembre 1904, alla luce dei carteggi. Dalle lettere comprese nel terzo volume dell'*Epistolario* pucciniano, che si estende cronologicamente fino al termine del 1904, non emergono novità eclatanti, rispetto a quanto era noto, sull'avvicinarsi delle prime due versioni dell'opera, quella della caduta scaligera, il fatidico 17 febbraio 1904, e quella della rinascita bresciana, la cui *première* si ebbe il 28 maggio dello stesso anno.³ Le lettere di Puccini ci consegnano però in questo lasso di tempo, come sempre, molti di quegli scorci vividi, dinamici, incompleti, alla maniera di fotografie istantanee, da qui l'immagine che ho usato nel titolo e che ritornerà più avanti nell'articolo, che si offrono come un materiale preziosissimo per l'interpretazione storico-critica.

Bisogna dire che le lettere offrono spesso informazioni rilevanti, talvolta essenziali, per la ricostruzione del processo creativo delle opere di Puccini e delle loro messe in scena che coinvolsero a vario grado il compositore. Ma limitiamoci al caso di *Madama Butterfly*, e al solo 1904, a partire dal periodo in cui si svolsero le prove dell'opera, tra gennaio e febbraio, in vista della sua prima rappresentazione alla Scala e cerchiamo di comprendere *come*, più che *quanto*, le lettere ci portino all'interno dei percorsi di creazione delle opere di Puccini e quale sia il loro valore, altissimo, per procedere all'interpretazione di questi percorsi.

All'inizio del 1904, dall'epistolario provengono prima di tutto tracce, accenni del clima in cui il cammino artistico di *Madama Butterfly* procedette nella concitata e decisiva fase delle prove in vista della prima rappresentazione scaligera. Il fermento degli ultimi ritocchi e delle prove trapela dalle lettere tranquillizzanti, nell'intenzione, ma laconiche di Puccini. Ci sono punti fermi positivi, vedi la convinzione di Puccini e dei suoi collaboratori di avere trovato in Rosina Storchio un'interprete ideale per il ruolo di Cio-Cio-San («le prove vanno bene, la Storchio è proprio quel che ci voleva» scrive Puccini a Illica il 27 gennaio)⁴, ma ci sono anche evidenti incrinature, come lo scontro all'inizio di febbraio tra Puccini e Giacosa sulla

Centro Studi Giacomo Puccini – Maria Pacini Fazzi, 2005; ARTHUR GROOS, *Madama Butterfly/Madamu Batafurai: Transpositions of a "Japanese Tragedy"*, Cambridge – New York, Cambridge University Press, 2023.

³ Il volume dell'epistolario cui mi riferisco è il già menzionato PUCCINI, *Epistolario III* (si veda nota 1). Nel corso di questo articolo il termine «lettera» è usato con il significato ampio in cui lo intende l'edizione, per indicare tutte le missive pucciniane, dunque lettere, ma anche biglietti e cartoline che hanno viaggiato.

⁴ PUCCINI, *Epistolario III*, 546 (1904.01.27.b).

richiesta di un ritocco del libretto, che Puccini fa a Giacosa, nell'episodio dell'incontro tra Cio-Cio-San e Kate Pinkerton. Volano parole grosse da parte di Giacosa, infastidito dall'ingerenza di Puccini: «Mettiti dunque tranquillo caro Puccini, a come io non invado punto il tuo campo, così dopo di averlo devastato e guasto, lasciami quel poco che mi resta del mio».⁵ La crisi sembra comunque rientrare velocemente. Una cronaca di quella che viene definita «la prima prova in scena» di *Madama Butterfly* alla Scala, accompagnata dal pianoforte e senza costumi – sappiamo però da Puccini che la «lettura d'orchestra» era già stata effettuata ed era terminata il 6 febbraio –⁶, apparsa sull'«Illustrazione italiana» del 9 febbraio, firmata da Ugo Ojetti (sotto lo pseudonimo «il conte Ottavio») ci segnala Puccini e Giacosa assistere insieme alla prova, anche se, si direbbe, senza particolare intesa, ciascuno immerso nei propri pensieri:

Mi siedo nell'ultima fila delle poltrone tra Puccini e Giacosa. Puccini, il cappello inclinato sulla faccia quadrata, aperta e simpatica, una gamba sull'altra, un braccio sulla spalliera della poltrona, batte il tempo col bastone, canticchia la sua musica. Giacosa ripete sotto voce i suoi versi che hanno una leggiadria gaja e varia quanto tutti quei fiori e quei costumi e quei profumi lassù.⁷

Quanto il clima cominciasse a farsi teso appressandosi la prima rappresentazione dell'opera lo si può intuire da questa lettera di Puccini a Illica del 15 febbraio:

Caro Illica

Non so se potrò venire alla prova perché non mi sento troppo bene – Per questo calcolo su di te per un piacere che mi devi fare e devi ringraziare con le più calde parole, Campanini e la Orchestra per la loro valorosa cooperazione – Aggiungendo il vivissimo mio dispiacere per l'incidente di jersera –

Ho ottenuto dalla cortesia del sig Duca, del direttore, e del M° Campanini, che si calcoli l'incidente come non avvenuto –

Così dalla cortesia dei professori d'orchestra spero d'ottenere altrettanto [*sic*] – e lo domando in nome della mia opera come una prova di solidarietà artistica = ciao e grazie – tuo Puccini⁸

⁵ Giacosa a Puccini, 3 febbraio 1904: Torre del Lago Puccini, Museo di Casa Puccini (I-TLp), Fondo Giacomo Puccini, in risposta a una lettera di Puccini del 1° febbraio: Puccini, *Epistolario III*, 554 (1904.02.01.b).

⁶ PUCCINI, *Epistolario III*, 563 (1904.02.06.a).

⁷ IL CONTE OTTAVIO (UGO OJETTI), *La prima prova in scena della "Butterfly" di Puccini alla Scala*, «L'illustrazione italiana», xxxi, n. 7 (1904), pp. 123-124: 124.

⁸ PUCCINI, *Epistolario III*, 573 (1904.02.15.a).

Puccini effettivamente, da qualche settimana, non era del tutto in salute, ma non si capisce se disertò “tatticamente” la prova, per via del misterioso incidente capitato, sempre in prova, la sera prima. Con Francesco Cesari, curando il terzo volume dell’epistolario pucciniano, abbiamo provato a sciogliere anche questo nodo, ma non siamo riusciti a capire quale incidente sia occorso. Abbiamo ipotizzato che Puccini avesse fatto una partaccia all’orchestra e al direttore Cleofonte Campanini, ma è solo una possibilità tra le altre. Ad ogni modo il segno di una turbolenza è inequivocabile ed è una turbolenza che riguarda sì l’ambito specifico della performance, ma che attraverso questo ambito si riflette sul processo di «socializzazione» del testo musicale d’autore. Riprendo questa espressione dallo studio di Philip Gossett apparso sul «Journal of the American Musicological Society» nel 2013, in cui l’autore sviluppa una riflessione sull’uso degli autografi nell’edizione critica delle opere di Verdi e Puccini.⁹ Gossett riprende e adatta, a sua volta, il concetto e il termine di «socializzazione» dal lessico filologico elaborato dal filologo letterario Jerome McGann.¹⁰ Anche il testo musicale ha bisogno di essere “socializzato”, ossia definito, portato a compimento in senso pratico in molti suoi frangenti. Gossett indica come tipici in questo senso, in musica, i campi dell’articolazione e della dinamica.¹¹ Questa azione di completamento avviene ai fini dell’esecuzione, a contatto con coloro che devono assicurare la performance del testo musicale. Avviene inoltre, e questo livello di intermediazione è di notevole rilievo in Puccini, con coloro che del testo procurano la messa a punto notazionale e il fissaggio grafico, ai fini dell’edizione.¹²

Le lettere di Puccini sono certamente una tessera non secondaria del mosaico delle testimonianze atte a ricostruire, per quanto possibile, i processi di socializzazione che conducono i testi delle opere pucciniane a raggiungere la loro profilatura finale. Le lettere offrono spesso sguardi illuminanti e sorprendenti sui contesti entro i quali questi processi avvengono.

⁹ PHILIP GOSSETT, *Some Thoughts on the Use of Autograph Manuscripts in Editing the Works of Verdi and Puccini*, «Journal of the American Musicological Society», 66/1, 2013, pp. 103-128.

¹⁰ JEROME J. MCGANN, *A Critique of Modern Textual Criticism*, Chicago, The University of Chicago Press, 1983 e successive edizioni.

¹¹ GOSSETT, *Some Thoughts*, p. 105.

¹² Gossett fa l’esempio in questo senso, a proposito di *Madama Butterfly*, di alcune rilevanti discrepanze tra la partitura autografa di Puccini e la partitura a stampa edita da Ricordi sulla base dell’autografo. «Come possiamo spiegarci questi interventi?» si chiede Gossett. Quando sono maturati e da chi dipendono? Sono domande destinate perlopiù a rimanere senza risposta, ma che richiamano sulla necessità di considerare il testo come emergente da una rete di relazioni, come intrinsecamente “socializzato”. Si veda ivi, pp. 119-123.

Per quanto riguarda *Madama Butterfly* la socializzazione del testo d'autore appare subito animosa e contrastata, come si capisce anche dalle evidenze già menzionate dello scontro con Giacosa e dell'incidente probabilmente con Campanini e l'orchestra poco prima della prima rappresentazione alla Scala. Senza considerare poi come si era intrattenuto il rapporto tra Puccini e i suoi collaboratori nei mesi precedenti il 1904, prima che i testi – libretto, spartito e partitura – uscissero per così dire allo scoperto. Nel caso di questa opera non mi pare del tutto fuori luogo azzardare che tra una socializzazione siffatta e un percorso estremamente laborioso e complicato, sul piano compositivo, di definizione del profilo finale dell'opera un qualche legame ci sia. Dieter Schickling nel suo saggio sulle versioni di *Madama Butterfly* approdava a questa visione, diremmo “policentrica” che personalmente condivido:

Non si può determinare quale ‘versione’ di *Madama Butterfly* il Puccini maturo reputasse corretta. Ogni singola recita in cui fu coinvolto fu evidentemente per lui un nuovo esperimento, fino alla fine. Quindi non esiste né una versione ‘definitiva’ né precedenti versioni autentiche che possano essere chiaramente separate l’una dall’altra, tranne quella della prima assoluta. Esistono, in forme preservate più o meno a caso, un buon numero di versioni eseguite con l’autorizzazione del compositore, e le versioni a stampa dello spartito pubblicate prima del 1907.¹³

Questa visione “policentrica” su *Madama Butterfly* e sulla sua tradizione testuale complica in primo luogo la restituzione dell'opera attraverso l'edizione critica. Si osservi come Schickling e Gossett, pur muovendo da una visione di fondo analoga, giungano a due ipotesi d'impianto dell'edizione diverse tra loro. Secondo Schickling, l'edizione critica di *Madama Butterfly*

non potrebbe dunque che basarsi sulla partitura del 1907,¹⁴ e dovrebbe riportare in appendice tutte le varianti autentiche rispetto alla partitura autografa, fino alla versione per il Teatro Carcano. Ciò potrebbe offrire ai moderni interpreti l'opportunità di decidere da sé quali lezioni giudichino più adatte per una determinata occasione, proprio come faceva lo stesso Puccini.¹⁵

¹³ SCHICKLING, *Nel laboratorio di Puccini*, p. 42.

¹⁴ La partitura a stampa edita da Ricordi della *Madama Butterfly* teoricamente “definitiva”.

¹⁵ *Ibid.* Si rimanda inoltre a DIETER SCHICKLING, *Criteri per un'edizione critica di “Madama Butterfly”*, in “*Madama Butterfly*”: l'orientalismo di fine secolo, l'approccio pucciniano, la ricezione, atti del convegno internazionale di studi, Lucca-Torre del Lago, 28-30 maggio 2004, a cura di Arthur Groos e Virgilio Bernardoni, Firenze, Olschki, 2008, pp. 317-324.

Per Gossett invece, per le opere di Puccini e soprattutto per *Madama Butterfly*, non è possibile identificare un testimone principale ed usarlo come base per l'edizione, ma si dovrà procedere con una «edizione eclettica basata su più testimoni di riferimento».¹⁶ In pratica, per ogni passaggio dell'opera sarà necessario riconsiderare la gerarchia tra i testimoni, stabilendo di volta in volta quale sia quello da assumere come base, locale, dell'edizione. Sarà inoltre «necessario distinguere attentamente (per quanto possibile) tra le idee di Puccini e quelle degli altri musicisti ai quali egli affidò compiti specifici o il compito generale di “ripulire” dopo di lui».¹⁷

Le lettere di e a Puccini che riguardano il cammino di *Madama Butterfly* ci aiutano ad addentrarci nell'essenza che oserei definire, con termine musicale, “contrappuntistica”, del peculiare cammino dell'opera. Come in una composizione polifonica abbiamo a che fare con livelli che si inseguono, si intrecciano, convergono, si sovrappongono, ma non raggiungono mai davvero la totale unità. Tra questi livelli riconosciamo la volontà di Puccini espressa attraverso la scrittura epistolare, le voci di tutti gli altri attori/agenti coinvolti nella socializzazione testuale: i collaboratori Illica e Giacosa, i Ricordi (anche Tito entra nell'agone), cantanti, direttori d'orchestra, altre figure che si stagliano in questo campo largo e che più o meno consapevolmente vengono chiamate in causa; quindi i livelli della tradizione testuale, dal libretto alla disposizione scenica.

Sulla scorta dell'epistolario pucciniano del 1904 e del suo controcampo delle lettere indirizzate a Puccini nello stesso periodo e incrociando una sola volta questi campi con quello della tradizione testuale di *Madama Butterfly*, nei paragrafi che seguono proseguirò nel mostrare alcune istantanee di questo andamento non lineare, che in accordo con Schickling (e Gossett) sono portate a ritenere irriducibile alla logica dell'opera d'arte (qui l'opera in musica *Madama Butterfly*) come grande ‘uno’.

SUI TAGLI ALL'INTERMEZZO DI “MADAMA BUTTERFLY” TRA MILANO E BRESCIA

Soffermiamoci, per una prima istantanea, sulla fase di rielaborazione di *Madama Butterfly* dopo la prima rappresentazione. Pur accusando il duro

¹⁶ Traduco così l'espressione di Gossett «multiple copy-text eclectic edition». GOSSETT, *Some Thoughts*, p. 123.

¹⁷ «it will be necessary to distinguish carefully (to the extent possible) between Puccini's own ideas and those of other musicians to whom he entrusted specific tasks or the general task of “mopping up” after him.» (traduzione mia) *Ibid.*

colpo del catastrofico 17 febbraio alla Scala, Puccini reagisce prontamente. Per lettera si dice sempre sicuro che la sua opera risorgerà e sembra avere ben chiaro, fin da subito quali siano gli interventi maggiori da apportare. Li descrive nelle lettere a Camillo e a Ippolito Bondi del 22 febbraio. Con Ippolito è più dettagliato:

Ora farò qualche piccolo taglio al I° e dividerò il 2° in 2 parti così l'equilibrio ci sarà – certo mi duole che l'intermezzo venga in parte abolito – la melodia in 12/8 se ne va ma rimane il coro a bocca chiusa (dove finirà l'atto II°) e l'alba dove comincerà il III° – con qualche attacco etc metterò (già che ci sono) 2 o 3 parole di più al Tenore nel 3° atto e ciao – Niente vero ciò che scrivono i giornali di 5 o 6 mesi per rifare e ciò dopo la rappresentazione famosa – tutte queste piccole cosuccie le avevo vedute alla ultima prova d'insieme ma allora per il tempo ristretto non potevo farle.¹⁸

Il quadro generale dunque è chiaro, stando a queste parole. Esiste una prima *Madama Butterfly*, che è andata male in teatro, ma le cui debolezze il compositore ha già in gran parte rilevato ed è pronto a emendare per poter riproporre l'opera. La tradizione testuale ci dà un quadro però già a monte più articolato e meno netto (si ricordino quelle turbolenze che comunque le lettere di Puccini avevano registrato prima della prima scaligera). Schickling, esaminate le carte e soprattutto tenendo conto della copia dello spartito della prima versione con correzioni autografe di Puccini riemessa dall'archivio dell'Accademia filarmonica di Bologna nel 1995, argomenta come già nella prima versione di *Madama Butterfly*, che secondo il lessico da Gossett e da McGann che discutevo poco fa non esiterei a definire “socializzata” in base alla necessità di cambiamenti emersa durante le prove della prima rappresentazione, si possa già intravedere una proiezione, parziale, verso quella che oggi identifichiamo come seconda versione, ossia la versione di Brescia.¹⁹ Il testimone musicale di Bologna è una bozza di stampa dello spartito della prima versione su cui, secondo Schickling, non è da escludere del tutto che Puccini possa essere intervenuto prima appunto del 17 febbraio. Mi limito a segnalare questa tesi di Schickling, senza però sottoscriverla.²⁰ A renderla problematica è l'impossibilità di stabilire con un buon margine di certezza quando davvero Puccini intervenne su quella

¹⁸ PUCCINI, *Epistolario III*, 593 (1904.02.22.c).

¹⁹ Cfr. SCHICKLING, *Puccini's Work in Progress*, pp. 529-530. Alla bozza di stampa dello spartito della prima versione di *Madama Butterfly* con correzioni autografe di Puccini riemessa dall'archivio dell'Accademia filarmonica di Bologna nel 1995, contrassegnata come B.2 in questo articolo di Schickling, sarà assegnata la sigla 74.B.3 in DIETER SCHICKLING, *Giacomo Puccini: Catalogue of the Works*, Kassel ecc., Bärenreiter, 2003.

²⁰ Per una descrizione di questo testimone cfr. *ivi*, pp. 263-265.

bozza di stampa dello spartito di *Madama Butterfly* ritrovata a Bologna. In linea generale, dunque, è meglio rimanere cauti su questo punto, lasciando la ricostruzione di Schickling allo stato di ipotesi, ancorché suggestiva.

È ancora Schickling a puntualizzare tuttavia come la versione di Brescia differisca ad ogni modo da quella di Milano in altri tre aspetti sostanziali (che coincidono con le «cosuccie» indicate per lettera da Puccini a Bondi, ma che tanto «cosuccie» non sono): 1. circa 130 battute tagliate nel primo atto; 2. la divisione del secondo atto in due parti, con l'ausilio di cambiamenti minori nell'intermezzo orchestrale; 3. l'aggiunta della romanza per il tenore nella seconda parte del secondo atto «Addio, fiorito asil».²¹

Tra le «piccole cosuccie» menzionate da Puccini c'è anche il taglio, anch'esso non proprio «piccolo», del passaggio in 12/8 dell'intermezzo sinfonico (Fig. 1). La divisione del secondo atto in due parti imponeva evidentemente al compositore una riflessione sull'ampiezza dell'intermezzo. Come osserva Michele Girardi a proposito di questo brano: «Se si esegue l'opera di fila, senza abbassare il sipario (come accadde a Milano [nella prima rappresentazione dell'opera] il tempo di questo lungo brano corrisponde alla durata reale della notte insonne [...]. Lo spettatore si trova così a condividere l'alba con Cio-Cio-San».²² Quest'effetto di resa del tempo in tempo reale, mi si perdoni il gioco di parole, è attenuato, se non proprio compromesso dall'interruzione a metà dell'atto. Pertanto, non appare illogico che Puccini pensasse a un ribilanciamento del brano. Con il passaggio in 12/8 avrebbe eliminato un centinaio di battute dalla prima parte dell'intermezzo, quella notturna. Avrebbe tolto una sezione distensiva, in cui il tempo che scorre si fonde con il pensiero di Cio-Cio-San e che vale, mi rifaccio ancora all'analisi di Girardi, come «ulteriore richiamo della felicità perduta».²³

²¹ SCHICKLING, *Puccini's Work in Progress*, p. 530.

²² «*Madama Butterfly*»: libretto e guida all'opera, a cura di Michele Girardi, in Giacomo Puccini, *Madama Butterfly*, programma di sala, Teatro La Fenice, Venezia, 2013, pp. 45-84: 77, n. 11 (La Fenice prima dell'Opera 2012-2013/5). Si veda anche GIRARDI, *Giacomo Puccini*, p. 253.

²³ *Madama Butterfly*: libretto e guida all'opera, p. 77, n. 11.



Fig.1: Giacomo Puccini, *Madama Butterfly*, spartito per canto e pianoforte, nuova edizione, Milano ecc., Ricordi, 1904, p. 326. È la seconda edizione dello spartito, stampata in vista dell'esecuzione bresciana. È siglata 74.E.2 in SCHICKLING, *Catalogue* e ivi descritta alle pp. 268-271. La «melodia in 12/8», come la chiama Puccini nella lettera a Ippolito Bondi, inizia al n. 2.

Uso il condizionale perché di questo taglio non c'è traccia sullo spartito della seconda versione (Fig. 1), spartito che del resto non reca traccia neppure di un secondo taglio che riguarda ancora l'intermezzo, che Puccini annuncia a Ricordi durante le prove a Brescia. Puccini scrive il 21 maggio «Si è fatto un taglio: l'alba l'allegro – dall'adagio dopo le voci interne si salta al già l'alba di Suzuki».²⁴ Dunque si tratta ancora di un taglio ampio, in pratica tutto l'episodio, nella seconda parte dell'intermezzo, che accom-

²⁴ PUCCINI, *Epistolario III*, 692 (1904.05.21.a).

pagna il sorgere del sole (Fig. 2). Ricordi risponde prontamente, il giorno dopo, chiosando fra l'altro con una battuta profetica, circa lo statuto testuale di *Madama Butterfly* fatalmente destinato a rimanere aperto:

Il taglio indicatomi mi pare buono: però non ne comprendo la necessità musicale, dal momento che la musica era fatta e si tratta di un allegro che passa rapidamente – Può darsi giovi alla poesia scenica, con quelle voci che svegliano Suzuki – In ogni modo è decretato che l'edizione di *Butterfly* non sarà mai esatta, ed i miei posteri, fra 30, 50 anni, correggeranno ancora qualche lastra!²⁵

L'editore dà dunque il suo assenso al taglio, ma del taglio, come detto, non c'è traccia sullo spartito stampato (Fig. 2).

332 (Rumori di cattedre, di sicore e di manovre marinaresche)

MENO ANCORA dolce

p espress.

rall. molto

(si alza il sipario)

6 MODERATO (Butterfly, rum.)

ppp

per immobile, igni ai di fuori: il bimbo, coruscato sul cuscino, dorme e dorme pure tuato.

hi, eleggete sulla persona)

7 (comincia l'atto)

pp

o II OOOO o

Fig.2: Giacomo Puccini, *Madama Butterfly*, spartito per canto e pianoforte, nuova edizione, Milano ecc., Ricordi, 1904, p. 332. Il nuovo taglio all'intermezzo indicato da Puccini inizia al n. 6.

²⁵ Giulio Ricordi a Puccini, 22 maggio 1904: I-TLp, Fondo Giacomo Puccini.

Il taglio sarà invece registrato nella copia dello spartito di Brescia con annotazioni, introdotte forse dallo stesso Puccini (così Schickling, che aveva ritrovato e scandagliato questo prezioso testimone) per due messe in scena di *Madama Butterfly* tra il 1905 e il 1906.²⁶ Ma in nessuna delle successive edizioni dello spartito il taglio è applicato, pertanto si può concludere che fu infine riaperto. A Brescia fu dunque praticato questo secondo taglio? E il primo? Ci si può chiedere poi perché l'opportunità o l'esigenza di introdurre il secondo taglio si fosse posta. Quella suggerita da Ricordi, dall'alto della sua competenza e mostrando il consueto acume, è la chiave drammaturgica e musicale per comprendere anche dal punto di vista di Puccini questa scelta? (l'accostare le voci lontane dei marinai al risveglio di Suzuki). Oppure la motivazione fu un'altra, ad esempio, ancora la necessità sentita da Puccini di accorciare l'intermezzo (questo brano del resto fu maneggiato probabilmente fin dalla prima rappresentazione scaligera), o ancora, magari, un abbinamento non convincente tra l'episodio di «sinfonismo rappresentato» e la sua realizzazione scenografica e scenotecnica in teatro?²⁷ Chiaramente queste domande si pongono, ma non intendo portarle ora in primo piano. Ciò che mi interessa maggiormente evidenziare qui è l'andamento «polifonico» dei livelli di informazione, usuale nelle opere di Puccini, e che meno che mai nel caso di *Madama Butterfly* consente di ricostruire una concatenazione lineare e consequenziale dei processi di creazione e socializzazione del testo operistico. E mi interessa far vedere come l'epistolario sia una documentazione fondamentale e attiva per entrare in questo ricchissimo terreno che è sempre e subito un terreno più di interpretazione che di ricostruzione.

DALLA CORRISPONDENZA CON GIULIO E TITO RICORDI

Nella parte conclusiva di questo articolo discuterò pochi estratti dalla corrispondenza di Puccini con Giulio e Tito Ricordi nei mesi che seguono la «rinascita» di *Madama Butterfly* a Brescia. A partire da Brescia la nuova opera di Puccini comincia ad affermarsi internazionalmente ma è ben lungi dall'aver raggiunto una conformazione che possa dirsi, se non definitiva – questa parola nel contesto della genesi di *Madama Butterfly*, come

²⁶ Su questo testimone musicale cfr. SCHICKLING, *Puccini's Work in Progress*, pp. 530 e 532.

²⁷ Sul significato che l'espressione pucciniana «sinfonismo rappresentato» assume nel contesto delle opere di Puccini rimando a VIRGILIO BERNARDONI, *Puccini*, Milano, Il Saggiatore, 2023, pp. 127-134.

si è visto, è di difficile da utilizzare – quanto meno abbastanza stabile. Le lettere di Puccini e dei suoi corrispondenti, più che riferire del rovello compositivo pucciniano, continuano a offrirci soprattutto tracce illuminanti del processo di “socializzazione” della nuova opera. Anche solo nei toni di chi scrive si percepisce il segno di quella turbolenza di fondo, che dai primi mesi del 1904 – tralasciando tutta la lunga fase di composizione degli anni precedenti – nonostante la rivincita di Brescia, non accenna a placarsi e che le lettere di Puccini ci fanno rivivere in una spettacolare, lunga soggettiva.

In questo clima agitato non meno fervide e interessanti sono le voci epistolari di Giulio e Tito Ricordi, spesso pungenti, a volte aspre, nelle lettere di costoro a Puccini. Un’immagine vivida di quanto intenso, e di conseguenza stressante, fosse il coinvolgimento di entrambi nella realizzazione dell’opera, anche nella fase delicatissima della sua prima messa in scena in teatro, ce la consegna ancora la cronaca di Ojetti della «prima prova di scena» di *Madama Butterfly* alla Scala in vista della *première* del 17 febbraio 1904. La penna di Ojetti restituisce, in particolare, un indaffaratissimo Tito:

Il baritono De Luca è il console americano. Il tenore Zenatello, che sarà il tenente Pinkerton cui Butterfly andrà sposa, è malato: lo sostituisce Tito Ricordi, lo spartito in mano, ora gestendo con soavità la parte dell’innamorato assente, ora ammonendo feroce cori e cantanti. Onnipresente e onniveggente, domina la scena e la sala, dispone mobili e persone come se le vedesse dal fondo della platea, pensando ai costumi che vestiranno, alle passioni che ci suggeriranno. Delicatezza d’artista e imperiosità di stratega...²⁸

Quando però c’è da superare un’*impasse* che potrebbe rallentare pericolosamente la preparazione dello spettacolo, ci vuole l’autorevolezza del «sor Giulio» per andare avanti mirando alla sostanza:

E Tito Ricordi, imperturbabile, fa tacere il pianoforte posto sotto un palco di proscenio dietro un paravento grigio, e ricominciare cento volte ogni nota e ogni gesto, finché dal fondo, dietro a noi, non si oda “il commendator Giulio” mormorare nel silenzio di tutti:

– Andèmm! Andèmm! Per quij robb lì, no perd temp.²⁹

Giulio Ricordi lavora altrettanto alacremente alla messa a punto dei materiali di *Madama Butterfly* per Brescia quindi per Buenos Aires, dove

²⁸ IL CONTE OTTAVIO (UGO OJETTI), *La prima prova in scena della “Butterfly”*, p. 124

²⁹ *Ibid.*

l'opera va in scena agli inizi di luglio 1904 diretta da Arturo Toscanini.³⁰ Gioisce con Puccini del successo bresciano. Il suo scetticismo su *Madama Butterfly* però continua a serpeggiare fino ad assumere una venatura particolarmente amara in alcune sue esternazioni dell'autunno 1904. Il 16 ottobre si lamenta per lettera con Illica per il danno economico della caduta iniziale dell'opera, «disastro», scrive, «che non valgono a riparare i 3 successi di Brescia, Buenosaires e Montevideo!!» ed è esplicito (eufemismo) sulle ulteriori richieste di intervento sul testo musicale da parte di Puccini «Per Cristo, dopo 7 mesi venire a rompermi i coglioni per cambiare una o due note? Per Cristo, ci vuol altro pel pubblico!...».³¹ Neppure l'esito positivo della rappresentazione dell'opera a Genova (il 19 novembre) lo distoglierà dalla sua impressione generale. Il 22 novembre scrive a Illica: «Certamente il successo di Genova pare sicuro e vero: ma che vuole?... Io sono diventato scettico e discepolo di San Tomaso! – Sento, così, sparso nell'aria un certo profumo di persona rachitica, che non è fatto per esilararmi».³²

Vorrei però soffermarmi su due lettere di Giulio Ricordi del luglio 1904 in cui il risentimento dell'editore esplode ai danni di Toscanini. Alla radice dell'astio di Ricordi non è difficile intravedere la sua disillusione per *Madama Butterfly*, un'opera che ancora non riesce ad andargli a genio. Questa sembra essere, per Ricordi, anzi l'occasione per sfogare una catena di risentimenti personali, che appunto all'insofferenza per la nuova opera di Puccini aggancia un'opinione personale sferzante sul direttore d'orchestra. A scatenare il tutto sono le notizie di un insuccesso dell'opera in Argentina, forse un po' gonfiate in senso negativo da Tito. L'opera va in scena al Teatro de la Ópera di Buenos Aires il 2 luglio. Tito Ricordi il 4 luglio comunica a Puccini «una non troppo lieta notizia “Butterfly” a Buenos Ayres mezzo successo».³³ Dal Sud America giungono però a Puccini testimonianze nel complesso lusinghiere. Egli, perciò, non si capacita di tutto questo livore e difende la propria posizione, non intendendo abbandonarsi allo sconforto.³⁴

³⁰ Sulle vicende biografiche di Toscanini relative alla sua direzione della stagione invernale del Teatro de la Ópera di Buenos Aires negli anni 1901, 1903, 1904, 1906, si veda almeno uno studio di riferimento sulla vita e il percorso artistico del grande direttore come HARVEY SACHS, *Toscanini. La coscienza della musica*, Milano, il Saggiatore, 2018 (ed. orig. *Toscanini: Musician of Coscience*, New York, Liveright, 2017).

³¹ Giulio Ricordi a Luigi Illica, 16 ottobre 1904: I-TLp, Fondo Giacomo Puccini.

³² Giulio Ricordi a Illica, 22 novembre 1904: I-TLp, Fondo Giacomo Puccini.

³³ Tito Ricordi a Puccini, 4 luglio 1904: I-Mr, CLET000996.

³⁴ Si veda la lettera che Puccini invia a Pietro Sormani, assistente di Toscanini in Argentina, il 29 luglio 1904, ringraziandolo per la lettera che questi gli ha inviato con notizie di prima mano, rincuoranti, sull'esito di *Madama Butterfly*. PUCCINI, *Epistolario III*, 762 (1904.07.29.a).

Giulio Ricordi spara bordate pesantissime su Toscanini. Queste attestano tra l'altro, anche se per opposizione, la modernità toscaniniana nell'approccio alla direzione d'orchestra, caratterizzata da asciuttezza diremmo analitica nei confronti del testo musicale. Si tenga presente, inoltre, dal momento che il parere sprezzante di Ricordi si estende anche al Toscanini direttore verdiano, che quello bistrattato dalle parole di Ricordi è lo stesso Toscanini che alcuni decenni più tardi la critica verdiana considererà come l'iniziatore della prima Verdi-Renaissance, in virtù dell'intima e profonda connessione che gli sarà riconosciuta con l'"autentico" nucleo espressivo dell'opera di Verdi.³⁵ Ricordi scrive a Puccini da Levico il 12 luglio 1904:

Il successo di Buenos-Ayres fu quale Tito le scrisse! – e può immaginare quale grosso dispiacere. Per fortuna un solo telegramma fu ottimista, quello del Secolo XX, riportato poi dagli altri giornali. Del resto, anche qui mea culpa!! Io mi ero opposto, non avendo alcuna fiducia in Toscanini, sia perché è quella gran carogna superba che è, sia perché non avendo udito l'opera (che udizione non si poteva dire quella fatta con Lei!) mi immaginavo la toscaninesca interpretazione dura, minerale, indigesta che ne avrà fatto quel Kamaikà de' miei zebedei – Mi bastarono le interpretazioni di Elisir d'amore, Luisa Miller, Ballo in maschera, per persuadermi sempre più che al posto del cuore quell'ottimo amico ha un coglione di Becco!! – Mea culpa = e l'avevo detto a Bonetti, a d'Ormeville, i quali tanto fecero, dissero, esaltarono il cav. Arturo che mi strapparono il sì!! – Ma d'ora innanzi, maramao, el Vecio sarà duro, anche col Doge!

Il quale Doge, lo è sempre più che mai –
anche con Butterfly causa di tanti guai!³⁶

E ancora, sempre da Levico, il 5 agosto:

La lettera Sormani tace varie cose, di cui sono informato: p.e: Toscanini era in una delle sue serate di mulo, quando non vuol fare i bis!! – di questi ne furono chiesti 5! – accordato 1: pubblico indispettito, e naturalmente non li chiese più la 2ª sera.

Insomma quando si persuaderanno che il famoso Arturo è veramente una

C,A = CA

R,O = RO = CARO

G,N,A = GNA = CAROGNA!!³⁷

³⁵ Su questi aspetti: EMILIO SALA, *La "trilogia popolare": genealogia, ricostruzione, performance*, «Studi verdiani», 29, 2019-2020, pp. 121-146, in particolare pp. 127-130.

³⁶ Giulio Ricordi a Puccini, 12 luglio 1904: I-TLp, Fondo Giacomo Puccini. «El Vecio» è lo stesso Giulio Ricordi, il «Doge» è Puccini.

³⁷ Giulio Ricordi a Puccini, 5 agosto 1904: I-TLp, Fondo Giacomo Puccini.

In conclusione, un'ultima citazione da una lettera questa volta di Tito Ricordi a Puccini, del 12 dicembre 1904, scritta probabilmente da Londra. Molto spavalidamente (e poco rispettosamente) Tito tratteggia una revisione di *Madama Butterfly* che entra nella sostanza musicale, drammatica e drammaturgica dell'opera:

Nel 1° atto di "Butterfly" ho trovato un ottimo taglio che – ne sono certo – renderà più snella tutta la parte di mezzo che, tu lo sai, non mi è mai andata al verso. Al solo enunciarlo ti vedo già inalberarti perché a te, che sei così logico nelle tue concezioni, sembrerà di levare chiarezza ed efficacia al dramma – ma invece credo che il pubblico non può essere in ogni modo distolto dall'essenza vera del dramma, che è tutta nell'abbandono di Butterfly. È stato per te un bene e un male di aver visto "Madama" sulla scena – il male sta in ciò che hai voluto mettere nel libretto musicale tutti quei dettagli che ti avevano impressionato nella commedia, facendoti smarrire così un po' l'idea madre a cui è informata la tragedia in cui è travolta Butterfly. Chiusa questa parentesi, eccoti il taglio cesareo: dopo il: Salute agli avi – gloriose gesta, andare al: Tutti zitti di Goro. So già quel che mi rispondi: se ne va la storia del suicidio paterno con relativo tema, se ne va la confessione di Butterfly – ma al pubblico poco importa di sapere se il padre si è aperto o no la pancia – ciò che l'impressiona è il suicidio di Butterfly, anche se fatto con un coltello di cucina – e se lo Zio Bonzo viene a dire che Butterfly li ha rinnegati tutti, non è forse un pleonasma la confidenza ch'essa prima ne fa a Pinkerton? Pensa al taglio e scrivimi che va bene.³⁸

Queste tracce di "socializzazione" del testo di *Madama Butterfly* sono la spia di un percorso compositivo ancora lontano da un approdo stabile. Ma sono anche la cifra di un percorso in cui, più che mai, nelle opere di Puccini, composizione e socializzazione del testo operistico si intrecciano inestricabilmente, in questo caso portando a una testualità destinata a rimanere in buona parte "aperta".

³⁸ Tito Ricordi a Puccini, 12 dicembre 1904: I-TLp, Fondo Giacomo Puccini.

MAURIZIO PEGRARI*

L'IMPORTANZA DI CHIAMARSI GAETANO.
BANCA, FINANZA, POLITICA E IMPRENDI-
TORIA NELLA TRADIZIONE PLURISECOLARE
DELLA FAMIGLIA BONORIS
(SECOLI XVIII-XX)**

Nella transizione da uno Stato preunitario ad uno unitario, la realtà italiana offre un'indiscussa ricchezza di problematiche legata alle molteplici identità dei territori. Seguire le vicende di una delle famiglie più rappresentative del tessuto socio-economico bresciano e mantovano non può essere considerata riduttiva in quanto rappresenta l'asse portante attorno al quale si muovono uomini e idee. Anche una famiglia può costituire un osservatorio privilegiato per intravedere i destini di una città. La famiglia Bonoris, di origini mantovane ma radicata anche a Brescia, traccia un esempio di grande interesse e, nell'arco di quattro generazioni, la famiglia Bonoris percorre tutte le tappe di una prestigiosa ascesa sociale. Le notizie più risalenti relative alla famiglia si hanno nel XVII secolo, quando risultano stabilmente radicate in Mantova, con residenza nella parrocchia di S. Maria della Carità, in contrada Ponte Arlotto, mentre non trova riscontro documentario l'ipotesi di una provenienza spagnola della famiglia¹. Il padre Giuseppe, morto nel 1790, è qualificato come negoziante e possidente. La definizione merita alcune puntualizzazioni, terminologiche e contenutistiche. Nelle società di antico regime, la nozione di negoziante è fortemente

* Socio effettivo dell'Ateneo di Brescia.

** Testo della conferenza tenuta presso la sede dell'Ateneo venerdì 8 settembre 2024.

¹ Il presente saggio riprende, ampliandole, alcune parti del mio *Da negozianti a parlamentari. Le metamorfosi della famiglia Bonoris tra possesso fondiario, imprenditoria, finanza e politica in Lombardia tra Ottocento e Novecento*, «Studi Storici Luigi Simeoni», vol. L (2000), pp. 341-351. R. Navarrini, *Un archivio per due città. L'archivio della Fondazione Gaetano Bonoris, Ufficio di Mantova*, «Postumia», 4 (1993), n. 4, pp. 89-122.

indicativa di rilievo sociale². Così la professione viene definita dall'*Enciclopedia del negoziante*³, pubblicata a Venezia nella prima metà dell'Ottocento, che rifletteva il giudizio ormai consolidato da una prassi secolare. La pluralità delle attività mercantili, connesse al titolo di negoziante, è la spia della ecletticità e complessità della professione, chiaramente espressa dalla definizione offertaci da Louis Bergeron⁴. Il binomio negoziante-possidente rappresenta una costante della società settecentesca secondo il tipico percorso profitti mercatili-proprietà terriera-titolo nobiliare⁵. La famiglia Bonoris non fa eccezione, a cominciare dai figli di Giuseppe – Luigi e Gaetano – per i quali si possiedono fonti documentarie adatte a seguirne le vicende. L'eredità ricevuta non è tra le più cospicue: alcune attività commerciali in campo edilizio, proprietà immobiliari e denaro liquido per 36.460 lire d'Italia ciascuno. Dei due fratelli, è Gaetano, che incarna la figura del negoziante ulteriormente sottolineata in un'altra pagina, da Bergeron⁶. Andiamo con ordine.

GAETANO (1776-1855) E LUIGI BONORIS (1778-1830)

Alla morte di Giuseppe, Gaetano ha 14 anni, troppo pochi per aver assimilato i fondamenti della professione, ma è lo stesso Gaetano, a fornire, nel suo testamento redatto nel 1854 (anno precedente alla morte), indicazioni sul suo apprendistato mercantile: «nato il 14 settembre 1776 e nell'ottobre 1790 nell'età di 14 anni rimasi orbo dal genitore fu Giuseppe

² «Lo stato di negoziante è...il più grande e più nobile di tutti quelli che hanno il commercio per oggetto»: citato da S. Levati, *La nobiltà del lavoro. Negozianti e banchieri a Milano tra Ancien Régime e Restaurazione*, FrancoAngeli, Milano 1997, p. 18.

³ *Enciclopedia del negoziante ossia gran dizionario del commercio, dell'industria, del banco e delle manifatture*, co' tipi dell'Ed. Giuseppe Antonelli, Venezia 1837.

⁴ «Négociant: qualification qui embrasse les états de commerçant, banquier, industriel ou manufacturier, dont on préfère se parer plutôt que de préciser davantage une spécialisation professionnelle - de même que le négociant, à son tour, n'hésite pas à sacrifier sa qualité à celle de propriétaire»: *Les capitalistes en France (1780-1914)*, Gallimard, Paris 1978, pp. 40-41.

⁵ Il modello rimarrà costante anche nell'Ottocento. Cfr. A. Banti, *Terra e denaro. Una borghesia padana dell'Ottocento*, Marsilio, Venezia 1989.

⁶ «En effet, les receveurs, trésoriers et fermiers généraux, et autres grands officiers de finance n'avaient pas pour seule fonction de gérer d'une façon plus ou moins efficace les recettes et les dépenses du roi. Ils utilisaient leurs fonds propres et ceux de caisses publiques non seulement pour soutenir le Trésor de leur avances et pour assurer une partie au moins des fournitures militaires et navales, mais aussi à pratiquer l'escompte commercial, la commandite industrielle, la participation aux grandes sociétés d'armement maritime»: Bergeron, *Les capitalistes*, p. 37.

negoziante e possidente; venni levato dalla mia casa dal signor Gaetano Raimondi che ebbe tanta premura d'istruirmi negli affari commerciali, ma fatalmente nell'ottobre 1801 mancò ai vivi lasciando la moglie e tre figlie minori. Allora assunsi per tutto mio conto l'andamento del negozio con approvazione del Tribunale e nel 21 maggio 1809 presi in moglie la Signora Innocenza, figlia del suddetto, che ebbe tanta cura del mio essere»⁷. Le scarse righe introduttive delle volontà testamentarie segnalano con grande efficacia come la perdita paterna abbia impresso una svolta fondamentale nella vita di Gaetano, molto meno, come si vedrà in seguito, in quella di Luigi. Il testamento prosegue con un altro passo, molto più significativo, che merita di essere riportato nella sua interezza:

Siccome potrebbe essere di grave pregiudizio alla mia Eredità ed inceppamento al corso regolare dei miei affari e segnatamente all'esercizio delle Ricevitorie provinciali di Mantova e Brescia l'apprensione che in pendenza della ventilazione ereditaria venisse fatta giudizialmente dei denari, effetti di Commercio, carte di credito, derrate e quant'altro, così invoco dall' I.R. Tribunale che dietro esatta enumerazione ed inventariazione e stima ove occorra, siano lasciati alla custodia de' sunnominati miei Eredi universali, i quali, per loro carattere integerrimo e per la sostanza che a loro favore ho disposto, offrono la più sicura garanzia e sicurezza e tranquillità di tutti gli altri interessati nella mia eredità, ed affinché questa mia intenzione sia più agevolmente secondata, dichiaro di nominare e deputare, come nomino e deputo i detti miei due figli Achille e Cesare in Amministratori e rappresentanti della mia eredità in tutto ciò che à relazione sia all'Esercizio delle due ricevitorie di Mantova e Brescia, sia alla realizzazione, assicurazione di crediti ed alla custodia dei denari, effetti di Commercio, carte di credito, derrate etc., durante il tempo che occorrerà alla definizione d'ogni qualunque pendenza. Raccomando ai miei figli e principalmente ai maggiori di possibilmente convivere assieme e di conservarsi amore e benevolenza, conforti che godetti in vita, come raccomando amore, rispetto ed assistenza alla loro genitrice, e finalmente sia costante in loro religione e moralità onde continuare a godere la stima di probi e veri cittadini e conservarsi nome e sostanze⁸.

Lo scritto si presenta ad alcune considerazioni. La prima riguarda la rinnovata strategia professionale: i due figli maschi, destinati a proseguire le attività del padre, ereditano l'intera sostanza poiché le sei sorelle rinunciano alla loro quota dietro versamento di 360.000 lire italiane ad ognuna, somma comprensiva anche della dote che per tutte si aggira sulle 120.000 lire, cifra di gran lunga superiore alla media lombarda⁹. In secondo luogo

⁷ Archivio di Stato di Brescia, Archivio della Fondazione Bonoris (=ASBs, AFB), busta 3.

⁸ ASBs, AFB, b.3.

⁹ Per le migliori casate milanesi si trattava di una media attorno alle 50-60.000 lire milanesi, cfr. Levati, *La nobiltà*, pp. 81-99.

l'invito a «convivere insieme» - il che non accadrà - non tanto per rinsaldare i legami familiari quanto piuttosto per evitare una possibile frammentazione del patrimonio. In terzo luogo, l'accento alla religione ed alla moralità come strumenti per la conservazione del patrimonio, oltre che della reputazione. Inoltre è presente l'altra strategia: quella matrimoniale. Le sei sorelle, anche in questo caso seguendo precise scelte matrimoniali, sono accasate con i rappresentanti della nobiltà, della possidenza, dell'alta burocrazia e del commercio. Adele sposa il dottor Luciano Menghini, giudice presso l'I.R. Tribunale di prima istanza a Mantova e figlio del consigliere aulico Luigi e di Eleonora Nuvoloni; Drusilla si accasa con Andrea Cavazza, ricco possidente ferrarese; Amalia con Achille Smania, I.R. Consigliere di Verona e figlio di Giovanni facoltoso possidente; Selene sposa un altro ricco possidente mantovano, Giovanni Fochessati; Giulia opta per un nobile ultra titolato, il marchese Tommaso Benzoni, già delegato provinciale di Mantova, consigliere di governo, cavaliere dell'Ordine Sardo dei santi Maurizio e Lazzaro e figlio del marchese Marsilio e di Teresa, figlia del conte Ignazio di Salasco; infine Ernestina, che preferisce il ricco commerciante milanese Fermo Conti, titolare di un'avviata ditta¹⁰. Per i due figli, destinati a continuare l'attività, Gaetano provvede a farli laureare in legge.

Come si può notare, Gaetano Bonoris opera all'interno della mentalità tipica dell'epoca: grande attenzione per le relazioni sociali, che si estrinseca nelle scelte matrimoniali delle figlie, e continuità professionale affidata ai figli maschi, dotati di una solida preparazione giuridica¹¹. Con tutta probabilità Gaetano avrebbe, di fatto, seguito le orme del padre, ma la vicinanza di Raimondi, anch'esso commerciante e possidente, fu di sicuro aiuto nello sviluppare una indubbia capacità negli affari che, nella Mantova francese di fine secolo, significava, soprattutto, investimenti e speculazione edilizia, forniture militari e appalti delle imposte.

Sul finire del Settecento, la Camera mercantile di Mantova segnale che Gaetano Bonoris è negoziante all'ingrosso di olio¹², l'attività esercitata dal padre. Nel 1815, dopo aver incorporato la sostanza di Gaetano Raimondi nel 1809, i suoi interessi si sono ampliati: si occupa di carni e cuoio e, nel 1816, risulta tra i fabbricanti di cuoio. Circa un decennio dopo, siamo nel 1823-1825, è commerciante di grani e olio e denuncia due nuove attività:

¹⁰ R. Navarrini, *Un archivio*, p. 91.

¹¹ Pur non appartenendo alla nobiltà, Gaetano Bonoris agisce in base a presupposti propri dell'aristocrazia. Cfr. F. Bertini, *Nobiltà e finanza tra '700 e '800. Debiti e affari nell'Italia napoleonica*, Centro Editoriale Toscano, Firenze 1989.

¹² M. Vaini, *La società censitaria nel Mantovano (1750-1866)*, FrancoAngeli, Milano 1992, pp. 48-49.

la seta e il cambio. Dal 1837 la sua attività è qualificata esclusivamente di tipo bancario, qualifica che gli proviene dal fatto che dal 1817 diventa ricevitore provinciale delle imposte per il Mantovano e, successivamente, per il Bresciano. Questo breve elenco di attività ricoperte è significativo della strategia professionale seguita: i proventi del commercio sono sistematicamente investiti in proprietà immobiliari - il catastino mantovano del 1826 segnala a carico di Gaetano Bonoris 16 immobili¹³ - che, a loro volta, sono offerte in garanzia per ottenere l'appalto delle imposte il cui aggio, tra il 2 e il 2,5%, consente l'accumulo di una notevole liquidità impiegata, in parte, ad aumentare le proprietà immobiliari e, in parte, ad esercitare l'attività di banchiere privato tramite la Banca Bonoris appositamente istituita. Ricevitorie e banca: queste saranno i due rami principali delle attività esercitate anche dagli eredi di Gaetano. Luigi, fratello di Gaetano, non possiede le stesse abilità commerciali e muore nel 1830 rincorso dai creditori senza lasciare eredi. Dal 1808 i due fratelli separano le loro attività e Luigi si occupa, in prevalenza, degli affari legati alla liquidazione dei conti della Conservatoria del Dipartimento del Mincio durante il turbolento periodo napoleonico.

Le lettere scritte da Luigi al fratello da Milano riguardano anche il clima politico che influenza in profondità l'andamento delle pratiche finanziarie. Il 16 luglio 1814 così scrive da Milano:

Albrisi segretario del Ministro dell'Interno, che doveva darmi ieri la risposta di quanto desideravi sapere, se n'è andato alla campagna e non ritorna che lunedì, così tutti i miei andarivieni al Ministero si sono resi inutili, e rimango nella dispiacenza di non saperti dir nulla. Peyri non è altrimenti in attività come mi disse e come ti scrissi. La nomina dei tre generali di divisione pervenuta, che equivale a tenente maresciallo, è caduta in Pireo, Mazzuchelli, Zucchi; Sant'Andrea, Ruggeri, Villata, Pajna ed altro che non ricordo sono confermati generali di brigata. Le aste delle forniture ch'erano pubblicate e che furono sospese, come pure le vendite, forse in causa di tutto si mette sul piede di guerra¹⁴.

La stessa lettera contiene interessanti informazioni sui rapporti tra i due fratelli. Gaetano, in sostanza, ritiene Luigi scarsamente interessato (è un eufemismo!) agli affari e dedito ad una vita dispendiosa difficilmente affine alle qualità dell'uomo d'affari. Luigi si difende così:

Bramerei inoltre che tu m'impegnasti in affari attivi, per addimostrarti colle mie opere il genio e l'inclinazione che ho di secondarti [qualità decisamente escluse dal fratello]: non mancherei per altro di essere attivissimo nel rendermi utile

¹³ *Ibidem*, p.50.

¹⁴ ASBs, AFB, busta 1.

più che sia possibile negli altri affari di difficile riuscita, ma se non vi riesco, non incolparmi ti prego di negligenza o di mal accortezza.

Politica, affari e affetti familiari si mescolano inevitabilmente, e le lettere danno ragione del giudizio sulle incapacità di Luigi che si rivolge continuamente al fratello pregandolo di saldare momentaneamente pendenze verso creditori diversi dal momento che non riesce a riscuotere dei crediti che vanta presso illustri famiglie, dal veronese conte Maffei al padovano conte Paolini. La lettera del 30 gennaio 1819, scritta da Verona è emblematica anche di una delle cause che avevano portato Luigi a vivere con affanno: il gioco. Il rapporto tra i due fratelli passa dal “tu” al “voi”, chiaro segnale del distacco di Gaetano da Luigi:

Colla vostra beneficenza quotidiana del pranzo e del ricovero viene assicurata la mia esistenza: per comparire poi in Società non con lusso, ma decentemente proprio, onde non far trasparire la mia situazione, fui costretto ad incontrare tali debiti, nella certezza per altro di pagarli coll'esazione di alcuni crediti. Voi che avete affari anco con il comando militare potrete sapere se il maggiore Slavy habbia raggiunto il suo corpo di Brescia di ritorno da Buda, giacché attendevasi di momento in momento, ed in caso aver mano onde realizzare la qui annessa cambiale di L. 527 italiane oltre i frutti. Allontanate qualunque dubbio che io possa esserne venuto in possesso per vincita di gioco, mentre assicuro è un prestito fattogli. Se arrivo ad ottenere l'incasso di questi miei crediti, sarò per fare qualche risoluzione, e se disgraziatamente non ottenessi ne farò qualch'altra. Io non ho a rimproverarmi per vivere in ozio; ma mio malgrado convien che viva ozioso. Fui gioco della sorte più volte senza colpa. Oh! inganno!...Tutti mi credono ricco e mi chiamano fortunato, quando al contrario sono il più miserabile e disgraziato... Continuatemi il vostro amore e la vostra beneficenza, senza delle quali non so cosa sarebbe per divenire di me¹⁵.

Nei confronti di Luigi, Gaetano continuò nella «beneficenza», ma alla sua morte accetta l'eredità con beneficio d'inventario perché, pur avendo saldato tutte le pendenze debitorie del fratello, si vuole ulteriormente cautelare dal momento che «il defunto viaggiò per molti anni in contrade lontane e potendo per ciò dubitare che qualche furbo si fingesse creditore del defunto...onde non esporsi al pericolo di dover soddisfare del proprio debiti fors'anche non veri ed insussistenti»¹⁶.

L'ascesa economica di Gaetano Bonoris può essere compendiata nella sua eredità. Le 18.230 lire d'Italia ricevute dal padre Giuseppe sono diventate 4.771.190,29 lire austriache così suddivise:

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

Denaro contante	480.932,91
Obbligazioni di stato e altre carte di debito pubblico	1.296.398,82
Crediti ipotecari, cambiali, lettere di credito verso privati	2.344.080,00
Abiti e biancheria	6867,50
Mobili	123.646,93
Effetti d'oro e d'argento	14.867,42
Proprietà immobiliari	1.583.640,61
Varie	196.473,19
Totale	6.046.907,38
Passività	1.245.426,84
Totale	4.801.480,54
Legati testamentari	30.289,25
Asse netto	4.771.190,29

Le cifre sono eloquenti e confermano quanto detto in precedenza. I profitti dell'iniziale attività di commercio all'ingrosso, ereditata dal padre, sono stati trasferiti verso le rendite di stato, la proprietà immobiliare e l'attività bancaria e questi, a loro volta, hanno fornito le basi per intraprendere la gestione delle ricevitorie che non ha fatto altro che funzionare da moltiplicatore del denaro. L'appalto delle imposte, infatti, non si limitava alla loro riscossione, ma consentiva, molte volte, l'anticipo delle somme dovute dai comuni, con la possibilità di lucrare interessi che andavano ben oltre la provvigione riconosciuta. Inoltre, e questo avviene sia per la ricevitoria di Mantova che per quella di Brescia, l'appalto conteneva anche l'obbligo di assumere, «ad honorem» (ma fino a quanto?), le funzioni delle Cassa di Risparmio. In tal modo si veniva ampliando e consolidando il prestigio economico e sociale di Gaetano Bonoris (sebbene venga minacciato di morte nel 1850 per aver contribuito al prestito richiesto dall'Austria¹⁷) e la sua fitta rete di interessi finanziari, legati in modo particolare all'attività di banchiere privato che trovava alimento proprio nella sua funzione di ricevitore delle imposte.

Le strategie di Gaetano Bonoris saranno seguite anche dai due figli e dall'unico nipote dallo stesso nome.

¹⁷ M. Vaini, *L'unificazione in una provincia agricola. Il Mantovano dal 1866 al 1886*, FrancoAngeli, Milano 1898, p. 137.

ACHILLE (1815-1886) E CESARE (1817-1884) BONORIS

Rappresentanti della terza generazione, Achille e Cesare Bonoris consolidano la continuità con le attività paterne che si ampliano con maggiore intensità verso le province limitrofe. Mentre Cesare, che rimarrà scapolo, continua ad operare a Mantova, Achille contrae matrimonio con una nobile bresciana, Marianna Soncini, e si trasferisce a Brescia, inserendosi nella attiva borghesia cittadina, in modo particolare nel settore bancario ed in quello delle esattorie. Infatti lo si trova censore della Banca nazionale del Regno, amministratore della Banca provinciale bresciana, di cui è uno dei fondatori, e titolare dell'esattoria delle imposte e dei dazi governativi della provincia. La qualità di notevole locale è sottolineata anche dai rapporti che instaura con le autorità politiche. Nella villa settecentesca di Montichiari, alla periferia di Brescia, ospita, nel 1859, Napoleone III di ritorno dai campi di battaglia di S. Martino e Solferino, e, nel 1870, Umberto I.

In parallelo agisce Cesare a Mantova. In questa città partecipa attivamente alla vita economica e politica. I suoi interessi - accanto all'immancabile ricevitoria provinciale e alla conduzione della Banca Bonoris, collettore finanziario delle attività commerciali ed imprenditoriali - si estendono alla partecipazione a diverse imprese legate alla difficile industrializzazione del Mantovano: partecipa al finanziamento della costruzione della ferrovia Mantova-Modena e del ponte di chiatte sul fiume Po, alle attività della Società anonima dei forni Hoffmann per i laterizi, e presiede il comitato di capitalisti internazionali che avrebbe dovuto gestire un'impresa di navigazione lungo il fiume Ziul in Romania¹⁸. Non si sottrae ad interventi speculativi rischiosi con la Società serica che operava nel deposito dei bozzoli, iniziativa fortemente criticata per i rischi monopolistici insiti nell'iniziativa, dal momento che la vendita del prodotto greggio impediva l'utilizzo di forza lavorativa, necessaria se si fosse optato anche per la lavorazione del prodotto. Lo scontro politico che si era aperto, siamo nel 1872, tra i moderati liberali, schieramento cui apparteneva Bonoris, e le forze popolari e radicali legate alla società «Fratellanza operaia» era ulteriormente aggravato dalla crisi generale e dall'aperta ostilità nei confronti di banchieri e industriali accusati di affamare il popolo tanto che Cesare Bonoris venne denominato lo «strozzino capo»¹⁹.

Non sono certamente le ingiurie, giuste o sbagliate che siano, a frenare il suo impegno. Dotato sicuramente di notevoli capacità intellettuali, in-

¹⁸ L'impresa non ebbe una felice conclusione per le difficoltà politiche incontrate con il governo rumeno. La società venne liquidata nel 1876. Cfr. ASBs, AFB, busta 92.

¹⁹ A. Vaini, *L'unificazione*, p. 139.

terviene sul quotidiano locale «La Gazzetta di Mantova» al dibattuto relativo alla circolazione monetaria e aderisce, nel 1873, alla sezione mantovana dell'«Associazione per il progresso degli studi economici», legata al «Giornale degli Economisti» che riunisce al suo interno le varie tendenze del moderatismo locale, orientato in senso protezionistico e che si contrappone alla «Società Adamo Smith», espressione della rivista «L'Economista»²⁰. Lo scontro avviene all'interno di una più vasta problematica che riguarda la diversità di posizioni tra Marco Minghetti e Luigi Luzzatti, da un lato, e Francesco Ferrara, dall'altro, in ordine alla necessità dell'intervento dello Stato in settori assai delicati come quelli della previdenza e della legislazione industriale a tutela della salute degli operai. La militanza politica con le forze moderate, che hanno nel conte Antonio d'Arco la figura di maggior spicco, lo porta ad essere il loro candidato, eletto alle elezioni politiche del 1880 dovute alla caduta del terzo ministero di Cairoli. Rieletto nel 1882, l'anno seguente diviene consigliere comunale della minoranza moderata, contrapposta alla coalizione di sinistra vincente.

I due fratelli muoiono a pochi anni di distanza: Cesare nel 1884 e Achille nel 1886. L'erede di tutta la sostanza è Gaetano Bonoris, unico figlio di Achille, nato nel 1861. Pur non essendo sposato, Cesare lascia, nel suo testamento, una somma ingente, 900.000 lire, ai tre figli illegittimi: Luigi Giuseppe, Umberto Gaetano e Maria Enrichetta Filangeri, figli di Giuseppina Frigerio.

GAETANO BONORIS (1861-1923)

Con Gaetano siamo alla quarta e ultima generazione; muore nel 1923 senza eredi legittimi e il suo ingente patrimonio servirà a costituire la Fondazione Bonoris presso la Congrega della Carità Apostolica di Brescia con finalità filantropiche: aiutare l'infanzia delle province di Mantova e di Brescia, le due città che avevano contribuito alle fortune della famiglie e nelle quali si trovava la maggior parte delle proprietà fondiarie che costituivano la parte preponderante della sostanza. Come lo zio Cesare si avvicina alla politica e, nel 1900, è eletto deputato nel collegio bresciano di Lonato e la sua esperienza parlamentare si esaurisce in una legislatura, segno evidente di una scarsa propensione alla politica. La sua principale attività è quella di banchiere privato. Chiusa nel 1884 la Banca Bonoris di Mantova dallo zio Cesare e dal padre Achille, terminata la gestione delle esattorie, Gaetano

²⁰ *Ibidem*, pp.177-283. Le notizie relative all'attività politica di Cesare Bonoris provengono da queste pagine.

concentra la sua attenzione verso le speculazioni finanziarie, la concessione di mutui ipotecari ai privati e la gestione delle proprietà fondiaria e immobiliari ereditate. La sostanza ereditata dal padre, nel 1886, il quale a sua volta aveva inglobato quella del fratello Cesare, può essere così riassunta:

Proprietà immobiliari e fondiarie	3.250.850,00
Immobili per destinazione	115.980,00
Crediti, censi e rendite in capitale	253.965,82
Interessi decorsi e annualità arretrate	18.016,37
Titoli del Debito pubblico	801.447,61
Mobili	110.186,47
Denari contanti	7.091,25
Totale ²¹	4.557.537,52

La composizione di questo patrimonio, se confrontata con quella precedente e relativa all'eredità dell'altro Gaetano, evidenzia le trasformazioni attuate dai due fratelli: più investimenti fondiari, minore presenza nel settore dei titoli di stato, forte ridimensionamento dell'attività creditizia privata. Gli anni in cui hanno operato - 1850/1880 - hanno sicuramente contribuito a determinare queste scelte. Allo stesso modo, l'ultimo rappresentante della famiglia interpreta le esigenze del suo periodo. Gli anni dello sviluppo industriale, le necessità connesse alla crescita dei centri urbani, le esigenze del mondo agricolo sono metaforicamente rappresentati dalle scelte operate da Gaetano Bonoris. Vediamo qualche dettaglio.

Durante il decennio '80, Gaetano procede alla vendita di molte delle proprietà di minor pregio²². Con i capitali ricavati incrementa le disponibilità liquide per investimenti in titoli azionari e di stato e per concedere i mutui ipotecari, assai richiesti da una variegata tipologia di persone. Il motivo, o i motivi, per i quali molte persone ricorrono ai banchieri privati e non alle banche sono sostanzialmente tre: i tassi di interesse più bassi di quelli richiesti dalle banche - 4 e 4,5% -; la possibilità di accettare l'ipoteca di secondo grado sull'immobile dato in garanzia; la mancanza di istituti di credito agrario e la scarsa disponibilità delle casse rurali che proprio in quegli anni stavano affermandosi nelle campagne. Il carteggio riguardante le

²¹ ASBs, AFB, busta 2.

²² Anche la razionalizzazione della proprietà fondiaria risponde ad un'esigenza dei grandi proprietari terrieri. Cfr. C. Fumian, *Possidenti borghesi. Le élites agrarie tra Otto e Novecento*, Donzelli, Roma 1996.

proposte di mutuo giunte al finanziere bresciano durante il periodo 1890-1920 fa emergere una realtà particolare e ancora da scoprire con nuove ricerche. Esiste una rete di avvocati/notai, fortemente radicata su tutto il territorio del giovane stato unitario, che organizza la ricerca di finanziatori privati per i propri clienti, garantendo la bontà del bene ipotecato e la solvibilità del richiedente²³.

«Io tengo sul tavolo certificati ipotecari al nome di varie ditte», scrive il notaio veronese Ludovico Balladoro il 5 ottobre 1915, «che chiedono chi 150, chi 200 mila lire offrendo garanzie anche cospicue pur di avere le somme necessarie». Bonoris esamina attentamente tutte le richieste che provengono anche da molto lontano. È il caso, ad esempio, del principe apostolico Orsini Ducas di Lecce che, tramite l'avvocato Domenico Salvarani di Reggio Emilia, domanda, nel luglio del 1912, un mutuo ipotecario per una cifra ragguardevole: un milione di lire. La risposta, ovviamente negativa, fornita dall'amministratore di Gaetano Bonoris nel frattempo nominato conte, rag. Bindo Azzali richiama le molte ragioni che rendono impossibile la concessione del mutuo e, fra le altre, vi è quella «che, nel concetto del mio Signor Conte, oltre Firenze non siamo più in Italia»²⁴.

A Bonoris si rivolge anche un industriale vicentino assai noto, Giuseppe Roi, che nel 1913 richiede 500.000 tramite lo studio legale Adolfo Camorali e Aristide Feriali di Reggio Emilia; questa richiesta, dopo un supplemento di maggiori informazioni, non viene esaudita. Il banchiere preferisce operare prevalentemente nel Bresciano, nel Mantovano e nel Veronese, zone che rappresentano, in un certo qual modo, la base secolare delle sue fortune.

Nella tabella seguente²⁵, sono raggruppate le somme erogate in mutui ipotecari durante gli anni 1909-1920.

anni	n° mutui	importi	Interessi
1909	16	782.649	32.710
1910	17	806.649	32.534
1911	23	1.304.529	52.166
1912	24	1.363.390	54.474

²³ Sull'importanza di questa rete di notai-avvocati, si soffermano anche P. Hoffman, G. Postel-Vinay, J. L. Rosenthal, *Économie et politique. Les marchés du crédit à Paris*, «Annales E.S.C.», 1994, 1, pp. 65-98.

²⁴ ASBs, AFB, busta 85.

²⁵ I dati provengono da *Idem*, busta 71.

1913	27	1.712.990	68.832
1914	27	1.705.490	68.717
1915	28	1.826.990	73.632
1916	28	2.235.500	92.207
1918	25	2.130.000	88.295
1919	21	1.939.000	80.770
1920	11	1.260.000	53.350

L'andamento delle cifre è influenzato dagli avvenimenti; gli anni della guerra, infatti, segnano un netto incremento delle somme impegnate che si contraggono vistosamente nel biennio successivo. La cifra del 1920, che rimarrà stazionaria sino all'anno della morte, rappresenta la rinnovata prudenza del banchiere in presenza di una forte inflazione postbellica.

Molto più dinamica la gestione dei titoli di stato e dei titoli azionari effettuata attraverso diversi istituti bancari italiani e stranieri: dalla Banca commerciale italiana, alla Banca italiana di sconto, alla Banca della Svizzera italiana di Lugano, al Credit-Anstalt austriaco. La composizione del suo portafoglio azionario privilegia i titoli ferroviari e delle imprese di costruzione; ancora una volta Bonoris si muove in sintonia con l'andamento economico generale. I titoli pubblici si caratterizzano per la loro diversificazione internazionale: accanto a buoni del tesoro italiani, troviamo titoli inglesi, tedeschi, francesi, prussiani e austriaci che consentono manovre speculative sulle valute. Da segnalare gli investimenti in Germania e nella Prussia durante il primo conflitto mondiale. Infine, la gestione del patrimonio immobiliare che, come si è detto, viene ridotto alle proprietà più produttive e che comunque rappresenta una percentuale significativa di tutto il patrimonio.

Le sue indubbie capacità di amministrazione finanziaria si accompagnano alle scarse notizie sulla sua vita. Seguendo la consolidata tradizione dei figli dell'alta borghesia, compie molti viaggi all'estero interessandosi, in modo particolare, allo sviluppo delle tecniche agrarie che poi utilizza per la gestione delle sue proprietà. Ma non solo. I suoi viaggi all'estero sono legati ad un tenore di vita agiata da *flâneur* - in giro per l'Europa e i casinò di Montecarlo e spese notevoli per le automobili - a *rentier* che gestisce con grande abilità i suoi investimenti mobiliari ed immobiliari. Non stupisce neppure che alla fine, ordini, come il nonno, di bruciare tutta la sua documentazione che, per nostra fortuna, il suo amministratore Bindo Azzali non ha eseguito fino in fondo.

Quasi mai le ricchezze rendono le persone felici e Gaetano non fa eccezione. Il suo carattere *border line* è racchiuso in molte perizie mediche

legate all'impugnazione del suo testamento da parte dei cugini Sivelli che lo accusavano di essere incapace di intendere e di volere al momento del testamento²⁶, parole durissime dettate da quella cupidigia del denaro della quale accusavano il conte. Certo, anche le relazioni dei medici e del personale di servizio non consentivano di migliorare il quadro diagnostico in chiaroscuro di una personalità complessa²⁷ al quale si aggiungono l'ultima deposizione del dottor Giulio Faelli, rilasciata a Roma il 14 novembre 1927²⁸ e, sempre in tale anno, quella di Adolfo Comelli²⁹. Tuttavia, le ac-

²⁶ Secondo i Sivelli il conte «in ripetute circostanze rivelò di essere uno squilibrato ed un esaltato, che si abbandonava a stranezze varie e si manifestava incostante nelle sue idee, diffidente verso tutti, affetto da mania di persecuzione, follemente preoccupato che gli si potesse porta via il denaro, che nascondeva monete e gioie per semplice smania, che temeva follemente di cadere in miseria e appariva ora prepotente, eccessivo, misantropo e, talvolta, ma raramente, cortese; per lo più instabile di sentimenti, sordo quasi sempre ad ogni appello di carità, giammai religioso, ingrato, avaro fino alla sordidezza, taciturno e solitario con frequenti scatti di eccessiva collera alternati col prorompere in riso inspiegabile e folle» in R. Navarrini, *Il conte Gaetano Bonoris. Un avaro generoso*, in *Gaetano Bonoris (1861-1923) e il castello di Montichiari. Architettura neogotica tra Lombardia e Piemonte*, a cura di Alessandra Bani, Paolo Boifava, Stefano Lusiardi, Grafo, Brescia, 2006, p. 46..

²⁷ Roberto Navarrini riporta i referti del dottor Littardi che ebbe in cura il Bonoris di passaggio a Torino nel 1919 e che riscontrava uno stato psichico tutt'altro che normale, con tendenza alle idee persecutorie, ideazione inquieta, verbosità, piccole manie, che confermavano una forma psichica, se pure in un periodo di stasi e di remissione, di paranoia; del dottor Paolo Todeschini di Mantova, medico di fiducia del conte per trent'anni, che affermava che lo stesso «era colpito di sifilide e da diabete; che era un solitario e che, sebbene deputato, dopo poche sedute egli dichiarò di non volersene più occupare; che mentre risparmiava un centesimo, perdeva migliaia di lire al giorno a Montecarlo»; del dottor Luigi Zapparoli di Mantova che lo considerava uno dei tanti pazzi fuori dal manicomio «per aver rilevato in lui gravissime anormalità psichiche»; del professore Luigi Cappelletti di Venezia che, in base alle dichiarazioni dei colleghi, aveva elaborato una perizia psichiatrica e riteneva che l'atteggiamento generale paranoico del conte Bonoris scaturiva dalla diffidenza che mostrava verso tutti, dal sospetto di essere perseguitato dalla gente e da una sordida avarizia: in R. Navarrini, *Il conte Gaetano Bonoris*, p. 47.

²⁸ «Dichiaro di avere visitato il Sig. Conte Bonoris, per la prima volta il 16 aprile 1918, trovandolo affetto da diabete di origine pancreatica con acetonemia che lo rendeva melanconico e misantropo. Lo rividi poi altre sei o sette volte nel 1918 e negli anni successivi. Riscontrai [riscontra] che il Conte Bonoris non guarì dal diabete pancreatico e che l'acetonemia lo afflisce sempre; affermo che a questa si deve forse la morte; ma certamente a questa erano dovuti i fenomeni melanconici e la misantropia che lo affliggevano e che in certi giorni assumevano forme allarmanti. Aggiungo che la acidità del sangue (acetonemia) dà sempre alterazioni del sistema nervoso centrale». La lettera proviene dall'ASBS, Fondo Reggio e inserita nella mostra dedicata a Gaetano Bonoris presso l'Archivio di Stato di Brescia nel 2023.

²⁹ Fondo di Previdenza per il personale della Banca Commerciale Italiana
Ente morale con R.D. 11 Agosto 1921
Milano li 21 Ottobre 1927
Pregiatissimo Sig. Azzali

cuse a suo carico non ottengono, per i cugini, i risultati sperati in quanto la Corte d'Appello di Brescia respinge le loro istanze affermando che quanto

Il contenuto della stimata Sua del 17 corr. mi ha causato non poca sorpresa. Ritengo però che la strana trovata non potrà fare lungo cammino giacché sono troppo numerose le persone che conobbero da vicino ed ebbero a trattare col povero Conte Bonoris per escludere nel modo più assoluto ch'egli fosse pazzo, come per comodità di causa si vorrebbe far apparire. A seconda delle persone e delle circostanze si sarà potuto dire che c'era in lui della diffidenza della misantropia ma da ciò alla pazzia c'è una distanza inverosimile. Io l'ho conosciuto fin da ragazzo quando veniva a Mantova a visitare lo zio Cesare, poi quando giovanetto si stabilì a Mantova occupandosi delle cose della sua vasta amministrazione, e se fosse vivente l'Avv. Oreste Mantovani suo consulente, potrebbe confermare con me, la competenza e il naturale acume che in quegli anni ebbe a dimostrare. In quanto alla trattazione degli affari, l'asserzione di incapacità è una perfetta ironia, perché se c'era un appunto da fargli in questo genere di rapporti, era forse una soverchia preoccupazione di non essere vittima della capacità ed abilità altrui, ciò che lo rendeva diffidente e meticoloso. Anche dopo la mia uscita dalla amministrazione Bonoris - causata dalla cessazione dell'Azienda Bancaria - conservai sempre ottimi rapporti col compianto Conte, il quale appoggiò sempre i suoi affari di Banca all'Istituto dove io mi trovavo; il Credito Mobiliare prima, la Banca Commerciale poi. Anche quei pochi affari che egli aveva all'estero, erano appoggiati come Ella sa, alla Banca della Svizzera Italiana di Lugano; il cui Direttore Sig. Perusch potrebbe ben dire se negli anni 1920, 21, 22, 23, 34 quando riceveva le visite del Conte Bonoris aveva a che fare con un pazzo o non piuttosto con persona, sofferente di salute, ma pur sempre equilibrata, capace ed avveduta. Nelle occasioni in cui veniva a trovarmi nel mio ufficio a Milano si parlava sovente degli affari finanziari in corso, delle questioni di finanza, di economia, di previdenza ecc. e non c'è bisogno che io lo rammenti a Lei con quanta persuasione e competenza difendeva le sue tesi. Alcune di queste potevano essere ritenute in quei tempi alquanto audaci, ma in seguito trovarono buoni interpreti che in parte anche le applicarono. Fu a quest'epoca che mi parlava della sua idea che condusse alla creazione dell'opera Bonoris, che volle attuata durante la sua vita. E quando parlava degli scopi che si proponeva l'assicuro che non era un pazzo che parlava!!! Ebbi in fine occasione di stare col compianto Conte una decina di giorni nella sua Villa dei Cervi a S. Zeno di Montagna nel Settembre 1934 e cioè pochi mesi prima della sua morte. Egli era perfettamente consapevole della prossima sua fine e dimostrava una serenità ed una rassegnazione impressionanti.

Tuttavia accudiva alle opere di miglioramento di quella tenuta come se avesse dovuto goderne i vantaggi negli anni avvenire. E mi diceva che così pensando ed agendo trovava il modo di attendere la sua fine! Era per me una cosa straziante. Nel soggiorno dei Cervi, mi fece leggere lo statuto predisposto per la sua fondazione e se ne discusse ampiamente. Ed a proposito di sentimento benefico mi ricordo che oltre alla fondazione per l'assistenza alla fanciullezza mi parlò della sua intenzione di assegnare i mezzi necessari per concedere soccorsi a quelle famiglie di contadini che tengono a loro carico i vecchi genitori impotenti a guadagnarsi la vita. Tale disposizione non so se sia stata attuata; comunque aveva un fondo assai buono e pratico perché era di sollievo materiale ai giovani e morale ai vecchi. Altro stimo inutile di aggiungere giacché ripeto, la asserzione tendente non a mettere in rilievo i difetti che tutti a questo mondo abbiamo, ma a far passare per pazzo il povero Conte, è cosa assolutamente assurda. Ricambiandole i più cordiali saluti, disponga di me dove valgo e mi abbia. Dev. Adolfo Comelli». Ringrazio per la lettera il dottor Paolo Boifava, Direttore del Museo Lechi di Montichiari.

addotto non facevano venir meno la validità delle decisioni testamentarie.

Come che sia, alla fine della sua vita, minato dalle malattie – sifilide e diabete – ritiene giunto il momento della «restituzione» sulla falsariga dei grandi mercanti medievali. Due sono gli esempi: gli Scrovegni, che hanno a disposizione una cappella e Giotto, e Francesco di Marco Datini (morto nel 1410, attivo anche a Brescia e Valcamonica per il traffico di lana contro ferro e acciaio) che lascia le sue fortune – 100 mila fiorini d'oro – ai poveri della città attraverso l'istituzione di una Fondazione, a tutt'oggi operante, *Il Ceppo dei poveri di Francesco di Marco*. Gaetano, non avendo a disposizione una cappella, ma un castello neo-gotico di dubbio gusto, opta per l'esempio del mercante toscano.

Alla sua morte, nel 1923, l'intera sostanza, dichiarata, ammonta a 14.861.781 lire. Vi è però una somma, quasi equivalente, di titoli non inventariati per 14.408.965 lire. Il totale è di 29.270.746 lire³⁰. Volendo trasformare le lire in euro l'eredità ricevuta dal padre Achille, è possibile valutare la situazione. Le sostanze ereditate nel 1886 – 4.557.537,52 lire italiane – valevano 21.027.446,27 euro; quelle trasmesse alla Congrega della Carità Apostolica di Brescia 28.721.187,28 euro. Sono calcoli che hanno un valore relativo. Troppe sono le vicende economiche intervenute in tempi così dilatati. Il vero artefice delle fortune fu il nonno, il primo Gaetano, che aveva trasformato le 18.230 lire d'Italia, ricevute nel 1808, in 4.771.190,20 lire austriache nel 1855. L'eredità del nipote passa alla Congrega della Carità Apostolica di Brescia e il recentissimo volume di Antonio Porteri³¹ ripercorre con dovizia documentaria il lungo processo di amministrazione del patrimonio di Gaetano.

³⁰ Un'analisi più dettagliata in Luciano Maffi, «*Heredità*». *Benefattori, origine e sviluppo del patrimonio della Congrega: un'efficiente rete di supporto sociale in età moderna e contemporanea. Per una Storia della Congrega della Carità Apostolica di Brescia* – 3, il Mulino, Bologna 2017, pp. 135-148.

³¹ Antonio Portesi, *La fondazione Bonoris. Vincoli economici e istanze etiche*, Edizioni Torre d'Ercole, Torbole Casaglia-Brescia MMXXIII.

CONVEGNO

IL MUSEO DELLA STAMPA CENTRO STUDI STAMPATORI EBREI SONCINO

Brescia, 22 settembre 2023

Il Museo della Stampa di Soncino, attivo come Centro Studi stampatori ebrei Soncino, fu istituito ufficialmente nel 1988 nell'ambito delle celebrazioni commemorative del quinto centenario della stampa della prima Bibbia ebraica completa, apparsa a Soncino il 22 Aprile 1488 ad opera di una famiglia di ebrei provenienti da Spira (Renania), che poi assunse come cognome il toponimo del nuovo insediamento.

Vari elementi architettonici della sede, in stile tardo-gotico, inducono a credere che in questo edificio del XV secolo abbia operato la famiglia dei Soncino che, con Israel Nathan, già attivo come medico nel bergamasco, avviò una stamperia a caratteri mobili. Il Museo ospita vari torchi di fine '800 - inizio '900 che documentano le varie fasi della stampa a caratteri mobili, e cura l'allestimento di mostre dedicate all'arte incisoria e all'evoluzione delle tecniche tipografiche nel passaggio dal manoscritto al libro a stampa.

Il trentennale dell'inaugurazione del Museo è stato celebrato nel 2018 con un convegno svoltosi a Soncino e a Barco di Orzinuovi, sedi – con Brescia – dell'attività di Gershom ben Mosheh che, oltre alla *Bibbia di Brescia* (1494), stampò testi profani, ebraici e classici, tra cui *La Favola degli antichi*. Gli Atti del convegno, di recente pubblicazione, saranno presentati nel contesto di questo convegno.

Interventi di:

VALERIA ROSSINI (Conservatrice Museo della Stampa); GIULIANO TAMANI (Università Ca' Foscari, Venezia); GIANCARLO TOLONI (Università Cattolica del Sacro Cuore); DANIELE GARRONE (Facoltà Valdese di Teologia, Roma).

VALERIA ROSSINI*

I TIPOGRAFI SONCINO E IL MUSEO DELLA STAMPA – CENTRO STUDI STAMPATORI EBREI SONCINO**

La storia del Museo della Stampa di Soncino è strettamente legata alla comunità nella quale è inserita, sia nel presente che nel passato. La sua esistenza non sarebbe stata possibile senza l'arrivo di una famiglia di ebrei askenaziti provenienti da Spira. Dopo aver abbandonato la città sul finire del XIV secolo, probabilmente a causa delle continue accuse e persecuzioni rivolte ai correligionari a partire dalla fine dell'XI secolo,¹ trovarono "rifugio" nella pianura padana. Non mi dilungherò nell'esporre le varie vicende che portarono questa famiglia a cambiare frequentamente città prima dell'arrivo nel borgo cremonese (o forse dovrei dire milanese, stando alla suddivisione territoriale post Pace di Lodi del 1454), esulando dall'argomento del mio scritto, seppur di particolare interesse.²

La concessione da parte di Francesco Sforza di risiedere a Soncino era strettamente legata all'attività feneratizia,³ che dalle ricerche di Vittore Colorni sembrerebbero aver praticato da almeno un secolo. Il primo interesse

* Conservatrice del Museo della Stampa, Soncino.

** Testo della conferenza tenuta presso la sede dell'Ateneo venerdì 22 settembre 2023 in occasione del Convegno *Il Museo della Stampa, Centro Studi stampatori ebrei di Soncino*.

¹ Vittore Colorni, "I da Spira avi dei tipografi Soncino e la loro attività nel Veneto e in Lombardia durante il secolo XV", in *Michael: On the History of the Jews in the Diaspora*, vol. I (1972), p. 61.

² Sull'argomento si vedano gli ancora attuali scritti di Vittore Colorni. "I da Spira avi dei tipografi Soncino e la loro attività nel Veneto e in Lombardia durante il secolo XV", in *Michael: On the History of the Jews in the Diaspora*, vol. I (1972), pp. 58-108 e "Shemuel (Simone) da Spira contro fra Giovanni da Capestrano. Un curioso episodio del Quattrocento", in Vittore Colorni, *Judaica Minora*, Milano, Giuffrè, 1983, pp. 389-407.

³ Vittore Colorni, "I da Spira avi dei tipografi, cit., pp. 70-71. Documento riprodotto in Associazione Pro Loco – Soncino (a cura di), *Da Sion uscirà la legge e la parola del Signore da Soncino*, Castelvetro Piacentino, Litoeffe, 1988, pp. 97-98.

da parte del borgo, ed in particolare del Duca, era quindi meramente economico: gli abitanti del borgo potevano giovare di capitali per sostenere le loro attività commerciali, mentre lo Sforza traeva benefici dalla tassazione sulle transazioni eseguite.

Il passaggio all'attività tipografica, si inserisce in un contesto di mutamento politico e culturale, sebbene a detta di Israel Nathan, capostipite della famiglia Soncino, sarebbe legato ad una esigenza meramente educativa: l'intento era quello di rendere accessibile a tutti gli ebrei il messaggio di Dio, anche a quelli più isolati, lontani da comunità e sinagoghe, che non potevano ascoltare le parole dei saggi rabbini. L'unica soluzione era dunque quella di potervi accedere attraverso la lettura di libri prodotti

“con la stampa, essendo in essi due giovamenti sommi, l'uno è che prestissimo se ne faranno molti, fino a tanto che la terra sarà piena di saper; l'altro, che il prezzo di essi non salirà al prezzo di quelli scritti con la canna, o con lo stilo di ferro, o piombo, e quegli che non avrà mezzi sufficienti per preziosi acquisti, li avrà a prezzo vile, e in luogo d'oro metterà fuori argento”.⁴

Queste le parole pronunciate da Israel Nathan per suggerire al figlio Jehoshua Shelomo, primo tipografo della famiglia, di intraprendere la nuova attività, riportate poi dal correttore Gabriele Strasburgo nella terza dedica della prima opera pubblicata dai Soncino, il *Maschechet Berachod* (1483-1484).

Sarebbe però ingenuo pensare che l'impresa potesse nascere unicamente all'insegna della pietà religiosa. Israel Nathan, oltre ad essere medico e rabbino, era un uomo d'affari, cosciente del florido mercato di cui i suoi correligionari in Italia e in Europa sarebbero stati i destinatari “con un ritorno economico in grado di coprire le spese e di permettere il ricavo di un utile”.⁵

Alcuni studiosi hanno inoltre messo in relazione il cambio di attività con un possibile restringimento del giro d'affari e crisi del banco in seguito all'apertura di un Monte di Pietà negli anni Settanta del XV secolo, collocato accanto alla Chiesa e all'Ospedale di Sant'Antonio.⁶ Questo fatto può

⁴ Giacomo Manzoni, *Annali tipografici dei Soncino*, Bologna, presso G. Romagnoli, 1883-1886 (= Sala Bolognese, A. Forni, 1979), pp. 10-15.

⁵ Ennio Sandal, “Gersom Ben Moseh, tipografo, da Soncino alla Romagna (1488-1527)” in Lorenzo Baldacchini, Anna Manfron (a cura di), *Il libro in Romagna. Produzione, commercio e consumo dalla fine del secolo XV all'età contemporanea*, Cesena, 23-25 marzo 1995, Firenze, Leo S. Olschki, 1998, p. 105.

⁶ Non si ha una data certa dell'apertura del Monte di Pietà a Soncino, Francesco Galantino nell'opera *Storia di Soncino con documenti*, Milano, coi tipi di Giuseppe Bernardoni, 1869, vol. I, p. 314, indica l'anno 1478 traendolo dalla scritta presente sulla campana del

essere considerato un incentivo al passaggio all'attività tipografica, ma sicuramente non la causa scatenante. La nascita dei Monti di Pietà, infatti, non comportò la chiusura dei banchi ebraici sia per la precarietà finanziaria iniziale dei primi sia per i diversi campi di azione: prestito elemosinario da una parte e attività commerciali dall'altra.⁷ È ipotizzabile, invece, che il cambio di attività possa esser stato influenzato dalle continue e pressanti predicazioni antiebraiche ed anti-feneratizie dei frati del Monte di Pietà, e dall'ormai terminato sostegno ducale alla famiglia venuto a mancare Francesco Sforza.

Questa famiglia ha sempre saputo adattarsi alle circostanze, spesso negative, che le si presentavano, ed è forse proprio anche questo spirito ed incessante sentimento di adattamento e rinnovamento che li spinse ad intraprendere un'attività nuova, non solo dal punto di vista lavorativo, ma anche nel senso di *in fieri* e non ancora perfezionata, quella della stampa a caratteri mobili, soprattutto quella in lingua ebraica.

Mi corre l'obbligo di ricordare che, sebbene non siano stati i primi stampatori ebrei operanti nella penisola italiana,⁸ i Soncino portarono ad un livello decisamente superiore la produzione libraria con i caratteri mobili. L'attività tipografica nel borgo di Soncino, seppur di breve durata (dal 1482-1483 al 1490 circa) rappresenta infatti un importante tassello nella storia della stampa ebraica, non solo per la ricchezza e correttezza dei testi pubblicati, ma soprattutto per il perfezionamento della tecnica di vocalizzazione a stampa del testo ebraico, resa possibile grazie all'inserimento di piccoli puntini e lineette sotto i caratteri consonatici (ancora incerto il loro inserimento: caratteri mobili fusi con all'interno la vocalizzazione, o singo-

Monte: "Mons pietatis Soncini. A. 1478". Ermete Rossi, invece, fa risalire l'apertura agli anni 1470-1472, "quando soggiornò a più riprese, presso l'Ospizio di San Bernardino, frate Pacifico da Cerano, proveniente dall'Aguzzano, presso Orzinuovi. Egli apparteneva all'Ordine dei Frati Minori Osservanti, o Zoccolanti, [...] impegnati ad arginare il fenomeno del prestito ad altissimo interesse praticato dagli Ebrei". Ermete Rossi, *Gli uomini, le opere, i giorni*, cit., pp. 166-167 e Giancarlo Andenna, "Pacifico da Cerano", in *Dizionario biografico degli italiani*, [online], vol. 80 (2014).

⁷ Anna Antoniazzi Villa, *Un processo contro gli ebrei nella Milano del 1488. Crescita e declino della comunità ebraica lombarda alla fine del Medioevo*, Bologna, Cappelli editore, 1985, pp. 59-60.

⁸ Prima dei Soncino si ricordino gli stampatori Cusi operanti a Pieve di Sacco, Abraham ben Garton a Reggio Calabria, Abraham Conat a Mantova, Abraham dei Tintori da Pesaro a Ferrara, Yosef, Neria Chaim, Mordechai e Chiskìà Montero a Bologna (forse) ed infine Shelomò ben Yehudà e Ovadià ben Moshè, Ovadià, Menashè e Benjamin da Roma. Daniele Nissim, *I primordi della stampa ebraica nell'Italia settentrionale. Pieve di Sacco-Soncino (1469-1496)*, Soncino, Associazione Pro loco-Soncino, 2004 e Vittore Colorni, "Abraham Conat primo stampatore di opere ebraiche in Mantova e la cronologia delle sue edizioni", in *La Bibliofilia*, vol. 83, n. 2 (1981), pp. 113-128.

li caratteri allineati a quelli consonantici),⁹ culminata con la pubblicazione dell'opera più significativa della loro produzione: la prima *Bibbia* ebraica vocalizzata (22 aprile 1488).

L'incriminazione di Israel Nathan nel processo del 1488 che vedeva coinvolti trentotto correligionari, ingiustamente accusati dal reggente ducale Ludovico il Moro di possedere libri contro la Chiesa,¹⁰ incrinò definitivamente i rapporti con il Ducato di Milano e con Soncino, in parte già compromessi con l'apertura del Monte di Pietà. Furono quindi costretti ad abbandonare il borgo da cui avevano tratto il loro cognome, sostituendolo con il precedente "Da Spira". Da qui il continuo peregrinare che portò la famiglia Soncino a differenziare la propria produzione a stampa pubblicando anche opere in latino, volgare e greco, ma anche a risiedere in varie città della penisola: Napoli, Brescia, Barco di Orzinuovi, Venezia, Fano, Pesaro, Ortona a Mare, Rimini. La definitiva rottura con l'occidente ed il mondo cristiano nel 1527, quando Gershom, il più abile tra i tipografi Soncino, abbandonò la penisola italiana in cerca forse di luoghi più accoglienti per proseguire l'attività tipografica, arrivando fino all'Impero Ottomano (Salonicco e poi Costantinopoli).

Nei secoli seguenti la vicenda di questa famiglia non è stata dimenticata dal borgo di Soncino, che da importante e strategico territorio conteso, posto sul confine tra due potenze, quali il Ducato di Milano e la Repubblica di Venezia, si era trasformato in un borgo rurale. Di generazione in generazione veniva tramandata la notizia dell'esistenza di questa tipografia ebraica, e qualche studioso locale o curioso si era interessato alla loro storia ed in particolare al rapporto che questa famiglia aveva con il territorio. Bisogna, tuttavia, aspettare il secondo dopoguerra per evidenziare la precisa volontà di valorizzarne la storia, attraverso varie manifestazioni ed iniziative che culminarono con la più importante: l'apertura del Museo della Stampa – Centro Studi Stampatori Ebrei Soncino.

Il merito di questa riscoperta è da attribuire all'Associazione Pro Loco di Soncino, che fin dalla sua fondazione, nel 1966, si interessò alla storia e all'attività degli antichi concittadini ebrei e si mosse in questa direzione cercando di recuperare il maggior numero di informazioni possibili in

⁹ Per quanto riguarda la vocalizzazione del testo ebraico a stampa di veda: Bruno Chiesa, "Il testo della prima edizione della Bibbia ebraica", in Giuliano Tamani, *I tipografi ebrei di Soncino 1483-1490*, Soncino, 12 giugno 1988, Soncino, Edizioni dei Soncino, 1989, pp. 65-116 e Giuliano Tamani, "Dall'amanuense al tipografo" in Giuliano Tamani, *I tipografi ebrei a Soncino 1483-1490*, Soncino, 12 giugno 1988, Soncino, Edizioni dei Soncino, 1989, pp. 37-61.

¹⁰ Per gli atti del processo di veda Anna Antoniazzi Villa, *Un processo contro gli ebrei nella Milano del 1488*, cit.

prospettiva di valorizzarne la storia con la creazione di un museo a loro dedicato.

L'inizio del progetto è testimoniato da un documento datato 15 marzo 1975, nel quale viene proposta l'idea del museo alla Regione Lombardia e si richiede un contributo economico.¹¹ La proposta venne accolta con entusiasmo, e dopo alcune difficoltà burocratiche e tecniche i lavori poterono iniziare. Il progetto era di collocare il museo nella zona nord-est del comune, che la tradizione indicava come antico quartiere ebraico. A detta dello storico locale Ermete Rossi in quella zona erano due i siti indicati come abitazione e luogo di lavoro: il primo era attestato dalle cronache locali "gli Ebrei abitavano dietro i Guarguanti",¹² il secondo derivava dalla tradizione orale ed indicato dallo storico Francesco Galantino come quartiere della "Stampa".¹³ Grazie alla lettura della mappa catastale di Soncino, realizzata nel 1722-1723 (Fig. 1),¹⁴ e alla mappa relativa alle imposte dovute a Sorensina, risalente al 1844 (Fig. 2),¹⁵ Ermete Rossi individua l'abitazione nell'edificio ubicato sull'angolo delle attuali via Guarguanti e via delle Chiodere (indicato sulle mappe dalla linea tratteggiata rossa. Con una stella nera è segnalata la casa Guarguanti), mentre colloca la tipografia nell'edificio in

¹¹ Archivio dell'Associazione Pro Loco – Soncino, *Registro di Protocollo. Lettere spedite*, n. prot. 31/p/75, 15 marzo 1975. Purtroppo il documento non è stato ritrovato all'interno dell'archivio, ma l'indicazione nel registro di protocollo ci permette di darne notizia.

¹² Ermete Rossi, *Gli uomini, le opere, i giorni*, vol. 2 di *Soncino: le nostre radici ...terra di confine, di conquista, di difesa, di libertà...*, Castelvetro P, Edizioni Litoeffe, 1987, p. 307. Una diversa citazione, ma di simile contenuto è riportata nel primo volume della presente opera: "Dietro i Giarguanti era [n]vi gli ebrei" Ermete Rossi, *Soncino: le nostre radici ...terra di confine, di conquista, di difesa, di libertà... [La bella storia]*, Grafiche Rossi, 1995, p. 96. Si informa che nei presenti volumi non sono riportati i riferimenti bibliografici e documentali alle varie citazioni presenti nel testo e non è quindi stato possibile risalire alle fonti primarie.

¹³ "Il quartiere da essi abitato (che tuttodì porta il nome della *Stampa*)". Francesco Galantino, *Storia di Soncino con documenti*, Milano, coi tipi di Giuseppe Bernardoni, 1869, vol. I, p. 316.

¹⁴ Archivio di stato di Cremona, *Mappa catastale di Soncino*, rilevazione dal 30/10/1722al 27/6/1723, <<https://www.archivioidigitale.icar.beniculturali.it/metadata/267174/manifest.json?type=archive&page=>>>.

¹⁵ *Imposte dirette Soresina*, 1844, Archivio di stato di Cremona, in Ermete Rossi, *Gli uomini, le opere, i giorni*, cit., foglio non numerato inserito tra p. 88 e p. 89. La presente mappa e la mappa catastale del 1722-1723 sono state utilizzate dallo storico locale Ermete Rossi per la realizzazione di una elaborazione grafica che tenesse conto dei fabbricati e della loro destinazione d'uso per poter dare una visione complessiva dell'urbanistica della città di Soncino in questi secoli. Ermete Rossi, *Carta illustrata del centro urbano*, in Ermete Rossi, *Gli uomini, le opere, i giorni*, cit., p. 120.

via della Stampa, al civico 8 (indicato con il triangolo giallo);¹⁶ sempre a detta di Ermete Rossi, la “struttura architettonica [di quest’ultimo edificio] e la vasta zona verde adiacente, inserita nella malfamata contrada del Labirinto, portano ad individuare la sede possibile e probabile degli Ebrei”.¹⁷ Sebbene le poche informazioni tramandate nel corso dei secoli facciano propendere per una di queste due sedi, e impossibile collocare con certezza la tipografia ebraica in questo sito, basandosi solamente sulla struttura e sulla presenza di un ampio spazio esterno (forse lo studioso ipotizzava un suo utilizzo per l’asciugatura dei fogli impressi?).

Non potendo optare per uno di questi due siti, per ospitare il nascente museo fu dunque scelto un edificio in disuso risalente al XV secolo, una tipica struttura a torre ubicata all’angolo tra via Lanfranco, via Sant’Antonio e via della Stampa, nelle vicinanze dei luoghi indicati dalla tradizione orale e dalle vecchie fonti.

I lavori di restauro ed allestimento del museo furono complessi e lunghi a causa della scarsità e del ritardo nell’erogazione dei fondi.¹⁸ L’intenzione era quella di avere la struttura pronta per il 1983, anno in cui ricorreva il quinto centenario della prima opera stampata a Soncino, il *Maschechet Berachod*, ma la mancata erogazione dei fondi rallentò i lavori. L’associazione allora, si concentrò sulla possibilità di rendere completo ed attivo il museo almeno per il quinto centenario della prima *Bibbia* ebraica completa di punti ed accenti, per poter festeggiare al meglio la ricorrenza. Nonostante i lavori non fossero del tutto terminati, mancando alcuni lavori di rifinitura, il museo venne inaugurato il 24 aprile 1988.

All’epoca il museo aveva una superficie abbastanza ridotta, suddiviso in tre sale, corrispondenti ai piani dell’edificio medievale. Il materiale esposto, anch’esso limitato dagli spazi, cercava di far rivivere l’antico laboratorio soncinese e di diffondere il più possibile la conoscenza dell’arte tipografica, attraverso la realizzazione di una biblioteca specializzata contenente tutto ciò che era stato scritto sugli stampatori ebrei in prospettiva della creazione del Centro Studi Stampatori Soncino.

¹⁶ “La stamperia autentica dei Soncino si trova dove oggi sorge un capannone artigianale del calzificio Gabbiano, una cinquantina di metri ad est dell’attuale museo della stampa”. Colombi, Gianluigi, “Soncino, clamoroso falso la Casa degli stampatori”, *La Provincia*, Cremona, 11 dicembre 1993, p. 33.

¹⁷ Ermete Rossi, *Gli uomini, le opere, i giorni*, cit., 1987, p. 307.

¹⁸ Associazione Pro Loco-Soncino (a cura di), *Sunsi*, Rapporto finale dell’Associazione Pro Loco-Soncino, n. 16 (dicembre 1977); n. 17 (dicembre 1978); n. 21 (dicembre 1982) e G. Col., “Gli stampatori ebraici di Soncino”, *La Provincia*, Cremona, [online], 14 luglio 1981, p. 3.

A lavori di ristrutturazione ultimati, pochi anni dopo l'inaugurazione, Ermete Rossi sostiene di aver trovato una prova inconfutabile della reale collocazione della tipografia ebraica. Lo storico scopre, nell'archivio Gussalli – Martinelli, un documento manoscritto della prima metà del XVIII secolo: la “risposta dell'avvocato Antonio Amigoni al cavalier Delci, nipote del cardinale, che gli aveva chiesto alcune notizie” sulla “prima stamperia ebraica italiana stabilita in Soncino”.¹⁹

Tralasciando le molteplici affermazioni errate in merito alla loro storia, tra cui la fantomatica provenienza da Magonza ed il loro intento di portare l'arte tipografica a Milano, analizziamo le dichiarazioni relative alla sede della loro officina in Soncino. L'avvocato Amigoni afferma che la famiglia di stampatori

“prese a pigione varie case per contro l'Ospitale di S. Spirito, e precisamente dirimpetto la porta del medemo riguardante ad Oriente. Nel sito dincontro a detta Porta, quale in oggi serve per rustici della mia casa, ed in parte per filanda di seta, vi fissarono la Stamperia, che esercitarono per otto in nove anni [...]”.²⁰

Basandosi su questa dichiarazione lo storico locale sostiene che “la stamperia era situata nel vasto fabbricato attualmente ad est del ‘*Museo della Stampa*’, raggiungibile, fino ad inizio sec. XX, dalla stradina che fiancheggia a sud lo stesso museo: ‘*viazola castris veteris*’”,²¹ un vicolo stretto, senza uscita, attiguo all'attuale sede museale, ora sostituito da alcune costruzioni.

Osservando le mappe precedentemente citate (Figg. 1 e 2) è possibile verificare la presenza della Chiesa e dell'Ospedale di Sant'Antonio (ex Chiesa di Santo Spirito ed attualmente non più esistente), con il lato orientale nell'attuale via Lanfranco, proprio di fronte alla sede del museo. La stradina denominata “*viazola castris veteris*”, invece, è visibile solamente nella seconda mappa, risalente al 1844, mentre nella prima riscontriamo un ampio spazio vuoto, forse delimitato da una recinzione. La strada risulta essere quindi di recente costruzione rispetto alla presenza della tipografia. Sebbene tutto ciò non inficerebbe la sua collocazione in questa sede, e giustamente nella lettera dell'avvocato Amigoni non si fa alcun riferimento

¹⁹ La trascrizione ed una fotografia della lettera è riportata in Ermete Rossi, *Soncino: le nostre radici ...terra di confine, di conquista, di difesa, di libertà...* [La bella storia], cit., pp. 288-292.

²⁰ Ivi, p. 288.

²¹ Ivi, p. 96. La strada in questione dovrebbe essere quella riportata nella mappa relativa alle imposte dovute a Soresina. *Imposte dirette Soresina*, 1844, cit.

alla suddetta strada essendo stata redatta più o meno contestualmente alla mappa catastale, dalla quale si denota l'assenza di costruzioni a bordo strada, le affermazioni riportate nel documento settecentesco non permettono di identificare con certezza l'edificio in questione. L'indicazione è infatti molto generica e non potendo accertarsi della reale collocazione della porta orientale della chiesa non è possibile esser certi dell'effettiva sede della tipografia ebraica.

Volendo tralasciare per un attimo la questione, emergerebbe un altro elemento che, a mio parere, porterebbe a considerare questo documento come una fonte non pienamente attendibile: il testo, non solo è stato redatto a tre secoli di distanza dall'attività dei Soncino, ma è anche in forma colloquiale e senza dar indicazione di fonti che diano prova certa delle affermazioni in esso riportate.

Alla luce di tutto ciò e dalla documentazione attualmente a disposizione non è possibile escludere con certezza che la tipografia fosse situata nell'edificio proposto da Ermete Rossi, ma sicuramente non può essere considerato come un dato certo.

Il museo nel frattempo era cresciuto, ed attraverso convegni e iniziative di vario genere iniziava a farsi conoscere anche a livello nazionale. Il continuo e fiorente interesse verso il museo, testimoniato dall'aumento negli anni del flusso di visitatori,²² portò l'Associazione Pro Loco a pensare alla possibilità di aumentare la superficie museale attraverso l'acquisizione di nuovi spazi con l'intento di "continuare l'opera iniziata nel lontano 1976, per donare a Soncino nuovi luoghi di cultura e di storia".²³ L'idea di un ampliamento emerge nei progetti in programma per l'anno 1995, e, due anni dopo, grazie all'acquisizione dei locali adiacenti al museo, quello che era soltanto un progetto iniziava a diventare realtà. L'inaugurazione delle nuove sale espositive avvenne in occasione della seconda edizione della Giornata Europea della Cultura Ebraica, il 2 settembre 2001, nonostante (anche questa volta) non tutti i lavori fossero terminati.

L'ampliamento delle sale del museo ha comportato la necessità di arricchire il materiale esposto attraverso l'acquisizione di caratteri ed attrezzature da stampa, nuove macchine tipografiche (collocabili cronologicamente tra il XVIII e XIX secolo) ed oggettistica ebraica, con l'intenzione di racco-

²² Il numero dei visitatori è riportato in alcuni rapporti finali dell'Associazione a partire dal 1990, quando si calcolavano altre 5000 turisti, nel 1991 si superano i 7000, nel 1993 si calcola un numero di visitatori superiore a 15000. Associazione Pro Loco-Soncino (a cura di), *Sunsi*, cit., n. 33 (dicembre 1990); n. 34 (dicembre 1991); n. 37 (dicembre 1994).

²³ Associazione Pro Loco-Soncino (a cura di), *Sunsi*, cit. n. 41 (dicembre 1998).

gliere lo “stretto necessario per rendere significativa la visita”.²⁴ Tutto ciò ha permesso di far evolvere il museo, da piccola realtà incentrata sull’attività tipografica degli stampatori Soncino a percorso pressoché completo della storia della stampa, mettendone in evidenza i suoi passaggi fondamentali.

Attualmente il museo conta sei sale espositive: la prima, destinata all’accoglienza ed alle dimostrazioni pratiche di stampa effettuate con un torchio in ghisa prodotto dai Fratelli dall’Orto di Monza nel 1858; la quarta dedicata agli stampatori Soncino ed alla cultura ebraica, dove è esposta una copia del torchio ligneo conservato presso la biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, realizzato negli anni settanta su volontà di Vincenzo Cazzaniga e donato al museo in occasione della sua apertura;²⁵ la quinta e la sesta, dedicate alle diverse tecniche di incisione, rispettivamente quella calcografica e litografica, e all’esposizione di mostre temporanee principalmente dedicate all’arte incisoria; la seconda e terza sala dedicate alla composizione meccanica dei caratteri e con macchinari risalenti al XIX e XX secolo, tra cui una Linotype ed una Monotype. Infine alcuni locali non accessibili al pubblico fungono da archivio, biblioteca e deposito.

Questo mio scritto, seppur breve, vuole dimostrare il legame indissolubile tra Soncino ed i suoi antichi stampatori, non solo per aver diffuso in tutto il mondo il nome del borgo, utilizzandolo come cognome e, cosa importantissima, come segno di identificazione nelle loro sottoscrizioni tipografiche, ma anche perché mi piace pensare che senza Soncino questa famiglia forse non si sarebbero mai avvicinata alla nuova *ars artificialiter scribendi*. Questa unione, come una sorta di *fil rouge*, ci accompagna dal XV secolo fino ai giorni nostri, attraverso un percorso di riscoperta delle proprie radici e dell’arte tipografica posta in essere e perseguita dal Museo della Stampa di Soncino.

²⁴ Associazione Pro Loco – Soncino (a cura di), *Sunsi*, cit., n. 38 (dicembre 1995); n. 44 (dicembre 2001); Soncino, Archivio dell’Associazione Pro Loco, *Verbalì del Consiglio di amministrazione*, Consiglio 25/2/1996, verbale n. 38, 25 febbraio 1996.

²⁵ Purtroppo recentemente siamo venuti a conoscenza del fatto che il torchio fiorentino potrebbe essere un falso, fatto non noto al momento della realizzazione della copia. Sembrerebbe esser sopravvissuto un solo torchio ligneo antico, a Bressanone, presso la tipografia Weger, collocabile intorno alla metà del XVI secolo.

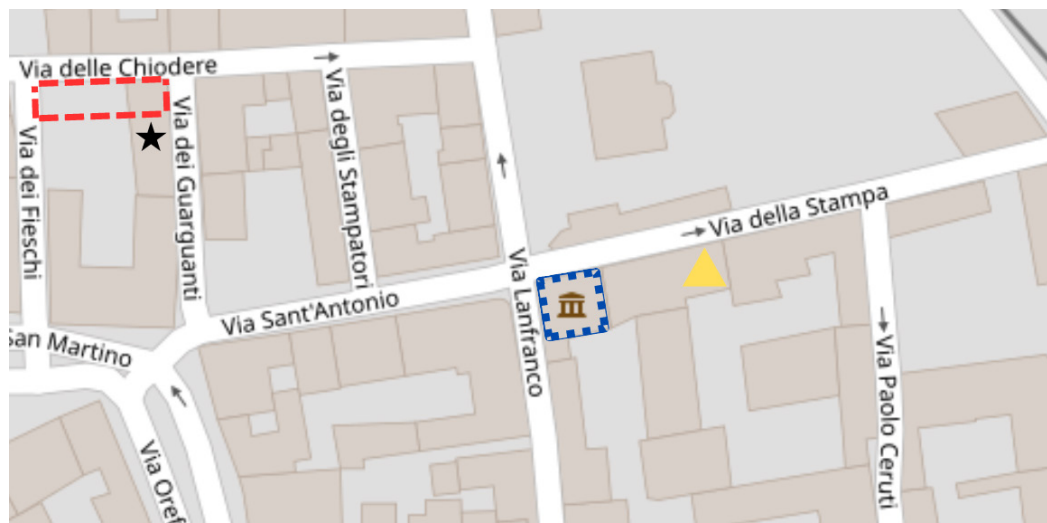


Fig. 3 - Particolare della attuale mappa di Soncino.



Fig. 4 - Il Museo della Stampa prima dei lavori di ristrutturazione (1967)



Fig. 5 - Il Museo della Stampa a lavori ultimati

GIULIANO TAMANI*

LA FORTUNA DEL *MEŠAL HA-QADMONI*
(LA NOVELLA ANTICA)
DI YIŠHAQ IBN SAHULA
(GUADALAJARA 1281-1283)**

PREMESSA

Chi si occupa di quello che è stato scritto dagli ebrei negli ultimi due millenni legge moltissime opere di contenuto giuridico-rituale (*Halakhah*), esegetico, filosofico, cabalistico, ..., e pochissime di carattere strettamente letterario. Inoltre di quella letteratura che si usa definire “leggera” poco è stato scritto e stampato.

OPERE “LEGGERE” STAMPATE NEGLI ULTIMI DUE SECOLI

Nel Medioevo numerose furono le raccolte di aneddoti, apologhi, fiabe, novelle, leggende, proverbi – per comodità si possono chiamare con il nome onnicomprensivo di “favole” o “novelle” – che “viaggiarono” dal Medio e Vicino Oriente fino all’Europa, che furono accolte in varie culture e che, infine, furono tradotte, adattate e spesso modificate in lingue diverse. Una delle favole meno sconosciute e più diffuse, ad esempio, è l’antologia intitolata *Kalila wa-Dimna* dai nomi dei due sciacalli protagonisti, la quale, probabilmente composta in sanscrito nei secoli IV-VI, fu tradotta prima in pahlavico, poi in arabo e successivamente in siriano, etiopico, greco-bizantino, neo-persiano, ebraico; da questa lingua nel secolo XIII fu tradotta in latino col titolo *Directorium humanae vitae* da Giovanni di Capua. Infine fu tradotta anche in tedesco, francese, spagnolo e italiano.

* Università Ca' Foscari, Venezia.

** Testo della conferenza tenuta presso la sede dell’Ateneo venerdì 22 settembre 2023 in occasione del Convegno *Il Museo della Stampa, Centro Studi stampatori ebrei di Soncino*.

A lato di queste favole, quasi sempre sul modello delle *maqamat* (conversazioni) arabe, furono composte nei secoli XII-XIII anche antologie in ebraico che si ispirarono o che riciclarono, spesso in forma poetica e in prosa rimata, materiali preesistenti. In ordine cronologico si segnalano quelle meno sconosciute o più note; alcune sono state tradotte in italiano.

1. *Sefer Eldad ha-Dani* [Kairouan, sec. IX²]. *Il Libro di Eldad il Danita. Viaggio immaginario di un ebreo del medioevo*. Traduzione ebraico-italiana di Elena Loewenthal, Fattoadarte, Bologna, 1993.

2. *Sefer Ša'aš'u'im* di Yosef ibn Zabara (Barcellona, sec. XII); traduzione italiana: *Il libro delle delizie*. A cura di Elio Piattelli, Prefazione di Sergio Noja, Rizzoli Editore, Milano, 1984. Claude Cazalé Bérard, *Il Libro delle delizie* di Yosef Ibn Zabara, in *Amore e follia nella narrativa breve dal Medioevo a Cervantes*. A cura di Anna Maria Cabrini, Alfonso D'Agostino, Ledizioni Ledi Publishing, Milano, 2019, pp. 11-34 (Biblioteca di Carte Romanze, 9).

3. *Mišlê Sendebār* [anonimo, Italia meridionale?, sec. XIII?]. *I racconti di Sendebār*. Novelle medievali in veste ebraica. Edizione critica, traduzione e commento a cura di Simone Isacco Maria Pratelli, Edizioni Plus, Pisa University Press, 2010.

4. *Ben ha-melek we-ha-nazir* (Il principe e il nazireo). Raccolta di *maqamat* composta da Avraham ibn Ḥasday (Barcellona, sec. XIII¹).

5. *Tahkemoni* [Sapiente]. Raccolta di *maqamat* scritta da Yehudah al-Ḥarizi (Spagna, 1170 – ante 1235).

Anche nel mondo ebraico a fianco della letteratura “dotta” sulla base della cui esistenza molti credono che gli ebrei abbiano quasi esclusivamente coltivato l'esegesi talmudica e biblica, la ritualistica, la liturgia e la *qabbalah*, fiorì il genere letterario della “favola”, o “novella”, soprattutto rivolto ai giovani con fini didattici ed educativi. Tuttavia non mancano studiosi che hanno intravisto in alcune di queste opere impronte religiose e mistiche.

LA FORTUNA DEL *MEŠAL HA-QADMONI*

Ma l'antologia che ebbe più fortuna, che diventò più nota, che fu più letta, che, a differenza di altre, fu stampata fino al secolo scorso sia da sola sia in miscellanee, che fu riprodotta in facsimile (undici edizioni), e che fu tradotta e stampata anche in yiddish (nove edizioni), fu quella dal titolo *Mešal ha-qadmoni* (*La novella antica*, oppure *La favola antica*). Essa fu composta a Guadalajara nel 1281- 83 da Yišḥaq ben Shelomoh ibn Abi Sahula. Poi “viaggiò” dalla città della Castiglia sefardita senza lasciarvi alcuna testimonianza manoscritta fino alla Lombardia ashkenazita come

dimostrano almeno tre manoscritti anche miniati e due edizioni a stampa illustrate con numerose illustrazioni, o xilografie. Poi, dopo una sosta in due tipografie veneziane durata dal 1546-47 al 1610, riprese il suo viaggio verso la Germania orientale dove a Francoforte s.O. e s.M. furono stampate ben cinque edizioni, tre in yiddish e due in ebraico fra il 1693 e il 1800. Straordinario, infatti, è il viaggio che ha compiuto questo piccolo libro: partito dal Medio Oriente intorno alla metà del primo millennio ha percorso paesi di culture e lingue diverse arrivando nel secolo XIII nella Spagna islamico-cristiana dove fece sosta a Guadalajara nel 1281-83 cambiando lingua e assumendo una forma definitiva in ebraico con la quale riprese poi il viaggio fino alla Lombardia, a Brescia o in provincia, dove la sua presenza, com'è stato appena riferito, è documentata da almeno tre manoscritti miniati e da due edizioni a stampa con illustrazioni apparse nell'arco di un decennio. Poco prima della metà del secolo XVI arrivò a Venezia – allora, com'è ben noto, centro fondamentale per l'editoria ebraica – dove fu pubblicato un testo leggermente diverso dalle due edizioni precedenti e con nuove illustrazioni nella tipografia di Meir Parenzo. Nel 1610 rimase incompiuto un nuovo tentativo di stampa – l'ultimo in Italia – fatto a Venezia da Giovanni Di Gara nel 1610. Dopo una fermata durata un'ottantina di anni, il viaggio riprese - ovviamente si ignora in che modo – e poco prima della fine del secolo XVII, precisamente nel 1693, ci fu una lunga sosta a Francoforte s. O. dove apparvero due stampe nella stessa tipografia: una del testo ebraico e l'altra di una traduzione yiddish. Queste due stampe inaugurarono una nuova fase del viaggio in territori completamente nuovi, in particolare in Galizia e perfino in ambienti chassidici. Il viaggio proseguì, anche se con meno soste, fin verso la fine del secolo scorso, in località completamente nuove: Tel Aviv 1952, Gerusalemme 1977-78. New York 1981, New York/Brooklyn 1987, 1994. Oxford 2004.

Ora, infine, il viaggio del *Mešal ha-qadmoni* ha fatto sosta a Rudiano presso l'Azienda Grafica Editrice G.A. M., a pochi chilometri di distanza da Brescia, Barco e Soncino, dove era già arrivato circa mezzo millennio fa.

MEŠAL HA-QADMONI: MANOSCRITTI

Il *Mešal ha-qadmoni*, come si è già riferito, è stato scritto nel 1281-83 a Guadalajara (50 Km a nord-est di Madrid) ma le prime copie di quest'opera che ci sono pervenute e che attestano la sua esistenza, risalgono alla metà, e soprattutto alla seconda metà del sec. XV. Questo significa che per circa due secoli (1281-1450) non è sopravvissuta nessuna copia di quelle

eseguite in questo periodo. E' probabile che sulla sua scarsa sopravvivenza abbiano influito due fattori: copie del *Mešal ha-qadmoni* non si conservavano perché l'opera non apparteneva alla letteratura "dotta" (dotta sia per il contenuto sia per i lettori), e perché i ragazzi, i giovani o gli anziani, ai quali era destinato, o ne consumavano le copie per la frequente lettura o perché non avevano gli strumenti per la sua conservazione. Inoltre, si segnala un'altra anomalia: l'opera "nasce" in piena area sefardita, e "rinasce" dopo due secoli in area italo-ashkenazita (Lombardia, Brescia, Soncino, Brescia, Barco,...). Probabile che ebrei sefarditi, in fuga dalla penisola iberica a partire dal sec. XIV l'abbiano portata in Italia settentrionale e che qualcuno l'abbia "scoperta" e divulgata. Questo spiegherebbe la sua comparsa in area italo-ashkenazita.

1. Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. X 112 Sup. Copiato a Brescia nell'agosto del 1483.¹

2. Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, ms. ebraico 107. Cartaceo.

¹ Di tutti e sette mss. questo è quello meglio documentato. A c. 80b il copista Samuel Zimlein, figlio del rabbi Baruk, dichiara di aver cominciato a copiare il libro il 1° giorno di *Iyyar* (maggio) e di averlo finito il 17 di *Tammuz* (agosto) dell'anno 1483, a Brescia. Si vedano: tomo I: *Edizione in facsimile del manoscritto ambrosiano X 112 Sup.*; tomo II: Yitzhaq ibn Sahula, *Novelle antiche*. Tradotte da Erica Baricci. A Cura di Anna Linda Callow e Pier Francesco Fumagalli. Milano 2021, Veneranda Biblioteca Ambrosiana. Cento copie in facsimile numerate da 1 a 100 (GAM Editrice, Rudiano - Brescia). Con studi di Pier Francesco Fumagalli, *Introduzione*. Erica Baricci. Claudia Rosenzweig, *La ricezione del Meshal ha-Qadmoni nella letteratura yiddish antica*. Malachi Beit-Arié, *Codicological description of Meshal ha-Qadmoni*, Ms. *Biblioteca Ambrosiana X 112 Sup.*. Simona Gronemann, *Ambrosian Codex X 112 Sup. - An Amateurish Manuscript by an Erudite Scribe?* Cfr. inoltre: Pier Francesco Fumagalli, *Mešal ha-Qadmoni. Novelle, arte e saggezza nel codice ambrosiano X 112 Sup.*, «La rassegna mensile di Israel», 69 (2003), pp. 31-48. Raphael Loewe (a cura di): Isaac ibn Sahula, ... *Meshal Haqadmoni. Fables from the Distant Past*. A Parallel Hebrew-English Text. Edited and Translated by Raphael Loewe. Oxford, Portland-Oregon, The Littman Library of Jewish Civilization, 2004. 2 voll., pp. CXXXVI + 816. Edizione critica basata sui mss. e sulle edizioni: pp. CXXII-CXXIII. L'edizione base è quella di Venezia 1546-47 circa confrontata con i mss. e le edizioni precedenti. Le figure sono quelle del ms. Raothschild 24, ridotte di formato e stampate in b/n. *30 anni. Museo della Stampa. Centro Studi Stampatori Ebrei-Soncino*. Atti del convegno. Soncino 22 aprile 2018. Barco d'Orzinuovi, 18 novembre 2018. Printing Museum's 30th Anniversary. Centre for the Study of Soncino Hebrew - Typography. Conference Proceedings, Soncino, 2018. Soncino, Grafica Riccardi, 2023; pp. 23-50: Giuliano Tamani, *Le due edizioni del Meshal ha-qadmoni (La favola degli antichi) stampate da Gershom Soncino nel 1490-1497*; pp. 183-202: Giuliano Tamani, Appendice, tavole 1-18. Infine cfr. Giuliano Tamani, *Il viaggio del Meshal ha-qadmoni da Guadalajara sefardita (1281-83) a Brescia ashkenazita (1483-91), e oltre*, in "Orientalia Ambrosiana" 10 (Diaspore nel Vicino Oriente. Melodie ebraiche in Benedetto Marcello), Milano, Biblioteca Ambrosiana - Centro Ambrosione, 2023, pp. 215-236.

Scrittura corsiva ashkenazita. Probabile provenienza: Germania meridionale o Italia settentrionale. Raccolta miscellanea illustrata con disegni molto chiari e raffinati eseguiti con mano delicata che somigliano alle figure delle due edizioni stampate dai Soncino. Il *Mešal ha-qadmoni* si trova alle cc. 1-95. A c. 204b un elenco di nascite datate 1458-1564, in assenza di *colophon*, ha aiutato a datare il manoscritto: per convenzione prima del 1458. Copista: Avraham Ya'aqov; nella Germania meridionale: Regensburg.²

3. Oxford, Bodleian Library 1. Ms. Oppenheimer 154 = Neubauer 1405. Membranaceo, sec. XV (1450), cc. 59, in folio. Scrittura ashkenazita; copiato da Shemuel. Probabile provenienza: Germania meridionale o Italia settentrionale. Miniature raffinate come nei mss. Monaco 107 e Rothschild 24.³

4. Oxford, Ms. Bodleian Library. Ms. Canonici Or. 59 = Neubauer 1406. Membranaceo. Sec. XV (c. 1450), cc. 57, scrittura corsiva ashkenazita. Terminato all'incirca nello stesso periodo del precedente. Provenienza: Italia settentrionale.⁴

5. Gerusalemme, Israel Museum, Ms. Rothschild 24 = Ms. 180.51. Membranaceo, sec. XV (c. 1470-80), in folio, cc. 473, scrittura quadrata e corsiva italo-ashkenazita. Probabile provenienza: Italia del Nord, Veneto, Lombardia (Mantova), Ferrara. *Colophon*: scritto da uno o più amanuensi provenienti dalla Germania fra cui Mosheh ben Yequiel ha-Kohen. Miniature molto accurate. Miscellanea che contiene più di 50 opere religiose e secolari, filosofiche, leggende,...) copiate anche nei margini delle carte.⁵

² M. Steinschneider, *Die hebraeischen Handschriften der K. Hof- und Staatsbibliothek in Muenchen*, Muenchen 1895, pp. 64-65 n. 107. Cartaceo. Scrittura corsiva ashkenazita. Probabile provenienza: Germania meridionale o Italia settentrionale. Raccolta miscellanea; il *Meshal* si trova alle cc. 1-95. A c. 204b un elenco di nascite datate 1458-1564, in assenza di *colophon*, può aiutare a datare il ms.: per convenzione prima del 1458. Copista: Avraham Ya'aqov, in Germania meridionale: Regensburg (ora Ratisbona, Baviera). Illustrato con disegni molto chiari e raffinati eseguiti con mano delicata che somigliano alle figure delle due edizioni Soncino. Loewe p. CXIII. Digitale Bibliothek - Münchener Digitalisierungszentrum (BSB-Hss Cod Hebr. 107. 117 illustrazioni riprodotte. The Bezalel Narkiss Index of Jewish Art. The Hebrew University of Jerusalem: <http://cja.huji.ac.il/mhs/browser.php?mode=set&id=21806>.

³ Loewe p. CXIV.

⁴ Loewe p. CXIII.

⁵ Loewe p. CXIV-CXV. Loewe ha riprodotto le miniature di questo manoscritto riducendone il formato ed eliminando i colori. *Mešal ha-qadmoni* alle cc. 297b-371a. Edizione facsimile: *The Rothschild Miscellany with Accompanying Commentary of Volume, Jerusalem, Israel Museum, London, Facsimile Editions*, 1989. B. Narkiss, *Hebrew Illuminated Manuscripts*, Jerusalem 1969, p. 152, tav. 56, e successive ristampe. Gerusalemme, The Center for Jewish Art, Index of Jewish Art, Ursula und Kurt Schubert Archives, OBJ. ID: 28.

6. Gerusalemme, Hekhal Shelomoh, ora in The Hebrew University, Ms. Heb. 4° 6698. Scrittura corsiva ashkenazita, copiato nel 1546 (circa nello stesso anno dell'edizione veneziana di Meir Parenzo). Nessuna riproduzione.⁶

7. Ms. Sassoon 261. Catalogo *Ohel Dawid* (London 1932) della Collezione Sassoon, vol. 1, n. 460. Cartaceo, frammentario, scrittura corsiva sefardita. Si può vedere nel microfilm, sbiadito, conservato nella British Library. Nessuna riproduzione.⁷

MEŠAL HA-QADMONI: EDIZIONI IN EBRAICO

Il *Mešal ha-qadmoni* – prima opera ebraica stampata con illustrazioni – fu pubblicato due volte da Gershom Soncino: nel 1491 probabilmente a Brescia o dintorni, e nel 1497 a Barco, impiegando “silografie derivate, come sembrano indicare alcuni particolari, da libri non ebraici o intagliate da artisti non ebrei”.⁸ Non è da escludere che l'editore, com'era avvenuto per illustrazioni inserite in pubblicazioni precedenti, abbia utilizzato disegni già introdotti in libri non ebraici. Ad esempio i vestiti indossati dalle persone umane sono diversi da quelli che l'iconografia tradizionale fa indossare agli ebrei: la figura del monaco che tiene in mano la corona del rosario difficilmente può esser stata disegnata appositamente per un libro ebraico. Ad esempio, la scena del soldato con la spada che si confessa in ginocchio davanti al monaco – personaggio che ricorre più volte nelle illustrazioni – e che potrebbe essere l'equivalente del *nazir* ebreo –, in una tavola è senza rosario (*Thesaurus* p. 189) mentre è con il rosario in mano

⁶ Nessuna riproduzione. Loewe p. CXI-CXII.

⁷ Si può vedere nel microfilm, sbiadito, conservato nella British Library. Nessuna riproduzione. Loewe pp. CXII-CXIII.

⁸ Giuliano Tamani, *Dall'amanuense al tipografo*, in *I tipografi ebrei a Soncino, 1483-1490*, Atti del convegno: Soncino – 12 giugno 1988, Soncino, Edizioni dei Soncino, 1989, pp. 37-61: 54. Cfr. anche Giuliano Tamani, *La tipografia ebraica a Brescia e a Barco nel secolo XV*, in: *I primordi della stampa a Brescia, 1472-1511*, a cura di Ennio Sandal, Padova, Editrice Antenore, 1986 (Medioevo e Umanesimo, 63), pp. 61-80:78-80. Esther Bienenfeld, *Mešal ha-Kadmoni by Isaac b. Solomon ibn Sahula: [Brescia]: Gershom Soncino, circa 1491]. The Book and his Illustrations*. M.L.S. Thesis, Graduate School of Library and Archives Studies, Hebrew University of Jerusalem, 1991. Brad Sabin Hill, *The Earliest Illustrated Hebrew Book in the John Rylands Library*, in Osef Marmorstein, *The Marmorstein Collection*, The John Rylands Library, University of Manchester, Manchester 2017, Appendix 30, pp. 147-154 (Selected Bibliography on Isaac ben Solomon ibn Sahula *Meshal ha-kadmoni*. Second Edition Printed by Gershom Soncino (Northern Italy, ca. 1497-1507).

in un'altra tavola (*Thesaurus* p. 193).⁹ C'erano esemplari con il monaco con il rosario che poi è stato tolto; oppure c'erano esemplari senza? Le illustrazioni potrebbero essere state disegnate o incise da un incisore non ebreo, oppure in parte essere state riutilizzate dopo esser state impiegate in qualche altra opera (favole di Esopo, Fedro, ...).

1. Brescia, Barco o dintorni, Gershom Soncino, c. 1491.4°, 86 cc., 76 illustrazioni. *Editio princeps*. Cc. 1a e 86b bianche; senza numerazione e richiami per carte e fascicoli. Scrittura italiana: quadrata piccola per i titoli, parole iniziali e spiegazione delle illustrazioni. Scrittura quadrata più grande e con le vocali per le parti in versi.¹⁰ Questa edizione, insieme ai mss. Monaco 107, Rothschild 24, Ambrosiano X 112 Sup. e Canonici Or. 89, dimostra quanto fosse conosciuto il *Mešal ha-qadmoni* presso gli ebrei ashkenaziti che si trasferivano nell'Italia settentrionale nel secolo XV, dopo ripetute espulsioni dai territori della Germania. Fra questa prima edizione e il ms. ambrosiano copiato a Brescia nel 1483 ci sono differenze sia nel testo sia nelle figure; queste infatti somigliano più al ms. Monaco 107 che al ms. ambrosiano. Es.: le illustrazioni non aderiscono strettamente al testo ma tendono a eliminare o a modificare certi dettagli per ottenere effetti più eleganti.

2. Brescia, Barco o dintorni, Gershom Soncino, [c. 1497]. 4°, cc. 86, cc. 1a e 86b bianche; le 76 illustrazioni sono le stesse della prima edizione. La prima edizione fu rapidamente esaurita; una seconda edizione fu stampata forse nella stessa località della prima, nel 1497 circa.¹¹

3. Venezia, Me'ir Parenzo, c. 1546-47. 4°, cc. 64, 87 nuove illustrazioni.¹²

⁹ Aron Freimann, Moses Marx, *Thesaurus typographiae Hebraicae saeculi XV*, Berolini 1924-31. Riproduzione in facsimile a cura di Avraham M. Habermann, Jerusalem 1977.

¹⁰ Yeshayahu Vinograd, *Thesaurus of the Hebrew Book*, Part II: Places of Print, Jerusalem, The Institute for Computerized Bibliography, 1993 (in ebraico), n. 2 p. 111. Museo Soncino Tamani pp. 35-36. Loewe pp. CXIX-CXX. Parma, Biblioteca Palatina, IT-PR0072 Internet culturale, Biblioteca digitale, Judaica, segnatura: PA ST DER 990: Abi Sahula, Isaac ben Solomon, Zh spr mšl hdmwny, 1491.

¹¹ Vinograd n. 11 p. 602 (Costantinopoli!). Loewe p. CXX. Museo Soncino Tamani p. 36.

¹² Vinograd n. 319 p. 249. Loewe pp. CXX, CXXIV-CCXXVI. Marca tipografica (candelabro ebraico) di Meir Parenzo a c. 1a. Il testo dipende da una tradizione manoscritta diversa da quella attestata nel ms. ambrosiano X 112 Sup., con varianti che meriterebbero di essere più attentamente valutate, e con una numerazione chiara delle illustrazioni, eseguite con molta cura e completamente diverse da quelle delle due edizioni precedenti. Gerusalemme, The Center for Jewish Art, Gross Family Collection, OBJ. ID: 37336.

4. Venezia, Giovanni Di Gara, 1610.¹³
5. Francoforte s. O., Johann Christoph Beckmann, 1693. 8°, pp. [6], 121. Con nuove illustrazioni.¹⁴
6. Francoforte s. O., Elsner, 1799-1800. 8°, pp. [1], 6-72, 81-100. Le illustrazioni sono quelle dell'edizione precedente.¹⁵
7. Lemberg 1873, "edizione critica" del testo ebraico e traduzione tedesca di Jacob Musen.
8. Tel Aviv, Mossad Ha-Rav Kuk, 1953.
8°, pp. 311. Testo vocalizzato a cura di Israel Zamora. Le illustrazioni sono quelle dell'edizione di Venezia del 1546-47 c. (n. 3 del presente elenco).¹⁶
9. Gerusalemme, Mo'adon Bibliofilim Qedem, 1977. Riproduzione in facsimile a cura di A.M. Habermann dell'edizione Brescia 1491 (n. 1 del presente elenco).
10. New York, *Tal 'or 'ot*, 1981.
Stampato insieme al *Sefer Eldad ha-Dani* e a un'antologia delle *Še'elot u-tešuvot* di Shelomoh ben Avraham ibn Adret (Barcellona, 1235-1310).
11. New York, Pardes Rimmonim Press, 1987. 4°, 80 illustrazioni.
Riproduzione in facsimile dell'edizione Venezia c. 1546-47 (n. 3 del presente elenco).¹⁷
12. Oxford, The Littman Library of Jewish Civilization, 2004.¹⁸

MEŠAL HA-QADMONI: TRADUZIONI ED EDIZIONI IN YIDDISH

1. Francoforte s. O., Johann Christoph Beckmann, 1693. 8°, pp. 129, con le illustrazioni usate nella contemporanea edizione ebraica.¹⁹

¹³ Loewe p. CXX. Vinograd n. 1065 p. 265.

¹⁴ Vinograd n.63 p. 569. Questa edizione contiene anche il *Sefer ha-tappuah (Liber de pomo)* dello pseudo-Aristotele (cc. 4). Loewe p. CXX. Gerusalemme, The Center for Jewish Art, Gross Family Collection, ID: OBJ. ID: 22833. Index of Jewish Art OBJ. ID 35743, nove illustrazioni.

¹⁵ Vinograd n. 471 p. 578. Loewe p. CXXI. Compreso il *Sefer ha-tappuah (Liber de pomo)* dello pseudo-Aristotele. Gerusalemme, The Center for Jewish Art, Gross Family Collection, Index of Jewish Art OBJ. ID: 35744: 70 illustrazioni.

¹⁶ Loewe p. CXXI.

¹⁷ Riproduzione in facsimile dell'edizione Venezia c. 1546-47 (n. 3 del presente elenco).

¹⁸ Loewe pp. CXXII-CXXIII.

¹⁹ Compreso il *Sefer ha-tappuah (Liber de pomo)* dello pseudo-Aristotele. Medesimo tipografo dell'edizione ebraica dello stesso luogo e dello stesso anno. Traduzione dall'ebraico

2. Francoforte s. O., Johann David Grillo, 1749. 8°, pp. 119.²⁰
3. Francoforte s. M., David Jacob Kranau o Kronuya. 1764. 8°, 72 cc., con nuove illustrazioni.²¹
4. Praga, Katzische Buchdruckerey, 1764. 8°, pp. 76.²²
5. Grodno (Bielorussia), Baruck ben Yosef Mass nella tipografia di Jo-anni Jasienski, 1797, 8°, pp. 38.²³
6. Ostrakh/Ostrog (Volinia/Ucraina), 1808.²⁴
7. Zolkiew (Ucraina), Avraham Yehudah Leyb Hoffer. 1808, pp. 40.²⁵
8. Vilna, Menachem ben Baruk, 1816. 8°, pp. 40, senza illustrazioni.²⁶
9. Lemberg (Lvov) 1850. 8°.²⁷

TITOLI DELLE NOVELLE

I titoli sono quelli già riportati da Fumagalli *Mešal ha-Qadmoni* pp. 31-48 = Museo Soncino Tamani pp. 40-50.

1. Porta I (20 favole – 20 o 21 illustrazioni, di cui 17 rimaste)
 - [1] [L'autore e il discepolo]
 - [2] [Lo stolto si vanta in mezzo ai ragazzi]
 - [3] [Lo stolto castigato]
4. Il leone e i suoi due amici
5. Il bue consiglia l'onagro
6. L'onagro seguito dagli animali
7. Gli animali e le asine
8. La volpe si loda e si umilia

in yiddish di Gershon Wiener. Vinograd n. 64 p. 569. Loewe p. CXXI. Rosenzweig p. 62. Index of Jewish Art, Obj. ID: 35743: nove illustrazioni. Gerusalemme, The Center for Jewish Art, Gross Family Collection, ID: 35743.

²⁰ Vinograd n. 307 p. 574. Loewe p. CXXI. Rosenzweig p. 62. Gerusalemme, The Center for Jewish Art, Gross Family Collection, Index of Jewish Art, OBJ. ID: 39256: 31 illustrazioni.

²¹ Vinograd n. 533 p. 590. Rosenzweig p. 62. Loewe p. CXXI.

²² Vinograd n. 896 p. 550. Rosenzweig p. 62.

²³ Vinograd n. 57 p. 156. Loewe p. CXXI. Rosenzweig p. 62.

²⁴ Vinograd n. 60 p. 4. Loewe p. CXXI. Rosenzweig p. 63.

²⁵ Vinograd n. 721 p. 322. Rosenzweig p. 63.

²⁶ Vinograd n. 76 p. 195. Loewe p. CXXII. Rosenzweig p. 63.

²⁷ Vinograd n. 1005 p. 433. Rosenzweig p. 63. Loewe p. CXXII. Gerusalemme, The Center for Jewish Art, Gross Family Collection, Index of Jewish Art, ID: 22833.

- [6] La volpe si confessa al leone
Il leone raduna i suoi armati
 La cerva predica agli animali
 La cerva prediletta rivestita di gioielli
9. Il cane parla alla vacca
10. La vacca cade nel fiume, il cane le si avventa contro
11. Il lupo e la volpe davanti all'orso
12. Il lupo, due testimoni nascosti, e la volpe che gli parla in segreto
13. L'orso decapita la volpe
14. Il leone fa festa con gli amici
15. Il leone interroga la cerva
16. Il leone stringe alleanza con gli animali
17. L'autore e il discepolo
2. Porta II (19 favole – 19 illustrazioni)
18. Il pastore guida il gregge
19. Il capro parla al cervo
20. La donna brama l'amante
21. Il marito a tavola, mentre la moglie lo tradisce
22. La moglie fugge con l'amante
23. Pianto per ciò che si è perduto
24. Il pastore fa il sacrificio
25. Il discorso del gallo
26. Il giuramento dell'asceta
27. L'asceta insegna ai discepoli
28. La confessione al monaco
29. Il banchetto degli sposi
30. Il re affida il segreto ai ministri
31. Il vero zelo
32. Pigrizia e vergogna
33. Il gallo con l'ala spezzata
34. L'aquila (in trono) tra gli uccelli
35. L'uccello appeso al patibolo
3. Porta III (9 favole – 9 illustrazioni)
36. Il retto consiglio
37. Il saluto di pace
38. L'operaio, l'asino e lo scriba
39. Il pastore riposa
40. Il topo e il ratto davanti alla trappola
41. L'ospite e gli invitati

42. Il ladro morente si confessa alla moglie
43. Il topo libero, il ratto in gabbia
44. Il ricco banchettante e il povero
45. L'autore e il discepolo
4. Porta IV (12 favole, 13 illustrazioni)
46. . Il giudice e i sapienti
47. . Il coniglio e l'uccello
48. . La colomba e il corvo
49. . Il vecchio insegna al giovane
50. Il giovane conta le torri della città
50. . Il re, i suoi ministri e il giovane sapiente
51. . Il re presenta il giovane sposo
52. . Il padre triste per il figlio morto, e l'egiziano con la coppa
53. . Pescatori e pesci
54. . Chi vede e chi è visto
55. . Il vecchio e il mercante
56. . Il colpevole impiccato
57. . Il corvo si separa dalla colomba
58. . Il corvo si ravvede e zoppica
59. . L'autore e il discepolo
5. Porta V (19 favole – 19 illustrazioni)
61. La rana e la cicogna
62. Gli astrologi con i loro strumenti
63. L'astrologo e il re
64. Il re, l'astrologo e il libro dei morti
65. I maghi imprigionati
66. Il giovane cade in acqua secondo la predizione
67. La cicogna con la rana nel becco
68. L'unicorno e il daino
69. Gli astrologi che danno le sorti
70. Vecchio con bimbo in braccio
71. Il principe parla con saggezza
- Terre e mondo
- Cieli e volta stellata
- Le sfere celesti
- La sfera del sole e delle stelle
- Le sfere lunari
- [72³]. (Il capro e il daino)
- [73³]. (L'autore pacifica il vicino e il lontano)
72. L'uomo che loda il Signore dinanzi all'autore».

7. Titoli delle novelle delle prime due “Porte” secondo la traduzione di Baricci.

Prologo. Introduzione alla Prima Porta “Dove si lodano intelletto e sapienza, per dare ai semplici sagacia, scaltrezza e conoscenza”.

1. Storia di un uomo saggio che per disavventura divenne pazzo e così conquistò il re.

2. Il leone, la volpe e il cervo, ovvero: se il potere si allea con l’astuzia o la sapienza.

3. Il cervo elogia la sapienza e parla dell’immortalità dell’anima.

4. L’illustre lignaggio del cervo.

5. Storia di un cane geloso e di una mucca credulona.

6. Il lupo, l’orso e la condanna della volpe.

7. Discorso del cervo sulla terra promessa.

Seconda “Porta” dove si loda il pentimento: niente è altrettanto prezioso.

1. Storia del capro e del montone: quando troppa penitenza conduce alla rovina.

2. Il marito pio, la bella sposa e l’amante di lei.

3. Epilogo: danno e beffa per il montone.

4. Il falco, il gallo e la pernice, ovvero: chi è avvisato è mezzo salvato.

5. Il monaco e il facinoroso che un giorno si pentì.

6. L’arte della medicina tiene conto di corpo, anima e volontà divina.

7. Pentimento del facinoroso presso la casa di studio.

8. Una vita nuova per il pentito: riconciliazione e lieto fine.

9. Il falco non si piega, il gallo spiega: i temperamenti umani.

10. Il re, i due cortigiani e la grande casa ai confini del mondo.

11. Il falco passa il segno. Reazione degli altri uccelli.

12. Discorso della pernice sulla buona condotta.

13. La grande aquila indaga sui soprusi del falco e riporta giustizia.

14. Discorsi sublimi di astronomia.

15. Lieto fine: l’aquila loda il gallo e la pernice e li eleva a suoi ministri.

NOVELLA “IL MARITO PIO, LA BELLA SPOSA E L’AMANTE DI LEI”

Dalla seconda “Porta”. Traduzione di E. Baricci, pp. 172-179.

«Una volta ad Ashdod viveva un uomo. Egli era un virtuoso, un giusto della sua generazione. Da bravo musulmano, era fedele di fronte a Dio, di fronte al Santo. Pur essendo avanti con gli anni, costui aveva una moglie di nobile origine, bella come la luna, chiara come il sole. Per eccesso di zelo religioso, il vecchio uomo era oltremodo verecondo al punto da non

rimirare mai la maestosa bellezza della moglie. Dava per scontato che fosse una donna di valore e non vedeva la sua impudicizia, né sapeva che cosa facesse dal momento che non la degnava di uno sguardo. La donna intanto era rimasta attratta da un ragazzetto della sua città, un rossiccio di gentil aspetto, con la pelle morbida della gioventù. La fiamma del desiderio cominciò ad ardere in lei e il suo amore esplose: neppure l'oceano avrebbe potuto estinguere la sua passione. Un giorno, al tempo del raccolto, i pensieri della donna deviarono dalla castità e presero una brutta strada peccaminosa. Giunse la sera di festa: al suono dei flauti, pieni di gioia e carichi di aspettative, tutti erano contenti. L'uomo portò alla consorte come pasto festivo un capretto. All'ora in cui si offre l'oblazione, quando si trova pace e riposo, l'uomo bel bello andò alla Moschea vestito splendidamente. Uscendo, ingiunse alla moglie di preparare la tavola e la lampada: "Io vado a pregare nella Moschea più bella", le disse. La moglie allora si mise a guardare tra i giovanotti, uno particolarmente vacuo di fronte all'uscio di casa sua. Eccolo il bellimbusto passare tutto gaio per strada proprio all'angolo dove lei abitava. Giunse da lei e si avvicinò alla porta. Lei lo chiuse dentro, lo afferrò per la veste e rimirò la sua bellezza, la sua statura. [poi gli parlò dei suoi voti e del loro adempimento concludendo] "Ora, dal momento che la mia aspettativa nei tuoi confronti non è perita, vieni con me in casa: mangiamo, saziati della mia bellezza, del mio splendore. Così compirò il voto che feci davanti a Dio". Il giovane le rispose: "Dovresti fare un'argomentazione *a fortiori* perché io desidero tanto la tua compagnia ed ho aperto la bocca alla pioggia di primavera che è la tua amicizia: ma non ho mai veramente trovato il momento adeguato per goderne, perché temo il padron di casa, la sua gelosia tutta rovi e spine". "Comprendo la nobiltà del tuo pensiero" ribatté lei "ma sono stanca di portare il giogo dell'amore. Il mio cuore mi ha messo all'anima un collare, è il desiderio per te. Più il vitello vuole succhiare, più la mucca vuole allattarlo". E continuò a sedurlo con il suo eloquio, contro argomentando. "Sappi" disse "che mio marito – che il Signore lo protegga, che Colui che l'ha formato nel ventre materno lo aiuti – mio marito -, dicevo, è un penitente. E' uno spirito importante e onorevole, puro in ogni suo atto. Già una rapida occhiata al suo volto fa capire che non mi ha mai guardato, figuriamoci adempiere al mio voto. Del suo gruppo di studiosi egli è il più grande. Tra quelli che vanno mattina e sera alla moschea, lui è il primo ad arrivare e l'ultimo ad andare via. Prega meglio degli altri, e meglio degli altri ringrazia Dio; recita benedizioni prima e dopo la lettura dei testi sacri e fa mille suppliche, richieste, canti. Dunque vieni, signore, vieni con me, non aver paura". Così egli se ne andò con lei, lassù nella torre più alta. La banchettarono, fecero festa, si rallegrarono. Compirono l'offerta promessa e ridiscesero. Lei gli disse: "sii

lieto della tua giovinezza, non ti intristire, alzati bello vispo di buon mattino! Vieni con me: non desiderare altra grazia all'infuori della mia. Suvvia, sbrigati! Non startene lì con le mani in mano. Mio marito s'alza presto per la preghiera, per completare le sue suppliche secondo il rito, per fare l'opera sua, un'opera singolare, un insolito lavoro. Ora, tesoro mio, medita sulle mie parole: va' ma torna". Al che il giovane se ne tornò a casa di suo padre, come al solito, mentre la donna se ne restò sola soletta con le sue brame. [...] Il marito nel frattempo aveva concluso la sua preghiera, dunque si volse verso casa per andare a riposare. Là trovo tutto perfettamente in ordine: letto, tavola, sedia, lume ... e si rivolse a sua moglie: [...] Poi si sedette senza indugio a tavola, dove mangiò e bevve con soddisfazione. [...] E così l'uomo cominciò a parlare, spezzando i lacci del sonno che incombeva su di lui. [...] Come la donna ebbe ascoltato le eloquenti parole del marito, s'alzò, gli afferrò la veste e si prostrò al suo cospetto e disse: "Se questo è quello che dissero i saggi allora la nostra tavola è quella che sta davanti a Dio. Giustamente mi hai ricordata nel tuo elogio – possa io trovare grazia ai tuoi occhi, signore mio, così che tu faccia caso a me!". L'uomo aveva concluso il suo bel daffare, i discorsi, la tavola, il pasto e le vivande; a quel punto s'alzarono entrambi e in tutta fretta si recarono al piano di sopra. Lì giacquero insieme e soddisfecero l'appetito dei loro sensi. [Poi il marito] se ne andò per la sua strada a pregare il suo Re. Come fu uscito di casa, il giovane amante di lei si diresse all'uscio. Bussò col bastone, lei gli aprì e lo vide. "Dio sia benedetto" gli disse in tono urgente "perché te ne stai lì all'aperto? Mio marito non c'è, se n'è andato fuori dai piedi". Lui andò da lei esultante nella sua giovinezza. Sopraffatti come da un'onda che tutto travolge, prima mangiarono e bevvero, poi come chi gioca infiammato dalla passione, sette volte caddero, saziando il loro piacere, stravolgendo i costumi dei loro padri. Quando ebbero consumato, il giovane se ne andò. Lei si accinse in tutta fretta a preparare il pranzo e si mise a sedere languidamente nel suo angolino».

GIANCARLO TOLONI*

L'EDITIO PRINCEPS DELLA BIBBIA SONCINO (22 APRILE 1488)**

Tra le qualificate iniziative culturali promosse dal Centro studi stampatori ebrei Soncino nel trentennale del Museo della Stampa, riveste un ruolo certamente di prim'ordine l'impegno alla diffusione della conoscenza della Bibbia che i torchi di questa celebre famiglia di tipografi stamparono nella cittadina cremonese 535 anni fa. Ad essa, perciò, intendo dedicare questo breve saggio. Non a caso il Museo è stato inaugurato il 22 aprile 1988, in occasione delle celebrazioni del V centenario della stampa della celebre Bibbia, apparsa il 22 aprile 1488.

LA BIBBIA SONCINO

Si tratta della prima Bibbia ebraica completa a stampa: 'completa' non tanto perché il suo testo consonantico è munito anche dell'apparato vocale e degli accenti, quanto piuttosto perché essa comprende l'intero Tanakh, acronimo costituito dalla lettera iniziale di ciascuna delle tre sezioni della Bibbia ebraica secondo la suddivisione tradizionale, cioè la *Torah*, i *Nevi'im* e i *Ketuvim*, mentre fino ad allora le edizioni a stampa erano limitate a riproduzioni parziali di qualche parte della Bibbia. Essa fu tirata da Yehoshua Shelomoh nella tipografia aperta a Soncino dalla sua famiglia, che si insediò in questa cittadina dopo varie peregrinazioni.

Contrariamente all'uso ebraico, i Soncino assunsero come proprio cognome il toponimo di questa località fin dal loro arrivo, e non al momento di andarsene. Tale designazione passò poi a indicare anche la loro Bibbia, dall'*editio princeps* alle tre successive, e cioè: quella apparsa a Napoli

* Università Cattolica del Sacro Cuore di Brescia. Socio effettivo dell'Ateneo di Brescia.

** Testo della conferenza tenuta presso la sede dell'Ateneo venerdì 22 settembre 2023 in occasione del Convegno *Il Museo della Stampa, Centro Studi stampatori ebrei di Soncino*.

nel 1491-92, ancora ad opera di Yehoshua Shelomoh; quindi, l'esemplare stampato a Brescia nel 1494 da Gershom ben Mosheh, nipote di Yehoshua, lo stesso editore che nel 1511-1517 darà vita a Pesaro anche alla quarta edizione della stessa Bibbia.

Dopo un breve cenno all'opera dei Soncino, ci si soffermerà in particolare sulla prima edizione della loro Bibbia, per cercare di illustrarne le caratteristiche e le modalità con cui fu realizzata, nonché le finalità che ispirarono gli editori. Infatti, su queste premesse saranno poi predisposte le edizioni successive.

L'OPERA DEI SONCINO

Gli ebrei salutarono con particolare favore l'invenzione della stampa a caratteri mobili, dovuta, come è noto, a Johannes Gutenberg, la cui prima opera fu una Bibbia in latino, apparsa a Mainz nel 1455, che riproduceva la *Vulgata* geronimiana.¹ Questa nuova tecnica apparve loro come «l'arte di scrivere con molte penne», e il lavoro degli stampatori come un'«opera sacra» per le molteplici opportunità che essi già vi intravedevano.² Anzitutto, essa avrebbe prodotto un notevole vantaggio sul piano culturale, e cioè quello di assicurare un'ampia diffusione al testo biblico, perdipiù a prezzo ridotto, incrementando la trasmissione della fede e rafforzando l'identità giudaica. Inoltre, la stampa avrebbe offerto notevoli vantaggi anche da un punto di vista tecnico, primo tra tutti quello di contribuire a dare un assetto più uniforme al testo, sottraendolo alle alterazioni inevitabili della trascrizione amanuense.

Per la loro perizia, i Soncino saranno presto considerati come i più grandi stampatori ebrei, non solo dell'età moderna, come ha precisato Giuliano Tamani, che con i suoi studi ha fornito un contributo di primo piano alla conoscenza della loro attività tipografica.³ Tuttavia, in origine non si

¹ Il valore dell'invenzione della stampa per il mondo giudaico è illustrato da MARTIN PRZYBILSKY, "Jewish Concepts of the Holiness of Script in the Age of Printing: The Case of the *Genizah*", in Jessica Buskirk - Samuel Mareel, a cura di, *The Aura of the Word in the Early Age of Print (1450-1600)*, New York - London, Routledge 2016, pp. 102-114, spec. p. 104.

² Sull'origine e sul significato delle due denominazioni nella cultura ebraica del tempo cfr. ISRAEL ABRAHAMS, *Jewish Life in the Middle Ages*, Mineola, NY, Dover Publications 2012, p. 221.

³ Cfr. in particolare GIULIANO TAMANI, "La tipografia ebraica a Brescia e a Barco nel sec. XV", in Ennio Sandal, a cura di, *I primordi della stampa a Brescia: 1472-1511*. Atti del convegno internazionale - Brescia, 6-8 giugno 1984, Padova, Antenore 1986 [i.e. 1987], (Medioevo e umanesimo, LXIII), rist. Soncino, Edizioni dei Soncino 1988, pp. 61-80, spec. p. 69.

trattava di una famiglia di stampatori, né essi provenivano dall'Italia.⁴ Infatti avevano invece ascendenze tedesche, essendo originari di Spira, città della Renania; il loro capostipite era un certo Mosheh, vissuto nel secolo XIII. Verso la metà del XIV, un numero consistente di ebrei, arricchitisi col piccolo commercio, dalla Renania si trasferirà nell'Italia settentrionale, fondando banchi di prestito su pegno nelle principali città del Piemonte, della Lombardia, del Veneto e dell'Emilia.

Tra di loro, un altro Mosheh, rispetto al quale Gershom rappresentava la quinta generazione, nel giugno 1394 giungerà in Italia, stabilendosi a Treviso per esercitarvi l'attività feneratizia, su concessione dell'autorità locale, e poi passerà a Cremona. Suo figlio Shemuel, nel luglio 1435 farà lo stesso a Bassano per sei anni, per trasferirsi a sua volta a Cremona; in seguito, sposterà il banco a Orzinuovi, lavorando finalmente in proprio. Nell'aprile 1454, a seguito della pace di Lodi, che poneva fine alla fine della guerra tra la Repubblica di Venezia e il Ducato di Milano, Orzinuovi restò sotto l'autorità della Serenissima; Shemuel riparò dunque nel territorio degli Sforza, insediandosi a Soncino, il primo paese oltre il confine naturale tra Venezia e Milano segnato dal fiume Oglio.

L'acquisizione del cognome Soncino avverrà con suo figlio Israel Nathan, che sarà ricordato come «il padre di tutti i Soncino».⁵ Egli era medico a Martinengo, nel bergamasco; quindi, nel 1482 affidò ai figli Yitzḥaq e Yehoshua Shelomoh la gestione del banco di Soncino, che aveva ereditato dal padre. L'anno dopo, quest'ultimo darà inizio alla nuova attività di tipografo,⁶ su sollecitazione del padre, Israel Nathan, che gli indicò così la via che avrebbe reso famosi i Soncino come i più grandi stampatori ebrei di ogni tempo.⁷

⁴ Le ricerche di VITTORE COLORNI, «I Da Spira avi dei tipografi Soncino e la loro attività nel Veneto e in Lombardia durante il secolo XV», «Michael'. The Diaspora Research Institute, Tel Aviv» I, 1972, pp. 58-108, spec. pp. 81-108 (= ID., *Judaica minora. Saggi sulla storia dell'ebraismo italiano dall'antichità all'età moderna*, Milano, Giuffrè 1983, pp. 343-388); e ID., «Shemuel (Simone) da Spira contro fra Giovanni da Capestrano», «Rassegna mensile di Israel» XXXVIII, 1972, pp. 62-86, negli archivi delle località italiane da essi abitate (Mantova, Cremona, Martinengo, Verona) e delle città sedi amministrative di questi centri (Brescia e Milano) hanno permesso di ricostruirne la complessa genealogia. Cfr. anche TAMANI, «Tipografia ebraica», cit., 62.

⁵ COLORNI, *Judaica minora*, cit., pp. 361-362; anche in TAMANI, «Tipografia ebraica», cit., p. 65.

⁶ Citato in TAMANI, «Tipografia ebraica», cit., p. 65; testo ebraico e traduzione italiana in GIACOMO MANZONI, *Annali tipografici dei Soncino*, Bologna, G. Romagnoli 1886 (rist. Sala Bolognese, Forni 1979), pp. 8-15.

⁷ Sui Soncino e sulla loro opera nell'ambito delle prime edizioni a stampa della Bibbia ebraica si veda GIANCARLO TOLONI, «Fifteenth and Sixteenth Century Editions Before the

LA STAMPA DELL'EDITIO PRINCEPS

Dopo alcune edizioni parziali, limitate ai *Profeti anteriori* (1485) e a quelli *posteriori* (1486), Yehoshua Shelomoh si dedicò alla stampa dell'intera Bibbia ebraica, la cui *editio princeps*⁸ apparve nel 1488.⁹ Egli si avvale della preziosa collaborazione di Abraham ben Hayyim dei Tintori, che fu il vero artefice di questa stampa. Questi era figlio di Rav Abraham Hayyim, rabbino di Pesaro; con la sua famiglia, i Tintori, aveva lasciato l'antica arte, indicata anche dal loro cognome, per trasferirsi a Ferrara, aprendovi una delle più antiche tipografie. Egli aveva guadagnato notorietà pochi anni prima con l'*editio princeps* del *Sefer Torah*, apparso a Bologna nel 1482, per la sua abilità tipografica nel risolvere alcuni problemi con cui erano stati a lungo alle prese i suoi predecessori, in particolare quello della trascrizione corretta dei punti e delle linee ideate dai masoreti per indicare vocali e accenti tonici, nonché quello della segnalazione degli accenti che regolamentano la cantillazione sinagogale del testo biblico. In effetti, proprio per questa difficoltà, fin dall'*editio princeps* del *Sefer Tehillim*, cioè *il libro dei Salmi* (Bologna 1477), e dalle sue due ristampe (1477/8-80), ci si era limitati a riprodurre solo i primi quattro salmi (da 1,1 a 4,4) e tre versetti dei due successivi (5,12 - 6,1), tracciando le vocali in forma approssimativa e omettendo gli accenti, fino a decidere poi, per il resto del Salterio, di tralasciare del tutto entrambe le indicazioni. Abraham dei Tintori, invece, nel suo *Sefer Torah* era riuscito a riportare regolarmente tutti questi segni. Ciò conferma quanto fu significativa la sua esperienza per Yehoshua Shelomoh ai fini della stampa della prima edizione della Bibbia Soncino.

First Rabbinic Bible", in Richard D. Weis †, a cura di, *Modern Printed Editions of the Jewish Bible and its Christian Versions*, in Armin Lange, a cura di, *The Textual History of the Bible*, vol. III/B. *A Companion to Textual Criticism*, a cura di Richard D. Weis †, Armin Lange, and Russell E. Fuller, Leiden, E.J. Brill [in stampa].

⁸ GIOVANNI BERNARDO DE ROSSI, *Annales Hebraeo-typographici saeculi XV*, Parma, ex Regio Typographeo 1795 (rist. Amsterdam, Philo Press 1969), pp. 54-58, n. 20; CHRISTIAN D. GINSBURG, *Introduction to the Masoretico-Critical Edition of the Hebrew Bible*, London, Trinitarian Bible Society 1897 (rist. con la prefazione di Harry M. Orlinsky, New York, Ktav 1966), pp. 820-831, n. 6; FREDERICK R. GOFF, *Incunabula in American Libraries. A Third Census of Fifteenth-Century Books Recorded in North-American Collections*. Reproduced from the annotated copy maintained by Frederick R. Goff, Compiler and Editor Millwood, NY, Kraus Reprint 1973, p. 317, n. Heb-8; GIULIANO TAMANI, *Gli incunaboli ebraici delle Biblioteche d'Italia. Indici e cataloghi* (NS. Ministero per i beni culturali e ambientali - Indice generale degli incunaboli delle biblioteche d'Italia, VI), Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato 1981, p. 285, n. E4.

⁹ Data ufficiale, che figura anche sulla riproduzione esemplificativa della prima pagina a stampa della *Genesi*. Cfr. anche TAMANI, "Tipografia ebraica", cit., p. 72.

Il 22 aprile 1488 è la data ufficiale di pubblicazione di questa Bibbia, menzionata anche nella riproduzione esemplificativa della prima pagina della *Genesi*, stampata con “torchio Mediceo” a Soncino (Fig. 1). Nell'epigrafe apposta a conclusione della *Torah*, si precisa che essa vide la luce a Soncino il giorno 11 del mese di Iyyar dell'anno 248, e che Abraham dei Tintori vi appose il suo nome, accanto a quello del proprietario della stamperia, Yehoshua Shelomoh. Probabilmente l'anomalia dell'aver riportato già alla fine della *Torah* la data di stampa dell'intera Bibbia potrebbe dipendere dal fatto che l'editore aveva lavorato nello stesso tempo a varie sezioni della stessa, ed era impaziente di terminarne le ultime parti. Le datazioni suggerite dagli studiosi per il giorno della conclusione della stampa dell'intera Bibbia sono molteplici: si va dal 13 febbraio, secondo Christian D. Ginsburg,¹⁰ al 23 febbraio, per Richard J.H. Gottheil e Joseph Jacobs,¹¹ o all'inizio di maggio, secondo Giovanni Bernardo De Rossi.¹² Le differenze potrebbero dipendere dal diverso computo della corrispondenza del calendario ebraico rispetto a quello gregoriano della moderna numerazione degli anni. Certo il mese di Iyyar ha come corrispettivo il periodo di aprile-maggio, per questo si è soliti far corrispondere all'11 Iyyar il 22 aprile.

La prima edizione della Bibbia Soncino presenta un testo ebraico *in folio*, di formato ridotto, disposto su due colonne, per un totale di circa trenta righe per pagina (Figg. 2 e 3). Esso è fornito di vocali e accenti, ma manca la paginazione; il celebre filologo ed erudito De Rossi, che lo esaminò, attesta però che il numero delle pagine assommava a trecentottanta.¹³ Tuttavia, nella *princeps* è riportato il titolo dei libri o delle varie sezioni.

Interessante un particolare che sarà poi sviluppato nelle edizioni successive: all'esordio dei libri del *Deuteronomio*, dei *Giudici*, di *Samuele* e dei *Re* era stato lasciato uno spazio bianco in corrispondenza dell'*incipit*, la prima parola che funge anche da titolo del libro. Nel resto dei libri, invece, l'*incipit* era scritto in lettere capitali ornamentali, e nella *Genesi* era incluso in un'elegante xilografia (Fig. 4). Nelle edizioni successive, poi, questo spazio bianco sarà riempito con la trascrizione dell'*incipit* stesso, vergato a mano e accompagnato talora da fregi ornamentali; quest'intervento decorativo raggiungerà l'eccellenza nella Bibbia di Brescia, che per le sue ricche miniature sta a metà tra un'opera d'arte della tradizione manoscritta

¹⁰ GINSBURG, *Introduction*, cit., p. 821.

¹¹ RICHARD J.H. GOTTHEIL - JOSEPH JACOBS, “Incunabula”, in Isidore Singer *et al.*, a cura di, *Jewish Encyclopedia*, vol. VI, New York - London, Funk and Wagnalls Company 1906, pp. 575-580, spec. p. 579.

¹² DE ROSSI, *Annales*, cit., p. 55.

¹³ DE ROSSI, *Annales*, cit., p. 55.

e un'edizione a stampa.¹⁴ I libri storici che nelle Bibbie moderne sono suddivisi ciascuno in due (*Samuele, Re, Ezra-Nehemia* e *Cronache*) qui sono un tutt'uno; analogamente, i *dodici Profeti* minori sono considerati come un libro unico. Invece la *Torah* è distribuita in ventiquattro pericopi o *pārāšôt* (pl. di *pārāšâ*, termine con cui si indica ognuna delle sezioni in cui si è suddivisa la *Torah* in vista della sua lettura settimanale);¹⁵ la prima parola di ciascuna di esse è scritta a grandi lettere con il carattere quadrato, come un titolo. Ogni pericope è separata dalla successiva dall'intervallo di uno spazio di tre righe, scandito da tre lettere *pe* (iniziale di *pārāšâ*), secondo un uso tipico dei manoscritti ashkenaziti, cioè tedeschi e franco-tedeschi, che potrebbero quindi essere stati supposti dall'editore nella stampa. Inducono a pensarlo anche altri indizi ortografici, quali l'uso frequente delle *matres lectionis*,¹⁶ o l'assenza del *metegh*¹⁷ e del *raphé*.¹⁸

È quasi del tutto assente anche la masora, la glossa esegetica della tradizione rabbinica, solitamente annotata nei margini superiore o inferiore, o inserita tra riga e riga del testo per illustrarne le oscurità. I caratteri delle consonanti, invece, sono ben tracciati, e non più lasciati alla soggettività dei copisti, e le vocali collocate quasi sempre correttamente sotto di essi, sia pur in forma ancora approssimativa quanto alla loro grafia.¹⁹

¹⁴ Di quest'edizione è offerta una presentazione specifica in GIANCARLO TOLONI, "La Bibbia ebraica Soncino di Brescia e la Bibbia di Lutero. Agli albori della stampa del testo biblico", in *Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'Anno 2017. Anno Accademico CCXVI*, Brescia, Torre d'Ercole 2020 [i.e. 2021], pp. 223-249; cf. anche ID., "Tre capitoli bresciani di filologia ebraica biblica", in Andrea Canova - Giovanni Gregorini, a cura di, *Storia e cultura a Brescia dall'antichità ai nostri giorni. Lavori in corso del Dipartimento di Scienze storiche e filologiche dell'Università Cattolica del Sacro Cuore* (Ricerche - Storia), Milano, Vita e Pensiero 2019, pp. 277-288.

¹⁵ DAVID J.A. CLINES, a cura di, *The Dictionary of Classical Hebrew*, vol. VI, Sheffield, Sheffield Academic Press 2007, p. 789a, s.v. *pārāšâ*; LUDWIG KOEHLER - WALTER BAUMGARTNER, a cura di, *Hebräisches und aramäisches Lexikon zum Alten Testament*, vol. III, Leiden, E.J. Brill 1983, p. 920a, s.v.

¹⁶ Si tratta di tre consonanti (*he, waw, yod*) indebolite fino a perdere il loro suono originario per poter esprimere le vocali.

¹⁷ Il termine significa «freno». In effetti, si tratta di una lineetta verticale, posta a fianco di una vocale media o lunga, che introduce un accento secondario nella lettura della parola e quindi una sorta di 'freno' su questa sillaba.

¹⁸ Segno diacritico con cui si indica la spirantizzazione delle *begadkepat* (*beth, ghimel, daleth, kaf, pe, tau*) precedute da vocale: si tratta di sei consonanti – richiamate da questa formula mnemonica – da leggersi perciò con pronuncia fricativa, e cioè con suono spirante e non occlusivo.

¹⁹ Sui problemi dell'inserimento dei punti e lineette della vocalizzazione del testo consonantico nell'*editio princeps* della Bibbia Soncino rimando al bel contributo di BRUNO

Il testo presenta vari errori e omissioni (ben cinquantatré), rispetto al masoretico. Ma lo stesso *qere-ketib* (una sorta di *errata-corrigé*) è stato manipolato, cosicché capita spesso di trovare direttamente inserite nel testo corrotto le correzioni che si sarebbero dovute semplicemente segnalare a margine.

I *nomina sacra* (il tetragramma Yhwh e *Elohim*), forse in segno di rispetto alla trascendenza divina, che imponeva di non pronunciare il nome di Dio, sono trascritti con una *daleth* al posto dell'ultima *he*, assumendo perciò una diversa pronuncia rispetto a quella ufficiale. Questa prima edizione è custodita sia al British Museum sia all'Exeter College, dell'Università di Oxford.

GLI SVILUPPI

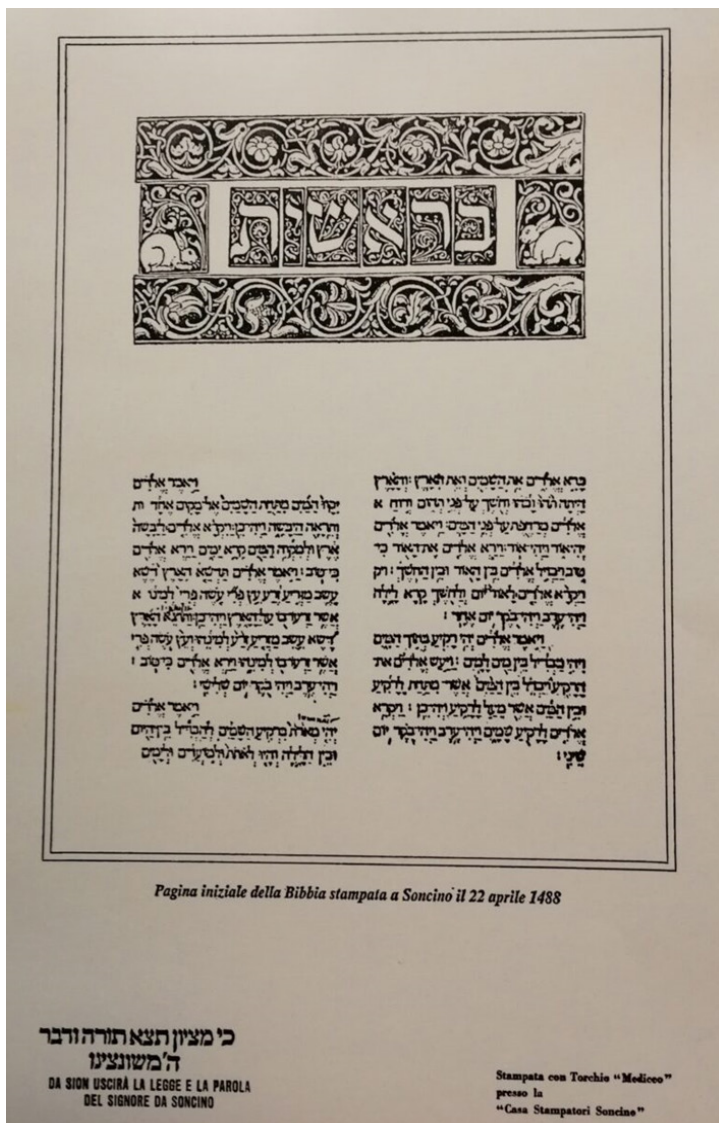
Passando dall'*editio princeps* alle tre edizioni successive della Bibbia Soncino²⁰ le tecniche tipografiche avranno un ulteriore progresso qualitativo: anzitutto, i caratteri ebraici diverranno sempre più regolari e con una maggior definizione. Inoltre, si farà via via più precisa anche la collocazione sotto le consonanti dei punti e lineette che indicano le vocali, che saranno tracciate con una maggior precisione, a beneficio di un'agevolazione nella lettura, grazie anche all'inserzione di altri segni diacritici della cantillazione sinagogale, in particolare gli accenti, il *metegh* e il *raphé*. Tuttavia, nella *Torah* della terza edizione, la cosiddetta Bibbia di Brescia, Gershom²¹ sarà più restio ad accogliere innovazioni ortografiche come il *dagesh*,²² ma è pur vero che nei *Profeti* e negli *Agiografi* queste novità incontreranno un suo interesse maggiore, e saranno quindi introdotte nella stampa.

CHIESA, "Il testo della prima edizione della Bibbia ebraica", in Giuliano Tamani, a cura di, *I tipografi ebrei di Soncino 1483-1490*. Atti del Convegno - Soncino, 12 giugno 1988, Soncino, Edizioni dei Soncino, 1989, pp. 65-116. Cfr. anche GIULIANO TAMANI, "Dall'amanuense al tipografo", in Tamani, a cura di, *I tipografi ebrei a Soncino*, cit., pp. 37-61.

²⁰ Sulle quattro edizioni della Soncino rimando a GIANCARLO TOLONI, "La Bibbia ebraica Soncino e le sue edizioni / The Soncino Hebrew Bible and Its Editions", in *30 anni Museo della Stampa Centro Studi Stampatori Ebrei - Soncino*. Atti del Convegno - Soncino, 22 aprile 2018 e Barco d'Orzinuovi, 18 novembre 2018 / *Printing Museum's 30th Anniversary, Centre for the Study of Soncino - Hebrew Typography*. Conference Proceedings - Soncino April 22, 2018 and Barco d'Orzinuovi November 2018, Soncino, Edizioni dei Soncino 2023, pp. 58-78 / 148-68.

²¹ Sull'attività di Gershom rimando a GIANCARLO TOLONI, "L'attività editoriale di Gershom Soncino a Brescia e a Barco (1491-1497)", in *Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'Anno 2019. Anno Accademico CCXVIII*, Brescia, Torre d'Ercole, 2022, pp. 407-434.

²² Si tratta di un punto posto nel corpo della consonante per indicare la geminazione, o per segnalarne la pronuncia con suono occlusivo nel caso si tratti di una delle *begadkepat*.



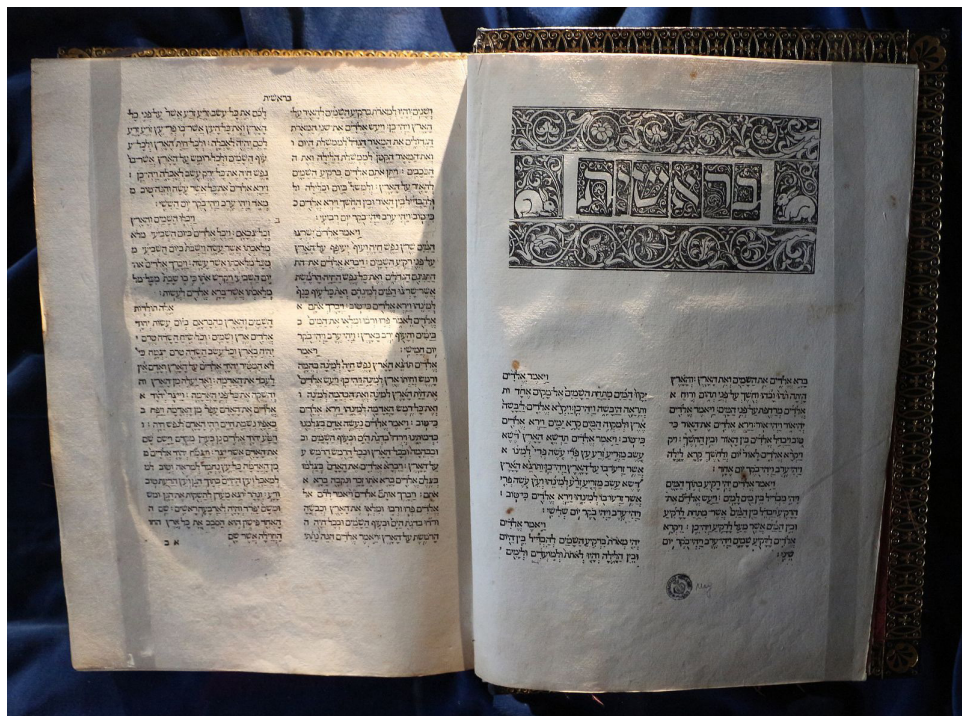
Fig. 2 – Prime due pagine della *Genesis*, dell'*editio princeps* della Bibbia Soncino



Fig. 3 – Ingrandimento della prima pagina della *Genesis* dell'*editio princeps* della Bibbia Soncino con xilografia dell'*incipit*



Fig. 4 – Ingrandimento della xilografia con l'*incipit* della *Genesis*, dell'*editio princeps* della Bibbia Soncino

DANIELE GARRONE*

STAMPARE LA BIBBIA EBRAICA, DA SONCINO 1488 ... A INTERNET ALCUNE TAPPE SIGNIFICATIVE**

La stampa della prima Bibbia ebraica a Soncino (1488) è un evento memorabile non solo dal punto di vista tecnico, ma anche da quelli della storia della cultura accademica e degli effetti della Bibbia. Nel 1488 si affacciò la possibilità di un accesso sempre più esteso ai testi in lingua originale: il motto umanistico “ad fontes” diventava una opzione concreta anche al di fuori delle biblioteche e dei conventi.

La novità tecnica si manifestava appunto sullo sfondo degli interessi dell’Umanesimo. Di lì a poco la Riforma protestante accostò all’opzione umanistica una scelta ancora più radicale; l’accesso alle fonti era una necessità imprescindibile non soltanto per il lavoro erudito, ma anche per il popolo cristiano, attraverso la traduzione e la diffusione dei testi biblici nelle lingue volgari che veniva realizzata a partire dai testi studiati nelle lingue originali, l’ebraico e l’aramaico per l’Antico Testamento, il greco per il Nuovo. La disponibilità di testi a stampa anche in lingue antiche si manifestava in un mondo pronto non solo ad accoglierli, ma anche a valorizzarli.

Il nuovo accesso a testi (molto più) facilmente disponibili andò di pari passo con lo sviluppo di una ebraistica cristiana, che fu spesso segnata, è vero, da un atteggiamento polemico nei confronti della tradizione ebraica, eppure favorì l’incontro con eruditi ebrei e dischiuse un mondo fino ad allora praticamente ignorato.

Si può poi dire che l’innovazione tecnica della stampa e l’approccio filologico umanistico affrontarono i primi problemi di quella che oggi è una disciplina specifica, la “critica testuale”, a partire da una questione molto semplice: quale versione pubblicare in presenza di svariati manoscritti con

* Università Valdese di Roma.

** Testo della conferenza tenuta presso la sede dell’Ateneo venerdì 22 settembre 2023 in occasione del Convegno *Il Museo della Stampa, Centro Studi stampatori ebrei di Soncino*.

varianti testuali? Quale manoscritto(i) considerare più autorevole(i) di altri? Fu poi necessario – una volta che lo studio delle lingue bibliche era, almeno per i protestanti, un elemento essenziale della formazione universitaria in vista del ministero – produrre lessici e grammatiche.

Oggi siamo a punto assai avanzato del cammino che iniziò nel 1488 a Soncino. Chiunque, anche *on line*, può procurarsi una edizione a stampa del testo della Bibbia ebraica, una grammatica e un dizionario ebraico-italiano. Si trovano persino corsi *on line* per l'apprendimento dei rudimenti dell'ebraico biblico, oltre ai vari corsi in presenza che vengono organizzati in diversi contesti urbani.

E' perciò interessante, non solo per gli specialisti, essere consapevoli di ciò che è avvenuto tra la prima stampa della Bibbia e quella che possiamo avere tra le mani oggi. Non si tratta soltanto di una storia dell'editoria, ma anche di una storia dell'ermeneutica cristiana e dei problemi che affronta.

Partiamo da noi. La più accessibile edizione a stampa della Bibbia ebraica è la *Biblia Hebraica Stuttgartensia* pubblicata dalla Società biblica tedesca. Su questa edizione si lavora non soltanto in tutti i corsi di esegesi nelle facoltà teologiche cattoliche e protestanti, ma anche nelle università in cui vengono impartiti insegnamenti di ebraico biblico, di storia del Levante ecc. E' anche il testo di partenza di tutte le più recenti traduzioni della Bibbia: in Italia possiamo citare quella curata dalla Conferenza episcopale italiana e quella, in corso, promossa dalla Società biblica in Italia (SBI), la *Bibbia della Riforma* (BIR).

Per comprendere il valore, ma anche i limiti della Stuttgartensia come viene comunemente chiamata, occorre sapere alcune cose.

Non possediamo il testo "originale" della Bibbia ebraica. Fino alle scoperte dei manoscritti del Mar morto, a cui accenneremo più avanti, disponevamo di centinaia e centinaia di manoscritti medioevali, prodotti nella trasmissione del testo biblico in ambito ebraico. Originariamente il testo ebraico non era provvisto di segni vocalici, che furono poi aggiunti dai maestri detti masoreti (da *masorah*, "tradizione"), che produssero alla fine, nel corso dell'alto medioevo, un testo che potremmo definire standardizzato. Per quanto standardizzato fosse il testo, le centinaia di esemplari ricopiati ad opera di pur diligentissimi e pii copisti presentano delle varianti.

Un problema analogo si verifica per il Nuovo Testamento greco, anch'esso facilmente accessibile in edizioni correnti. Si tratta però, in questo caso, di edizioni critiche: il testo edito è il risultato della collazione di tutte le varianti, giungendo a un testo che viene definito "eclettico" e che si può ragionevolmente pensare sia anteriore a lezioni varianti successive, che comunque sono indicate nell'apparato critico.

La nostra *Biblia Hebraica Stuttgartensia* non è una edizione critica, anche se è corredata di un apparato in cui sono indicate lezioni varianti e

proposte di emendamento. Viene definita *edizione diplomatica*: si basa su un codice specifico, che viene trasposto a stampa senza alcuna modifica, neppure la correzione di errori manifesti.

La *Biblia Hebraica Stuttgartensia* si basa sul cosiddetto *Codex Leningradensis*¹, così chiamato perché conservato nella Biblioteca nazionale di Leningrado (oggi San Pietroburgo) con la segnatura B19^A. I riferimenti cronologici forniti nel colofone rimandano a date tra il 1008 e il 1010, la più sicura essendo quella del 1008. Benché la sua datazione sia distante di oltre un millennio dagli ultimi eventi rispecchiati nella Bibbia ebraica, è cionondimeno uno dei più antichi codici completi della Bibbia ebraica a cui possiamo accedere. Questa la ragione per cui fu scelto, già con la terza delle edizioni curate dallo studioso tedesco Rudolf Kittel (1853-1929), che cominciò ad apparire a fascicoli nel 1929 per essere poi edita in un unico volume nel 1937 (e poi ristampata fino alla comparsa della *Biblia Hebraica Stuttgartensia*). E' in corso di pubblicazione la *Biblia Hebraica Quinta*, ma si tratta anche qui di una edizione diplomatica del codice di Leningrado, con un nuovo e più ampio apparato.

Finora, non disponiamo di una edizione critica dell'intero testo della Bibbia ebraica; oltre ad alcuni tentativi da parte di studiosi di fornire un testo critico di questo o quel libro la Society of Biblical literature ha avviato un progetto di edizione critica completa, *The Hebrew Bible. A Critical Edition*, ma è per ora disponibile il solo volume dei *Proverbi*.²

La mancanza di una edizione critica del testo della Bibbia ebraica colpisce tanto più dopo le scoperte di Qumran. In una serie di grotte sul Mar morto, dal 1947 in avanti, sono venuti alla luce numerosi manoscritti, facenti parte della biblioteca di un gruppo ebraico dissidente che lì si era trasferito. Oltre agli scritti di questi gruppo, sono stati rinvenuti anche manoscritti con libri della Bibbia ebraica, alcuni presenti in più esemplari, come ad es. il rotolo di Isaia. L'importanza di queste scoperte sta anche nel fatto che questi manoscritti sono oltre mille anni più antichi dei più antichi manoscritti di cui disponevamo. Abbiamo già detto del codice di Leningrado. Nella *genizah* (deposito di manoscritti ebraici religiosi non più in uso) della sinagoga caraita del Cairo fu rinvenuto il cosiddetto *codice del Cairo*, che contiene profeti anteriori e posteriori, datato all'895 a. C. C'è poi il codice rinvenuto nella sinagoga sefardita di Aleppo, risalente al

¹ Accessibile on line: https://ia800709.us.archive.org/12/items/Leningrad_Codex/Leningrad.pdf.

² Michael V. Fox, *Proverbs. An Eclectic Edition with Introduction and Textual Commentary*, The Hebrew Bible A Critical Edition 1, SBL Press, Atlanta GA 2015. Sull'impresa, cfr. Ronald Hendel, *Steps to a New Edition of the Hebrew Bible*, Text-Critical Studies 10, SBL Press, Atlanta GA 2016 e <http://hbceonline.org/>

929 d.C.: scomparso in circostanze legate al conflitto arabo-israeliano del 1948 fu poi recuperato, ma assai danneggiato. E' alla base di un progetto editoriale dell'Università ebraica di Gerusalemme.

Se quelli ora menzionati sono i codici più antichi, i manoscritti biblici di Qumran ci fanno risalire di almeno un millennio in direzione dei testi di partenza di una lunghissima storia di trasmissione. I testi biblici di Qumran hanno in alcuni casi una forma assai simile a quella che troviamo nella tradizione masoretica; in altri, attestano forme testuali diverse; sono dunque di fondamentale importanza per ricostruire la storia della trasmissione dei libri della Bibbia ebraica e cercare di ipotizzare una o più forme anteriori agli sviluppi successivi.

Torniamo alla storia delle edizioni a stampa: che cosa è successo tra "Soncino 1488" e il nostro tempo, in cui a codici come il Leningradense o quello di Aleppo possiamo persino accedere on line?

Sono secoli pieni di cose memorabili dal punto di vista dell'editoria, ma anche di discussioni e talora di polemiche sulla interpretazione dei testi.

Nel limitato tempo a disposizione, posso solo menzionare alcuni fatti salienti.

Alla stampa del 1488, probabilmente ancora a Soncino, seguì una seconda edizione, senza indicazioni tipografiche. Fu poi a Brescia, che Gershom Soncino stampò nel 1494 una terza edizione, che fu utilizzata anche per la traduzione della Bibbia di Lutero.

Pochi decenni dopo, tra il 1514 e il 1517 fu elaborata la *Poliglotta di Alcalà* (1514-1517)³, promossa dal Cardinale Ximénez de Cisneros (1436-1517), francescano, fondatore (1498) dell'università di *Complutum* (in latino, Alcalà in arabo e Henares in ispano-latino). Di cultura umanistica e avendo lui stesso studiato ebraico e greco, affidò il lavoro a tre convertiti ebrei. Questa Bibbia in sei volumi, stampata in 600 esemplari, riproduceva, su colonne affiancate, il testo della Vulgata latina, al centro, e quelli del testo masoretico e della traduzione greca detta dei Settanta, rispettivamente a destra e a sinistra. Nel basso della pagina, si trova anche il Targum, la traduzione aramaica, provvisto di versione in latino. Si trattava chiaramente di una edizione dedicata allo studio, in quanto permetteva di accedere in maniera sinottica alla versione autoritativa nella Chiesa (la Vulgata), al testo "originale" e alla versione greca dei Settanta, che tanta rilevanza aveva avuto nella diffusione del cristianesimo e nello sviluppo della teologia patristica.

Lo sviluppo degli studi biblici, con le sue due anime umanistica e riformata, non a caso produsse altre edizioni poliglote della Bibbia. Tra il 1568

³ L. Alonso Schökel, *La Bibbia poliglotta complutense*, CivCatt 1995, 366-371.

e il 1572 uscì in 4 volumi la *poliglotta di Anversa* (Antwerp)⁴, detta “Bibbia regia” perché finanziata da Filippo II di Spagna. Tra il 1629 e il 1645 veniva pubblicato a Parigi uno sviluppo della Bibbia di Anversa (compaiono il samaritano, il siriano e l’arabo).⁵ Tra il 1654 e il 1657 apparve a Londra la poliglotta curata dal vescovo anglicano e orientista Brian Walton (1600-1661).⁶

Lasciato lo sviluppo delle stampe poliglote, dobbiamo tornare indietro e precisamente a Venezia, dove un fiammingo, di Anversa, Daniel Bomberg si era trasferito e aveva impiantato una tipografia. Pubblicò nel 1517-18 una prima Bibbia rabbinica, con il testo ebraico, il targum e i commenti di Rashi e Ibn Ezra, curata da Felice da Prato, ebreo convertito nel 1513 e poi divenuto monaco agostiniano. Seguirono altre due edizioni, nel 1524-1525 e nel 1548. A differenza della prima edizione di Bomberg, quella del 1524-25 fu riconosciuta anche dagli ebrei (per i quali è la prima bibbia rabbinica stampata) e si impose come *textus receptus* fino agli inizi del ‘900 anche in ambito cristiano.

In questa rapida carrellata ho omesso molti passaggi: credo tuttavia che le poche cose che ho solo menzionato possano dare un’idea di ciò che c’è stato tra il nostro attuale, agevole accesso al testo della Bibbia ebraica in lingua originale e la fine del medio Evo. Ognuna delle realizzazioni cui abbiamo fatto cenno è erede della prima stampa a Soncino, 1488.

⁴ *Biblia sacra hebraice, chaldaice, græce et latine, Philippi II Regis Catholici pietate et studio ad Sacrosanctæ Ecclesiæ usum.*

⁵ *Biblia 1. Hebraica, 2. Samaritana, 3. Caldaica, 4. Graeca, 5. Syriaca, 6. Latina, 7. Arabica, quibus textus originales totius Scripturae Sacrae, quorum pars in editione Complutensi, deinde in Antuerpiensi regis sumptibus extat, nunc integri, ex manuscriptis toto fere orbe quaesitis exemplaribus, exhibentur, Lutetiae Parisiorum: excudebat Antonius Vitre, Regis, Reginae regentis, & Cleri Gallicani Typographus.*

⁶ *S. Bibbia polyglotta complectens textus originales hebraicos cum Pentateuco samaritano, chaldaicos, graecos versionumque antiquarum samaritanæ, chaldaicæ, latinæ vulgatae, aethiopicæ, graecæ Sept. syriacæ, arabicæ, persicæ, quicquid comparari poterat ex mss. antiquis undique conquisitis optimisque exemplaribus impressis summa fide collatis.*

ADELAIDE BALDO*

LETTURA PSICANALITICA DI *SENILITÀ***

Buona sera a tutte e a tutti. Ringrazio l'Ateneo che, tramite l'amico Piero Gibellini, mi ha invitato a questo incontro dedicato a Italo Svevo. Io parlerò del romanzo *Senilità* e spero di riuscire a trasmettere anche a voi i pensieri e le emozioni sulle quali ho lavorato a partire da questo romanzo. Io sono una grande appassionata di Svevo che ritengo un grande autore. Un autore moderno che parla di tematiche che sono ancora di grande attualità, a partire da quelle già citate dal professor Gibellini e che sono quelle relative alla sessualità così come viene presentata nei suoi romanzi.

Prima di entrare specificatamente nel romanzo *Senilità* vorrei dire due parole sul rapporto fra letteratura e psicanalisi, un rapporto che è sempre stato privilegiato. Privilegiato innanzi tutto perché anche le sedute di psicanalisi sono una narrazione: il paziente narra sé stesso con una narrazione che non è però quella dell'osservatore fotografico, ma dell'osservatore di sé stesso che, con l'aiuto del suo Virgilio che è l'analista, vuole entrare nelle profondità della propria psiche e, quindi, scoprire non soltanto ciò che sta dietro ai sintomi, ma il significato della sua stessa vita. Anche la letteratura fa in qualche modo questo lavoro: da sempre, direi, c'è questo aspetto di descrizione di tematiche profonde e intime dell'animo umano.

Però credo che la consapevolezza della teoria psicanalitica o, comunque, di tutto quel fermento di pensiero che si è sviluppato a partire dalla fine dell'ottocento, abbia permesso anche alla letteratura di entrare nella narrazione con una consapevolezza nuova che apre a nuovi orizzonti. Vorrei subito specificare che ritengo ci sia una differenza fra l'interpretazione psicanalitica di un testo letterario e la componente analitica di un testo letterario. Sono due cose molto diverse e mi preme subito dire – questo almeno è il mio pensiero e se qualcuno non sarà d'accordo va bene lo stesso,

* Psicoterapeuta.

** Testo della conferenza tenuta venerdì 29 settembre 2023 in occasione del Convegno *La coscienza di Svevo. Lo scrittore triestino a cent'anni dal suo capolavoro*.

anzi meglio perché così si discute, cosa sempre utile- che spesso si cade nel tentativo un po' didattico, di voler a tutti i costi interpretare i personaggi di un'opera letteraria. Trovo questo approccio, che può essere anche interessante, un po' pericoloso perché rischia di entrare in una dimensione di valutazione diagnostica di personaggi che, poveretti, ci stanno semplicemente rappresentando la loro vita attraverso le parole dell'autore.

Invece, la presenza di un pensiero analitico come accade in Svevo, come negli altri autori citati nell'introduzione dal professor Gibellini, è tutt'altra cosa; si sente che l'autore è consapevole della presenza di un mondo psichico sotterraneo e che lui stesso fa un lavoro di ingresso nel mondo oscuro dei suoi personaggi, ed è in evitabile che la parte autobiografica emerga, volontariamente o no. Ritengo che Svevo ne fosse consapevole ed è proprio questo che differenzia la letteratura di Svevo da quella di tanti altri autori. La descrizione non è solo una descrizione, ma una elaborazione, una conoscenza critica di quanto emerge dalle parti più profonde dei personaggi e, quindi, dell'autore.

Svevo è un caso assolutamente unico e qui dobbiamo citare delle date che mostrano la genialità di questo grandissimo uomo, e voglio usare il termine uomo prima ancora di autore.

È importante, a questo punto, ricordare cosa era Trieste in quegli anni: una città culturalmente vivacissima. Era una città multiculturale, multireligiosa, multilinguista; una città in cui tutto quello che poteva venire da mondi altri arrivava con le navi, coi treni, e lì esplodeva in forme di pensiero che hanno dato luogo a cose meravigliose.

I grandi artisti hanno una sorta di preveggenza e sono in grado di intercettare i pensieri e i pre-pensieri che circolano nella società, nel mondo culturale, a volte perfino nel mondo scientifico, ancora prima che vengano espressi.

E qui è importante dare delle date. La trilogia sveviana - *Una vita*, *Senilità*, *La coscienza di Zeno*- rappresentano un percorso, quasi tappe di avvicinamento alla consapevolezza su tante cose, ma soprattutto su cosa è la psicanalisi; in particolare su che uso se ne può fare perché sapere cosa è serve a poco, mentre è molto più interessante capire che uso se ne possa fare. Il primo romanzo *Una vita* è ancora legato a una descrizione di tipo flaubertiano, mentre da *Senilità* si fa un passo molto più avanti perché qui, davvero, incomincia a comparire la consapevolezza che esiste un mondo nascosto- quel mondo che la psicanalisi ha esplorato e poi codificato in una teoria- e che poi trova ne *La coscienza di Zeno* il suo compimento grandioso non soltanto perché il romanzo è scritto in prima persona, come se fosse una lunghissima seduta analitica in cui il protagonista barra Svevo si racconta, ma perché la consapevolezza dei propri sintomi e patologie

raggiunge una dimensione di compiuto avvicinamento alla psicanalisi. Ecco le date: *Senilità* è comparsa nel 1898, ma era già stata completata nel 1894. Ricordo che il libro di Freud che ha dato inizio alla conoscenza della psicanalisi a livello internazionale, e cioè *La sessualità nella eziologia della nevrosi* è del 1898. Nello stesso anno, dunque, vengono pubblicati questi due libri, un romazo e un trattato che parlano un po' della stessa cosa. È evidente che Svevo non poteva aver letto il testo di Freud; questo è già un elemento che fa capire come il grande artista sa lavorare in parallelo con chi ad altri livelli, in questo caso la medicina, si occupa di tematiche di interesse collettivo.

Per quanto riguarda *La coscienza di Zeno* è ancora più strepitoso che compaia nel 1923 mentre *Inibizione, sintomo e angoscia* di Freud è del 1925; quindi Svevo anticipa di due anni tematiche che compaiono in questo altro fondamentale testo di Freud, come se i pensieri dei due autori si svolgessero in parallelo. Direi che sono due libri che dovrebbero essere quasi letti assieme, su un comodino Svevo e su un altro comodino Freud, per vedere la trama che lega questi due pensatori. Riprendo il tema della narrazione, ma devo subito dire una cosa: i personaggi di *Senilità* sono proprio antipatici, duri, si sente che anche Svevo li maneggia con una certa difficoltà perché sono veramente meschini. La grandezza di Svevo sta nel volerli conoscere e capire non in termini moralistici, ma chiedendosi: come mai sono così queste persone? come mai non riescono a usare la loro intelligenza e le loro potenzialità in vista di un progetto che darebbe loro una dignità di uomini e di donne? perché si perdono in tali bassezze?

Questo è anche il compito della psicanalisi, partire da situazioni veramente antipatiche per far fiorire qualcosa che in analisi si chiama bambino analitico. Si parla anche di parto letterario, e troviamo anche qui una corrispondenza che non è casuale. È come affermare che la narrazione, esercitata attraverso l'elaborazione di quanto si narra, diventa nascita, apertura alla vita, strumento di cura. In *Senilità* c'è esplicitamente il riferimento alla narrazione come cura: il protagonista vorrebbe scrivere qualcosa che, partendo da dati autobiografici, dovrebbe diventare un affresco più ampio. Però non ci riesce. Per altro anche il suo amico scultore vorrebbe fare lavori che diano rappresentazione alle idee che ha in testa- poi vediamo quali sono- ma non ci riesce. È un romanzo che narra di una narrazione mancata, per traslato di una psicanalisi mancata, e quindi di una cura mancata.

In effetti non c'è un lieto fine. A confronto *La coscienza di Zeno* ha un happy end strepitoso, perché almeno c'è la consapevolezza. *Senilità* è un romanzo che parla della stagnazione della psiche, del pensiero, dei corpi. Una stagnazione patologica che va di pari passo, lo si legge fra le righe, con una stagnazione anche sociale. Le scene in cui i vari personaggi passeggia-

no per il corso e la piazza di Trieste, o che vanno in certi locali dove ci sono feste, sono momenti in cui si assiste ad una stagnazione sociale nascosta dietro un mascheramento, il mascheramento della nevrosi.

Non è un caso che il romanzo avrebbe dovuto uscire con un altro titolo. Il primo titolo dato da Svevo era *Il carnevale di Emilio*. Il carnevale è il momento in cui ci si maschera, si possono agire pulsioni frammentate nascoste dietro la maschera, poi il giorno dopo finisce, si fa quaresima. Questo titolo, che sarebbe stato molto più significativo, è stato poi sostituito con *Senilità*, nato dalla discussione con l'editore e altre persone. Forse ha prevalso l'idea che il concetto di senilità meglio si accompagnava all'impotenza, la non azione, l'incapacità.

Oggi noi non possiamo più accettare questa analogia perché per fortuna siamo arrivati alla convinzione che la senilità può essere accompagnata da un sacco di acciacchi, ma anche da una grande generatività mentale.

Direi che il tema del romanzo non è la senilità ma l'impotenza, la non generatività.

Ecco perché i personaggi sono tutti antipatici: non si preoccupano nemmeno di poter generare qualcosa, sono vincolati a un mondo fatto di pulsioni carnevalesche, molto primitive, grezze, che si esprimono in agiti, come si dice in psicopatologia, cioè azioni che vengono fatte per difendersi dalle angosce che premono dentro, buttandole fuori, allontanandole da sé in modo illusorio.

Infatti non c'è alcuna progettualità, i personaggi vivono solo l'estemporaneità del momento e in quel momento interpretano di volta in volta quello che la nevrosi gli fa interpretare in quel momento. In una conversazione con dei colleghi una volta avevamo anche riso dicendo che a volte la nevrosi fa apparire anche più stupidi di quel che si sia. Può sembrare una battuta ma è la verità perché la nevrosi, se non viene conosciuta e quindi elaborata e collocata in modo armonico all'interno della struttura psichica, distorce le persone e le fa apparire stupide. Anche il personaggio cardine di *Senilità*, Emilio Brentani che stupido non doveva essere, si manifesta in modi che ci fanno dire ma che omino è questo qui? che omino è con la sua inettitudine e impotenza?

Il tema del conoscere accompagna tutta la narrazione. Svevo vuole conoscere i suoi personaggi. Non ha ancora gli strumenti per poterlo fare, con Zeno ne avrà molti di più, ma comunque li vuole conoscere e, infatti, tutti sono delineati come persone che hanno pesanti fantasmi interni. L'unica che forse non ne ha è Angiolina che, a mio avviso, è il personaggio più inquietante perché sembra la più tranquilla e invece è la più malata di tutti in questo quartetto che poi diventa un quintetto e molte altre cose. I personaggi restano invischiati in una frammentarietà emotiva che diventa

anche una frammentarietà ideativa e, soprattutto, un ostacolo per il ritrovamento di una identità- e qui arriviamo al tema della sessualità- maschile e femminile che infatti manca: sono maschere anche queste.

Il personaggio di Emilio interpreta molto bene il tema della frammentarietà e potremmo dire che il romanzo è un trattato di psicopatologia senza che Svevo lo sapesse. Emilio oscilla continuamente fra momenti in cui ha una sorta di euforia anticipatoria per il successo che il suo romanzo avrà una volta che sarà terminato, e momenti di depressione profondissima quando si accorge che non riesce a scrivere neanche una pagina.

Ecco cosa è anche la frammentarietà: non riuscire di mettere assieme il desiderio, giusto, di appagamento con la progettualità per arrivare all'appagamento. La strada psichica, che poi è quella che la psicanalisi ha esplorato, è quella di andare da una fase iniziale infantile, molto precoce, orale, in cui l'appagamento arriva dall'esterno in una forma quasi magica per cui non si prova nemmeno gratitudine, ad una compiuta consapevolezza di sé e delle relazioni. Sarà Melania Klein a scoprire l'importanza della gratitudine come necessità per tenere assieme la mente e, come diranno successivi psicanalisti, tenere assieme anche il tessuto sociale. Gratitudine significa entrare nella dimensione della relazione, riconoscere che nessuno è qualcuno se non ci sono gli altri; e che, in questa relazione di reciproco scambio di emozioni e di pensiero, si giunge a un riconoscimento di sé che nessuno dei personaggi di *Senilità* arriva ad avere perché sono fermi, come dei poppanti, in attesa di gratificazioni che arrivano nelle forme più misere. Ricercare la propria creatività comporta un lavoro faticoso, anche depressivo: l'autore di romanzi che straccia le pagine è un classico, come il pittore che butta un secchio di pittura sulla tela appena finita.

Sono momenti depressivi necessari per arrivare a conoscere non solo la sofferenza del creare, ma anche la bellezza del riuscire a uscire da questa sofferenza che, comunque, è una parte del percorso della vita.

Ora non vorrei fare un elogio della sofferenza, ma è pur vero che, se tutto fosse andato a meraviglia, noi saremmo ancora organismi unicellulari come eravamo miliardi di anni fa. Se ci siamo evoluti è anche perché insorgeva qualcosa che disturbava e allora bisognava trovare le soluzioni per adattarsi. È il movimento verso l'appagamento, dopo che ci si accorge che non è detto che arrivi in automatico, che ci fa evolvere. Evolve l'organismo, evolve la civiltà, evolve l'individuo. Le strutture psichiche di questi personaggi sono tutte strutture grezze, non evolute verso l'adultità. Prendo questa parola in prestito da uno dei miei maestri, Gino Pagliarani, che ha scritto tanto su questo bisogno di arrivare ad essere adulti e non pseudo adulti. Adulto è chi è arrivato ad essere consapevole della propria identità, sessuale, sociale, ed è responsabile. Chi non giunge alla strutturazione di

una identità adulta diventa un “adultoide”, neologismo di Gino Pagliarani, cioè un finto adulto che scimmietta quell’adulto che vorrebbe essere, ma che è ben lontano dall’esserlo: ecco il tema della maschera.

Da questo punto di vista Stefano Balli, l’amico di Emilio, è un personaggio odioso, ma che letterariamente a me piace moltissimo. È un personaggio fallico, la sua identità maschile è ancora molto infantile, si regge sulla convinzione che, avendo lui un fallo, è invincibile, potente, un grand’uomo che farà sculture meravigliose, cosa che invece non accadrà per niente. Ha una sessualità incapace di incontrarsi con l’altro: preso dalla ammirazione per il proprio fallo è incapace di vedere la diversità come presupposto per l’incontro d’amore.

Uno dei fondamenti teorici della psicanalisi è proprio il riconoscimento che lo sviluppo sessuale diventa fondamento della struttura psichica. In particolare la capacità di mettersi in relazione con l’altro, con la differenza anche mentale, permette di riconoscere la propria identità mentre si riconosce quella dell’altro, e in questa relazione nasce il primo grumo di società basata sul riconoscimento reciproco.

Balli esprime il contrario di questo; la sua è una sessualità predatoria, è un violento, un prepotente, un personaggio spregevole. Anche il suo senso estetico, che continua a ribadire e quasi a declamare, è al servizio dell’ingessamento, del congelamento della sua visione molto regredita della sessualità. Mi colpisce molto il personaggio del Balli perché interpreta una mentalità che di lì a poco si sarebbe strutturata politicamente. Potremmo dire che Balli è -prendetelo come fosse virgolettato- un fascista. Nelle ideologie come poi si sono viste nel fascismo e nella sua propaganda si faceva molto leva sulla fallicità. Questi statisti che si fanno vedere a mietere il grano o andare a cavallo a petto nudo -ne abbiamo visto esempi anche recentemente- intendono fare colpo rappresentando una sessualità molto basica e fallica che può fare presa su tutti coloro che sono ancora alle prese con lo sviluppo della propria sessualità. Se uno è capace di stare nudo fra i ghiacci, buon per lui che è capace di farlo, ma tutto cambia quando queste esibizioni diventano una ideologia e un modo per scavalcare quelli che sono i fondamenti della democrazia.

Il fondamento della democrazia sta nel saper costruire legami innanzi tutto di coppia, dove si riconosca la differenza e si riconosca reciprocamente il diritto ad esistere per quello che si è. Legami in cui trovi posto il sentimento della gratitudine riconoscendo che la diversità dell’altro permette di arricchirsi e, quindi, di generare. La generatività che nasce dall’incontro si estende poi anche al di fuori della coppia e diventa una generatività sociale.

Nessuno dei personaggi di *Senilità* ha questa generatività: non solo il Balli, che vive in funzione della glorificazione del suo fallo, ma anche il

Brentani che è un inetto e sembra non essere proprio arrivato ad una minima identità sessuale. Infatti, Brentani chiede al Balli di dargli lezione, di insegnargli come si fa a sedurre una donna, ad avere successo con una donna. Una cosa tristissima perché riduce la sessualità ad una espressione formale di gesti socialmente stereotipi.

Qui c'è un passaggio molto interessante perché si vede come la nevrosi individuale diventa una nevrosi sociale e viceversa: anche gli stereotipi sociali possono esprimere le nevrosi individuali e, al tempo stesso, confermarle.

Brentani è un omino poverino che vive nella dipendenza, innanzi tutto dal suo amico Balli con il quale costruisce una coppia che non direi omosessuale -così dicendo offenderei l'omosessualità sana dove pure si incontra una compiutezza binaria del pensiero e dell'incontro. È, se mai, una coppia che esprime il rapporto di dominanza e passività: Balli è un dominante grazie alla sua fallicità prepotente, Brentani è un passivo che subisce volentieri la dominanza di Balli, con una forma di masochismo non indifferente, ma resta in una sessualità indefinita. Infatti, non è maschio anche se vorrebbe esserlo. Non è niente, tant'è che in Angiolina non riconosce una donna, cosa che indicherebbe un passaggio psichico verso la maturità sessuale; riconosce solo le sembianze della donna proiettando su di lei una sua idealizzazione di quella donna che vorrebbe avere, ma che non sa nemmeno lui come dovrebbe essere. È anche talmente ingenuo che non si accorge nemmeno che Angiolina non è proprio il tipo su cui un uomo può fare conto per costruire qualcosa, non dico che duri tutta la vita, ma almeno una settimana fatta bene. Brentani è la pochezza del maschile quando il maschile non si riconosce; mentre il Balli esprime la pericolosità maschile quando il maschile si riconosce nell'aspetto fallico che diventa ideologia.

Brentani è meno pericoloso, però speriamo che nella puntata che non è stata scritta abbia trovato qualcuno che lo abbia curato.

Brentani subisce la prepotenza del Balli ed è pure contento perché pensa di imparare chissà che; poi, questa prepotenza, se la porta a casa e la trasferisce sulla sorella Amalia rivelando di essere pure un vigliacco perché da una parte è passivo e remissivo, dall'altra è sgarbato, salvo poi sentire dei sensi di colpa.

Anche Amalia esprime la sua vocazione al masochismo, che nasce dal fatto che anche lei non si è costruita all'interno di una identità femminile. Se fosse stata libera di viverci con spontaneità, Amalia sarebbe stata probabilmente una donna capace di amare, passionale, ma le stereotipie e i legacci sociali le impedivano di riconoscere il suo corpo. Tant'è che poi si ammala, il corpo si ammala, la mente si ammala e arriva a un delirio che distrugge anche il corpo.

Svevo qui fa una cosa interessantissima: parla della psicosomatica. Amalia è un classico esempio di psicosomatica in cui il corpo si ammala perché la mente non riesce a integrare le pulsioni nel corpo che le esprime.

Se pensiamo che la mente sia una cosa separata dal corpo non si accetta la psicosomatica; ma se pensiamo che, come di fatto è, la mente è il frutto della materia di cui siamo fatti, un frutto immateriale che però nasce dalla chimica e dalla elettricità che fanno funzionare il nostro cervello, allora ci appaiono chiari i rapporti fra mente e corpo; il corpo come luogo dove vengono rappresentate e vissute le emozioni e i pensieri. Se questa integrazione avviene, allora la persona può essere sufficientemente felice.

Amalia questo passaggio non lo fa, anche perché c'è una nevrosi collettiva che schiaccia le donne in questi ruoli grigi e un poco ambigui e scivolosi dove esse diventano inafferrabili a loro stesse.

Qui arrivo ad Angiolina che è il personaggio più inquietante. Mentre gli altri personaggi hanno delle loro strutture, sia pure patologiche, Angiolina proprio non ha struttura: a seconda dell'amante di turno, o semplicemente della persona che in quel momento chiacchiera con lei, rappresenta specularmente ciò che lei ritiene desideri da lei l'altra persona, soprattutto se è un uomo. Angiolina è molto intuitiva e, quindi, fa da specchio riflettente per i desideri allucinatori degli amanti o dei potenziali amanti. Lei è una poveretta, che può sembrare una furbacchiona, ma non è nemmeno questo e, infatti, torna sempre in quella casa tanto misera non riuscendo nemmeno ad arricchirsi con la sua seduttività.

Se ci chiediamo chi è Angiolina saremmo in difficoltà a rispondere. Sì, è una bella ragazza alta e bionda, ma ha una identità vuota, come persona e come donna. Anche la sua identità femminile si riduce ad avere bei vestitini e a usare il proprio corpo come luogo di ingresso degli uomini che vogliono depositare lì le loro allucinazioni. Lei si offre a questo servizio che rafforza poi le patologie di tutti.

Trovo veramente incredibile che Svevo riesca a mostrarci come tutti questi personaggi formano un insieme imprescindibile, ciascuno rafforza le nevrosi degli altri e sono quindi tutti protagonisti di questa grande nevrosi collettiva: non c'è la nevrosi di uno senza quella dell'altro, non c'è la nevrosi di Emilio senza quella di sua sorella Amalia, senza quella del Balli, quella di Angiolina e così via. Sono tutti intrecciati e sostengono reciprocamente le proprie nevrosi.

In questo affresco nevrotico è evidente la propensione di Svevo a interrogarsi sui destini collettivi, tema che ne *La coscienza di Zeno* apparirà in forma più compiuta.

C'è un punto in cui Svevo mette in bocca a Emilio Brentani la domanda se questa sofferenza, queste difficoltà anche nelle relazioni fra uomini

e donne, fra uomini e uomini, potessero essere un giorno annullate da un mondo socialista, giusto ed equo in cui anche gli aspetti della vita più privata e intima sarebbero sani, dal momento che in un mondo giusto anche le vite individuali diventerebbero sane. A lungo questa è stata una convinzione e anche in anni recenti ho sentito dire che in un mondo giusto non ci sarebbe la malattia mentale. Non è proprio così. Magari ci sarebbero modi diversi per affrontarla e curarla, questo sì.

Anche Svevo abbandona subito questa illusione che, infatti, viene appena accennata in una paginetta. Ne *La coscienza di Zeno* il tema viene ripreso e, in particolare in un capitolo, viene esposto il tema del rapporto fra la nevrosi e il mondo che ci circonda, i destini collettivi a partire dalla coppia.

Interessantissimo è il passaggio in cui Svevo mostra la scissione fra la libido, cioè la forza vitale, propulsiva, creativa, e la sua realizzazione. La libido in questa accezione non viene riconosciuta dai protagonisti del romanzo e si accompagna al senso di colpa. Tanto più c'è libido tanto più c'è senso di colpa: libido e corpo negato (questa è Amalia); libido e progetto che non c'è (il romanzo di Emilio che non può essere scritto, quasi come punizione per provare il desiderio generativo).

Quale è l'insegnamento di questo romanzo? Innanzi tutto che Svevo era un grandissimo.

Il romanzo è faticoso ma va letto e ci obbliga a interrogarci sulle nostre stesse nevrosi e ci porta a riflettere su cosa sia amare. Possiamo dire che sia un romanzo sull'amore che, però, svicola via e diventa di tutto tranne che amore dal momento che nessuno dei personaggi esprime la capacità di amare. Fra le righe si legge che la capacità di amare è il contrario di quello che fanno i protagonisti.

Non è la seduzione rappresentata da Angiolina, che è il vuoto pneumatico di una personalità che al massimo fa da specchio alle allucinazioni altrui.

Non è il possesso e la predazione rappresentati dal Balli.

Non è la regressione che vediamo in Emilio Brentani.

Non è la scissione e la rinuncia al corpo che vediamo in Amalia.

Amare è, al contrario, la consapevolezza di sé, della qualità delle relazioni che si instaurano, la capacità di essere generativi assieme agli altri, cosa che comporta una profonda riflessione sulla propria identità maschile e femminile.

Io do questa interpretazione complessiva che non è scritta, ma la deduciamo dalla lettura di Svevo, dalle letture psicanalitiche e anche da fatti di cronaca: finché non si arriva ad una consapevolezza di sé che si basa anche sulla identità sessuale compiuta, le cose possono diventare catastrofiche per

sé e per gli altri. Il messaggio di Svevo è quello di darsi una mossa, uscire dalla stagnazione, dalla inettitudine; interrogarsi collettivamente anche su cosa ne facciamo della nostra libido; come metterla in un progetto collettivo che ci permetta di essere non dico totalmente sani – un po' di nevrosi ci vuole altrimenti cosa faremmo se è vero che la vita serve a sistemare le nevrosi sviluppate nell'infanzia?- ma sufficientemente sani da impedire che sia la nevrosi a dettare l'agenda su cui costruire la propria vita.

PAOLO LEONCINI*

SANDRO BRIOSI E L'INTERPRETAZIONE DE «LA COSCIENZA DI ZENO»**

“Ogni pagina di Svevo, lo sappiamo, è un invito irresistibile alla interpretazione, ma un’interpretazione definitiva e univoca, anche questa è un’esperienza nota a tutti i suoi lettori, risulterebbe alla fine impossibile”¹: si tratta dell’affermazione incipitaria de *Il sogno raccontato*, articolo di Sandro Briosi apparso, nel 1993, sul numero 14 di “Allegoria”; il 1993 è anche l’anno in cui Briosi conclude il suo *Commento a La coscienza di Zeno*, rimasto inedito, per inghippi editoriali, fino al 2020, quando, a cura di Marco Gaetani, che ne ha fatto un’ottima “Premessa”, è uscito dalle Edizioni Carocci². C’è, dunque, un “vuoto bibliografico” sveviano, dal 1993 al 2020, in quanto le ricerche critiche su Svevo si sono mosse, spesso egregiamente, senza potere riferirsi all’interpretazione originale, esistenzialistico-fenomenologica, dell’esimio studioso scomparso prematuramente nel 1998; che, come osseva Marco Gaetani, “non se ne preoccupò” più di tanto [dell’inghippo editoriale con De Agostini] ripromettendosi forse di collocare altrove un testo accuratamente preparato [...] e al cui destino il critico – come si vedrà – scrive Gaetani – partecipe estimatore del capolavoro sveviano – non doveva essere del tutto indifferente [...] Oggi finalmente esso può essere offerto all’attenzione degli specialisti - e non solo - quale ulteriore testimonianza dell’acume critico-esegetico e dell’originalità di approccio di uno dei nostri più validi studiosi di orientamento fenomenologico, nonché come contributo ancora fresco e – per le sue

* Università Ca' Foscari, Venezia.

** Testo della conferenza tenuta in Atene venerdì 29 settembre 2023 in occasione del Convegno *La coscienza di Svevo. Lo scrittore triestino a cent'anni dal suo capolavoro*.

¹ Cfr. S. BRIOSI, *Il sogno raccontato*, in “Allegoria”, 14, 1993, pp. 217-222

² Cfr. S. BRIOSI, *Commento a La coscienza di Zeno*, cura e *Premessa* di Marco Gaetani, 2020

profondità e novità – tuttora virtualmente fecondo agli studi sveviani³. Dunque, l'originalità del *Commento* di Briosi neutralizza il vuoto bibliografico; costituendo un contributo radicalmente innovativo – anche senza compiere ora puntuali riscontri bibliografici circa quanto è apparso tra le due date del 1993 e del 2020.

Possiamo evidenziare dei “tempi” nella ricerca, densa e coinvolta di Sandro Briosi; secondo riferimenti macroscopici: dall'iniziale volume su Renato Serra (1968), passiamo negli anni '70, gli anni della vicinanza a Gianni Scalia, e di “Per la critica”, la Rivista improntata alla prassi critica della pasoliniana “Officina”, dove si innesta il già maturo, interiormente maturo, esistenzialismo sartriano di Briosi. Nascono in quegli anni i volumi su Vittorini e su Marinetti, ma anche il primo profilo interrogativamente problematico di storia della critica, l'apprezzatissimo e diffusissimo – fortunatamente – *Da Croce agli strutturalisti*⁴, dove per la prima volta, in un'istanza spiccatamente militante, la letteratura italiana novecentesca veniva attraversata secondo un nucleo motivante di impronta marxista – sperimentale, e secondo l'esigenza didattica di “far capire all'allievo o al lettore che la letteratura non è un ‘abbellimento’ o una riproduzione ‘tautologica’ di un mondo fermo, oggettivo e immutabile; che la letteratura al contrario (e la critica che sorge intorno ad essa) è uno degli degli strumenti che si offrono all'uomo per “veder chiaro” nelle cose, per comprendere il loro senso e il senso della propria posizione tra esse, della propria azione su di esse”⁵; a cui segue *Il problema della letteratura in ‘Solaria’*⁶; quindi esce il fondamentale *Il senso della metafora*⁷, che a mio parere inizia il “secondo” Briosi che si qualificherà sempre più sulla teoria della letteratura, sulla teoria del simbolo, stigma, da allora in poi, della sua ricerca critica (soprattutto con *Il simbolo e il segno* (1993⁸) coevo al *Commento* sveviano. Intanto erano usciti *Il pensiero di Sartre* (1978) e *Sartre critico* (1981)⁹ specificamente qualificanti delle esigenze interpretative di Briosi; e che si pongono

³ Cfr. M. GAETANI, *Premessa cit.*, p.8

⁴ Cfr. S. BRIOSI, *Da Croce agli strutturalisti Guida antologica alla critica letteraria italiana*, Bologna, Calderini, 1969, pp.486

⁵ Ivi, p.5

⁶ Cfr. S. BRIOSI, *Il problema della letteratura in ‘Solaria’*, Milano, Mursia, 1976

⁷ Cfr. Id. *Il senso della metafora*, Napoli, Liguori, 1985

⁸ Cfr. Id. *Il simbolo e il segno*, Modena, Mucchi, 1993

⁹ Cfr. S. BRIOSI, *Il pensiero di Sartre*, Ravenna, Longo, 1978; Id. *Sartre critico*, Bologna, Zanichelli, 1981

sulla linea dei primi due contributi sveviani: *Il rifiuto inutile* (1971)¹⁰ e *La critica e Svevo* (1975)¹¹.

Questo crogiolo sartriano-sveviano, a mio parere, è la manifestazione interiormente autentica e profonda della prassi critica di Briosi: si può dire che il crogiolo sartriano-sveviano, sul versante della “malafede”, della “coscienza truccata”, della “irrealizzazione” quale resa esterna, estranea, disidentificata dell’essenza dell’esperienza, su cui si può costruire un mondo “altro”, costituisce il nucleo dell’*attraversamento sveviano di Briosi* o, parallelamente, di *Svevo che attraversa la ricerca di Briosi*. L’attraversamento sveviano, da *Il rifiuto inutile* a *La critica e Svevo*, al *Commento* del 1993 che esce postumo nel 2020, è il nucleo esistenzialmente sentito, partecipato, di Briosi, rispetto alla pur validissima e innovativa riflessione teorica compiuta sul simbolo.

Briosi affronta *La coscienza di Zeno* sul terreno del nesso tra letteratura e vita e letteratura e verità: “Il senso che *La coscienza di Zeno* trasmette – scrive Briosi ne *Il sogno raccontato* – (nei modi simbolici, indiretti, non riducibili a parafrasi, che sono sempre i modi della letteratura) è del tutto cosciente, ed è parafrasabile (e non riducibile ad essa) nell’impossibilità, nel nostro universo, di trovare salvezza sia nella Salute sia nella Malattia.”¹². I “temi” del romanzo – non i tempi, in quanto il romanzo è costituito, come rileva Ezio Raimondi in *La malattia delle parole* (in *Il senso della letteratura*)¹³, da una segmentazione paratattica, e non da uno svolgimento temporale – sono costituiti dalla “Prefazione” del dottor S. che pubblica per vendetta il romanzo che Zeno ha voluto interrompere col capitolo VIII “Psico-analisi” il quale inizia con la ben nota affermazione “L’ho finita con la psico-analisi. Dopo averla praticata assiduamente per sei mesi interi sto peggio di prima”¹⁴; mentre il dottor S. conclude la sua “Prefazione” riferendosi alle “verità e bugie ch’egli qui ha accumulato”¹⁵; dal “Preambolo” (“Vedere la mia infanzia? Più di dieci lustri me ne separano e i miei occhi presbiti forse potrebbero arrivarci se la luce che ancora ne riverbera non fosse tagliata da ostacoli d’ogni genere, vere alte montagne: i miei

¹⁰ Cfr. Id. *Il rifiuto inutile Interpretazione del romanzo italiano da Verga a Gadda*, prefazione di Gianni Scalia, Milano, Celuc, 1971

¹¹ Cfr. Id. *La critica e Svevo*, Bologna, Cappelli, 1975

¹² Cfr. Id. *Il sogno raccontato*, cit., p. 221

¹³ Cfr. E. RAIMONDI, *La malattia delle parole*, in Id. *Il senso della letteratura*, Bologna, Il Mulino, 2008, pp. 243-250

¹⁴ Cfr. S. BRIOSI, *Commento a La Coscienza di Zeno*, cit., p. 465

¹⁵ Ivi, p. 76

anni e qualche mia ora”¹⁶); “Il fumo” dove, volendo liberarsi dal vizio del fumo, nasce il fallimento del “proposito”, infatti come scrive Debenedetti “arriva alla piu’ grave rinuncia di farsi rinchiudere in una casa di cura con tutte le comiche e paradossali conseguenze; corruzione dell’infermiera, sospetti sulla fedeltà della moglie, che forse in quel momento lo tradirà col dottore”¹⁷; “La morte di mio padre”, esperienza fondante, in cui, come scrive Briosi in *Il sogno raccontato*, citando Elio Gioanola, il padre “troppo forte per essere abbattuto, troppo debole per fornire un valido modello d’identificazione” “resta il grande impedimento ad ogni vero e maturo contatto con la realtà”¹⁸; e che richiama il sogno di Basedow nel VII capitolo: la malattia di Basedow era l’ipertiroidismo sfigurante di Ada. Briosi, seguendo Eduardo Saccone, interpreta Basedow come l’”istanza paterna” la “legge” che impedisce l’amore tra Ada e Zeno”¹⁹: “La storia del mio matrimonio” in cui Zeno, innamorato di Ada, nella famiglia Malfenti, dovrà rinunciarvi per sposare la sorella Augusta, assai meno attraente, in quanto Ada diventerà la moglie del rivale Guido Speier; “La moglie e l’amante”, in cui Zeno diviene l’amante di Carla, implicando sottili e ironici raffronti tra Carla e Ada e tra Carla e Augusta; “Storia di un’associazione commerciale” in cui sono coinvolti Zeno e Guido, e in cui la rivalità interna e trattenuta di Zeno si manifesta nel suicidio-omicidio di Guido, che segue il consiglio di Zeno del “veronal puro”, su cui ci sono da tenere presenti i saggi di Noemi Paolini, compreso quello edito nel XIX di “Ermeneutica letteraria” (*Complessità de La coscienza di Zeno*²⁰): nel VII capitolo si conclude la forzata “psicoanalisi” di Zeno (“L’ho finita con la psico-analisi...”) L’VIII capitolo è intitolato, appunto, “psico-analisi”, in cui Zeno riprende contatto col mondo della storia presente (la prima guerra mondiale). Controfigura del mondo borghese, dei suoi difetti e della sua inautenticità, sradicata dalla natura (“....la cultura dell’uomo si è alienata dalla natura”, come scrive Ezio Raimondi²¹) Zeno giunge ad immagini apocalittiche: “....io non sono un ingenuo e scuso il dottore di vedere nella vita stessa una manifestazione della malattia; la vita somiglia un poco alla malattia come procede per crisi

¹⁶ Ivi, p. 77

¹⁷ Cfr. G. DEBENEDETTI, *Saggi*, Progetto editoriale e saggio introduttivo di Alfonso Berardinelli, Milano, I Meridiani Mondadori, 1999, p. 435

¹⁸ Cfr. S. BRIOSI, *Il sogno raccontato*, cit., p. 218

¹⁹ Cfr. S. BRIOSI, *Commento a La coscienza di Zeno*, cit., p. 388

²⁰ Cfr. N. PAOLINI, *Complessità de La coscienza di Zeno*, in “Ermeneutica letteraria. Rivista internazionale”, XIX (2023), pp. 41-47

²¹ Cfr. E. RAIMONDI, cit., p. 249

e per lisi ed ha i giornalieri miglioramenti e peggioramenti. A differenza delle altre malattie la vita è sempre mortale. Non sopporta cure [...] La vita attuale è inquinata alle radici. L'uomo s'è messo al posto degli alberi e delle bestie ed ha inquinata l'aria, ha impedito il libero spazio. Può avvenire di peggio.”²² Questa condizione umana innaturale, tecnocratica, che nel Novecento ha messo radici confermando la prefigurazione di Svevo, in sostanza isola l'uomo da se stesso, dalla sua umanità, rendendo prevalente una oggettività disumanizzante, schiacciante. È questa la “malattia” dell'uomo contemporaneo a Zeno, da cui Zeno tenta di staccarsi con la sua “maladeffe”, con la sua “coscienza truccata”, come sartrianamente evidenzia spesso Briosi, e, in definitiva con la sua “menzogna”, come rileva Massimiliano Tortora nel suo recente *“Non ho scritto che un solo romanzo” La narrativa di Italo Svevo* (Franco Cesati, ed. 2019). Mentre Marco Gaetani nella “Premessa” al “Commento” di Briosi nota “la profonda cifra polifonica e virtualmente dialogica [delle note di Briosi e della stessa “Introduzione”], in cui le voci dell'autore, del narratore, degli stessi personaggi [...] e quella del commentatore s'intrecciano alla presenza del lettore”²³, Manuele Marinoni in *Sandro Briosi e il romanzo del Novecento Il caso Svevo*, nel XIX di “Ermeneutica letteraria” dedicato, nel centenario, a *La coscienza di Zeno*, individua le radici del *Commento* nel già citato *Il rifiuto inutile*. Riferimenti al *Commento* di Sandro Briosi si trovano, nel XIX di “Ermeneutica letteraria”, in Giulia Simeoni (*Eredità Svevo/Zeno. Interpretazioni e riconfigurazioni della problematica del rapporto tra verità e scrittura*); in Carlo Alberto Augieri circa “l'affinamento ermeneutico” dell'interiorità cosciente, al di là del rapporto “naturalistico” io-mondo del romanzo ottocentesco²⁴; in Alessandro Cinquegrani a proposito di *Zeno modernista*; in Giacomo Carlesso in *Le intermittenze della coscienza. Note a partire da uno scritto raro di Comisso su Svevo*, a proposito della morte del padre e della “mancata soluzione del complesso di Edipo” (la rivalità col padre che in sostanza significa il rifiuto del mondo borghese come mondo “sano” che in realtà è più “malato” rispetto alla “malafede” e alla “coscienza truccata” a cui è costretto Zeno). Alternativa è, sempre nel XIX, l'interpretazione di Zsuzsanna Toth²⁵, illustre italianista ungherese, secondo la psicosintesi di

²² Cfr. S. BRIOSI, *Commento a La coscienza di Zeno*, cit., p. 497

²³ Cfr. M. GAETANI, *Premessa cit.*, p. 23

²⁴ Cfr. C. A. AUGIERI, *Sulla rivoluzione silenziosa di Svevo come 'affinamento' ermeneutico della scrittura narrativa: riflessione sul Commento di Sandro Briosi a La coscienza di Zeno*, in “Ermeneutica letteraria”, cit., pp.17-27

²⁵ Cfr. Z. TOTH, *Breve analisi psicosintetica de La coscienza di Zeno*, in “Ermeneutica letteraria”, cit., pp. 77-89

Roberto Assagioli, per cui l'interiorità di Zeno mancando di un "centro unificatore", lascia emergere la "subpersonalità" dell'"inerte"; Zeno cerca il "centro unificatore" fuori di sé (nel padre, in Ada, nel padre di Ada, nella moglie) e non giunge alla "fede vera", al "Supercosciente".

Tornando al saggio di Marinoni, possiamo tracciare una linea che da *Il rifiuto inutile* (1971) passa a *La critica e Svevo* (1975) e al *Commento* (1993) che si colloca nettamente nell'ambito, come dicevamo, del "secondo" Briosi. Marinoni si riferisce, a proposito de *Il rifiuto inutile*, a quel passaggio de *La coscienza di Zeno* in cui Zeno "elogia l'originalità della vita e ribadisce, appunto, esistenzialisticamente, che l'uomo vi – "gettato" "per errore"²⁶. Marinoni rileva che "l'idea qui solo accennata della 'gettatezza', si trova poi al centro del *Commento* a *La coscienza di Zeno*, con particolare riferimento a Sartre"²⁷; e conclude il saggio rilevando come Briosi "alle dimensioni oggettive-soggettive [aggrega] una dimensione interiore per la quale" l'oggettività diventa l'atto di solitudine della soggettività"²⁸. Vediamo come questa formulazione si può verificare nelle pagine dell'*Introduzione* e delle note di Sandro Briosi. La letteratura rende "necessaria" la vita, ma questa "necessità" non è interiormente risolta e risolvibile nell'esistenza: "Si racconta [...] per rendere "necessaria" la vita [...] Ma poi si crede a questa "necessità", la si confonde con una necessità intrinseca alle cose stesse. Si crede che l'ordine e il senso che con le forme del racconto abbiamo dato alla storia riflettano una necessità che caratterizza quest'ultima"²⁹. E quindi "...l'inconscio, in Zeno, invade la coscienza rendendola totalmente schiava, incapace di costruire un rapporto dialettico, di tensione, di compromesso [...] tra i diversi contenuti che la occupano"³⁰. Ciò si può confrontare con l'interpretazione psicosintetica di Zsuzsanna Toth che individua, sulla linea di Assagioli, nel soggetto, delle "subpersonalità" che si connettono vicendevolmente secondo un "centro unificatore", per arrivare, attraverso la coscienza, al Supercosciente (trascendenza etico-religiosa)³¹. Invece, Zeno, secondo l'interpretazione esistenzialistica di Sandro Briosi, "a differenza dei "sani" e dei "nevrotici", può dire *tutto* quello che pensa e fare *tutto* quello che sente. Ma lo può fare perché la sua psicosi (come la sua nevrosi e come la sua salute) è 'finta', ovvero retta dalla malafede e

²⁶ Cfr. S. BRIOSI, *Commento* a *La coscienza di Zeno*, cit., p. 397

²⁷ Cfr. M. MARINONI, *art.cit.*, p. 38

²⁸ Ivi, p. 40

²⁹ Cfr. S. BRIOSI, *Introduzione* al *Commento* cit., p. 37

³⁰ Ivi, p. 49

³¹ Cfr. Z. TOTH, *art.cit.*

dal sofisma [...] i suoi pensieri e i suoi sentimenti sono sempre organizzati in modo che non lo impegnano al di là del singolo momento, del singolo proposito, della singola avventura [...] L'uomo in malafede recita una parte (su questo si sofferma Ezio Raimondi nel citato *La malattia delle parole*, dove le parole diventano recitazione e azione).” Questa gabbia è dunque un mezzo di fuga dalla realtà: ma per altro verso essa costituisce un mezzo di difesa: difesa dall'alienazione del mondo borghese e nei suoi valori³². L'oggettività, anziché dimensionarsi nel tempo e nello spazio, nelle relazioni sociali, investe la soggettività come “gabbia”, come prigionia, da cui la soggettività può difendersi con la malafede e col sofisma, ma solo momentaneamente, di volta in volta, non essendoci correlazione organica tra io e mondo. La “coscienza” ha impedito a Zeno di cadere nella “malattia vera” di poeti come Dino Campana o nelle forme più “sane” del nazionalismo e del bellicismo, dice Briosi, il quale, con Giuditta Rozoski, da lui citata, osserva che la psicoanalisi mantiene una prospettiva individualistica che può risolvere la solitudine oggettiva (la “gabbia” dell'individuo), reinserendola nelle convenzioni borghesi, a cui Zeno si sottrae, ma non contribuendo a risolvere i problemi dell'umanità in senso corale.³³

La ricerca di “sincerità” da parte di Zeno si compie soltanto separando sentimenti da idee: Zeno ama Ada, ma sposa Augusta per calcolo, separando l'idea dal sentimento. Guido, invece “normalmente borghese” dell'impasto di sentimenti e di idee (di cuore e di mente) fa una miscela e le dà il nome di “amore”³⁴. La letteratura, in questo senso, disinnesta il cortocircuito convenzionale mente-cuore: Zeno vuole che i sentimenti siano “puri”, totalmente puri, ma si rende conto che l'unico modo è la recitazione di una parte; la “purezza” del “proposito” si esaurisce rapidamente. Egli resta oggettivamente solo nel suo mondo, di cui è colui che ne ha coscienza. Briosi compie, in definitiva, una domanda: “chi vuol vivere un sentimento senza tradirlo e senza renderlo puro nella recitazione che alla fine lo rende vuoto, come può fare?” Rilevando che Zeno, ovvero Svevo, non offre soluzioni, “se non quella negativa della distruzione del mondo”, afferma: “Per rispondere a questa domanda ci vorrebbe un discorso lungo [ci si dovrebbe trasferire, dice altrove Briosi, dalla letteratura alla filosofia]. Diciamo però intanto che Zeno e Guido segnano i confini di un campo nel quale ci sono, in effetti, altre possibilità. Una può consistere nell'accettare il carattere di ambiguità (ricordiamo il testo di Noemi Paolini “Complessità di Svevo”, nel XIX) di tutti i sentimenti umani [...] Si può essere fedeli alla propria

³² Cfr. S. BRIOSI, *Introduzione, cit.*, p. 48

³³ Ivi, p. 54

³⁴ Ivi, p. 68

moglie senza credere nel valore ‘assoluto’ della fedeltà; e si può esserlo pur essendo coscienti del carattere contraddittorio e ambiguo del nostro sentimento d’amore [...] Questo modo lo possiamo scegliere perché ci pare quello capace di renderci felici [...] Zeno ci aiuta a liberarci dalla forza dei Principi, rivelando quel che si nasconde dietro di essi nel mondo dei sani; ma ci aiuta anche a diffidare della Purezza mostrando quanto essa è superficiale e di breve durata”³⁵.

Vediamo come Briosi affronta, nelle note, l’ultima pagina, ben famosa de *la coscienza di Zeno*, quella che si può far cominciare da “La vita attuale è inquinata alle radici...”. “Malgrado tutti i tentativi di Zeno di fermarla [la vita] e renderla innocua dentro lo spazio della finzione (o malafede, o sofisma) – scrive Briosi – la vita, la vita dei “sani” – quelli che non conoscono la dimensione esistenziale dell’“esistere” – aggiungo io – ma solo quella biologica del “vivere”, ha continuato a procedere lungo la sua via: verso uno sviluppo incontrollato della tecnica e verso l’autodistruzione [...] la vita dei sani appare come la forma di malattia più grave. Ed è una malattia mortale, perché porta alla morte da inquinamento e da sovrappolazione”³⁶: Svevo si riferisce alla “selezione naturale” di Darwin o alla “noluntas” di Schopenhauer. L’esistenza dei singoli uomini è destinata a finire senza darsi un senso, e giustificare se stessa, per cui, appunto, l’oggettività diventa l’atto di solitudine della soggettività: l’oggettività non come dato, ma come atto, atto necessitato, come condizionamento del soggetto, preso in una logica infrangibile, e trapassabile solo con la malafede, con il distacco, col sofisma.

³⁵ Ivi, p. 70

³⁶ Cfr. nota 36, p. 498

PAOLO SEMENZA*

LUIGI SEMENZA (1822-1869)
E GAETANO SEMENZA (1825-1882)
IMPRENDITORI, COMMERCianti E PATRIOTI
RISORGIMENTALI**

I fratelli Luigi e Gaetano Semenza hanno un posto nella storia di Verolanuova dove crebbero, della Patria e del Risorgimento italiano. Protagonisti di situazioni assai differenti, non risparmiarono il proprio impegno e pagarono di persona l'aspirazione alla libertà e all'indipendenza dell'Italia.

Le loro vicende si intrecciarono: che Gaetano fosse un aperto mazziniano fu uno dei motivi della condanna per concorso di circostanze del fratello Luigi da parte del regime austriaco. Tale sentenza divenne un motivo ulteriore per l'esilio di Gaetano, che così sviluppò la sua attività e si sposò a Londra. Anni dopo Luigi fu decisivo per l'elezione di Gaetano al Parlamento italiano nel collegio di Verolanuova e quindi per il suo ritorno, da politico, in Italia. I due fratelli ebbero anche collaborazioni di lavoro ed entrambi sposarono giovani cantanti liriche diplomate al Conservatorio di Milano.

Luigi Semenza (Fig. 1), proprietario della storica filanda di Verolanuova, condannato insieme a Tito Speri, subì il carcere duro nelle prigioni austriache per aver venduto armi ai rivoluzionari.

Gaetano Semenza (Fig. 2), patriota fin da giovane, amico di Mazzini e Garibaldi, emigrò a Londra nel 1850 dove sviluppò una notevole attività commerciale e finanziaria e divenne un punto di riferimento per emigrati ed esuli italiani. Fu autore di numerose pubblicazioni dedicate alla libertà del commercio e delle banche ed alle finanze italiane. Si impegnò nelle Ferrovie Sarde e più tardi nella Roma-Fiumicino, fu tra i fondatori del giornale *Il Sole* nel 1865 e nel 1866 e 1867 venne eletto in Parlamento. Il

* Discendente di Luigi Semenza.

** Adattamento del testo della conferenza tenuta presso la sede dell'Ateneo di Brescia venerdì, 6 ottobre 2023.

suo intervento fece fallire il progetto di cedere la Sardegna alla Francia in cambio dell'aiuto per liberare il Veneto.

1. LE ORIGINI DELLA FAMIGLIA SEMENZA A SANT'ANGELO LODIGIANO

La famiglia Semenza è originaria di Sant'Angelo Lodigiano. I nonni paterni dei fratelli Luigi e Gaetano erano Domenico Semenza (1757-1827) e Anna Maria Pasetti (1759-1824).

Vivevano in una casa con bottega nell'allora Piazza della Fiera, oggi Viale Partigiani 28-32. La casa esiste ancora, sede di un negozio di frutta e verdura e di un'agenzia immobiliare, e lì nacquero anche i nipoti Luigi e Gaetano.

Quasi di fronte alla casa, una lapide ricorda gli eroi del Risorgimento, nazionali e locali, e cita Raimondo Pandini e Luigi Semenza quali «cospiratori condannati».

Domenico Semenza, commerciante, viveva con la sorella maggiore Marianna, nubile, la moglie e i due figli maschi Antonio e Agostino con le rispettive famiglie. Le figlie invece si erano sposate ed erano uscite di casa.

Antonio (1785-1841) si sposò nel 1805 con Anna Maria Bignami: ebbero 3 figli, poi lei morì, e dei tre solo Lucia diventò adulta e si sposò.

Antonio si risposò allora con una giovane vedova, Eva Dehò (1792-1849), originaria di Chignolo Po ma sposata a Casalpusterlengo. Anche Eva aveva già avuto due bambine. Risposandosi, però, aveva dovuto lasciarle ai nonni paterni.

Nacquero i figli Marianna nel 1818, Dionigi nel 1819, Luigi nel 1822, Rosa nel 1823 e Gaetano nel 1825.

Domenico era anche possidente, avevano un po' di terra, ma l'attività principale della famiglia doveva essere il commercio e forse la produzione della seta anche se non in modo industriale come poi a Verolanuova.

2. LA FAMIGLIA SEMENZA A VEROLANUOVA, PODENZANO, MILANO, TORINO

Antonio con la moglie si trasferì a Verolanuova, dove a partire dal 1826 acquistò degli immobili e rilevò una filanda. Il primo e principale acquisto fu da don Giovanni Battista Abbiati.¹

¹ Abbreviazioni: AGMn = Auditorato di Guarnigione, presso l'Archivio di Stato di Mantova. AGS = Archivio Gaetano Semenza, presso Biblioteca delle Civiche Raccolte Storiche – Museo del Risorgimento di Milano. ASBs = Archivio di Stato di Brescia. ASCMi = Archivio Storico Civico del Comune di Milano.

Catasto per i trasporti d'estimo territoriale della Comune di Verolanuova, II, libro 2189, f. 539, Petizione 222/37, 9-11-1826, Istromento in Atti del notaio Antonio Erra di Verolanuova, ASBs.

Il trasferimento fu però parziale: anche dopo che Domenico morì nel 1827, i fratelli Antonio e Agostino continuarono fino al 1838 ad essere registrati insieme a Sant'Angelo in Piazza della Fiera² e ad avere un'attività comune.

A Verolanuova però nacquero gli ultimi tre figli di Antonio: Maria Domenica nel 1827, Angelo Domenico nel 1829 e Domenico Enrico, poi detto Enrico, nel 1834. Solo Angelo morì piccolo, gli altri sette figli di Antonio ed Eva diventarono adulti, risultato notevole per allora. Luigi fu quasi certamente il meno longevo, visse 47 anni.³

Dopo il primo acquisto immobiliare a Verolanuova ne seguirono altri fino al 1837.

Nel 1839 però Antonio e Agostino dovevano trovarsi entrambi in cattive acque, e per circoscrivere i danni divisero le loro attività e i loro beni: Antonio a Verolanuova e Agostino a Sant'Angelo.⁴ Pochi mesi dopo i beni di Antonio a Verolanuova passarono al concorso dei creditori...⁵

Nel 1840 Antonio prese in affitto il podere del Torrazzo a Podenzano di Piacenza, quindi in un altro Stato, e vi si trasferì con tutta la sua famiglia. Un podere importante, di 470 pertiche (circa 35 ettari) e vari edifici. Ma Antonio a fine 1841 morì a Piacenza.⁶

Eva e figli tornarono almeno per qualche tempo a Sant'Angelo.

Nel frattempo, i figli devono aver studiato, e con buoni risultati, a giudicare da come poi si sono distinti in molteplici attività; non sono però riuscito a scoprire dove, a parte il primo figlio Dionigi, che frequentò il Ginnasio di Brera a Milano e poi entrò in Seminario a Lodi, dove fu ordinato sacerdote nel 1843. Non è escluso che a Brera ci siano stati anche altri figli: l'informazione per Dionigi viene dal Seminario, non da Brera.⁷

² PARROCCHIA DI S. ANGELO LODIGIANO, *Status Animarum*, annate varie.

³ PARROCCHIA DI VEROLANUOVA, *Registri dei battesimi*, 1827-30; 1833-7; *Registri dei morti*, 1833-7; 1885-1915. Angelo Domenico morì a tre anni; non ho potuto trovare né a Milano né a Sirtori né altrove la morte di Marianna.

⁴ LEONE MARCONI, notaio in S. Angelo Lodigiano, *Istromento di Divisione della sostanza di Antonio e Agostino Semenza*, 3-2-1839, n. 3794, Archivio Storico Civico di Lodi.

⁵ *Catasto per i trasporti d'estimo territoriale della Comune di Verolanuova*, II, libro 2189, f. 539, Petizione 1039/150, 24-8-1839, ASBs.

⁶ GASPARE MARZOLINI, notaio in Piacenza, *Affitto Calvi nel Sig. Semenza*, n. 2236, 9-9-1840; Stato Civile del Comune di Piacenza, *Registro dei morti*, a 1841, p. 72, n. 1494, Semenza Antonio morto il 18-12-1841 all'Ospedale di Piacenza. Entrambi i documenti all'Archivio di Stato di Piacenza.

⁷ *Clerici in episcopali Laudensi seminario*, Dionisio Semenza, matricola 324, ingresso nel 1832 proveniente dal Ginnasio di Brera in Milano, Archivio Storico del Seminario di Lodi; *Registro delle Ordinazioni*, ordinazione presbiterale 1-4-1843, Archivio Storico Diocesano di Lodi. Una richiesta al Liceo Parini erede del Ginnasio di Brera non ha dato esiti.

3. LUIGI SEMENZA E LO SVILUPPO DELL'ATTIVITÀ PATERNA

Il secondo maschio era Luigi, nato a Sant'Angelo il 6 giugno 1822⁸ e cresciuto a Verolanuova.

Nel settembre 1844 si fece dispensare dall'età minore per poter riacquistare, a rate, casa e filanda di Verolanuova, che erano finite a un creditore. Allora la maggiore età si raggiungeva a 24 anni, ma poteva essere ottenuta prima, come fu, «viste le relative dichiarazioni della sua rappresentanza tutoria, e l'emerso delle assunte politiche informazioni». Ricomprò casa e filanda da Giuseppe Manfredini, cui erano finite dal concorso dei creditori del padre, per lo stesso prezzo cui erano state cedute, £ 16090, in sette rate annuali di £ 2298.⁹

Luigi era attivo nel commercio da prima. Alcune carte gli furono sequestrate nell'arresto del 1852 e perciò si sono conservate: la prima è una lettera sul mercato della seta, a lui indirizzata a Milano nel 1843 da una ditta di Lione.¹⁰ Da allora Luigi andava spesso a Lione, una delle principali piazze di commercio della seta.

Lì conobbe nel 1844 una ragazza coetanea, Claire Dorangeon (1822-1903),¹¹ che lavorava in una bottega tessile, tanto che... il 1° marzo 1845 nacque una bambina, Marie Louise. Alla nascita Luigi non doveva essere a Lione, e la bambina fu dichiarata col cognome della madre. Ma l'anno successivo Luigi la riconobbe e così divenne Marie Louise Semenza. Luigi in quella occasione si qualificò come rappresentante di una casa di commercio, abitante a Lione.¹²

⁸ PARROCCHIA DI S. ANGELO LODIGIANO, *Registro dei battesimi 1820-33*, a 1822, n. 124.

⁹ FRANCESCO PALLAVICINI, notaio in Brescia, 26-9-1844, n. 843, con allegato decreto della Pretura di S. Angelo, 10-9-1844, n. 2658, che dichiara maggiorenne Luigi Semenza, ASBs.

¹⁰ LOTH FRÈRES, *Lettera a Luigi Semenza* a Milano, Lyon 26-10-1843. AGMn, busta 7, c. 799.

¹¹ DÉPARTEMENT DE L'AIN, Thil, *Naissances*, a 1822, 5-1-1822. Accesso digitale: archives.ain.fr/ark:/22231/vtac009519658ba3fc1/daogrp/0/6 ; ARCHIVES DU DÉPARTEMENT DU RHÔNE ET DE LA MÉTROPOLE DE LYON, Caluire et Cuire, *Décès*, vol. 4E11721, p. 51/63, n. 200, 13-11-1903. Accesso digitale: https://archives.rhone.fr/ark:/28729/q2hz790rdsf8/69b6ee5-e2f6-40bb-b5a3-caead204f30

¹² VILLE DE LYON, Archives Municipales, Registres d'état civil, *Actes de naissance*, La Guillotière, a 1845, vol. 2E1381, p. 34, n. 200. Accesso digitale: http://www.fondsenligne.archives-lyon.fr/v2/ark:/18811/56d21343182271cb98be52b9f1123af7 ; Il 13-10-1846 Luigi Semenza dichiarò abitare a un indirizzo piuttosto centrale, Rue Sainte Catherine 3, vicino a Place des Terreaux, Ibid., a 1846, vol. 2E1382, p. 70, n. 1010. 4E11721. Accesso digitale: http://www.fondsenligne.archives-lyon.fr/v2/ark:/18811/fbd450d524400d3778512669df957e5d

Nel 1845 Luigi e anche sua madre Eva con gli altri fratelli presero la residenza a Milano, provenienti da Sant'Angelo. Luigi negoziante in seta, Gaetano giovine di studio, Eva e figlie incanna seta, Enrico – una volta cresciuto – agente di studio.¹³

Altre lettere testimoniano di un recapito di Luigi a Torino dal 1848.¹⁴

4. IL MATRIMONIO CON LAURA BRAMBILLA

A Torino probabilmente Luigi incontrò Laura Brambilla (Fig. 3). Nata nel 1823 a Cassano d'Adda, diplomata al Conservatorio di Milano, era la sorella minore delle famose cantanti liriche Marietta e Teresa.¹⁵ Tuttavia è possibile che i due si conoscessero già: la famiglia Brambilla era residente a Milano ed aveva abitato a vari indirizzi a poche centinaia di metri dai Semenza.

Nel 1848 era in corso la prima guerra di Indipendenza, con possibili difficoltà di movimento e di commercio fra Piemonte e Lombardia.

Teresa Brambilla nell'autunno 1848 interpretava *La Favorita* di Gaetano Donizetti al teatro Carignano di Torino,¹⁶ e si può immaginare che anche Laura avesse una parte minore nell'opera, non documentata.

Fatto sta che Luigi Semenza e Laura Brambilla si sposarono il 28 febbraio 1849 a Torino. L'atto di matrimonio li indica entrambi domiciliati a Torino.¹⁷

In novembre 1849 poi la madre Eva morì a Milano.¹⁸

La prima figlia Virginia nacque a Torino all'inizio del 1850. Padrino di battesimo fu Gaetano, che in quell'anno sarebbe emigrato a Londra (Luigi sarebbe poi stato padrino, per procura, della prima figlia di Gaetano).¹⁹

La famiglia di Luigi si trasferì poi a Verolanuova, dove nacquero Seve-

¹³ COMUNE DI MILANO, Fondo Stato Civile, *Ruoli Generali della Popolazione dal 1835*, vol. 53, Se pp. 21-23; vol. 20, De p. 9, ASCMi.

¹⁴ AGMn, busta 7, fascicolo 131, a 1848-50, cc. 797, 805-21.

¹⁵ ANGELO CERNUSCHI, *Brambilla: L'armoniosa famiglia Cassanese*, Gaglianico, Botalla 2013, a p. 299 il battesimo di Laura nata 10-4-1823.

¹⁶ A. CERNUSCHI, *Brambilla: L'armoniosa famiglia Cassanese*, p. 175.

¹⁷ PARROCCHIA DI S. CARLO, Torino, *Atti di matrimonio*, a 1849, n. 16.

¹⁸ PARROCCHIA DI S. MARCO, Milano, *Registro dei morti*, a 1849, tav. 62, n. 177, 22-11-1849.

¹⁹ PARROCCHIA DELLA MADONNA DEGLI ANGIOLI, Torino, *Atti di nascita e battesimo*, a 1850, nata il 9 e battezzata il 12 gennaio; BROMPTON ORATORY, London, *Atti di battesimo*, Maria Eva Semenza nata il 7 ottobre e battezzata il 3 novembre 1860.

rina nel 1851 e Arturo il 4 ottobre 1852.²⁰

C'è da dire che la relazione con Claire Dorangeon era almeno saltuariamente continuata, sicuramente fino a un anno prima del matrimonio, ma forse finché non incontrò Laura a Torino. Infatti nell'ottobre 1848 nacque un altro bambino: era un anno rivoluzionario, e Luigi che questa volta era a Lione corse a registrarlo col nome di César Auguste.²¹

Il bambino però morì a 10 mesi. Claire scrisse a Luigi per comunicarne la morte: la lettera fa capire che lei aveva desiderato di sposarlo, ma lui sposandosi con Laura doveva averle detto: «trovati anche tu un marito». Non era facile nella sua situazione, la famiglia di un candidato si era formalmente opposta, ma Claire l'anno successivo sposò Louis François Odobez ed ebbe altri due figli. Comunque Luigi si occupò della figlia, mettendola in un bel collegio.²² Almeno fino all'arresto...

5. L'ARRESTO

Veniamo ora alla vicenda che tanto incise sulla vita di Luigi e di tutta la famiglia Semenza: Tito Speri aveva costituito a Brescia un Comitato insurrezionale segreto contro l'Austria, e Luigi Semenza e Giacomo Pini erano membri del sub-comitato di Verolanuova.²³ Ma nonostante i sospetti non vennero mai scoperti, perché a Brescia non ci furono delatori, a differenza di altri luoghi, e Luigi non fu condannato per questo.

Ma come, allora, si arrivò a lui e fu condannato? Le indagini e poi il processo di Mantova partirono a gennaio del 1852, con la scoperta di una cartella del prestito mazziniano e l'arresto di don Enrico Tazzoli e altri.

Lo stato di assedio in vigore dal 1848 affidava i processi ai militari, e delle indagini era incaricato l'Auditore di Guarnigione Alfred Kraus, in contatto continuo con Josef Radetzky, Governatore del Lombardo-Veneto.

²⁰ PARROCCHIA DI VEROLANUOVA, *Registro dei battesimi 1849-53*, a 1851, n. 63, Severina Semenza nata il 3 giugno; a 1852, n. 117, Arturo Semenza.

²¹ VILLE DE LYON, Archives Municipales, Registres d'état civil, *Actes de naissance*, a 1848, vol. 2E434, n. 3980, 20-10-1848. Accesso digitale: <http://www.fondsenligne.archives-lyon.fr/v2/ark:/18811/b58c4052ad102fe590a326203a22307a>

²² CLAIRE DORANGEON, *Lettera a Luigi Semenza* a Torino, Lyon 25-8-1849. AGMn, busta 7, fascicolo 131, c. 814; nel medesimo fascicolo documenti e corrispondenza degli anni 1848-50 relativa alla *Maison d'éducation pour les jeunes demoiselles*, diretta da Louise Petit, a Collonges, poco a nord di Lione.

²³ FAUSTINO PALAZZI, *Del Comitato Segreto Insurrezionale Bresciano nell'anno 1850-51*, La Sentinella, Brescia 1886, p. 12 nella seguente versione digitale: liberliber.eu/mediateca/libri/p/palazzi/del_comitato_segreto_internazionale_etc/pdf/del_co_p.pdf

Don Tazzoli era un promotore di questo prestito, e gli fu sequestrato un Registro contabile cifrato: per mesi non riuscirono a decifrare i nomi, finché fu inviato a Vienna e lì scoprirono che la chiave era il *Pater Noster*. Con un numero progressivo per ogni lettera, da 1 a 245: quindi ad es. il n. 1 corrispondeva a p, il 2 ad a, il 245 a n di Amen. Ciò portò in giugno all'arresto di molti che vi erano citati, fra cui Tito Speri.

Un altro degli arrestati, Luigi Castellazzo, parlò di un acquisto di fucili da parte di Giovanni Acerbi, in Piemonte (a Broni, oggi Oltrepo Pavese). Lo stesso Registro riportava: «*Acerbi per acquistare armi, 3125*».²⁴ Acerbi però era fuggito.

Speri²⁵ ammise di esser stato mandato al confine di Pavia con un apposito carretto a doppio fondo per prendere i 50 fucili e le munizioni da portare a Mantova. A Pavia però c'era troppa polizia e non avevano ancora fatto passare alle armi il confine, cioè il Ticino: gli chiesero se voleva andare a prenderle lui, ma si rifiutò. Così le armi, pur consegnate in Piemonte, non erano arrivate in Lombardia. Una situazione quasi umoristica: in tutto 50 fucili, neppure arrivati... se non fosse per le gravi conseguenze per i responsabili. Quindi a giugno 1852 questo tentativo era già noto, ma non il legame con Verolanuova.

Nei mesi successivi le indagini si andavano esaurendo, concentrate su altri fatti, quando Giulio Faccioli, un altro degli arrestati, udì qualcosa da Tito Speri: «Ho paura che l'Auditore sappia l'affare della filanda. Guai a Castellazzo se ha parlato». Faccioli corse a dirlo a Kraus.²⁶

Subito Kraus interrogò Castellazzo,²⁷ che disse che l'acquisto di 50 fucili fu combinato con Luigi Semenza presso la sua filanda di Verolanuova, a fine 1851, da Acerbi e Speri:

3. Risulta dal processo che Esso Inquisito sia informato di un qualche affare importante riguardante il Comitato Rivoluzionario e trattante di una filanda.

Ad3. Speri comunicò per mezzo di una lettera all'Acerbi, che conosceva una persona, in vicinanza di Brescia, la quale possedeva grandi depositi di armi in Piemonte, essendo là fornitore della Guardia Nazionale ed invitò il medesimo a recarsi a Brescia onde stipulare il contratto, riguardante la compra di armi per uso del Comitato Mantovano. [...] nell'anno passato

²⁴ COSTANTINO CIPOLLA, *Belfiore*, II, Milano, FrancoAngeli 2006, p. 100, 19-6-1852; *Belfiore*, I, p. 266.

²⁵ C. CIPOLLA, *Belfiore*, II, p. 160, 28-6-1852.

²⁶ ALFRED KRAUS, *Rapporto sulla testimonianza di Giulio Faccioli*, 12-10-1852, AGMn, busta 3, fascicolo 345, c. 752. Non presente in *Belfiore*, II.

²⁷ C. CIPOLLA, *Belfiore*, II, p. 515-6, 12-10-1852.

1851, io coll'Acerbi mi recai a Brescia e trovatici col Speri, il medesimo ci condusse a Verolanova alla filanda di un certo Luigi Semenza, il quale era quella persona che possedeva le armi, e con cui si doveva trattare.

[...] L' Acerbi e lo Speri restarono uniti al Semenza, e contrattarono sulle armi come mi si disse dopo, avendo comperato per prova, n° 50 fucili e stipulando a comperarne quanti ne avessero occorsi al Comitato, dovendo si pagare ogni trasporto. So [...] che non avendogli pagato prontamente lo Speri la somma dovuta pel primo trasporto, il Semenza venne a Mantova, in casa dell'Acerbi, per riscuotere il denaro dovutogli.

4. Se il Semenza sapesse, che le armi fossero destinate per la Lombardia e appartenessero ad una società rivoluzionaria?

Ad 4. Io so soltanto che il Semenza concertò coll'Acerbi, che colla [della] introduzione delle armi, le quali erano depositate a Broni, al Confine Piemontese, si doveva incaricare un certo Antongina di colà loché non lascia sospettare che dovette il Semenza ben conoscere che le armi erano destinate per la Lombardia; non so poi assolutamente se sappia a qual uso dovessero servire e che in somma esistesse una società segreta.

Subito Kraus scrisse a Brescia di far arrestare Luigi Semenza e perquisire la sua casa.²⁸ Fu arrestato la notte del 15 o 16 ottobre 1852, e arrivò nel carcere del Castello di Mantova il 17. Il piccolo Arturo era nato da pochi giorni, il 4 ottobre.

In casa la polizia non trovò armi, ma sequestrò lettere dall'estero, appunti, e lettere sue alla moglie da Mantova, sede del processo, di accompagnamento di carichi di bozzoli: tutti questi scritti non c'entravano nulla, ma sono ora una testimonianza della sua intensa attività, e anche della sua cura per la figlia di Lione. Furono anche sequestrati una trentina di libri, alcuni francesi.²⁹

A parte qualche libro sospetto o che non avrebbe potuto esser venduto in Lombardia, l'unica cosa veramente di rilievo per l'inquirente era un inventario del 1850 delle armi che aveva in Piemonte, in più depositi, per un totale di 1176 fucili.³⁰ Attività tuttavia lecita in un altro Stato. Secondo lo stesso Castellazzo le aveva come «fornitore della Guardia Nazionale».

²⁸ ALFRED KRAUS, *Lettera al Comando militare in Brescia*, 14-10-1852. AGMn, busta 3, fascicolo 358, c. 813.

²⁹ *Distinta. Libri e carte perquisiti all'abitazione dell'Arrestato Luigi Semenza di Verolanova filatore e Neg.e di Seta*. AGMn, busta 7, fascicolo 131, c. 796.

³⁰ *Inventario del Magazzino Armi del giorno 31 luglio 1850*. AGMn, busta 7, erroneamente nel fascicolo 133 relativo ad Antonio Tibaldi, c. 906; GIOVANNI SUSAN, feldmaresciallo comandante di Brescia, *Nota su Luigi Semenza, Giuseppe Savoldi e Antonio Tibaldi* al barone Carlo Culoz, comandante della fortezza di Mantova, 26-10-1852. AGMn, busta 4, fascicolo 400, c. 197.

Il 21 gennaio 1853 ci fu un altro interrogatorio importante a Tito Speri,³¹ che in generale non era reticente: sembra sia stato ingenuo, ma poi si sia ripreso e abbia evitato di accusare Semenza:

6. Se il Semenza conoscesse la destinazione delle armi comperate? Ad 6. Non posso dire ne sì ne nò, però tanto avvenne in mia presenza, che dicendo il Semenza le precise «ma cinquanta son pochi» l'Acerbi rispose, faremo in seguito.

7. Cosa gli pareva essere il tenore o la significazione di queste parole del Semenza espresse: che cinquanta fucili fossero pochi? Ad 7. Per dire il vero io non vi trovai qualche significazione in senso politico, ma mi pareva una espressione del commercio, per indicare che non poteva ridurre i prezzi, per la poca entità del contratto.

Kraus ricostruì la vicenda nel *Votum Informativum* del 12-11-1852.³² Semenza non ammise mai di aver saputo a cosa dovevano servire i fucili venduti. Mancano purtroppo i suoi interrogatori, sembra che siano stati estratti per ulteriori indagini che di fatto non avvennero, ma abbiamo la sua ultima dichiarazione verbalizzata da Kraus e firmata da lui:³³

Io protesto di nuovo che era assolutamente ignaro che queste armi potessero avere sinistro scopo avendo io fatto il contratto per conto di Antongina, suddito Piemontese, al quale vennero effettivamente consegnati in Torino, che questo fatto potesse essere delittuoso io non lo poteva ne crederlo ne immaginarlo.

6. LA CONDANNA

Nonostante la mancata importazione delle armi, gli indizi raccolti permisero a Kraus di incolpare Semenza. Come visto, Speri aveva fatto qualche dichiarazione imprudente, ma non lo aveva tradito, aveva detto non sapere se Semenza conoscesse o meno la destinazione delle armi.

Tuttavia, con le parole del manifesto della Sentenza,³⁴ Luigi Semenza fu giudicato colpevole «di aver venduto ad un Lombardo una Partita d'armi, conoscendone la destinazione per la Lombardia allo scopo rivoluzionario»

³¹ C. CIPOLLA, *Belfiore*, II, p. 602.

³² A. KRAUS, AGMn, busta 4, fascicolo 564. Tradotto in C. CIPOLLA, *Belfiore*, II, p. 713.

³³ A. KRAUS ET AL., *Kriegsrechts Protocoll* [Protocollo del Giudizio di Guerra], 15-2-1853. AGMn, busta 4, fascicolo 565, c. 1061.

³⁴ CARLO CULOZ, Comandante la fortezza di Mantova, *Sentenza*, Mantova, Virgiliana 3-3-1853.

e condannato a 5 anni di carcere in ferri, da esporsi «in una Fortezza, oltre al rimborso solidario [...] pel danno arrecato al R. Erario con le loro mene rivoluzionarie».

Come fece Kraus a condannarlo? Riassumendo: nella requisitoria del 12 febbraio 1853 egli scrisse:³⁵

non è mai stato sottoposto ad indagine giudiziaria. In relazione alle sue idee politiche, nulla di sfavorevole sussiste nei suoi confronti, tuttavia il suo fratello Dionigio, che vive a Londra, ha fama di mazziniano e già in passato è stata eseguita una perquisizione nella casa di Luigi Semenza per sospetto occultamento d'armi o corrispondenza segreta con la propaganda rivoluzionaria, ma senza risultati.

Qui Kraus sembra far confusione fra i due fratelli: Gaetano, commerciante a Londra e amico di Mazzini, e don Dionigi, anch'egli espatriato e studente di teologia a Friburgo.

Semenza ammise di aver trattato una partita d'armi, e munizioni, col lombardo Acerbi, sostenendo però che fossero per il piemontese Antongina, per la Guardia Nazionale a Broni. Ammise anche di essere andato da Acerbi a Mantova per il saldo. Ma Kraus osservò che Antongina non avrebbe avuto alcun bisogno di un mediatore lombardo e considerò questi fatti un indizio legale «vicino» [vicino alla prova] che Semenza potesse ben sapere che le armi erano per la Lombardia, e quindi allo scopo di «alto tradimento, poiché una simile quantità d'armi da importare segretamente in Lombardia poteva essere destinata solamente ad imprese pericolose per lo Stato».

Inoltre Castellazzo, per Kraus un 'pentito' credibile in tutti gli altri casi, lo aveva accusato in un confronto di aver saputo che le armi erano per la Lombardia e per l'insurrezione. In considerazione del sospetto già visto – forse sorto per via della cattiva fama politica di Gaetano, e forse anche di Dionigi, ed espresso nel manifesto della sentenza con: «di dubbia fama politica» – Kraus valutò l'accusa di Castellazzo un indizio legale «vicinissimo».

Semenza però negava, e questi indizi non costituivano una piena prova legale. Fra l'altro Castellazzo era un testimone solo indiretto di un fatto raccontatogli da Acerbi.

Il Codice Penale del 1803, I, § 430 prevedeva che senza una prova completa, difficile da raggiungere senza una piena e circostanziata confessione,

³⁵ A. KRAUS, AGMn, busta 4, fascicolo 564. Traduzione in C. CIPOLLA, *Belfiore*, II, *Proseguimento della Relazione* (cioè del già citato *Votum Informativum* del 12-11-1852), 12-2-1853, pp. 730 e 743 relative a Semenza. Traduzione qui da me modificata.

nessuno potesse esser condannato a morte, ma al massimo a 20 anni. Ma anche l'art. 34 della *Constitutio Criminalis Theresiana*, che era ancora una fonte della legge militare, vigente in stato d'emergenza, stabiliva analoghi limiti per l'applicazione della pena di morte, che era la pena ordinaria per l'alto tradimento. Ma consentiva alla «discrezione ragionevole» del giudice una pena straordinaria e arbitraria.³⁶

Così, nella *Sentenza* del 15 febbraio 1853³⁷ furono condannati per alto tradimento in 27: a morte tutti i 23 che avevano confessato, e a vari anni di carcere Semenza e gli altri tre che non avevano confessato, dichiarati colpevoli «per concorso di circostanze»:

Infine, sono convinti [cioè dimostrati colpevoli] per concorso di circostanze: [...]

27 Semenza Luigi, di aver venduto una Partita di fucili a un Lombardo e di aver conosciuto la sua destinazione per la Lombardia allo scopo di alto tradimento.

Radetzky confermò le pene detentive, e la pena di morte a Speri, Grazioli e Montanari che furono impiccati il 3 marzo. Agli altri commutò «in via di grazia» la pena di morte in anni di carcere. Castellazzo invece sparì dalla sentenza e fu liberato...

Le parti della *Sentenza* relative a Luigi Semenza: «nato a Castel S. Angelo [...] e domiciliato a Verolanuova [...] d'anni 31, cattolico, ammogliato con tre figli, negoziante, possidente, di dubbia fama politica». Giudicato colpevole «per concorso di circostanze» per «aver venduto ad un Lombardo una Partita d'armi, conoscendone la destinazione per la Lombardia allo scopo rivoluzionario». Condannato «ad anni 5 di carcere in ferri, da esporsi [...] in una Fortezza, oltre al rimborso solidario [...] pel danno arrecato al R. Erario colle loro mene rivoluzionarie».

Luigi Pastro racconta che dopo la lettura della sentenza tornò in prigione in carrozza con Semenza e due guardie:³⁸

³⁶ FRANCESCO II, *Codice Penale Universale Austriaco* (1803), ristampa anast., Padova, CEDAM 1997, parte I, sez. II, capo XI Della Sentenza, § 430, p. 152. Accesso digitale all'originale tedesco: e-archiv.li/textDetail.aspx?etID=44764 ; e-archiv.li/files/1803_09_03_strafgesetzbuch_oesterreich.pdf p. 137/302; MARIA THERESA, *Constitutio Criminalis Theresiana*, ed. italiana, Wien, G.T. Trattner 1769, I, art. 34, pp. 94-7. Accesso digitale: books.google.it/books?id=2j5TAAAcAAJ&hl=it&pg=PA94#v=onepage&q&f=false

³⁷ A. KRAUS ET AL., *Urtheil [Sentenza del Giudizio di Guerra]*, 15-2-1853. Riformata da JOSEF RADEZKY il 25-2-1853. AGMn, busta 4, fascicolo 566, cc. 1068-75. Semenza a cc. 1070.73.

³⁸ LUIGI PASTRO, *Ricordi di Prigione*, 1907; Milano, Cogliati 1915, pp. 155-6; Udine, Gaspari 2009, p. 183.

il mio compagno, che sebben giovane era già marito e padre, e quindi si trovava in uno stato di esaltamento ben più strano del mio, avvicinandosi al mio orecchio e parlandomi in francese mi disse: – Fuyons! [Fuggiamo!] – io lo fissai sorpreso, e senza rispondergli, col cenno gli mostrai i gendarmi e quindi l'assurdità della sua proposta... ma egli sdegnoso della mia tacita osservazione: – Forse – disse – non avrem mai più un'occasione più propizia!

Pastro rise, ma Semenza in atto di rimprovero: «Si vede [...] che non sei né marito, né padre!». Meno male per loro che non ci provarono...

7. UNA PREGHIERA DI LUIGI

Questa grave preoccupazione di Luigi Semenza la troviamo anche nella sua precedente preghiera, così come riportata da don Luigi Martini, parroco della Cattedrale di Mantova, che andava a visitare i detenuti, nel *Confortatorio di Mantova*:³⁹

Mio Dio, voi avete detto che quelli, che sperano in voi, non periranno giammai. Voi avete pur detto: domandate e riceverete, battete e vi sarà aperto; chiedete prima il regno di Dio e la sua giustizia e tutte le altre cose pure vi saranno accordate. Signore, la cui misericordia è tanto infinita quanto l'onnipotenza, io supplico la vostra inesauribile bontà a soccorrere un infelicissimo peccatore!

Voi mi avete concessa per Compagna una virtuosa donna ed al nostro amore avete donata una prole innocente. La mia esistenza e la mia libertà sono necessarie a queste care creature, a cui secondo il vostro comando io deggio procacciare il pane col sudore del mio volto.

Deh! per pietà, mio Dio, abbiate compassione del nostro dolore e consolateci. Se io sono il colpevole, che volete punire; punite me solo, ma risparmiatemi gli innocenti, ai quali la mia vita è legata con vincoli, cui voi stesso avete benedetto!

Concedetemi, che io possa conservare la mia vita a Voi, ad essi e alla cara compagna de' miei giorni. Ispirate i giudici della terra, onde riconoscano la mia innocenza verso le leggi umane, e dimenticate nella vostra misericordia la mia colpa verso le leggi vostre! Io vi supplico pei meriti del Signor nostro Gesù Cristo e della sua Santissima Madre ad esaudirmi, mentre il mio Redentore ha detto: qualsiasi cosa chiederete al Padre nel nome mio, vi sarà data. [...]

Ebbene, questa orazione fu dettata nel Castello di Mantova dal prigioniero Luigi Semenza di Verolanova.

³⁹ LUIGI MARTINI, *Il Confortatorio di Mantova*, II, Mantova, Benvenuti 1867, p 360-1. Accesso digitale: books.google.it/books?id=JTMsAAAAYAAJ&vq=360&chl=it&pg=PA360#v=onepage&q&f=false

8. LA PRIGIONIA IN BOEMIA

Il 17 maggio i condannati partirono per le fortezze in Boemia: la maggior parte furono condotti a Josefstadt, Semenza con altri cinque a Theresienstadt (oggi Terezín, 50 km a nord di Praga). Pastro riferisce che nel 1855 furono tutti trasferiti a Josefstadt (Josefov presso Jaroměř, più ad est).⁴⁰

La condanna comportava il «sequestro politico militare» dei beni, affidati a un gestore che dava i proventi allo Stato. La moglie Laura chiese gli alimenti per sé e i figli a termini di legge.⁴¹

Nel 1855 Laura andò a Vienna⁴² a chiedere la grazia e a visitare il marito in carcere a Theresienstadt, con la piccola Virginia che alla vista del padre in catene scoppiò a piangere, e allora le catene gli furono momentaneamente tolte. Pastro⁴³ fa confusione e pone l'episodio di Virginia a Mantova, ma è un ricordo di Virginia raccontato direttamente a suo nipote Giancarlo Spalenza, che l'ha trasmesso ai familiari.

La lapide sulla tomba di Laura testimonia: «Il marito per straniera tirannide sofferente eroicamente soccorse».

9. LA LIBERAZIONE E LA VITA SUCCESSIVA

Luigi Semenza fu graziato qualche mese prima della maggior parte degli altri condannati insieme a lui, in occasione della nascita della seconda figlia dell'Imperatore, Gisella, il 12 luglio 1856. In totale Luigi fece quindi 3 anni e 9 mesi di prigione.

Alcuni erano stati liberati già prima, ma il resto dei detenuti politici italiani fu graziato il 2 dicembre 1856, per la visita dell'Imperatore nel Lombardo-Veneto.

Con la grazia, venne disposto anche il dissequestro dei beni. Una Circolare di Polizia di Brescia⁴⁴ disponeva di «mantenere su lui una viva sorve-

⁴⁰ L. PASTRO, *Ricordi di Prigione*, 1915, p. 204; 2009, p. 212.

⁴¹ COMMISSIONE PROVINCIALE PER I SEQUESTRI POLITICI IN MANTOVA, *Lettera alla Commissione provinciale per i sequestri in Brescia*, 14-6-1853, Auditorato n. 876, ASBs, Delegazione Provinciale di Polizia, vol. 4203.

⁴² La Sig.ra L. Semenza da Milano risulta aver alloggiato all'Hotel Goldenes Lamm di Vienna. *Fremden Blatt*, 19-7-1855, p. 6. Accesso digitale: anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=fdb&datum=18550719&seite=6&zoom=24&query=%22semenza%22&ref=anno-search

⁴³ L. PASTRO, *Ricordi di Prigione*, 1915, p. 172; 2009, p. 193.

⁴⁴ *Circolare*, 7-9-1856. ASBs, Delegazione Provinciale di Polizia, vol. 4203, n. 1256, c. 100.

glianza» e diceva che Luigi pareva intenzionato a trasferirsi a Milano, dove la famiglia già risiedeva durante la sua prigionia. E difatti la famiglia visse principalmente a Milano.

Non so quanto facilmente e rapidamente Luigi riprese energie ed attività, forse però non si riprese mai del tutto dal punto di vista economico: alla Camera di Commercio di Milano risulta che dal 29-9-1859, quindi poco dopo il passaggio della Lombardia al Regno di Sardegna, aprì un negozio di seta e forniture militari, ma chiuse questa attività nel luglio 1863 per «gravi sventure» economiche.⁴⁵

Si può poi solo constatare che Luigi e Laura ebbero un unico altro figlio, Enrico, 5-6 anni dopo la liberazione.

A Verolanuova comunque nel 1860 Luigi ampliò le sue proprietà comprando la bella casa d'angolo (Fig. 4), e il terreno retrostante fino al fiume.⁴⁶

Volle celebrare la liberazione della Lombardia facendo iscrivere la data del 1859 sulla chiave della volta di ingresso della Filanda. Fece affrescare i soffitti della nuova casa con bottega con immagini risorgimentali e garibaldine, tuttora in buona parte esistenti. Ci sono immagini di Garibaldi, di lui ferito, dei Cacciatori delle Alpi, di battaglie, probabilmente di Solferino (Fig. 5).

Con alterne vicende la Filanda Semenza, che per un secolo contribuì all'occupazione e allo sviluppo di Verolanuova, e i commerci proseguirono, con la collaborazione delle sorelle, Marianna, Rosa e Maria, che si sposarono tardi, fra il 1858 e il 1863, probabilmente anche per le disavventure di Luigi: per sposarsi bene ci voleva la dote, e non era ovvio sposare la sorella di un prigioniero politico.

Nel 1869 Luigi Semenza morì, mentre era di passaggio a Torino, il 30 settembre. Il 5 ottobre fu sepolto a Verolanuova.⁴⁷ La cappella al Cimitero è successiva. La sua lapide recita:

Luigi Semenza / per amore d'Italia penò 4 anni a Theresienstadt / cittadino d'opere utilissimo / per ingegno attività e industria / degno ne' commerci di miglior fortuna / a 47 anni morto a Torino il 30 settembre 1869 / e qui trasportato per desiderio de' suoi e di tutti / lasciava desolati e dolorosi per sempre / parenti, moglie, quattro figli e il paese tutto / che s'ebbe da lui lustro e lavoro.

⁴⁵ LUIGI SEMENZA, Camera di Commercio di Milano, Notifiche generali, 8-10-1859; maggio 1864, n. 3872.

⁴⁶ *Catasto Austriaco di Verolanuova, Estimo Inscritto*, p. 1685, nn. 1925 e 1929, acquisto da Luigi Savio fu Innocente del 15-5-1860, ASBs.

⁴⁷ PARROCCHIA DI VEROLANUOVA, *Registro dei Morti*, 1866-85, a 1869, n. 179; COMUNE DI TORINO, *Atti di Morte*, 1869, ufficio 1°, n. 2774. Accesso digitale: familysearch.org/ark:/61903/3:1:3Q9M-CSQV-9W6?i=1748&cat=1163309

Dal 1868 era indebitato, oberato, e dopo la sua morte i suoi immobili andarono all'asta nel 1873, ma la moglie Laura riuscì a ricomprarli cedendone poi una parte. Nel 1880 Laura cedette la filanda al figlio Arturo che poi la gestì per quasi 50 anni, anche con la famiglia di sua sorella Virginia. Laura morì poi il 24-10-1881.⁴⁸

10. ALCUNI DOCUMENTI DI LUIGI SEMENZA

Fra le carte che gli furono sequestrate al momento dell'arresto nell'ottobre 1852, oltre a varie lettere dall'estero, dirette a lui o a Laura, ci sono otto lettere o biglietti di Luigi a Laura, scritti nel giugno 1852.⁴⁹ Luigi stette per almeno due settimane a Mantova e dintorni a comprare bozzoli che poi spediva, con le relative istruzioni, a Laura a Verolanuova; ciò mostra come essa, peraltro incinta, fosse coinvolta nella gestione. La prima lettera ne è un esempio:

Signora Laura Semenza – Verolanova - Mantova li 15 giugno 1852
MCMc [Mia Carissima Moglie]
Dal condottiere Sala e col mezzo del mio caretto, riceverete N 1682
Galletta reale in 8 Colli [...]
Vi raccomando di far morire tutta la galletta e filare quella che riconoscete essere debole di carta.
Domani seguirà altra spedizione.
Scrivetemi il ben tenuto e vi saluto – Luigi Semenza.

C'è anche un suo progetto di una Società di commercio delle sete, con sede in Brescia, di febbraio 1852, di cui sarebbe stato il gerente, «allo scopo di utilizzare delle proprie cognizioni commerciali», e avrebbe avuto una delle 10 azioni.⁵⁰ Probabilmente non realizzato, anche perché comunque fu arrestato 8 mesi dopo.

⁴⁸ ERCOLE TAGLIASACCHI, notaio in Milano, *Vendita di beni stabili* da Laura Brambilla a Arturo Semenza, 8-3-1880, n. rep. 1989, in Conservatoria dei registri immobiliari di Brescia, vol. 276; COMUNE DI MILANO, *Atti di Morte*, 1881, s. D, n. 1104, 24-10-1881. Accesso digitale: familysearch.org/ark:/61903/3:1:3Q9M-CSQJ-2955-X?i=1656&cat=1047610

⁴⁹ LUIGI SEMENZA, *Lettere alla moglie Laura*, Mantova, 15-30 giugno 1852, AGMn, busta 7, cc. 834-42.

⁵⁰ LUIGI SEMENZA, *Progetto*, AGMn, busta 7, cc. 825-6.

I I. I FIGLI DI LUIGI SEMENZA

La prima figlia Marie Louise (1845-1918), figlia come detto di Claire Dorangeon, sposò nel 1868 a Lione il tedesco Albert Löw (1848-86).⁵¹ Intervenne anche Luigi e suo fratello Enrico fu testimone di nozze.

Löw divenne presto collaboratore di Gaetano Semenza come ingegnere e amministrativo nella costruzione delle Ferrovie Sarde e poi della Roma-Fiumicino. Non risultano figli, e Albert morì di tifo a Sassari nel 1886.⁵² Lei gli fece costruire un monumento da un rinomato scultore, Giuseppe Sartorio. Da anziana viveva a Torino presso delle suore, dove morì nel 1918.⁵³

I quattro figli di Luigi e Laura: la prima figlia Virginia Semenza (Torino 1850 - Verolanuova 1938) sposò nel 1870 Giovanni Spalenza di Verolanuova (1840-1915),⁵⁴ che fu anche Sindaco dal 1895 al '97.

Due dei figli ebbero discendenza, ora però estinta. L'unico maschio, Girolamo, fu socio di suo zio Arturo. L'altra fu Teresa.

Per entrambi c'è una parentela acquisita con la famiglia Alghisi: Elisa Ferrari moglie di Girolamo Spalenza, Bortolo Pasini marito di Teresa Spalenza, Giuditta Alghisi moglie di Giorgio Montini e madre di Paolo VI, hanno in comune i trisnonni Pietro Grazioli e Francesca Minini.⁵⁵

Severina (Verolanuova 1851 - Brescia 1915), seconda figlia di Luigi e Laura, sposò nel 1873 Andrea Raffo di Genova, nobile luogotenente dei carabinieri a Verolanuova (1830-1903).⁵⁶ Raffo aveva combattuto la battaglia di S. Martino nel 1859, era stato ferito e poi decorato. Così pure nella

⁵¹ VILLE DE LYON, Archives Municipales, Registres d'état civil, *Registre de mariages*, 1868, 2me arr., vol. 2E716, p. 212, n.416, 21-8-1868. Accesso digitale: <http://www.fondsenligne.archives-lyon.fr/v2/ark:/18811/66e305c90c18927d56bbb9e78384c828>

⁵² COMUNE DI SASSARI, *Atti di Morte*, a 1886, n. 223, 22-4-1886.

⁵³ COMUNE DI TORINO, *Atti di Morte*, a 1919, ufficio 2°, parte 2, s. A, n. 13, 31-12-1918. Accesso digitale: familysearch.org/ark:/61903/3:1:3Q9M-CSQV-S9JF-5?i=303&cat=1163309

⁵⁴ COMUNE DI MILANO, *Atti di Matrimonio*, a 1870, s. A, n. 153, 25-4-1870. Accesso digitale: familysearch.org/ark:/61903/3:1:3Q57-89LD-HWB2?cat=1047610

⁵⁵ Questa genealogia è stata pienamente ricostruita, ma la citazione dei relativi documenti dall'Archivio Parrocchiale di Verolavecchia e da altri va oltre gli scopi di questo articolo.

⁵⁶ COMUNE DI MILANO, *Atti di Matrimonio*, a 1873, s. B, n. 281, 17-5-1873. Accesso digitale: familysearch.org/ark:/61903/3:1:3Q57-89LD-HJ7L?i=2014&cat=1047610 ; COMUNE DI BRESCIA, *Atti di Morte*, vol. 798, a 1915, n. 284, 17-3-1915. Accesso digitale: antenati.cultura.gov.it/ark:/12657/an_ua19515753/wQDWy69 ; *Atti di Morte*, vol. 766, a 1903, n. 256, 9-3-1903. Accesso digitale: antenati.cultura.gov.it/ark:/12657/an_ua19490724/wLZ66V6

terza guerra di indipendenza nel 1866 a Levico. Successivamente fu alcuni anni in Sicilia contro i briganti, e nominato Cavaliere nel 1880.⁵⁷ Severina visse principalmente a Brescia, con alcune traversie, dovute principalmente ai debiti di lui. Al punto che Raffo fu sospeso dal servizio per passività, e fu stabilita la separazione legale nel 1882. Salvo che poi lui morì in casa di lei. Ebbero un figlio, e una figlia che però morì a 5 anni. Il figlio si sposò, e c'è una numerosa discendenza, nei dintorni di Brescia.

Arturo, mio bisnonno (Verolanuova 1852 - Milano 1932),⁵⁸ terzo figlio di Luigi e Laura, studiò al Liceo Classico al Collegio Peroni di Brescia e si diplomò nel 1869. Dal 1874 fu a Londra come collaboratore di Gaetano, mentre lui era in Italia. Ci lavorò per alcuni anni, non so se continuativamente, ma quando Laura nel 1880 gli cedette casa e filanda, ciò avvenne con speciale procura al cognato Giovanni Spalenza. Ancora al matrimonio nel 1881 aveva la residenza a Londra.⁵⁹

Abitavano poi a Milano e in città aveva sede la ditta, Arturo però andava spesso a Verolanuova per la gestione della filanda. Che non era l'unica: ne parla un articolo del 1904 sul giornale dell'Esposizione di Brescia.⁶⁰

Questa ditta importantissima nel suo ramo di produzione e che tiene diversi setifici nelle provincie di Brescia, Milano, Como, espone nel Grande Miglio in una elegante vetrina solamente i prodotti del gruppo di setifici che si trovano nella nostra provincia, cioè di tre filande di cui una trovasi a Verolanuova e due sono a Botticino sera e di due filatoi di cui uno si trova pure a Verolanuova e l'altro a Pontevico e che complessivamente danno lavoro a più di mille operaie.

Questa ditta che gode d'una fama indiscussa non in Italia solo, ma ben anco all'estero dove ha succursali [...] produce nelle sue filande delle sete greggie apprezzatissime [...] Le sete che vengono lavorate nei filatoi riguar-

⁵⁷ *Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia*, 3-9-1880, p. 3698; *Ruolo Matricolare di Andrea Raffo*, da Archivio Storico dei Carabinieri; FLAVIO CARBONE, *Repertorio degli ufficiali dei Carabinieri Reali 1814-1871*, Roma, Commissione Italiana di Storia Militare 2013, ed. digitale in CD p. 660; documenti vari in *Semenza-Raffo Severina contro Raffo cavalier Andrea di Genova e fratelli Semenza fu Luigi di Verolanuova. (1881-1883) Separazione personale e liquidazione eredità comune*, ASBs, Archivio Giovanni Pavoni, busta 5, fascicolo 2. Referenza digitale: lombardiarchivi.servizirl.it/fonds/21151/units/225521

⁵⁸ *Cav. Arturo Semenza*, «Bollettino di Sericoltura», 19-11-1932, p. 392.

⁵⁹ GAETANO SEMENZA, *Lettera ai nipoti del 1-7-1875*, AGS, vol. 2, Ferrovie della Sardegna: «È un anno oggi che abbiamo cominciato»; COMUNE DI MILANO, *Atti di Matrimonio*, 1881, s. A, parte I, n. 240, 9-5-1881. Accesso digitale: familysearch.org/ark:/61903/3:1:3Q9M-CSQ2-1SP4-C?cat=1047610

⁶⁰ A. A., *Ditta A. Semenza e C. Milano*, «Il Cidneo», 7-8-1904, p. 2. Accesso digitale: emeroteca.braidense.it/gea/sfoggia_fascicolo.php?IDTestata=578&CodScheda=&Anno=1904&Mese=08&Giorno=07&IDG=89359&RecSel=0

dano nella maggior parte le sete asiatiche della qualità «Tussah» [...] la cui industria venne dalla Ditta A. Semenza e C. per la prima volta impiantata nella nostra provincia da oltre un ventennio.

Arturo viaggiava molto per commercio, fu impegnato anche nella Camera di Commercio di Milano, nell'Ente Serico e fu consigliere comunale dal 1899 al 1904, dove si occupò di bilancio e ferrovie. Alla scadenza preferì non continuare, anche perché in cinque anni già due sindaci si erano dimessi e lui aveva il suo lavoro...

Qualche anno prima di morire dovette chiudere la ditta: il mercato della seta era in ribasso, ci fu la crisi del 1929 e l'avvento delle fibre sintetiche...

L'ultimo figlio di Luigi fu Enrico (1862-1935). Anch'egli fu commerciante di seta, a Lione per qualche anno, dove compare nel censimento del 1891. Tornò poi a Milano, e nel 1899, quindi a una certa età, sposò la cugina Ida (1863-1944), figlia di Gaetano.⁶¹ Non ebbero figli.

12. CENNI SUI FRATELLI E LE SORELLE DI LUIGI E GAETANO

Lucia (1810-76), di Antonio e Anna Maria Bignami, nel 1829 sposò Antonio Pirola di Milano (1802-82). Avevano una merceria a Milano in Borgo Porta Comasina, oggi Corso Garibaldi – Largo La Foppa. Ebbero 10 figli, di cui almeno Claudia ha dei discendenti attuali.

Marianna, nata nel 1818, nel 1858 a Milano sposò Gaspare Sirtori, vedovo, e si trasferì probabilmente a Sirtori in Brianza. Lei aveva già 40 anni e non risultano figli. Gaspare morì vedovo a Barzago nel 1894, non ho potuto scoprire dove e quando lei sia morta.

Dionigi (1819-70) fu anch'egli fu coinvolto nel Risorgimento. Studiò al Ginnasio di Brera a Milano e nel 1832 entrò nel Seminario di Lodi, dove fu ordinato sacerdote nel 1843. Nel 1844 fu nominato alla Cappellania della Chiesa Italiana di Vienna. Ma come confessore nel Collegio Teresiano diede a un marchesino di Piacenza alunno del collegio dei consigli sgra-

⁶¹ BASILICA DI S. EUFEMIA, Milano, *Certificato di Battesimo*, 18-1-1899. Enrico Semenza nato 14-4-1862, in COMUNE DI MILANO, *Registro delle Celebrazioni di Matrimonio*, a 1870, s. C, parte I, n. 96. Accesso digitale: familysearch.org/ark:/61903/3:1:3Q9M-CSDC-G7S8-5?i=1365&cat=1047610 ; alla pagina successiva il certificato di nascita di Ida, vedi anche sotto; ARCHIVES DU DÉPARTEMENT DU RHÔNE ET DE LA MÉTROPOLE DE LYON, *Liste nominative de recensement de la population de Lyon*, vol. 6 M 380, p. 388, Rue de l'Arbre sec 7. Accesso digitale: archives.rhone.fr/ark:/28729/qc1df3svpnbg/4bca9b0d-1009-4a84-aab2-d1f62aa2647b ; COMUNE DI MILANO, *Atti di Matrimonio*, 1899, s. C, n. 96, 6-2-1899. Accesso digitale: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:3Q9M-CSQ2-NSTT-3?cat=1047610>

diti alla madre: fu quindi richiamato a Lodi all'inizio del 1845. Era di idee liberali e non certo remissivo... Fatto sta che se pure non fu punito, a Lodi non risultano suoi ulteriori incarichi... Nel 1847 chiese di rinunciare alla cittadinanza Austriaca.⁶² C'è poi una lettera di presentazione di Dionigi, di Mauro Macchi da Genova a Carlo Cattaneo in Ticino:⁶³

A Carlo Cattaneo - Genova, 25 febbraio 1850.

Mio Maestro, chi le presenta questo biglietto è certo Dionigi Semenza, che molto fece e molto soffersse per la causa italiana, anche prima che la causa italiana fosse fatta diventare, dai nostri nobili, una cosa di moda. Però ebbe a sopportare anche i dolori della calunnia, come è successo, purtroppo, a quasi tutti i pochi liberali. Se, dunque, Ella potrà giovargli, non foss'altro che con un utile consiglio sono persuaso che lo farà per amor mio e per compassione di un infelice. Approfitto di questa occasione per abbracciarla con tutto il cuore e protestarmi nuovamente. Tutto suo [Mauro Macchi].

Di fatto Dionigi andò a studiare e a vivere a Friburgo, in Germania, almeno dal 1851 al '61, dove nel '53 conseguì la Licenza in Teologia.⁶⁴ Non so per ora dove sia vissuto dopo, né dove sia morto nel 1870⁶⁵, anche se una tradizione familiare vuole che si sia unito ai garibaldini nel 1866. La cosa è tuttavia dubbia dato che non compare negli elenchi.

Rosa (S. Angelo 1823 - Verolanuova 1898) sposò nel 1859 a Verolanuova Antonio Penocchio, farmacista e setaiolo, che fu poi anche editore (Fratelli Pennocchio e C.) e redattore de *Il Sole* (Verolanuova 1834 - Milano 1890). Non risultano figli.

Il successivo fratello fu Gaetano, che verrà trattato per ultimo.

Ci fu quindi Maria Domenica, poi detta solo Maria (Verolanuova 1827-1902). Sposò nel 1863 a Milano Mario Crippa, commerciante, nato ad Albese (Como) nel 1840. Ebbero tre figli, di cui uno solo cresciuto ma probabilmente morto adolescente o giovane. A un certo punto, probabil-

⁶² Fascicolo su Dionigi Semenza, con lettere e documenti vari. Archivio Storico Diocesano di Lodi.

⁶³ MAURO MACCHI, *Lettera a Carlo Cattaneo*, 25-2-1850, in *Lettere inedite di Mauro Macchi a Carlo Cattaneo (1842-1867)*, a cura di F. Umberto Saffiotti, «Rassegna storica del Risorgimento», a. 1925, p. 737. Accesso digitale: win.risorgimento.it/rassegna/index.php?id=10591&ricerca_inizio=20&ricerca_query=&ricerca_ordine=ASC&ricerca_libera=

⁶⁴ Archivio Storico Diocesano di Lodi; *Adressbücher der Stadt Freiburg*. Accesso digitale: ub.uni-freiburg.de/?id=122 ; ad es. per il 1851, p. 165: dl.ub.uni-freiburg.de/diglit/adr1851/0222

⁶⁵ La lapide nella Cappella Semenza di Verolanuova lo indica morto il 20-6-1870. L'assenza nei registri parrocchiali dei morti fa pensare che la salma sia stata traslata anni dopo, in seguito alla costruzione della cappella.

mente dopo la morte del marito, tornò a vivere a Verolanuova. Come nota la sua lapide, fu l'«ultima superstite di una generazione travagliata».

Enrico (Verolanuova 1834 - Lione 1882),⁶⁶ alla nascita Domenico Enrico e così anche per lo stato civile francese, andò giovane a Lione, forse poco dopo la condanna di Luigi, e lì impiantò una filanda di seta. Si sposò con una francese, da cui aveva avuto un figlio, Antonio, rimasto poi figlio unico. Antonio sposò anch'egli una francese. Verso il 1896 tornarono a Milano. Ebbero quattro figli, due nati a Lione e due a Milano, due con discendenza attuale. Dalla lapide a Verolanuova: «Cavaliere della Corona d'Italia [...] Ardente patriota [...] Compianto dalla Colonia Italiana di Lione che benedirà sempre alla memoria di così operoso e benefico cittadino».

13. GAETANO SEMENZA

Gaetano (1825-82) per l'importanza, le molteplici attività, le pubblicazioni e l'ampiezza della documentazione meriterebbe una trattazione più ampia di quella possibile in parte di una conferenza. Qui una breve presentazione, anche attraverso alcuni documenti.

C'è un archivio di 4 cartelle, qui citate come volumi, al Museo del Risorgimento di Milano. Il contenuto è elencato nella dissertazione di Liliana Mancini, *L'archivio di Gaetano Semenza presso il Museo del Risorgimento di Milano*.⁶⁷

Fu autore di varie pubblicazioni, finanziarie e politiche.

Una pubblicazione recente di Roberto Ibba, *Gaetano Semenza: Primi Appunti per una Biografia*,⁶⁸ pur con qualche imprecisione biografica, spiega la sua attività commerciale, imprenditoriale, politica e pubblicistica meglio di quanto possa fare io, soprattutto in poche pagine.

Fu l'ultimo nato a Sant'Angelo dei suoi fratelli, il 26-9-1825.⁶⁹ Ebbe il

⁶⁶ PARROCCHIA DI VEROLANUOVA, *Registro dei battesimi 1833-7, 1834*, n. 88; VILLE DE LYON, Archives Municipales, Registres d'état civil, *Actes de mariage*, vol. 2E716, p. 229, n. 450. Matrimonio con Josephine Simendinger e riconoscimento del figlio Antoine, 5-9-1868. Accesso digitale: fonsdenligne.archives-lyon.fr/v2/ark:/18811/7f7b24b33e1bc0c2ad3de46ee5c7cf68; *Registre des décès*, vol. 2E793, n. 2789, 22-10-1882. Accesso digitale: <http://www.fonsdenligne.archives-lyon.fr/v2/ark:/18811/d88523ca6c9e7675313ae7bb812a6116>

⁶⁷ LILIANA MANCINI, *L'archivio di Gaetano Semenza presso il Museo del Risorgimento di Milano*, relatore Marco Bologna, Università degli Studi di Milano, a.a. 2006/2007.

⁶⁸ ROBERTO IBBA, *Gaetano Semenza: Primi Appunti per una Biografia*, in «Volto della Politica», a cura di Emanuela Locci, Roma, BastogiLibri 2015, pp. 31-50. Accesso digitale: iris.unito.it/handle/2318/1903413

⁶⁹ PARROCCHIA DI S. ANGELO LODIGIANO, *Registro dei battesimi 1820-33, a 1825*, n. 210.

nome del fratellastro Gaetano, morto a 12 anni nel 1824. Crebbe a Verolanuova. Quando la famiglia prese la residenza a Milano nel 1845 venne registrato come giovine di studio.

Nel 1848 a Lione Luigi Semenza rimborsò un debito di Gaetano di 30 franchi,⁷⁰ ciò che fa pensare che anche Gaetano frequentasse Lione, probabilmente come rappresentante della ditta di famiglia di cui era titolare Luigi.

Nel gennaio 1850 era a Torino, al battesimo della figlia di Luigi come padrino e in rapporto economico con lui.⁷¹ Tutti domiciliati a Torino.

14. L'EMIGRAZIONE A LONDRA, LO SVILUPPO DELL'ATTIVITÀ, IL MATRIMONIO

Emigrò a Londra nel 1850. Lo mostra una lettera a Gaetano, negoziante a Torino, da Genova, dell'8 aprile 1850:⁷²

Mio carissimo. Duolmi oltremodo che in questi tempi tu debba abbandonare l'Italia [...]

A Parigi procura di parlare con Carlo Rigotti, Cité d'Autin N. 8. e fa d'indurlo ad effettuare al più presto il versamento di [...] 5000, nella cassa Quadrio di Ginevra, come gli ho scritto io stesso giorni sono, dopo aver preso le debite intelligenze con Pippo [Giuseppe Mazzini]. Sono denari destinati alla causa nazionale.

A Londra cerca di Enrico Lavelli. È nostro amico e concittadino. Egli avrà frequenti occasioni di mandarmi qualche tuo biglietto per mezzo dei molti suoi corrispondenti [...]

Dacché te ne vai bisognerà bene che io pensi a restituirti i sei fascicoli che m'hai prestati [...]

Salutami tanto i consueti commensali [...]

La firma potrebbe forse essere di Mauro Macchi, che poco prima raccomandò Dionigi a Cattaneo.

Gaetano era quindi già ben inserito in circoli rivoluzionari mazziniani.

Non è chiaro il motivo per cui si sia trasferito a Londra, ma una volta lì non poteva tornare in Lombardia, soprattutto dopo l'arresto e la condanna di Luigi. Era considerato un aperto mazziniano, e lo era. Lì sviluppò una notevole attività commerciale e finanziaria. Fece una società, Semenza, Mazini e Comber, che non è detto che esaurisse le sue attività. Vincenzo Mazini (con una z) fu suo testimone di nozze.

⁷⁰ AGMn, busta 7, c. 802.

⁷¹ Battesimo di Virginia Semenza citato sopra; due ricevute per complessivi 300 Franchi da Luigi, AGMn, busta 7, c. 904-5.

⁷² AGS, vol. 1, Lettere e documenti storici. Con trascrizione di Guido Semenza.

Si sposò nel 1856 con Giuditta Rizzi (1830-97),⁷³ giovane cantante lirica milanese che era in tournée a Londra. Interessante una recensione della sua interpretazione di Lisa nella *Sonnambula* di Vincenzo Bellini, su *The Musical World*: «una buona voce da mezzosoprano, una notevole padronanza di sé e un aspetto gradevole. Come cantante, però, ha tutto da imparare».⁷⁴ Gaetano era certamente un frequentatore del teatro italiano, non poteva tornare in Lombardia a trovare una moglie italiana e non si lasciò sfuggire l'occasione... dopo solo tre mesi si sposarono. D'altra parte il padre di Giuditta, Carlo, era segretario della Zecca di Milano, e non poteva certo permettersi di andare al matrimonio con un mazziniano... I necessari documenti furono affidati a uno zio frate, Gaetano Rizzi, fratello del padre, che celebrò il matrimonio.

15. L'AMICIZIA CON MAZZINI E GARIBALDI⁷⁵

Sono catalogate 12 lettere di Garibaldi a Gaetano, dal 1864 al 1880. Temi ricorrenti: saluti, ringraziamenti, «ai suoi ordini», le Ferrovie Sarde e la Roma-Fiumicino e infine l'ingratitudine patita da Gaetano per tutto quel che aveva fatto per la Sardegna e l'Italia. Ad es. la n. 2 (Fig. 6):

Gibilterra 3 Maggio 1864 / Mio caro Semenza / Accogliete un saluto del cuore – ed alla vostra amabile famiglia – Salutatemi pure quei cari amici Italiani e le loro Signore – cui devo tante gentilezze - - In Caprera e dovunque sarò sempre fortunato di ricevere gli ordini vostri. Addio – V[ost]ro sempre G. Garibaldi.

Ci sono 29 biglietti e lettere di Mazzini a Gaetano e Giuditta, recapitati a mano e per la maggior parte senza data completa. Spaziano dalle notizie politiche alla raccolta fondi per la rivoluzione, all'ospitalità a Garibaldi, agli autoinviti a cena.

⁷³ REGISTRATION DISTRICT OF ST LUKE, Chelsea, London, *Register of Marriages*, n. 124. St Mary Parish, 6-9-1856.

⁷⁴ Giuditta Rizzi al Her Majesty's Theatre in London: *The Musical World*, a 1856. 24-5-1856, p. 328-9. Accesso digitale: https://archive.org/details/sim_musical-world_1856-05-24_34_21/page/328/mode/2up ; Giuditta è citata anche il 17-5, 14-6, 9-8; tutte le quattro pagine anche qui: books.google.it/books?redir_esc=y&hl=it&id=_pkPAAAAYAAJ&q=rizzi#v=snippet&q=rizzi&f=false ; cfr. anche *La Fama del 1856*, 5-5-1856, p. 144. Accesso digitale: anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=fam&datum=18560505&seite=4&zoom=33&query=%22rizzi%22&ref=anno-search

⁷⁵ AGS, vol. 1, Lettere di Giuseppe Mazzini e di Giuseppe Garibaldi, catalogate e trascritte dal figlio Guido Semenza.

Il 4-2-1864 chiese soldi per armare i veneti. Gaetano aveva già promesso aiuto, e subito versò 1000 Lire: c'è la ricevuta del 6 febbraio autografa di Mazzini (Fig. 7): lettere 2 e 3. Un esempio di lettera, n. 20, senza data:

Cara Signora Semenza, Semenza ha insistito con me l'ultima volta che mi vide perché io venissi a pranzare con voi una sera. Sabato sono libero d'impicci e potrei. Toccherà a voi e a lui di farmi sapere domani se siete liberi o no d'accogliermi: se no sarà per un altro giorno di libertà: se sì, vorrete dirmi l'ora. Vi sarei gratissimo se voleste serbare, per imprestarmeli, i numeri del Sole. Li manderei a prendere di due in due giorni e ve li renderei esattamente. Abbiatemi vostro dev.mo Gius. Mazzini. Giovedì.

16. LA FONDAZIONE DEL *SOLE*

Gaetano fu l'ideatore e uno dei fondatori del giornale finanziario, ma anche politico, *Il Sole* nel 1865.⁷⁶ L'inizio di fatto fu piuttosto garibaldino. La Società iniziale era *Il Sole. Fratelli Pennocchio e comp.* Antonio Penocchio era il marito di Rosa Semenza, e fece personalmente il reportage della battaglia di Custoza del 24-6-1866. Nella lettera a Gaetano sul retro parla di battersi per far riaprire gli arruolamenti, ed eventualmente sospendere le pubblicazioni per andare al fronte.⁷⁷

Si può immaginare però che ai lettori interessassero più gli affari che la rivoluzione, e anche per questo successivamente *Il Sole*, attraverso cambiamenti societari e di redazione, sia diventato meno rivoluzionario. Un articolo per il centenario del *Sole* parla anche in questo senso dei «conservatori azionisti tutti commercianti e industriali».⁷⁸

17. L'ATTIVITÀ POLITICA

Gaetano fu eletto deputato nel dicembre 1866, nell'elezione suppletiva nel collegio di Verolanuova.⁷⁹ Del 9 dicembre 1866 un telegramma di Luigi a Gaetano, da Verolanuova a Londra: «Sei eletto deputato parlamento

⁷⁶ *Il Sole*, a cura di R. Ro., Lombardia Beni Culturali. Accesso digitale: lombardiabeniculturali.it/perco/schede/680

⁷⁷ AGS, vol. 1, Lettere e documenti storici, probabilmente del 25-6-1866, sul retro di un Supplemento Straordinario del *Sole*, Milano, Vallardi, 1865.

⁷⁸ 1° agosto 1865: nasce a Milano "*Il Sole*" 1865-1895, in «*Il Sole 1865-1895*», ottobre 1965, p. 210.

⁷⁹ 1848-97. *Indice Generale degli Atti Parlamentari. Storia dei Collegi Elettorali*, Roma, Camera dei Deputati 1898, p. 706. 2 e 9-12-1866.

Italiano maggioranza imponente voti spontanei fatte coraggio [fatti coraggio] tutti ti salutano. Luigi» (Fig. 8).⁸⁰ La promozione di Luigi deve esser stata fondamentale per l'elezione, considerato che Gaetano era assente dal suo paese fin da giovane.

Alle elezioni del 1867 vinse a Como II e Lonato, mentre perse di poco a Verolanuova, e optò per Como. Nel 1870, le elezioni anticipate dopo la presa di Roma, prese pochi voti sia a Verolanuova sia a Como II e non fu eletto.⁸¹

Ho il dubbio che a Gaetano interessasse soprattutto la politica nazionale, certo con conseguenze positive locali, e lo sviluppo della Sardegna, ma gli elettori nei collegi uninominali pensassero di più ai loro interessi locali e privati.

Il programma elettorale del 1870: *Confrontate e scegliete. Lettera agli Elettori di Gaetano Semenza*, Londra 7-11-1870 (Fig. 9).⁸² Secondo lo stile inglese, confronta punto per punto le sue proposte con quelle degli avversari:

Fate parlar chiaro il vostro Candidato, non contentatevi di un programma elastico, che possa servire a tutti gli usi, ma fatevi spiegare bene come egli intenda risolvere le quistioni d'amministrazione e d'imposte, di finanze e pareggio, di progresso morale e materiale.

Limitiamoci a un riassunto dei punti del suo programma liberale: libertà dei commerci, delle banche, dei tabacchi, abolizioni di monopoli dazi e dogane, lotta alla burocrazia. Roma Capitale, sviluppo in tutti i campi, riorganizzazione finanziaria, militare, trasporti, educazione obbligatoria. Abolizione della tassa sul macinato, con la convinzione che il maggior benessere dei cittadini avrebbe anche portato a un miglioramento di tutta l'economia; abolizione del gioco del lotto.

Una pagina stampata col titolo di *Supplimento Strasordinario del periodico umoristico Il Sole*⁸³ ci mostra il suo spirito scherzoso, e in sintesi, in rime baciato, dove batteva il suo impegno. È il resoconto umoristico e probabilmente immaginario di un intervento al Parlamento del Deputato Gaetenza Semano. Qualche rima:

Voi siete 499 e io non son che uno / Ma voglio tutti riformarvi a uno a uno [...]
Roma bisogna aver perché fu sempre scritto, / Che dopo el Risott, i Maccaron,
i Peocci, vien il fritto [...]

⁸⁰ AGS, vol. 3, Varie.

⁸¹ *Storia dei Collegi Elettorali*, pp. 216, 349, 706.

⁸² Milano, Civelli e C.

⁸³ Datato 1-1-1867, cioè all'inizio del suo mandato. Non presente in AGS ma ricevuto da un parente.

E se le Banche ed i Tabacchi si pluralizzeranno, / L'Italia sarà spoglia di povertà e di inganno, [...]

E se la finanza avremo ben bene riformato, / Un gran peso di meno sarà il Dazio Murato [...]

Le mie Riforme ho pronte belle tonde e chiare, / L'ora mi par sarebbe che andassimo a pranzare [...]

Gaetano si impegnò già in Inghilterra nella promozione degli operai: alla fondazione della Società per il progresso degli operai italiani in Londra nel 1864 fu vicepresidente onorario.⁸⁴

18. LE FERROVIE SARDE E LA ROMA-FIUMICINO

Si era impegnato già prima, dal 1862, nella costruzione delle Ferrovie Sarde, che furono realizzate nonostante difficoltà varie. Si può dire che fu per lui una missione oltre e più che un affare, e lì alla fine perse più o meno tutto, anche perché il governo cambiò più volte le carte in tavola, sia sui compensi, delle terre civiche che non erano statali e di cui lo Stato non riuscì a disporre, sia sul capitolato, ferrovie leggere o normali e fermate o vere stazioni. Un'impresa in cui coinvolse molti investitori inglesi, ma in cui si impegnò per l'Italia, quando ancora viveva stabilmente a Londra.

Stando al suo resoconto, dipese da lui se la Sardegna rimase italiana: seppe da un amico a Parigi che il governo italiano stava trattando segretamente con Napoleone III la cessione della Sardegna in cambio dell'aiuto per liberare il Veneto. E che il progetto francese era che le ferrovie le avrebbero fatte loro, ma mai gli inglesi. Fece polemica in Italia e a Londra, facendo coinvolgere da soci ed amici il Foreign Office, e Londra «dichiarò fermamente alla Francia, *che il possesso dell'Isola di Sardegna sarebbe stato causa di guerra generale*». Così la cosa andò a monte. Ma intanto le ferrovie furono rallentate fino alla caduta di Napoleone III nel 1870.⁸⁵

Su questi argomenti si può leggere la pubblicazione di Efsio Costantino, *Gaetano Semenza, imprenditore e sognatore «bruciato» sui binari della Sardegna*.⁸⁶ Inoltre, di Gaetano Semenza stesso, *Memorie sulle Ferrovie Sarde*. Di difficile reperibilità, in AGS ce n'è una versione tagliata, io l'ho ricevuto da Costantino e la posso fornire.

⁸⁴ SOCIETÀ PER IL PROGRESSO DEGLI OPERAI ITALIANI IN LONDRA, *Società per il progresso degli operai italiani in Londra: Centenario di fondazione, 1864-1964*, Londra 1964, p. 10. Accesso digitale: <https://archive.org/details/mazzini-garibaldi-club-societa-per-il-progresso-degli-operai-italiani-in-londra-/page/n9/mode/2up>

⁸⁵ GAETANO SEMENZA, *Memorie sulle Ferrovie Sarde*, Pallotta, Roma 1881, pp. 5-6 e 26.

⁸⁶ EFISIO COSTANTINO, *Gaetano Semenza, imprenditore e sognatore "bruciato" sui binari della Sardegna*, in «Sardegna Economica», n. 6, 2004, pp. 49-56.

Dal 1875 si impegnò nella Roma Fiumicino, su spinta di Garibaldi. In entrambe le ferrovie si servì molto anche di Albert Löw, marito di Louise figlia di Luigi Semenza. Nell'affare fu coinvolto finanziariamente anche il fratello Enrico che viveva a Lione.

Stando prevalentemente a Roma, da luglio 1874 assunse per curare i suoi affari a Londra i nipoti Arturo di Luigi, mio bisnonno, e un altro che doveva essere un nipote della moglie. Ma non era facile, né per lui con la testa e le mani nelle beghe romane gestire gli affari a Londra, né per i nipoti inesperti: Arturo aveva 21 anni...⁸⁷

Realizzò il primo stabilimento balneare di Levanto. Avvenne che in treno, di ritorno da Firenze a Milano, 1868-9, con altri deputati, ci fu un guasto e dovettero fermarsi a Levanto, e così conobbe la località e gli piacque. Da allora ci andò regolarmente in villeggiatura con la famiglia e fondò con altri il primo stabilimento balneare.

19. LA MALATTIA

Nel 1879 a Londra a seguito di tutte le difficoltà e di una lite ebbe «una specie di colpo nervoso» che lo «rese incapace agli affari», come egli stesso scrive.⁸⁸

L'ultima lettera del 21-4-1882 a Garibaldi, che morì a giugno.⁸⁹

Generale

Vi ho seguito colla vostra famiglia dappertutto ove siete andato; era sollievo per me nella lunga mia malattia il sapere che voi stavate bene. Qui a Milano mi trovo meglio e ho pensato a Fiumicino, dimenticato da tutti e non certo voi! Vi mando una memoria perché si ridesta l'idea per il Porto di Roma, una vostra parola può fare molto. La mia famiglia si unisce alla vostra per stringervi la mano con tutti i vostri cari.

Vostro aff.mo Gaetano Semenza.

Negli ultimi tempi si era trasferito a Milano, dove morì il 22 agosto 1882.⁹⁰

La lapide nella Cappella Semenza del Cimitero di Verolanuova recita:

⁸⁷ L. MANCINI, *L'archivio di Gaetano Semenza*, pp. 30-39, elenca 86 lettere ai nipoti del 1875 e alcuni telegrammi in AGS, vol. 2, Ferrovie della Sardegna.

⁸⁸ G. SEMENZA, *Memorie sulle Ferrovie Sarde*, p. 17.

⁸⁹ GAETANO SEMENZA, bozza in AGS, vol. 2, Roma Fiumicino, grafia di Giuditta.

⁹⁰ COMUNE DI MILANO, *Atti di Morte*, a 1882, s. A, n. 862, 23-8-1882. Accesso digitale: familysearch.org/ark:/61903/3:1:3Q9M-CSQJ-N1QG?i=504&cat=1047610

Nato a Sant'Angelo Lodigiano il 26 settembre 1825 / morto a Milano il 22 agosto 1882 / onesto affabile amoroso / per la Patria soffrse spese combatté / ebbe amici Mazzini e Garibaldi / al Parlamento e colla stampa / propugnò radicali riforme / all'ardita perspicacia nei commerci / seppe associare / la generosità dell'uomo di cuore / la vedova e i figli desolati dedicarono.

20. LA FAMIGLIA DI GAETANO (FIG. 10)

Gaetano e Giuditta ebbero tre figlie, Eva Ida e Giuditta, e un figlio, Guido, che si distinse nel campo dell'Ingegneria Elettrotecnica e fu anche presidente della International Electrotechnical Commission (1923-7). Tutti nati a Londra.⁹¹

Eva aveva un ritardo mentale fin da piccola, visse in famiglia e dopo la morte di sua madre in una casa di suore. Ida come detto sposò il cugino Enrico figlio di Luigi, e Guido sposò Nelly Pandiani, di madre inglese. Per il matrimonio dovettero però aspettare la morte di Giuditta, che temeva di perdere il sostegno del figlio.⁹² Ebbero 4 figlie sposate e con discendenza. Giuditta Semenza detta Pina non si sposò.

21. CONCLUSIONI

Abbiamo così visto che furono coinvolti nel Risorgimento in vario modo non solo Gaetano e Luigi, ma anche Dionigi, Enrico se non altro con l'impegno economico, Antonio Penocchio marito di Rosa, Andrea Raffo genero di Luigi, Albert Löw altro genero di Luigi.

Nella generazione ancora successiva mio nonno Carlo Semenza, da studente, nel 1915-6 cercò in ogni modo di farsi arruolare, come già si erano arruolati i suoi due fratelli maggiori, e alla fine ci riuscì. Dopo tre mesi di Accademia militare, prima di partire per il fronte sentì il bisogno di visitare la tomba del nonno Luigi, «prigioniero in Austria 4 anni».⁹³

⁹¹ BROMPTON ORATORY, London, *Atti di battesimo*, Maria Eva Semenza nata il 7-10-1860 (morta 1939); Ida nata 3-5-1863 (morta 1944); Guido nato 19-12-1868 (morto 1929); Giuditta nata 16-7-1870 (morta 1920).

⁹² COMUNE DI MILANO, *Atti di Matrimonio*, a 1899, s. A, parte I, n. 820, 19-12-1899. Accesso digitale: familysearch.org/ark:/61903/3:1:3Q9M-CSQ2-NS17-P?i=662&cat=1047610; *Atti di Morte*, a 1929, s. 3, parte I, n. 1344, 7-11-1929. Accesso digitale: familysearch.org/ark:/61903/3:1:3Q9M-CSQV-BTDM?i=1404&cat=1047610

⁹³ CARLO SEMENZA, *Lettera alla fidanzata Lina Barioli*, 4-10-1916.

Nella conferenza del 18-3-2022 su Luigi Semenza all'Università Aperta di Verolanuova mi fu fatta questa obiezione, che forse Luigi sia stato coinvolto nel Risorgimento senza realmente volerlo, ma solo per aver venduto delle armi.

Da tutto l'insieme mi sentirei di escluderlo. L'impegno dei fratelli già da prima, la partecipazione al comitato insurrezionale, come scritto da Palazzi non molti anni dopo, la celebrazione della liberazione, la promozione della elezione di Gaetano. A posteriori, forse meno probante da sola, la lapide a Sant'Angelo con i cospiratori condannati.

Certo, anche per il suo ruolo di capofamiglia e titolare della ditta, marito e padre, Luigi non doveva avere la vocazione al martirio, era e doveva essere più prudente dei suoi fratelli, ma non bastò. Lui e tutta la sua famiglia furono molto segnati da questa disavventura. La prigionia ebbe degli strascichi permanenti sulla sua salute? Senza la condanna, come sarebbero andate le sue attività imprenditoriali? Quanti altri figli avrebbero avuto?

22. RINGRAZIAMENTI

Ringrazio Luciano Faverzani e Giancarlo Bornati per avermi proposto la conferenza e per l'opportunità di questo articolo. Sono grato al personale dei numerosi archivi consultati, e – nell'impossibilità di citare tutti – particolarmente a Barbara Gariboldi per l'Archivio Storico Civico di Milano, a Tommaso Casanova per l'Archivio parrocchiale di Verolanuova e per l'interpretazione di vari documenti, ad Antonio Saletta[†] per l'Archivio parrocchiale di Sant'Angelo dove questa ricerca è iniziata. Grazie per la condivisione delle ricerche a Costantino Cipolla e a Claudia Bonora per il processo di Mantova, a Liliana Mancini per l'Archivio di Gaetano Semenza, ad Efsio Costantino per i documenti per le Ferrovie Sarde, ad Angelo Cernuschi per la famiglia di Laura Brambilla, a Valter Bertoni per le foto della Filanda e le mappe di Verolanuova. A Lucrezia Semenza e a Pietro Semenza ed altri familiari per la revisione.



Fig. 1 – Ritratto di Luigi Semenza conservato all'Archivio Storico Civico di Mantova (ASCMn), Museo del Risorgimento e della Resistenza «R. Giusti», Fotografie, n. 18. Riproduzione vietata. Già pubblicata in PAOLO SEMENZA, *Luigi Semenza, op. cit.*



Fig. 2 – Ritratto di Gaetano Semenza. Fotografia di famiglia, già pubblicata in *Il Sole 1865-1895*, ottobre 1965, p. 210. Da una copia in AGS, vol. 1. Copyright Comune di Milano – all rights reserved – Milano, Palazzo Moroggia|Museo del Risorgimento.



Fig. 3 – Ritratto di Laura Brambilla, moglie di Luigi Semenza. Fotografia di famiglia, 1874.

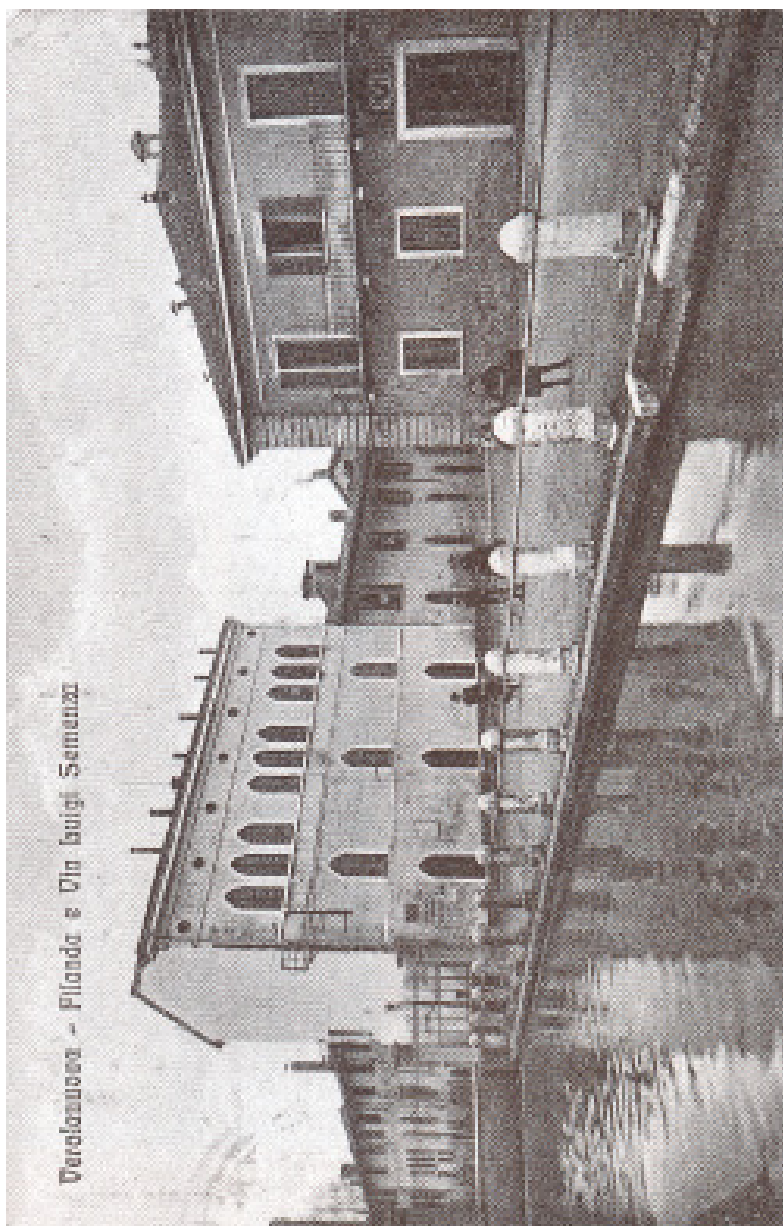


Fig. 4 – Casa di Luigi Semenza, da una cartolina con timbro postale del 1933, da RINO BONERA, *A zonzo... per la vecchia Verolanuova*, Comune di Verolanuova 1991, p. 39. Oggi trattoria La Vecchia Filanda, via Luigi Semenza 3.



Fig. 5 – Alcuni degli affreschi risorgimentali nella casa Semenza a Verolanuova, ora La Vecchia Filanda: soldati, garibaldini e forse Garibaldi sulle Alpi; cura dei feriti di entrambi gli schieramenti. La chiave di volta del portale della filanda che celebra la liberazione della Lombardia nel 1859. Fotografie di Paolo Semenza.



Fig. 6 – Ricevuta di £ 1000 di Giuseppe Mazzini a Gaetano Semenza, 6-2-1864, AGS, vol. 1, Lettere di Mazzini, n. 3. Copyright Comune di Milano – all rights reserved – Milano, Palazzo Moroggia|Museo del Risorgimento.

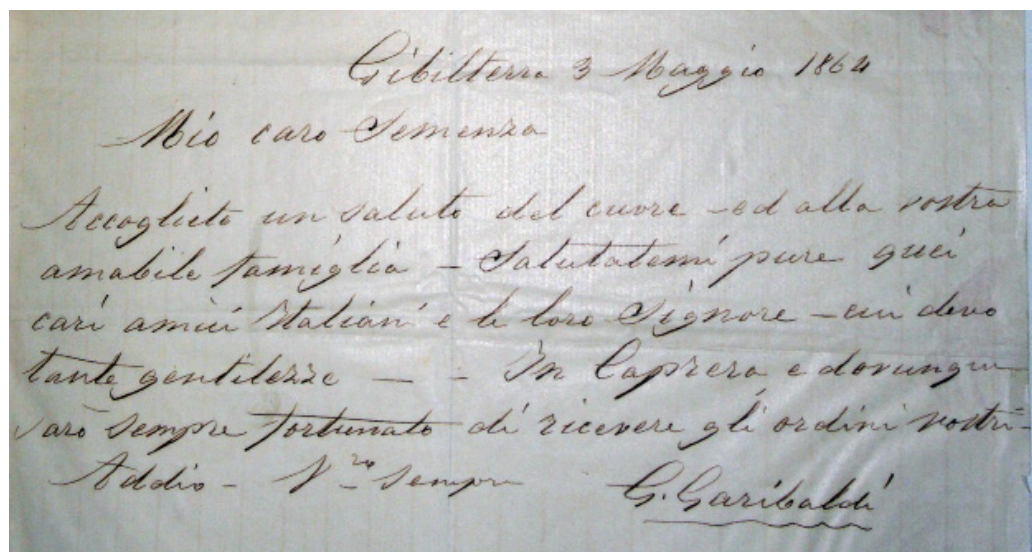


Fig. 7 – Lettera di Giuseppe Garibaldi a Gaetano Semenza, 3-5-1864, AGS, vol. 1, Lettere di Garibaldi, n. 2. Copyright Comune di Milano – all rights reserved – Milano, Palazzo Moroggia|Museo del Risorgimento.

SUBMARINE TELEGRAPH COMPANY,
IN CONNECTION WITH THE
BRITISH AND IRISH MAGNETIC TELEGRAPH COMPANY.

CENTRAL STATION,
58, THREADNEEDLE STREET, LONDON, E.C.
(Removed from 30, Cornhill.)

PREAMBLE.

Text *BS 26*
Foreign No. *78*
No. of Words *17*
REMARKS

At *949* on *9* *12* 186*6*
Received the following TELEGRAM:
From *Verolagnino* Time *7 30* p.m.
To *Semenza*
ADDRESS

Clarke's Initials *Cis* *London*

*Sai eletto deputato parlamento
Italiano maggioranza imponente
voti spontanei fatte corraja
tutti ti salutano
Luigi
+ imponente*

NO INQUIRY respecting this Telegram can be attended to without the production of this Paper.

LONDON OFFICES
FOR THE RECEIPT OF TELEGRAMS AND REPLIES.
CENTRAL STATION:—58, THREADNEEDLE STREET, (Open Day and Night.)

RAILWAY COFFEE HOUSE, THREADNEEDLE STREET. CHANCERY CROSS, No. 7, (opposite Station). CHURCH LANE CHAMBERS, (Seething Lane Entrance). HOUSE OF COMMONS (during Session).	LADENHALL STREET, No. 17. LLOYD'S. MARK LANE, No. 82, (Fench. St. end). MINDING LANE, No. 21, (Tower St. end).	SEETHING LANE, CORN HILL CHAMBERS. STOCK EXCHANGE. 45, REGENT CIRCUS, PICCADILLY. (Open until 10 o'clock & on Sundays.)
---	---	--

And all the Office of the LONDON DISTRICT TELEGRAPH COMPANY.

H. CHAMBER, Machine Printer, 54, Threadneedle Street, and White Hart Court, Bishopsgate Street.

DIRECT CABLES to FRANCE, BELGIUM, HANOVER, DENMARK and JERSEY.
Via Calais, Boulogne, Dover, Ostend, London, Tenny and Corktown.

DIRECT CABLES to FRANCE, BELGIUM, HANOVER, DENMARK and JERSEY.
Via Calais, Boulogne, Dover, Ostend, London, Tenny and Corktown.

Fig. 8 – Telegramma di Luigi a Gaetano Semenza che annuncia l'elezione a deputato il 9-12-1866, AGS, vol. 3, Varie. Copyright Comune di Milano – all rights reserved – Milano, Palazzo Moriggia|Museo del Risorgimento.

CONFRONTATE E SCEGLIETE

LETTERA AGLI ELETTORI

GAETANO SEMENZA

da Londra, il 7 Novembre 1870

Il ministero Lanza-Sella, col mezzo delle elezioni generali, inteso naturalmente invitare il Paese ad eleggere uomini disposti a sostenere la sua politica. Se però i Candidati governativi, favoriti dall' influenza dei Prefetti e Sotto prefetti, dalla corte d' Impiegati, di Guardie di Pubblica Sicurezza e di Doganieri, ecc., ecc., riuscissero eletti, si costituirebbe una maggioranza in Parlamento che paralizzerebbe lo sviluppo delle risorse nazionali, mantenendo sempre l'Italia in uno stato precario; tormentata dalla burocrazia; colle finanze male assettate; colle amministrazioni soggette agli uomini dei Monopoli e delle Regie; coll' armamento incompleto, impotente; senza energia per adottare le riforme additate dai bisogni del paese e dei tempi; senza fede nel vero progresso della civiltà.

Io voi, Elettori, se non volete avere una simile Rappresentanza Nazionale, date il vostro voto a uomini onesti, pratici d' affari, che propugnano leggi atte a recare il benessere generale, la prosperità in tutta la Nazione.

In Inghilterra, vera sede del sistema di governo Costituzionale, prima di eleggere un Deputato, gli Elettori lo interpellano francamente sulle sue idee circa le questioni che interessano il Paese. Se voi dunque volete avere un Parlamento che vi rappresenti degnamente, fate parlar chiaro il vostro Candidato, non contentatevi di un programma elastico, che possa servire a tutti gli usi, ma fatevi spiegare bene come egli intenda risolvere le questioni di amministrazione e d' imposte, di finanze e pareggio, di progresso morale e materiale.

Vedete due esempi. In uno, il Candidato, ~~che non ha mai fatto un viaggio in Italia, non ha mai visto un ufficio amministrativo~~ finanziario che fece sì triste prova per dieci anni e le cui idee non s' accordano, secondo me, con quelle della maggioranza vera della Nazione. Nell' altro, il Candidato indipendente, che vuole decentramento, riforme e benessere nazionale coi fatti, non colle parole.

Vi faccio ora il confronto dei due Candidati:

Fig. 9 – Confrontate e scegliete. Lettera agli Elettori di Gaetano Semenza, Londra 7-11-1870, Milano, Civelli 1870, p. 1.



Fig. 10 – Particolare del quadro con Gaetano Semenza sulla spiaggia di Brighton, che col suo potente cannocchiale scruta il mare, simbolicamente in direzione del Continente e dell'Italia. Secondo la tradizione familiare il bambino in braccio alla madre Giuditta è il figlio Guido, nato a dicembre 1868. Si può quindi collocare la scena nell'estate 1869. Collezione privata – Riproduzione vietata.

BIBLIOGRAFIA

Su Luigi Semenza:

COSTANTINO CIPOLLA, *Belfiore. I e II*, Milano, FrancoAngeli 2006 (l'opera più approfondita sul processo di Mantova).

I. I Comitati insurrezionali del Lombardo-Veneto ed il loro processo a Mantova del 1852-1853.

II. Costituti, documenti tradotti dal tedesco ed altri materiali inediti del processo...

FAUSTINO PALAZZI, *Del comitato segreto insurrezionale bresciano 1850-51*, Brescia, La Sentinella 1886. Accesso digitale: liberliber.eu/mediateca/libri/p/palazzi/del_comitato_segreto_internazionale_etc/pdf/del_co_p.pdf

LUIGI PASTRO, *Ricordi di Prigione*, 1907; Udine, Gaspari 2009 (bel libro, con qualche ricordo impreciso su Semenza).

PAOLO SEMENZA, *Luigi Semenza, patriota santangiolino condannato "per amore dell'Italia"*, Sant'Angelo Lodigiano, «Il Ponte», a 2016, n. 6, p. 5. Accesso digitale: ilpontonotizie.it/archivio-file/2016/6-2016/PDF/PONTE%2006_16_5.pdf oppure: ilpontonotizie.it/archivio-file/2016/6-2016/articoli-6-2016/10-6-2016.htm

Su Gaetano Semenza:

EFISIO COSTANTINO, *Gaetano Semenza, imprenditore e sognatore "bruciato" sui binari della Sardegna*, in «Sardegna Economica», a 2004, n. 6, p. 49-56.

ROBERTO IBBA, *Gaetano Semenza: Primi Appunti per una Biografia*, in «Volti della Politica», a cura di Emanuela Locci, Roma, BastogiLibri 2015, p. 31-50. Accesso digitale: iris.unito.it/handle/2318/1903413

LILIANA MANCINI, *L'archivio di Gaetano Semenza presso il Museo del Risorgimento di Milano*, Università degli Studi di Milano, a.a. 2006/2007.

GAETANO SEMENZA, *L'abolizione delle dogane e riforme finanziarie*, Milano, Vallardi 1865.

GAETANO SEMENZA, *Facciamo i conti! Esposizione finanziaria*, Firenze, Civelli 1868.

GAETANO SEMENZA, *L'associazione de' capitali per mezzo della libertà delle banche*, Firenze, Polizzi 1869.

GAETANO SEMENZA, *Le finanze italiane*, Milano, Robecchi Levino 1870.

GAETANO SEMENZA, *Memorie sulle Ferrovie Sarde*, Roma, Pallotta 1881.

CHIARA BONOMELLI*

ALBERTO DALLA VOLTA E PRIMO LEVI:
UN'AMICIZIA NATA NELL'INFERNO
DI AUSCHWITZ**

Le leggi razziali introdotte dal Regime Fascista a partire dalla tarda estate del 1938 colpirono con violenza i circa 47.000 ebrei presenti sul territorio nazionale dando inizio alla deriva razziale che dopo l'8 settembre 1943 avrebbe condotto alla deportazione e allo sterminio della popolazione ebraica italiana. Anche in Italia, come era avvenuto tre anni prima in Germania con l'emanazione delle Leggi di Norimberga, l'ebraicità cessò di essere ritenuta una questione religiosa per essere considerata un fatto razziale; si diffuse un razzismo di stampo biologico, volto a isolare la componente ebraica italiana al fine di preservare la purezza del sangue "ariano" della "razza italiana". Il numero piuttosto contenuto degli ebrei presenti nella Penisola, che certo non giustificava il timore del Regime di un loro eccessivo peso nel contesto sociopolitico nazionale, pretesto comunemente addotto dai governi europei che adottarono misure antiebraiche, non impedì al Regime di scatenare una violenta campagna discriminatoria e vessatoria a danno di quanti vennero considerati appartenenti alla "razza ebraica". Le leggi razziali fasciste sin dal 1938 mirarono ad isolare gli ebrei dal resto della popolazione nazionale, andando in questo modo a creare una netta frattura nella società italiana, separando la componente ebraica dal corpo sociale in cui si era inserita dopo l'emancipazione e l'Unità. Ancor più violento fu, nell'immediato, l'accanimento contro gli ebrei stranieri costretti a lasciare la Penisola, pena l'internamento in campo di concentramento. Tra il 1933 e il 1940 erano giunti in Italia circa 13.000 ebrei tedeschi. Nell'Europa dei primi anni '30, che ancora risentiva in maniera rilevante degli effetti della crisi economica, prevaleva una politica di

* Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano.

** Testo della conferenza tenuta in Atene venerdì 20 ottobre 2024.

immigrazione rigida, con modalità di ingresso severe e quote ristrette. In questo scenario l'Italia rappresentava un *unicum* non solo per la sua politica migratoria piuttosto liberale, ma anche per la relativa facilità con la quale era possibile ottenere un permesso di lavoro.¹

A Brescia, dove viveva la famiglia Dalla Volta di cui ci si occuperà in questo contributo, la presenza ebraica era particolarmente esigua e ben integrata nel contesto sociale. Nella ricostruzione dei fatti che interessarono questa famiglia ebraica mantovana, trasferitasi a Brescia già nel 1936, ci si concentrerà prevalentemente su quanto avvenne tra l'autunno del 1938, quando vennero introdotti in Italia i primi provvedimenti razziali, e il dicembre del 1943, quando Guido Dalla Volta e il suo figlio primogenito Alberto, che sarebbe divenuto fraterno amico di Primo Levi ad Auschwitz, vennero arrestati per poi essere deportati nel *lager* polacco nel febbraio successivo, dopo essere stati detenuti nel carcere di Canton Mombello prima, e nel campo di Fossoli poi. La moglie di Guido, Emma Viterbi, e il figlio più giovane, Paolo, non vennero deportati unicamente perché, il primo dicembre 1943, quando il commissario Ferdinando Pepe si recò su ordine del questore Manlio Candrilli a casa dei Dalla Volta per arrestarli, Paolo era gravemente malato di tifo e lui e la madre che lo assisteva avrebbero potuto essere contagiosi. Paolo, venne portato in salvo passando attraverso le cantine del grattacielo di Piazza Vittoria, dove viveva la famiglia, e fu trasferito con un'auto del Credito Agrario Bresciano, nascosto tra i sacchi di valute, all'Ospedale San Camillo di Brescia, dove sarebbe stato ricoverato sotto falso nome. Una volta dimesso avrebbe raggiunto la madre a Magno, frazione di Gardone Valtrompia, dove sarebbero rimasti nascosti fino alla fine della guerra. Alberto, che al momento dell'arresto era a Modena dove frequentava l'università, non appena venne a conoscenza dell'accaduto tornò a casa e si recò subito in questura sperando di potersi sostituire al padre; vennero entrambi deportati.

In *Se questo è un uomo* Primo Levi, parlando di Alberto Dalla Volta scrive:

Alberto è il mio migliore amico. Non ha che ventidue anni, due meno di me, ma nessuno di noi italiani ha dimostrato capacità di adattamento simili alle sue. Alberto è entrato in Lager a testa alta, e vive in Lager illeso e incorrotto. Ha capito prima di tutti che questa vita è guerra; non si è concesso indulgenze, non ha perso tempo a recriminare e a commiserare sé e gli altri, ma fin dal primo giorno è sceso in campo. Lo sostengono intelligenza e istinto: ragiona giusto, spesso non ragiona ed è ugualmente nel giusto. Intende tutto a volo: non sa che poco francese, e capisce quanto

¹ A. MINERBI, *Il decreto legge del 7 settembre 1938 sugli ebrei stranieri*, in «Rassegna Mensile di Israel», a. LXXIII, p. 171.

gli dicono tedeschi e polacchi. Risponde in italiano e a gesti, si fa capire e subito riesce simpatico. Lotta per la sua vita, eppure è amico di tutti. Sa chi bisogna corrompere, chi bisogna evitare, chi si può impietosire, a chi si deve resistere. Eppure (e per questa sua virtù oggi ancora la sua memoria mi è cara e vicina) non è diventato un tristo. Ho sempre visto, e ancora vedo in lui, la rara figura dell'uomo forte e mite, contro cui spuntano le armi della notte.²

Ne *I sommersi e i salvati* Levi definisce Alberto «un giovane [...] coraggioso e chiaroveggente più della media» molto critico nei confronti «dei molti che si fabbricavano, e si somministravano a vicenda, illusioni consolatorie» cercando di convincersi dell'imminente fine della guerra e liberazione del campo o della fine delle selezioni. Nell'imminenza della grande selezione dell'ottobre 1944, «Alberto e io avevamo commentato il fatto con spavento, collera impotente, ribellione, rassegnazione, ma senza cercare rifugio nelle verità di conforto».³ Secondo la testimonianza di Levi in quella selezione avrebbe trovato la morte nelle camere a gas anche Guido Dalla Volta: da quel momento in avanti Alberto, incapace di rassegnarsi alla morte dell'amato padre, cambiò profondamente finendo per ancorarsi a quelle «illusioni consolatorie» alle quali aveva sempre cercato di non abbandonarsi. Si convinse che quella selezione fosse diversa dalle altre, non finalizzata a scegliere i prigionieri da uccidere nelle camere a gas, ma ad identificare i prigionieri «indeboliti ma recuperabili» da mandare a Jaworzno, non lontano, in un campo speciale per convalescenti adatti soltanto per lavori leggeri».⁴

Nel sistema concentrazionario, per sua natura profondamente disumanizzante, Alberto Dalla Volta strinse con Primo Levi un'amicizia profonda, che ben presto assunse la forma di una lotta comune per la reciproca sopravvivenza. A dimostrare la profondità di questo rapporto sta quello che Levi definì «un patto rigoroso» ossia la comune decisione di dividere in parti uguali tutto quanto uno dei due fosse riuscito a procurarsi al di fuori dalla razione prevista. Nel racconto *L'ultimo Natale di guerra* Levi riferisce di come Alberto fosse più abile di lui nel procurarsi cibo clandestinamente, tanto che in varie occasioni gli aveva chiesto «che interesse avesse a rimanere in società con un partner poco efficiente quale er[a lui]». Di fronte a questa domanda Alberto aveva risposto «non si sa mai; io sono più svelto, ma tu sei più fortunato».⁵ Nel Natale del '44 Levi ricevette in

² P. LEVI, *Se questo è un uomo*, Torino, Einaudi 1989, p. 76-7.

³ P. LEVI, *I sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi 2013, pp. 21-2.

⁴ Ivi, p. 22.

⁵ P. LEVI, *L'ultimo Natale di guerra*, M. Belpoliti (a cura di), Torino 2000, p. 44.

maniera del tutto inaspettata un pacco inviato dalla sorella e dalla madre nascoste in Italia, contenente cioccolato, biscotti e latte in polvere. Quel fatto, del tutto inusuale, spiega Levi, ebbe su di lui e su Alberto un urto tale da risultare inesprimibile a parole. In un mondo segnato dalla fame e dagli stenti quel pacco proveniente da casa non solo rappresentava un'arma per portare avanti la quotidiana lotta per la sopravvivenza ma assumeva anche una funzione umanizzante e consolatoria. Il ricevere qualcosa dai propri cari diveniva un monito a ricordare di essere persone in una macchina, quella concentrazionaria, nella quale ogni ingranaggio era finalizzato a reificare e disumanizzare. Levi riferisce di come con Alberto avessero deciso di resistere alla tentazione di mangiare tutto subito, consapevoli che il loro fisico profondamente provato da un anno di prigionia, non avrebbe retto. Forte era il timore di essere derubati dagli altri prigionieri o di essere scoperti nel corso di una perquisizione. Non avendo nascondigli sicuri, scelsero di distribuire il cibo in tutte le tasche «legali» dei loro abiti e di cucirne delle altre «illegali» sul dorso della giacca. Ben presto però si resero conto che portare il cibo con sé, anche sul lavoro, al lavatoio e alla latrina, era scomodo e di impaccio. Si rese necessaria una soluzione alternativa: si confrontarono e Alberto avanzò una proposta «originale», regalare una parte dei biscotti, che di certo erano l'articolo più difficile da nascondere, al Kapo e all'«Anziano della baracca» acquisendo in questo modo prestigio e venendo ricambiati con «indulgenze di vario tipo». La notizia del pacco, tuttavia, era circolata rapidamente tra gli altri prigionieri, che, scrive Levi, li guardavano d'improvviso con uno sguardo diverso, come se fossero emersi «dalla norma», fatto che li spinse a decidere «di buon conto» e «di comune accordo» di consumare le scorte a loro disposizione.⁶

Ne *I sommersi e i salvati* Levi racconta un altro episodio significativo, avvenuto nell'agosto del 1944. Quell'anno ad Auschwitz «faceva molto caldo. Un vento torrido, tropicale sollevava nuvole di polvere dagli edifici sconvolati dai bombardamenti aerei, ci asciugava il sudore addosso e ci addensava il sangue nelle vene». I prigionieri soffrivano la sete «una pena nuova, che si sommava, anzi si moltiplicava con quella vecchia della fame». La squadra nella quale Levi lavorava era stata incaricata di sgomberare una cantina bombardata dai calcinacci: a Primo venne assegnato il compito di liberare un angolo dell'edificio adiacente un vasto locale occupato da impianti chimici in corso di installazione ma già danneggiati dalle bombe. Mentre lavorava notò lungo il muro un tubo «che terminava con un rubinetto poco sopra il pavimento». Una volta assicuratosi di essere completamente solo provò ad aprirlo aiutandosi con un sasso: ne uscirono

⁶ Ivi, pp. 43-5.

alcune gocce. Non avendo alcun recipiente nel quale raccogliere l'acqua Levi bevve sdraiandosi sotto il tubo, «era acqua tiepida per il sole, insipida, forse distillata o di condensazione; ad ogni modo, una delizia». Valutò velocemente cosa fare: avrebbe potuto bere subito tutta l'acqua contenuta nel rubinetto, lasciarne un po' per il giorno successivo, dividerla a metà con Alberto oppure rivelare il segreto a tutta la squadra. Alla fine «scelsi la terza alternativa quella dell'egoismo esteso a chi ti è più vicino, che un mio amico in tempi lontani ha appropriatamente chiamato "nosismo"». ⁷

Nel racconto *Pipetta da guerra* Levi ricorda come dopo vari tentativi, riusciti e falliti, di «rubare qualcosa di piccolo e insolito» da scambiare con del cibo, avendo trovato un cassetto pieno di pipette, tubetti di vetro graduati utilizzati per trasferire dei liquidi da un recipiente all'altro, ne avesse prese una dozzina e le avesse offerte a un infermiere polacco che lavorava nel reparto infettivi ricevendone in cambio della zuppa avanzata probabilmente da uno dei malati del reparto. In quelle ultime settimane ad Auschwitz si erano diffuse in forma epidemica la scarlattina e la difterite: la zuppa poteva essere veicolo di contagio, ma «ad Auschwitz, cautele di questo tipo non avevano corso, prima veniva la fame e poi tutto il resto», lasciare non mangiato qualcosa di mangiabile era «impensabile, anzi, fisicamente impossibile». Quella sera Primo condivise con Alberto «quella zuppa così sospetta» che avrebbe giocato un peso decisivo sulle loro sorti: Levi, a differenza di Dalla Volta che aveva avuto la scarlattina da bambino, contrasse la malattia. Ancora malato al momento dello smantellamento del campo, venne abbandonato ad Auschwitz, mentre Alberto fu costretto a intraprendere la marcia della morte. Levi definisce quella razione di zuppa come «l'ago dello scambio, la piccola causa dagli effetti determinanti» che segnò per loro, tanto simili da essere ritenuti intercambiabili, una sorte diversa da quella di «entrambi sommersi» o «entrambi salvati» che tutti si aspettavano per loro. Alberto, scrive Levi, «fu vittima della piccola causa, della scarlattina da cui era guarito da bambino» che lo costrinse, non malato, a lasciare il campo e a partire nel gelido inverno polacco «per quella marcia mortale da cui pochi tornarono vivi» e nella quale, secondo la testimonianza del chimico torinese, anche Alberto avrebbe perso la vita. ⁸ In *Se questo è un uomo* Levi racconta così il momento della dolorosa separazione dall'amico:

E venne finalmente Alberto, sfidando il divieto, a salutarmi dalla finestra. Era il mio indivisibile: noi eravamo "i due italiani" e per lo più i

⁷ P. LEVI, *I sommersi e i salvati*, cit., pp. 60-2.

⁸ P. LEVI, *L'ultimo Natale di guerra*, cit., pp. 58-60.

compagni stranieri confondevano i nostri nomi. Da sei mesi dividevamo la cuccetta, e ogni grammo di cibo organizzato extra-razione; ma lui aveva superata la scarlattina da bambino, e io non avevo quindi potuto contagiarlo. Perciò lui partì e io rimasi. Ci salutammo, non occorrevo molte parole, ci eravamo dette tutte le nostre cose già infinite volte. Non credevamo che saremmo rimasti a lungo separati. Aveva trovato grosse scarpe di cuoio, in discreto stato: era uno di quelli che trovano subito tutto ciò di cui hanno bisogno. Anche lui era allegro e fiducioso, come tutti quelli che partivano. Era comprensibile: stava per accadere qualcosa di grande e di nuovo: si sentiva finalmente intorno una forza che non era quella della Germania, si sentiva materialmente scricchiolare tutto quel nostro mondo maledetto. [...] Tutti i sani (tranne qualche ben consigliato che all'ultimo istante si spogliò e si cacciò in qualche cuccetta di infermeria) partirono nella notte del 18 gennaio 1945. Dovevano essere circa ventimila, provenienti da vari campi. Nella quasi totalità, essi scomparvero durante la marcia di evacuazione: Alberto è fra questi. Qualcuno scriverà forse un giorno la loro storia.⁹

Dopo aver ricostruito seppur brevemente il rapporto di profonda amicizia nato ad Auschwitz tra Alberto Dalla Volta e Primo Levi pare opportuno soffermarsi su alcuni dei provvedimenti razziali introdotti a partire dall'autunno 1938 dal regime fascista, la cui conoscenza risulta essenziale per comprendere la vicenda della famiglia Dalla Volta.

Il 14 luglio 1938 venne pubblicato in forma anonima sul *Giornale d'Italia*, sotto la dicitura *Il Fascismo e i problemi della razza*, quello che sarebbe poi stato meglio conosciuto come *Manifesto degli scienziati razzisti* il cui testo definitivo, corredato dall'elenco dei firmatari, sarebbe stato comunicato dalla segreteria del PNF il 25 dello stesso mese. Il *Manifesto*, affermando che l'esistenza delle razze umane non era una astrazione spirituale ma una realtà materiale, fenomenica e percepibile con i sensi, veniva di fatto a porre anche in Italia le basi teoriche per una politica razzista e discriminatoria, in parte già sperimentata nelle colonie dopo la creazione dell'Impero e con l'introduzione della legge sul madamato. Il *Manifesto* dichiarava che la popolazione italiana era per lo più di origine "ariana" e che la sua civiltà era "ariana", che era «leggenda» quella che affermava «l'apporto di masse ingenti di uomini in tempi storici» e che dopo i Longobardi non vi erano stati in Italia «altri notevoli movimenti di popoli capaci di influenzare la fisionomia razziale della nazione». Il documento pertanto affermava l'esistenza di una pura "razza italiana" asserendo che questa affermazione si basava non «sulla confusione del concetto biologico di razza con quello storico-linguistico di popolo e di nazione, ma sulla purissima parentela di sangue che univa gli Italiani del tempo alle generazioni che da millenni popolavano l'Italia». Al punto 9 veniva inoltre dichiarato che:

⁹ P. LEVI, *Se questo è un uomo*, cit., pp. 201-02.

Gli ebrei non appartengono alla razza italiana. Dei semiti che nel corso dei secoli sono approdati sul sacro suolo della nostra Patria nulla in generale è rimasto. Anche l'occupazione araba della Sicilia nulla ha lasciato all'infuori del ricordo di qualche nome; e del resto il processo di assimilazione fu sempre rapidissimo in Italia. Gli ebrei rappresentano l'unica popolazione che non si è mai assimilata in Italia perché essa è costituita da elementi razziali non europei, diversi in modo assoluto dagli elementi che hanno dato origine agli Italiani.

Il documento terminava con l'affermazione che, data la necessità che i caratteri fisici e psicologici puramente europei degli italiani non fossero in alcun modo alterati, erano ammissibili soltanto le unioni tra individui appartenenti a «razze europee» da cui derivava il divieto per le persone considerate di «razza ebraica» di contrarre matrimonio con individui di «razza ariana». ¹⁰ Tommaso Dell'Era ha sottolineato come le vicende legate alla stesura di questo documento, di innegabile importanza, in quanto prima espressione ufficiale del razzismo fascista, non siano state per lungo tempo approfondite dalla storiografia che si è limitata a registrare l'avvenimento e ad elencare i nomi dei firmatari, quasi a depotenziarne la portata appiattendolo il razzismo fascista su quello nazista. Questa tendenza è stata in parte superata dalla storiografia più recente. ¹¹ Giorgio Israel scrive a proposito: «pur all'interno di un ventaglio di interpretazioni differenti e anche divergenti è possibile quindi partire dall'assunto, ormai generalmente condiviso che sia esistita una politica razziale "autoctona" del fascismo che aveva connessioni con le politiche demografiche ed eugenetiche praticate fin dagli anni venti». ¹² Alla luce di questa diversa e più cosciente interpretazione del razzismo italiano il *Manifesto* assume un significato nuovo, diventando espressione di una politica razziale italiana autonoma e non semplice imitazione di quella tedesca.

¹⁰ Si veda almeno R. DE FELICE, *Storia degli ebrei italiani sotto il fascismo*, Torino, Einaudi 1988; T. DELL'ERA, *Scienza politica e propaganda. Il Manifesto del razzismo italiano; storiografia e nuovi documenti* in «Rivista elettronica della Società Italiana di filosofia Politica», 31 dicembre 2007; T. DELL'ERA, *Il manifesto della razza. Luglio 1938: il decalogo del razzismo italiano*, Milano, UTET 2011; A. GILLETTE, *The Origins of the 'Manifesto of racial scientists*, «Journal of Modern Italian Studies», a. III, vol. VI, 2001, pp. 305-23; G. ISRAEL, «Il documento "il fascismo e i problemi della razza" del luglio 1938» in «La Rassegna Mensile di Israel», a. LXXII, vol. II, 2007, pp. 103-18; «Perché di razza ebraica». *Il 1938 e l'università italiana*, T. Dell'Era – D. Meghnagi (a cura di), Bologna, il Mulino 2023 («Studi e ricerche sull'università» I).

¹¹ DELL'ERA, *Scienza politica e propaganda* cit.

¹² G. ISRAEL, *Il documento il fascismo e i problemi della razza del luglio 1938*, cit., p. 105.

A partire dal 22 agosto 1938 si svolse il censimento degli ebrei italiani, definito da Francesca Cavarocchi «una sorta di cerniera fra la sperimentazione delle prime concrete misure persecutorie [...] e l'emanazione di un più organico apparato legislativo».¹³ Questa operazione rispondeva a svariate finalità: aggiornare i dati assunti con il censimento del 1931, completare gli elenchi forniti dalle Comunità ebraiche, «effettuare una rilevazione basata per la prima volta sul criterio 'razziale' e non su quello religioso», rilevare la presenza ebraica entro i vari settori della società, «isolare una ristretta categoria di 'benemeriti' che sarebbero stati eventualmente risparmiati dalle norme antisemite in corso di elaborazione».¹⁴ Va segnalato d'altra parte che già nel febbraio precedente Mussolini aveva disposto un'indagine volta a rilevare la presenza di cognomi ebraici fra gli ufficiali superiori delle forze armate e che, nel corso dello stesso mese, il ministero dell'Educazione nazionale aveva chiesto ai rettori delle varie università di censire gli studenti e docenti ebrei italiani e stranieri presenti presso le rispettive istituzioni. Il censimento dell'agosto avrebbe dovuto essere condotto con grande riserbo e con la massima rapidità, cercando di non creare allarmismi. Una circolare diramata il 20 agosto andò a precisare che, in sede di indagine, avrebbe dovuto essere considerato appartenente alla "razza ebraica" anche il nato da un solo genitore di "razza ebraica", criterio che di fatto avrebbe portato a considerare di "razza ebraica" anche tutti i figli di coppia mista. Inoltre, per quanto concerneva gli ebrei stranieri si sarebbero dovuti censire unicamente quanti risiedessero legalmente nel regno non includendo pertanto quanti fossero in Italia con dimora provvisoria. La rilevazione permise di accertare la presenza sul suolo italiano di 58.412 cittadini nati da almeno un genitore appartenente alla "razza ebraica", di cui 48.032 italiani e 10.380 stranieri residenti in Italia da oltre sei mesi. Dei censiti, 46.646 si erano dichiarati iscritti ad una comunità o professanti la religione ebraica, i restanti se ne erano allontanati o erano figli di "coppie miste" non professanti la religione mosaica.¹⁵

¹³ F. CAVAROCCHI, *Il censimento degli ebrei dell'agosto 1938*, in «La Rassegna Mensile di Israel», a. LXXII, vol. II, 2007, p. 119.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ F. CAVAROCCHI, *Il censimento degli ebrei dell'agosto 1938*, cit., p. 122. Sul censimento si veda anche F. CAVAROCCHI, *Il censimento del 1938 a Firenze*, in E. Collotti (a cura di), *Razza e fascismo. La persecuzione degli ebrei in Toscana*, Roma, Carocci 1999; F. SABATELLO, *Il censimento degli ebrei del 1938*, «Rassegna Mensile di Israel», a. XLII, vol. 1-2, 1976, pp. 25-55; M. SARFATTI, *Il censimento degli ebrei del 22 agosto 1938 nel quadro dell'avvio della politica antiebraica di Mussolini in Mussolini contro gli ebrei. Cronaca dell'elaborazione delle leggi del 1938*, Torino, Zamorani 1994.

Il 5 settembre 1938, nell'imminenza della riapertura dell'anno scolastico e accademico, venne varato il Regio Decreto Legge n. 1390 *Provvedimenti per la difesa della razza nella scuola fascista*, che dettò le prime misure riguardanti tutto il comparto dell'istruzione e dell'alta cultura, costituendo di fatto la prima misura concreta di confinamento della popolazione ebraica italiana. Esso stabilì l'allontanamento di quanti appartenessero alla "razza ebraica" dall'ufficio di insegnante nelle scuole statali o parastatali di qualsiasi ordine e grado, dall'assistente universitario e dal conseguimento della libera docenza. Venne vietata l'iscrizione degli alunni di "razza ebraica" alle scuole di qualsiasi ordine e grado, anche se fu concesso agli studenti universitari ebrei già iscritti ai precedenti anni accademici di proseguire gli studi.

Dal 16 ottobre 1938, tutti gli insegnanti, i presidi, i direttori delle scuole, gli assistenti universitari, il personale di vigilanza nelle scuole elementari e i liberi docenti ebrei vennero sospesi dal servizio. Considerato il fatto che non era stata ancora elaborata una definizione giuridica di ebreo, si stabilì di considerare appartenenti alla "razza ebraica" tutti coloro che fossero nati da genitori entrambi di "razza ebraica", criterio in contrasto con quello precedentemente adottato in sede di censimento.

Il decreto sulla scuola venne redatto, approvato e posto in vigore, negli stessi giorni in cui veniva varato quello relativo agli ebrei stranieri (Regio Decreto Legge 7 settembre 1938, n. 1381) che prevedeva, con decorrenza immediata, il divieto agli ebrei stranieri di fissare stabile dimora nel Regno, in Libia e nei possedimenti dell'Egeo stabilendo inoltre che le concessioni di cittadinanza italiana fatte agli ebrei stranieri in data posteriore al 1° gennaio 1919 avrebbero dovuto essere ad ogni effetto revocate. Quanti alla data della pubblicazione del decreto si fossero trovati nel Regno, in Libia e nei possedimenti dell'Egeo e avessero dato inizio al loro soggiorno in data posteriore al 1° gennaio 1919, sarebbero stati costretti a lasciare il territorio entro sei mesi, pena l'internamento in campo di concentramento. Annalisa Capristo segnala come il decreto sugli ebrei stranieri avesse subito un notevole indurimento nella sua formulazione definitiva rispetto alla stesura originaria relativamente alla questione della cittadinanza. Se nella prima versione infatti il decreto, oltre a stabilire l'espulsione entro sei mesi dal suolo nazionale degli ebrei stranieri, decretava la revoca della cittadinanza a coloro che l'avessero ottenuta dopo il 1° gennaio 1933, nella versione finale questo termine venne retrodatato al 1° gennaio 1919. I successivi *Provvedimenti per la difesa della razza italiana* avrebbero esentato dall'espulsione quanti avessero superato i 65 anni di età e quanti avessero un coniuge di "razza ariana" e di nazionalità italiana.¹⁶

¹⁶ A. CAPRISTO, *Il decreto legge del 5 settembre 1938 e le altre norme antiebraiche nelle*

Il 17 novembre 1938 con il Regio Decreto Legge n. 1728 furono emanati i *Provvedimenti per la difesa della razza italiana*. Discusso e approvato durante la riunione del Consiglio dei Ministri del 10 novembre, il testo del decreto votato a larghissima maggioranza in Camera e Senato il 14 e il 20 dicembre successivi, venne definitivamente convertito in legge il 5 gennaio 1939 (n. 274). Esso si articolava in *Provvedimenti relativi ai matrimoni (capo I)*, *Degli appartenenti alla razza ebraica (capo II)* e *Diposizioni finali (capo III)*. I *Provvedimenti relativi ai matrimoni* introducevano il divieto di celebrare unioni tra «cittadini di razza ariana» e persone appartenenti «ad altra razza» e dichiaravano nulli i matrimoni officiati in contrasto a tale divieto (art. 1); si stabiliva inoltre che il matrimonio di un cittadino italiano «con persona di nazionalità straniera» fosse subordinato «al preventivo consenso del Ministero per l'Interno» (art. 2). Veniva introdotto l'obbligo per «l'ufficiale dello stato civile, richiesto di pubblicazioni di matrimonio» di accertare, indipendentemente da quanto dichiarato dalle parti, la «razza» e lo stato di cittadinanza di entrambi i richiedenti e di non procedere né alle pubblicazioni, né alla celebrazione di matrimoni misti. Al capo II *Degli appartenenti alla razza ebraica* veniva stabilito che era da considerarsi appartenente alla «razza ebraica»: a) colui che è nato da genitori entrambi di «razza ebraica» a prescindere dalla religione professata; b) colui che è nato da genitori di cui uno di «razza ebraica» e l'altro di nazionalità straniera; c) colui che è nato da madre di «razza ebraica» e da padre ignoto; d) colui che pur essendo nato da genitori di nazionalità italiana, di cui uno solo di «razza ebraica», «o sia, comunque, iscritto ad una comunità israelitica, ovvero abbia fatto, in qualsiasi altro modo, manifestazioni di ebraismo». Non era considerato al contrario di «razza ebraica» colui che nato da genitori di nazionalità italiana, di cui uno solo di «razza ebraica», risultasse appartenere a una religione diversa da quella ebraica alla data del 1° ottobre 1938 (art. 8). Era stabilito l'obbligo di denuncia dell'appartenenza alla «razza ebraica» e di annotazione della stessa nei registri dello stato civile e della popolazione pena ammenda pecuniaria fino a duemila lire (art. 9).

Dopo aver fissato i criteri in base ai quali stabilire l'appartenenza o meno di un individuo alla «razza ebraica» all'art. 10 si decretava che i cittadini di «razza ebraica» non potevano: a) prestare servizio militare in pace e in guerra; b) esercitare l'ufficio di tutore o curatore di minori o di incapaci non appartenenti alla «razza ebraica»; c) essere proprietari o gestori, a qualsiasi titolo di aziende dichiarate di interesse per la difesa della Nazione; d)-e) essere proprietari di terreni con estimo complessivo superiore a

scuole, nelle università e nelle accademie in «Rassegna Mensile di Israel», a. LXXIII, v. II, pp. 135-36.

cinquemila lire o di fabbricati urbani di imponibile superiore a ventimila lire. Si decretava inoltre che il genitore di “razza ebraica” poteva essere privato della patria potestà sui figli professanti una religione diversa da quella ebraica nel caso in cui avesse impartito loro una educazione «non corrispondente ai loro principi religiosi e ai fini nazionali» (art. 11). Era fatto divieto agli appartenenti alla “razza ebraica” di avere alle loro dipendenze cittadini italiani di “razza ariana” (art. 12) e di lavorare, a vario ordine e titolo per enti statali o parastatali nonché per le amministrazioni di banche di interesse nazionale o di imprese private di assicurazione (art. 13). L’art. 14 stabiliva che il Ministro per l’interno, su documentata istanza degli interessati avrebbe potuto, caso per caso, dichiarare non applicabili le disposizioni degli articoli 10 e 11, nonché dell’art. 13, lett. h): a) ai componenti le famiglie dei caduti nelle guerre libica, mondiale, etiopica e spagnola e dei caduti per la causa fascista; b) a mutilati, invalidi, feriti, volontari di guerra o decorati al valore nelle guerre libica, mondiale, etiopica, spagnola; combattenti nelle guerre libica, mondiale, etiopica, spagnola, che avessero conseguito almeno la croce al merito di guerra; ai mutilati, invalidi, feriti della causa fascista; a quanti fossero stati iscritti al Partito Nazionale Fascista negli anni 1919 – ‘20 – ‘21 – ‘22 e nel secondo semestre del 1924; ai legionari fiumani; a quanti fossero in possesso di eccezionali benemeritenze, da valutarsi a termini dell’art. 16. A valutare le speciali benemeritenze di cui all’art. 14 veniva istituita una apposita commissione presso il Ministero dell’Interno (art. 16). L’art. 17 infine stabiliva il divieto per gli ebrei stranieri «di fissare stabile dimora» nel Regno, in Libia, e nei possedimenti dell’Egeo.¹⁷

¹⁷ <https://www.gazzettaufficiale.it/eli/gu/1938/11/19/264/sg/pdf>. Sulle leggi razziali in Italia si veda almeno: A. settant’anni dalle leggi razziali. *Profili culturali, giuridici e istituzionali dell’antisemitismo*, D. Menozzi – A. Mariuzzo (a cura di), Roma, Carocci 2010; C. BRUSCO, *La grande vergogna. L’Italia delle leggi razziali*, Torino, Gruppo Abele 2019; E. COLOTTI, *Il fascismo e gli ebrei. Le leggi razziali in Italia*, Roma-Bari, Laterza 2006; S. DURANTI, *Leggi razziali fasciste e persecuzione antiebraica in Italia*, Milano, Unicopli 2019; F. GEMINARIO, *Fascismo e antisemitismo. Progetto razziale e ideologia totalitaria*, Roma-Bari, Laterza 2014; *La legislazione antiebraica in Italia e in Europa, Atti del Convegno nel cinquantenario delle leggi razziali*, Roma, 17-18 ottobre 1988, Roma, Grafica Editrice Romana 1989; *Le interdizioni del duce. Le leggi razziali in Italia*, A. Cavaglion - G. P. Romagnani (a cura di), Torino, Claudiana 2002; *Le leggi razziali contro i beni e le professioni degli ebrei in Italia (1938-1945)*, C. Benedetti – D. Montanari – M. Pegrari (a cura di), Brescia, Torre d’Ercole 2021; *Le leggi razziali del 1938*, A. Piazza (a cura di), Bologna, il Mulino 2021; *Leggi del 1938 e cultura del razzismo. Storia, memoria, rimozioni*, M. Beer – A. Foa – I. Iannuzzi (a cura di), Roma, Viella 2010; S. GENTILE, *Le leggi razziali. Scienza giuridica, norme, circolari*, Milano, Educatt 2010; I. PAVAN, *Le conseguenze economiche delle leggi razziali*, Bologna, il Mulino 2022; I. PAVAN, *Tra indifferenza e oblio: le conseguenze economiche delle leggi razziali in Italia: 1938-1970*, Firenze, Le Monnier 2004; G. RESTA – V. ZENO ZENOVICH,

Appare in maniera piuttosto evidente come la definizione adottata dal Governo fascista per identificare “l'ebreo” fosse basata su una concezione di natura puramente biologico-razziale. Nel decretare l'appartenenza o meno di un individuo alla razza ebraica, infatti, i requisiti seguiti erano essenzialmente biologici; alla questione religiosa veniva lasciato uno spazio del tutto marginale. In realtà nella vicenda di Guido Dalla Volta che ci apprestiamo a ricostruire un peso non di poco conto avrebbe giocato, paradossalmente, proprio la «questione religiosa». Dalla Volta, in quanto figlio di padre ebreo e madre “ariana”, secondo i criteri previsti per legge aveva un 50% di “sangue ariano” e un 50% di “sangue ebraico”. Come previsto dall'articolo 8 dei *Provvedimenti per la difesa della razza* nel caso di figli di coppia mista sarebbe stato considerato di “razza ebraica” colui che fosse stato iscritto a una comunità ebraica o avesse adottato dei comportamenti ritenuti manifestazione di ebraismo dopo il 1° ottobre 1938. Dalla Volta, battezzato nella religione cattolica il 28 settembre 1938, a causa di incomprensioni con la comunità di Mantova, pur avendo cessato formalmente di farne parte al momento del battesimo, avrebbe continuato a risultarne formalmente iscritto fino al 5 novembre 1938, superando il limite fissato per legge, fatto che avrebbe portato alla sua classificazione come appartenente alla “razza ebraica”, al pari dei figli, portatori secondo i criteri razziali di “sangue ebraico” al 75%.

Il 4 marzo 1939 il prefetto di Brescia Edoardo Salerno inviava una lettera alla Direzione Generale Demografia e Razza del Ministero dell'Interno¹⁸ comunicando che Guido Volta (detto Dalla Volta) aveva prodotto istanza diretta alla Direzione Generale della Pubblica Sicurezza ed alla Demorazza chiedendo di non essere considerato di “razza ebraica”. Nella lettera il prefetto riferiva che il richiedente era figlio di “coppia mista”, in quanto suo padre Adolfo era di «razza ebraica e di religione israelita», mentre la madre Virginia Concetta Medici era di «razza italiana e di religione cattolica». Il prefetto precisava inoltre che secondo quanto riferito dalla Questura di Mantova, con nota del 16 gennaio, Guido faceva parte della comunità ebraica locale, dalla quale era stato cancellato solo in data 5 novembre 1938¹⁹ essendosi battezzato con rito cattolico il 28 settem-

Leggi razziali – Passato/Presente, Roma, Romatre-press 2015; G. SALE, *Le leggi razziali in Italia e il Vaticano*, Milano, Jaca book 2009; M. SARFATTI, *Mussolini contro gli ebrei: cronaca dell'elaborazione delle leggi del 1938*, Torino, Zamorani editore 1994; C. VERCELLI, *1938 francamente razzisti: le leggi razziali in Italia*, Torino, Edizioni del capricorno 2018.

¹⁸ Lettera del prefetto di Brescia Edoardo Salerno alla Direzione Generale Demografia e Razza del 4 marzo 1939. Archivio Centrale dello Stato (d'ora in poi ACS), *Ministero dell'Interno. Direzione Generale Demografia e Razza. Divisione Razza* (1938-1944), b. 129.

¹⁹ In effetti il nome di Guido Dalla Volta appare cancellato con un tratto di penna

bre, come ricavabile dall'atto rogato dal notaio bresciano Ernico Panciera. Salerno riferiva inoltre che dall'atto risultava che anche i figli di Guido erano stati battezzati insieme al padre ed erano stati a loro volta cancellati dalla Comunità Ebraica di Mantova il 5 novembre.²⁰ Emma, «anch'essa di razza ebraica, [...] non aveva voluto seguire l'esempio del marito» facendosi battezzare ma, avvalendosi di quanto previsto all'articolo 5²¹ del Regio Decreto 30 ottobre 1930 n. 1731, aveva trasmesso alla Comunità di Mantova una dichiarazione con la quale aveva richiesto e ottenuto di esserne cancellata.²² Il prefetto procedeva riferendo che Guido e i familiari si erano mantenuti "ebrei convinti" sino alla data dell'entrata in vigore dei provvedimenti razziali, come dimostrava il fatto che Dalla Volta e i figli erano circoncisi e che Alberto e Paolo erano stati sottoposti al rito del mimian²³ della sinagoga di Mantova. Secondo Salerno era pertanto da

dalla Rubrica degli appartenenti alla Comunità Ebraica di Mantova. Accanto al suo nome si trova indicazione che la cancellazione dalla Comunità avvenne a seguito del battesimo, indicazione che tuttavia non ci permette di sapere quando esattamente Guido smise di far parte *de facto* della Comunità Ebraica di Mantova. Cfr. http://digiebraico.biblioteca-teresiana.it/sfoglia.php?tipo=registro&top=esplora_ric&gruppo=REG00_1024; REG0250_42&sottogruppo=REG039&offset=0.

²⁰ In realtà Alberto e Paolo Dalla Volta non erano stati battezzati assieme al padre ma a Livorno il 18 ottobre 1938.

²¹ L'articolo 5 del Regio Decreto 30 ottobre 1930 n. 1731 *Norme sulle Comunità israelitiche e sulla Unione delle Comunità medesime* stabiliva che cessava di far parte della Comunità chi passava ad un'altra religione o dichiarava di non voler più essere considerato israelita agli effetti del decreto. Tale dichiarazione doveva essere fatta al presidente della Comunità o al rabbino capo, di persona o con atto in forma autentica. Colui che cessava di far parte della Comunità ai sensi del primo comma perdeva il diritto di valersi delle istituzioni israelitiche di qualsiasi Comunità; in particolar modo perdeva il diritto a prestazioni di atti rituali ed alla sepoltura nei cimiteri israelitici. Cfr. <https://www.gazzettaufficiale.it/eli/gu/1931/01/15/11/sg/pdf>.

²² Anche il nome di Emma compare nella Rubrica degli appartenenti alla Comunità ebraica di Mantova depennato. Accanto al suo nome si trova un appunto che segnala che la cancellazione avvenne a seguito di una «dichiarazione di non appartenenza» datata 7 dicembre 1938. http://digiebraico.biblioteca-teresiana.it/sfoglia.php?tipo=registro&top=esplora_ric&gruppo=REG00_1024; REG0250_42&sottogruppo=REG039&offset=0.

²³ Il riferimento è qui probabilmente al rito del bar mitzvah che viene celebrato per i maschi all'età di tredici anni e per le femmine (in questo caso il rito prende il nome di bat mitzvah) all'età di dodici anni. Si deve ricordare che Paolo Dalla Volta, nato l'1 maggio 1928 non poteva sicuramente aver celebrato il suo bar mitzvah. Nel marzo del 1939, aveva infatti dieci anni. Per quanto riguarda Alberto nel Registro del Censimento della popolazione ebraica all'anno 1922 accanto al suo nome si trova l'indicazione «senza religione». Considerando il fatto che Alberto era nato il 21 dicembre 1922, questa indicazione potrebbe forse indicare il fatto che non era stato circonciso.

considerarsi «del tutto compiacente la dichiarazione rilasciata in data 19 dicembre 1938 dal Rabbino Capo di Mantova nella quale si attestava che i figli del richiedente non [erano] stati circoncisi».²⁴ Il prefetto concludeva dicendo che Dalla Volta intendeva avvalersi di quanto previsto all'art. 8 del Regio Decreto Legge 17 novembre 1938, fornendo un certificato rilasciato dal parroco della prepositurale di Santa Croce al fine di attestare l'avvenuto battesimo in data 28 settembre. L'essere stato battezzato in data anteriore al 1° ottobre avrebbe infatti dovuto garantire a Dalla Volta, in quanto figlio di "coppia mista" la dichiarazione di appartenenza alla "razza ariana". Il prefetto, tuttavia, suggeriva alla Demorazza che «non sambra[va] che il Volta po[tesse] beneficiare della favorevole disposizione contenuta nell'ultima parte dell'art. 8 in quanto, sia il richiedente che i suoi congiunti, in epoca posteriore al primo ottobre 1938-XVI appartenevano alla comunità israelita di Mantova», atto che veniva considerato come "manifestazione di ebraismo".

Guido, di fronte alla dichiarazione della sua appartenenza alla "razza ebraica" aveva effettivamente avanzato un ricorso giunto in Demorazza il 17 gennaio 1939,²⁵ nel quale ricordava la sua condizione di figlio di "coppia mista" secondo gli effetti di legge, condizione che aveva provveduto a dichiarare nel questionario formulato al momento dell'emanazione delle leggi razziali, nel quale però non era stata richiesta «la indicazione della maternità». A sostegno della sua richiesta di riesame Guido ricordava di aver ricevuto il battesimo nella Prepositurale di Santa Croce a Milano il 28 settembre 1938 e quindi in data antecedente al limite stabilito per legge e di non aver celebrato il matrimonio secondo il rito ebraico. Comunicava anche di aver avanzato istanza all'Ufficio Anagrafico di Brescia perché venisse modificata l'indicazione "razziale" sul censimento effettuato nell'agosto 1938, ma che gli era stata comunicata l'impossibilità di procedere ad una rettifica in assenza di una disposizione a tal riguardo da parte del Ministero dell'Interno.²⁶ All'istanza Dalla Volta allegava i documenti com-

²⁴ Dichiarazione rilasciata dall'avvocato Enzo Levi, presidente della Comunità Ebraica di Mantova e datata 20 ottobre 1938. ACS, *Ministero dell'Interno. Direzione Generale Demografia e Razza. Divisione Razza* (1938-1944), b. 129.

²⁵ Istanza di Guido Dalla Volta inviata al Ministero degli Interni. Direzione Generale Demografia e Razza, protocollata in data 17 gennaio 1939. ACS, *Ministero dell'Interno. Direzione Generale Demografia e Razza. Divisione Razza* (1938-1944), b. 129.

²⁶ Ricordiamo che in sede di censimento erano stato automaticamente dichiarati di "razza ebraica" tutti i figli di matrimonio misto.

provanti il battesimo suo²⁷ e della madre,²⁸ e una dichiarazione firmata dal Rabbino Capo della Comunità Ebraica di Mantova nella quale si dichiarava che il matrimonio con Emma non era stato officiato secondo il rito ebraico e che i loro figli Alberto e Paolo non erano stati circoncisi. Quest'ultimo documento è con ogni probabilità la dichiarazione ritenuta mendace dal Prefetto di Brescia. Guido aveva già avanzato istanza analoga all'Ufficio di Pubblica Sicurezza del Ministero degli Interni il 2 dicembre 1938.²⁹

Il 24 aprile 1939, Padre Pietro Lorgna, il sacerdote livornese che aveva celebrato il battesimo di Alberto e Paolo Dalla Volta, scriveva una lettera a monsignor Giacinto Tredici,³⁰ vescovo di Brescia, riferendo che i due ragazzi sin dal 1937 avevano espresso ripetutamente il desiderio di ricevere un'istruzione cattolica. La data del battesimo era stata fissata per la metà di settembre 1938. Tuttavia, dal momento che non era riuscito, per ragioni di predicazione, a recarsi a Brescia nella data concordata, i ragazzi erano stati accompagnati dai genitori a Livorno, dove erano stati battezzati il 18 ottobre. Lorgna riferiva che, dal momento che, secondo quanto previsto dall'art. 8 del Regio Decreto Legge 17 novembre 1938, Paolo e Alberto non potevano essere considerati di "razza ebraica" il padre, «adducendo il certificato di battesimo» li aveva iscritti regolarmente a scuola.³¹

Pare di capire che Lorgna ritenesse che, in base a quanto previsto nell'articolo appena citato, Paolo e Alberto potessero essere considerati "ariani" in quanto figli di un genitore di "razza ebraica" (Emma) e di uno "di razza ariana" (Guido), battezzati prima del 1° ottobre. Si deve tuttavia segnalare

²⁷ Certificato di battesimo rilasciato dal sacerdote Pietro Andreatta, coadiutore presso la Prepositurale di Santa Croce a Milano ad attestare che Guido Dalla Volta era stato battezzato nella medesima parrocchia in data 28 settembre 1938. ACS, *Ministero dell'Interno. Direzione Generale Demografia e Razza. Divisione Razza* (1938-1944), b. 129.

²⁸ Certificato di battesimo rilasciato dal sacerdote Marino Morandi, parroco di Santa Caterina a Concordia, diocesi di Carpi, attestante che la signora Virginia Concetta Medici aveva ricevuto il battesimo nella medesima parrocchia in data 7 dicembre 1863. ACS, *Ministero dell'Interno. Direzione Generale Demografia e Razza. Divisione Razza* (1938-1944), b. 129.

²⁹ Istanza inviata da Guido Dalla Volta al Ministero dell'Interno. Ufficio di Pubblica Sicurezza in data 2 dicembre 1938. ACS, *Ministero dell'Interno. Direzione Generale Demografia e Razza. Divisione Razza* (1938-1944), b. 129.

³⁰ Lettera di Padre Pietro Lorgna, superiore dei padri domenicani di Livorno inviata in data 23 aprile 1939 a mons. Giacinto Tredici, vescovo di Brescia. Archivio Storico Diocesano di Brescia, *Mons. G. Tredici*, 105 *Discriminazione Razziale*.

³¹ Secondo quanto previsto all'articolo 2 del Regio Decreto Legge 5 settembre 1938 n. 1390 *Provvedimenti per la difesa della razza nella scuola fascista* era infatti stabilito che «Alle scuole di qualsiasi ordine e grado, ai cui studi sia riconosciuto effetto legale, non potranno essere iscritti alunni di razza ebraica». Si veda http://old.cdec.it/home2_2.asp?idtesto=185&idtesto1=643&son=1&figlio=558&level=3.

il fatto che Guido, in quanto figlio di coppia mista aveva, secondo quanto previsto per legge, un 50% di “sangue ariano”, ereditato dalla madre, e un 50% di “sangue ebraico”, ereditato dal padre. La legge italiana, a differenza di quella tedesca, non prevedeva la categoria intermedia di “meticcio”: i figli di “matrimonio misto” venivano ripartiti tra le categorie di “ariano” e di “ebreo” e in questa classificazione si ricorreva a criteri connessi a scelte personali, comportamenti, eventi casuali, come il battesimo o la “razza” del coniuge. Un peso decisivo nella scelta di dichiarare Guido appartenente alla “razza ebraica” ebbe, come si è visto, la ritardata cancellazione dalla Comunità di Mantova considerata “manifestazione di ebraismo”. Occorre altresì segnalare il fatto che, a prescindere dall’esito della pratica di Guido, Alberto e Paolo sarebbero comunque stati dichiarati di “razza ebraica” in quanto essendo figli di madre ebrea e di padre nato da coppia mista erano considerati biologicamente appartenenti alla “razza ebraica” per il 75% (50% ereditato dalla madre e 25% dal padre).

Il sacerdote proseguiva riferendo che a seguito dell’introduzione del decreto del 21 gennaio 1939 secondo il quale era considerato di “razza ebraica” il figlio nato da coppia mista che non avesse ricevuto il battesimo prima del 1° ottobre 1938 la situazione era cambiata. Dalla Volta non aveva segnalato i figli come appartenenti alla “razza ebraica” in buona fede, ma l’Ufficio Anagrafico di Brescia lo aveva denunciato alla prefettura.³² Il sacerdote pertanto chiedeva a monsignor Tredici di intervenire al fine di muovere il governo «a benevolmente giudicare il caso» salvando in questo modo «i due innocenti giovinetti», tantopiù considerando che il battesimo non era stato rimandato per volontà dei Dalla Volta ma per impedimenti che non erano dipesi da loro ma dall’officiante.

Le parole di Lorgna circa il «decreto del 21 gennaio 1939» sono imprecise e le si può meglio comprendere solo alla luce dell’istanza inviata in favore di Dalla Volta dall’avvocato Pietro Feroldi alla Procura di Brescia,³³ nella quale si faceva riferimento alla promulgazione delle *Norme per l’esecuzione delle leggi in difesa della razza*, il cui testo venne pubblicato, proprio il 21 gennaio 1939, sul *Corriere della Sera*. Circa l’applicazione dell’art. 8 del Regio Decreto Legge 1938, n. 1728, le *Norme applicative* specificavano che «chi discende da genitori entrambi ebrei, è ebreo egli stesso, qualunque sia la religione professata». Nel caso quindi della prole nata dall’unione di

³² La denuncia alla Prefettura era stata avanzata sulla base di quanto previsto dagli art. 9, 19 del Regio Decreto Legge 17 novembre 1938, n. 1728 cfr. <https://www.gazzettaufficiale.it/eli/gu/1938/11/19/264/sg/pdf>.

³³ Istanza dell’avvocato Pietro Feroldi alla Procura di Brescia. Archivio Storico Diocesano di Brescia, *Mons. G. Tredici*, b. 105 *Discriminazione Razziale*.

due coniugi di «razza ebraica [...] il fattore religioso non [avrebbe] potuto modificare l'origine razziale». Per quanto riguardava invece il figlio «di un genitore ebreo italiano o straniero» e di un genitore non ebreo di nazionalità straniera, questi sarebbe stato considerato di «razza ebraica». Da ciò derivava la necessità «che l'indagine risal[isse] a stabilire la nazionalità dei genitori, anche se questi avessero eventualmente conseguito – per concessione o per matrimonio – la cittadinanza italiana». Il nato da genitori entrambi di nazionalità italiana «di cui uno solo ebreo» era considerato appartenente alla «razza ebraica» nel caso in cui avesse professato la religione mosaica, fosse risultato iscritto a una comunità ebraica o avesse «fatto manifestazioni di ebraismo». Non sarebbe invece stato considerato di «razza ebraica» il figlio di due genitori italiani di cui uno solo di «razza ebraica» che «alla data del 1° ottobre XVI, [fosse] appartene[nuto] a religione diversa dalla ebraica» mentre sarebbe stato considerato di «razza ebraica» qualora in data 1° ottobre «non [fosse] appartene[nuto] ad alcuna religione». ³⁴ Si riporta in forma integrale il testo dell'Istanza avanzata dall'Avvocato Feroldi conservata presso l'Archivio Storico Diocesano di Brescia.

Il signor Guido Dalla Volta dimorante in Brescia – Piazza della Vittoria n.11, Presidente della Federazione dei Commercianti in Prodotti Chimici, (Sezione di Brescia) e tesserato fascista per lo stesso anno 1939 (Federazione Provinciale di Mantova), riconosciuto di razza ariana, ha due figli, Alberto diciassettenne e Paolo di undici anni. La moglie Viterbi Emma, appartiene alla razza ebraica.

Non avendo detti suoi figli appartenuto alla religione ebraica, non circumcisi, anzi cresciuti e istruiti alla religione Cattolica, ³⁵ il padre provvedeva alla loro iscrizione nelle scuole di Brescia accompagnandola alla dichiarazione di arianità da parte sua, e allegandovi certificato di Battesimo rilasciato dal dr. prof. Pietro Lorgna Superiore dei Domenicani, docente all'Istituto Provinciale Fascista di Livorno, dal quale risultava che la cerimonia del Battesimo era stata compiuta per i due ragazzi in Livorno in data 18 ottobre 1938.

Condizione dunque chiara e tassativa agli stessi aspetti dell'art.8 del R.D.L. 17 novembre 1938 XVII n.1728 (Provvedimenti per la difesa della razza italiana.) infatti, quandanche si fosse considerata la data del Battesimo al 18 ottobre (non era questa che la formalità confermando uno stato personale già acquisito), è certo che i due ragazzi Dalla Volta avrebbero configurato la loro appartenenza alla razza ariana, per esclusione da ogni caso prospettato alla lettera D) dello stesso art.8 della legge: cioè figli di

³⁴ *Norme applicative delle leggi in difesa della razza* in «Corriere della Sera», 21 gennaio 1939.

³⁵ L'affermazione secondo la quale Paolo e Alberto Dalla Volta erano stati cresciuti e istruiti nella fede cattolica parrebbe smentita dal fatto che i nomi di entrambi compaiono, al pari di quello dei genitori, nel registro della Comunità Ebraica di Mantova.

genitori di cui uno di razza ebraica (la madre) ma che non erano stati circoncisi, né iscritti a comunità israelitiche.³⁶ né avevano partecipato a manifestazioni ebraiche.

In questa riconosciuta condizione di ineccepibilità, i due ragazzi Dalla Volta furono accolti nelle scuole. Successivamente venivano promulgate *Norme per l'esecuzione delle leggi in difesa della razza*, delle quali il sig. Guido Dalla Volta non poteva avere conoscenza se non per quanto ne fosse stato pubblicato dai giornali. (Corriere della Sera 21 gennaio 1939).

A commento dell'art.8 veniva così aggiunto che il nato da genitori di nazionalità italiana, di cui uno solo ebreo, è considerato ebreo se alla data 1° ottobre «non apparteneva ad alcuna religione».

Il sig. Guido Dalla Volta non ritenne che tale norma aggiuntiva, potesse modificare una condizione razziale già acquisita dai suoi figli.

Senonché l'Ufficio Anagrafico di Brescia lo invitava a completare la documentazione riguardante i suoi figli Alberto e Paolo, senza di che egli sarebbe stato passibile di denuncia ai sensi dell'art.19³⁷ dello stesso R.D.L. 17 novembre 1938.

Schiarimenti e documenti forniva il Dalla Volta allo stesso Ufficio, i quali però non sono valsi a impedire la trasmissione della pratica a codesta Procura.

Si osserva innanzitutto. La disposizione di cui all'art. 19 non può che riguardare la violazione dell'obbligo della denuncia all'Ufficio di Stato Civile per coloro che si trovano nelle condizioni previste dall'art. 8 della legge stessa, essendo fissato il termine di giorni novanta dall'entrata in vigore del Decreto agli effetti della denuncia. Evidentemente, Dalla Volta non aveva nessuna denuncia da fare entro i novanta giorni in quanto nessuna condizione prevista dall'art. 8 si sarebbe maturata entro la scadenza di detto termine. Per questo solo fatto, non si comprende come l'Ufficio di Stato Civile abbia ravvisato configurabile la possibilità di una denuncia. Ma l'Ufficio di Stato Civile di Brescia ha creduto che ugualmente il sig. Guido Dalla Volta fosse passibile di procedimento penale per non essersi uniformato alle ricordate disposizioni riunite in una circolare "illustrativa" destinata alle dipendenti autorità del Ministero dell'Interno, norme che, secondo quanto si legge nel numero del 21 gennaio 1939 del corriere della Sera, sono «in attesa del regolamento». Come possa darsi, in ogni ipotesi, che l'inosservanza di dette norme possa portare all'applicazione delle penalità di cui all'art. 19, il quale aveva stabilito il termine di giorni 90 dall'entrata in vigore del R.D.L. 17 novembre 1938, è assolutamente in-

³⁶ Torniamo a segnalare come in realtà Alberto e Guido dalla Volta fossero entrambi stati iscritti alla Comunità Ebraica di Mantova, almeno fino all'ottobre 1938 quando ricevettero il battesimo.

³⁷ L'articolo decretava: ai fini dell'applicazione dell'art. 9, tutti coloro che si trovano nelle condizioni di cui all'art. 8, devono farne denuncia all'ufficio di stato civile del Comune di residenza, entro 90 giorni dalla data di entrata in vigore del presente decreto. Coloro che non adempiono a tale obbligo entro il termine prescritto o forniscono dati inesatti o incompleti sono puniti con l'arresto fino ad un mese e con l'ammenda fino a lire tremila. Si veda <https://www.gazzettaufficiale.it/eli/gu/1938/11/19/264/sg/pdf>.

comprensibile. Basti pensare che la comunicazione «agli uffici dipendenti» della richiamata circolare segue dopo la scadenza dell'art. 19.

Ma nel caso specifico, si aggiunge, un argomento sostanziale. Il commento illustrativo dell'art. 8 del R.D.L. di cui si occupa la circolare, non dice che la appartenenza alla religione Cattolica debba essere determinata unicamente dal certificato di Battesimo: ma solo prospetta il caso della non appartenenza ad alcuna religione. Ora, secondo il diritto canonico Cattolico Apostolico Romano, il battesimo è atto di Fede, vale a dire la Chiesa Cattolica Apostolica Romana considera la accettazione della religione cattolica da parte di colui che, non appartenente ad altra religione, sia istruito alla Cattolica e desideri e dichiari di volerne assumere la fede (Battesimo di desiderio): il professante è cattolico. Il Battesimo di desiderio è riconosciuto dalla Chiesa e, secondo la Dottrina cattolica, supplisce il Battesimo di acqua, purché ci sia da parte del soggetto la promessa almeno implicita (nel caso nostro c'è stata esplicita) di ricevere il Battesimo di acqua. Questo Battesimo, che nasce dalla contrizione e dalla carità perfetta, rimette il peccato originale, conferisce la grazia santificante, e con ciò il professante è cristiano. Il Battesimo di desiderio (secondo Innocenzo III)³⁸ fa conseguire il fine che è proprio della Chiesa: la santificazione e la salvezza delle anime. Pertanto, il Battesimo di desiderio riconosciuto dalla Chiesa, incorpora il soggetto ad essa. Della materia si è occupato il Concilio Tridentino,³⁹ che ha dichiarato (Sezione XI, 4): «dopo la promulgazione del Vangelo non si può fare passaggio dello stato del vecchio Adamo allo stato di Grazia senza il lavacro della rigenerazione (senza cioè il Battesimo di acqua) o senza la promessa di esso». Il che chiaramente dimostra che qualche volta la promessa o il vivo desiderio del Battesimo di acqua è sufficiente alla giustificazione [...] perché la perfetta carità che si trova in un'anima ripiena di fede (battesimo di desiderio) produce certamente in quest'anima tutte quelle disposizioni che sono richieste per la giustificazione come in colui che ha ricevuto il Battesimo dell'acqua. Nella Chiesa per analogia al

³⁸ Forse qui Feroldi si confonde con papa Innocenzo II che si era occupato della questione del battesimo di desiderio nella lettera *Apostolicam Sedem* al vescovo di Cremona, di datazione incerta, nella quale scriveva «Noi senza esitazione dichiariamo che il presbitero, del quale hai fatto sapere che ha chiuso l'ultimo giorno senza l'acqua del battesimo, è sciolto dal peccato originale e ha raggiunto il gaudio della patria celeste, perché ha perseverato nella fede della santa madre chiesa e nella professione del Nome di Cristo». Si veda H. DENZINGER, *Enchiridion Symbolorum definitionum et declarationum de rebus fidei et morum*, P. Hünemann (a cura di), 741, p. 410.

³⁹ Al cap. 4 *Descrizione della giustificazione del peccatore e suo modo di entrare nello stato di grazia* del *Decreto sulla giustificazione* si legge: «Queste parole spiegano che la giustificazione del peccatore è il passaggio dallo stato in cui l'uomo nasce figlio del primo Adamo, allo stato di grazia e di adozione dei figli di Dio [*Rm* 8,15], per mezzo del secondo Adamo, Gesù Cristo, nostro Salvatore; questo passaggio, dopo l'annuncio del Vangelo, non può avvenire senza il lavacro della rigenerazione [can. 5 sul battesimo] o senza il desiderio di ciò, come sta scritto "Se uno non nasce da acqua e da Spirito Santo, non può entrare nel regno di Dio"» [*Gv* 3,5]. Si veda H. DENZINGER, *Enchiridion Symbolorum definitionum et declarationum de rebus fidei et morum*, cit., 1524, p. 649.

corpo umano, il Concilio Tridentino ha fissato la distinzione fra l'elemento spirituale e soprannaturale, e l'elemento corporale che è quello visibile, cioè la organizzazione della Chiesa, i suoi statuti, il rito. Il Battesimo di desiderio o di fede appartiene all'elemento soprannaturale, e perciò completo in se stesso. Ancora Innocenzo III, interrogato se un ebreo vicino a morire battezzasse se stesso e fosse questo Battesimo valido, rispose essere invalido come rito, ma salvo il giudeo per fede (cioè per voto o per desiderio)⁴⁰. Alla luce di queste verità che la Chiesa professa divine e indefettibili, una questione nel caso dei figli di Guido Dalla Volta non può sussistere. Nella specie è infatti avvenuto che i due figli Alberto e Paolo Dalla Volta dovevano essere battezzati lo stesso giorno 17 settembre fissato per altra cerimonia in Brescia dal Superiore dei domenicani dr. prof. Pietro Lorg[n]a. Questi, occupato in detto giorno per le sue missioni religiose e culturali in altra città, non poté presentarsi a Brescia, e, desideroso di provvedere egli stesso alla cerimonia formale del Battesimo, ottenne dall'amicizia del sig. Guido Dalla Volta che i due figli fossero mandati a Livorno il giorno 18 ottobre. [...] Da tutto questo sopra emerge che i ragazzi Alberto e Paolo Dalla Volta, già nel settembre 1938, erano di religione cattolica, e che nessuna violazione di legge può essere imputata al padre signor Guido Dalla Volta.⁴¹

Quello che Feroldi di fatto propone è di considerare come data dell'ingresso di Paolo e Alberto Dalla Volta nella Chiesa Cattolica non il 18 ottobre 1938 quando avevano effettivamente ricevuto il battesimo, ma il 17 settembre in quanto in quella data, prevista per il rito, poi rimandato a causa di impegni dell'officiante, i due giovani avevano già manifestato esplicito desiderio di farsi cattolici.

Come già ripetutamente segnalato, un peso decisivo sulla sorte di Dalla Volta rivestì la tardiva cancellazione dalla Comunità Ebraica di Mantova le cui circostanze vennero ricostruite dallo stesso Dalla Volta in un me-

⁴⁰ Forse qui il riferimento di Feroldi è a quanto scritto da Innocenzo III in una lettera al vescovo di Metz, del 28 agosto 1206 nella quale si legge «*Nos autem fraternitati tue taliter respondemus, quod, cum inter baptizantem et baptizatum debet esse discretio, sicut ex verbis Domini colligitur evidenter dicentis apostolis "Baptizate omnes gentes in nomine Patris et Filii et Spiritus sancti", memoratus Iudeus indubitanter est ab alio baptizandus, ut ostendatur, quod alius est, qui baptizatur, et alius, qui baptizat [...]* Quamvis si talis continuo decessisset, ad patriam protinus evolasset propter sacramenti fidem, etsi non propter fidei sacramentum». Si veda *Die Register Innocenz' III*, A. Sommerlechner – O. Hageneder – C. Egger – R. Muraier – H. Weigl (a cura di), v. 9, Vienna 2010.

⁴¹ Sulla questione del battesimo di desiderio tornò il Santo Uffizio in una lettera all'arcivescovo di Boston dell'8 agosto 1949. Nel testo si legge «Nella sua infinita misericordia Dio ha voluto che, di questi mezzi per la salvezza che solo per divina istituzione, non invero per intrinseca necessità, sono disposti al fine ultimo, in certe circostanze, gli effetti necessari alla salvezza possano essere ottenuti, anche dove siano applicati soltanto con il voto o il desiderio». Si veda H. DENZINGER, *Enchiridion Symbolorum definitionum et declarationum de rebus fidei et morum*, cit., 3869, p. 1383.

morale prodotto a corredo dell'istanza di riesame e trasmesso in copia il 25 giugno 1939 alla Demorazza dalla Prefettura di Brescia.⁴² In esso Guido ricordava che «volendo abbracciare la religione cattolica, [era stato] battezzato il giorno 28 settembre 1938 nella prepositurale di S. Croce in Milano dal Parroco Sacerdote Michele Madussi». Sulla base dei documenti prodotti «fu ritenuta questa sua appartenenza alla religione cattolica, quindi non [fu] considerato ebreo». Guido riferisce inoltre che sulla base del riconoscimento della condizione razziale ebbe «la rinnovazione della tessera fascista [...] federazione dei Fasci di Mantova»; «l'iscrizione quale socio benemerito della Associazione italo-germanica di cultura» e «l'assunzione alla presidenza del Sindacato Prodotti Chimici provincia di Brescia». Ricevuto il battesimo, aveva ritenuto di darne comunicazione alla Comunità Israelitica di Mantova la quale, con evidente ritardo, aveva risposto «solo genericamente in data 11 ottobre, di far pervenire comunicazione scritta». Il 15 ottobre, da Modena dove si trovava per impegni di lavoro, Guido aveva risposto chiedendo di essere radiato. Il 20 ottobre la Comunità gli aveva comunicato che «a norma della legge e del regolamento sulle Comunità Israelitiche» non poteva radiare i suoi membri «se essi non sono passati a altra religione o non dichiarano di non voler più essere considerati israeliti». Guido proseguiva affermando che secondo quanto previsto dalla legge il battesimo era sufficiente a «far cessare la qualità di ebreo», mentre la dichiarazione veniva richiesta a chi, pur non essendosi convertito ad un'altra religione, non voleva più essere considerato «israelita». Aveva pertanto ritenuto che non fosse necessario procedere in nessun modo, dal momento che aveva provveduto a comunicare l'avvenuto battesimo mediante l'inoltro della documentazione attestante il rito e in quanto riteneva di aver cessato di far parte «*ope iuris*» della Comunità al momento del battesimo. Tuttavia, a seguito della lettera del 20 ottobre, aveva provveduto ad inoltrare la dichiarazione richiesta per la cancellazione, resa davanti al notaio Emilio Zoppola in data 22 ottobre 1938. Nell'atto era precisamente detto che essendo stato battezzato in data 28 settembre, non voleva più essere considerato «israelita». Guido precisava che «ciò stante, non p[oteva] susistere dubbio che il giorno stesso in cui aveva ricevuto il battesimo aveva «perduto la sua qualità di israelita, essendo passato alla religione cattolica»; che nessuna manifestazione di ebraismo era stata fatta in seguito e che queste pratiche, per quanto svolte con sollecitudine, avevano richiesto «diversi

⁴² Lettera della Prefettura di Brescia al Ministero dell'Interno, Direzione Generale Demografia e Razza inviata in data 25 giugno 1939 ad accompagnamento del memoriale inviato da Dalla Volta e protocollato dalla Questura di Brescia in data 21 giugno. ACS, *Ministero dell'Interno. Direzione Generale Demografia e Razza. Divisione Razza* (1938-1944), b. 129.

giorni, sempre superando la data del 1° ottobre», ma che ciononostante «mai si [sarebbe] potuto dedurre che l'esponente avesse continuato ad essere israelita, appartenente alla Comunità di Mantova».

Il 4 settembre 1939 Il Ministero dell'Interno in vista del riesame della pratica di Dalla Volta scriveva al prefetto di Brescia chiedendo di invitare l'interessato a produrre, «debitamente vidimati» i certificati di battesimo dei figli e a inviare la lettera con la quale egli intendeva comprovare di aver richiesto la cancellazione dalla comunità subito dopo «la ricezione del battesimo».⁴³

Il 31 gennaio 1940⁴⁴ la prefettura di Brescia inoltrava alla Demorazza i certificati di battesimo di Alberto⁴⁵ e Paolo⁴⁶ Dalla Volta e una dichiarazione rilasciata dalla Comunità di Mantova⁴⁷ atta a comprovare che Guido e i figli erano stati «depeninati da detta comunità nel novembre (non settembre) 1938».

I due certificati di battesimo, redatti il 20 gennaio 1940, firmati da mons. Egidio Pera, parroco della Cattedrale di Livorno, datano il rito al 17 settembre 1938 e non al 18 ottobre, data reale della celebrazione. Si può solo ipotizzare, dal momento che non si è riusciti a trovare una eventuale

⁴³ Lettera della Divisione Razza del Ministero degli Interni alla Prefettura di Brescia del 4 settembre 1939. ACS, *Ministero dell'Interno. Direzione Generale Demografia e Razza. Divisione Razza* (1938-1944), b. 129.

⁴⁴ Lettera della Prefettura di Brescia al Ministero degli Interni, Direzione Generale Demografia e Razza del 31 gennaio 1940. ACS, *Ministero dell'Interno. Direzione Generale Demografia e Razza. Divisione Razza* (1938-1944), b. 129.

⁴⁵ Certificato di battesimo di Alberto dalla Volta rilasciato in data 20 gennaio 1940 da mons. Egidio Pera, parroco della Cattedrale di Livorno nel quale si dichiarava che l'interessato aveva ricevuto il battesimo nella medesima parrocchia in data 17 settembre con rito officiato da Padre Pietro Lorgna. ACS, *Ministero dell'Interno. Direzione Generale Demografia e Razza. Divisione Razza* (1938-1944), b. 129.

⁴⁶ Certificato di battesimo di Paolo dalla Volta rilasciato in data 20 gennaio 1940 da mons. Egidio Pera, parroco della Cattedrale di Livorno nel quale si dichiarava che l'interessato aveva ricevuto il battesimo nella medesima parrocchia in data 17 settembre con rito officiato da Padre Pietro Lorgna. ACS, *Ministero dell'Interno. Direzione Generale Demografia e Razza. Divisione Razza* (1938-1944), b. 129.

⁴⁷ Dichiarazione di Amadio Coen, presidente della Comunità Ebraica di Mantova, data 12 giugno 1939, nella quale si affermava che «dalla copia autentica dell'atto di dichiarazione in data 22 ottobre 1938, in atti Dott. Emilio Pancera di Zoppola Notaio di Brescia, dichiarazione pervenuta il 6 novembre successivo, risulta che il Sig. Volta detto Dalla Volta Guido [...] domiciliato in Brescia, ha abbracciato, insieme coi propri figli Alberto e Paolo, la religione cattolica sin dal giorno 28 settembre 1938 e di conseguenza gli stessi sono stati radiati dagli appartenenti a questa Comunità Israelitica». ACS, *Ministero dell'Interno. Direzione Generale Demografia e Razza. Divisione Razza* (1938-1944), b. 129.

risposta di mons. Tredici a padre Lorgna, che il vescovo, ricevuta la lettera del 24 aprile 1939 precedentemente citata, consapevole che, non retrodatando il battesimo, nulla si sarebbe potuto fare in favore di Alberto e Paolo Dalla Volta, avesse autorizzato a retrodatare il battesimo al 17 settembre.

Il 2 marzo⁴⁸ il Ministero dell'Interno comunicava alla Prefettura di Brescia di aver ricevuto i chiarimenti da essa inviati che confermavano quanto comunicato da Guido nel suo esposto privo di data trasmesso il 25 giugno 1939 dalla stessa Prefettura. In esso Dalla Volta aveva portato come ulteriore ragione in favore del riconoscimento della sua appartenenza alla "razza ariana" il fatto che i fratelli, come lui nati da "coppia mista", erano tutti stati riconosciuti ariani. La Demorazza chiedeva di accertare la veridicità di quanto dichiarato, richiesta che veniva sollecitata con ministeriale del 29 aprile. Il 10 maggio 1940⁴⁹ la Prefettura di Brescia inviava una lettera al Ministero dell'Interno e per conoscenza ai prefetti di Parma, Mantova, Modena, Ferrara, Milano e Bologna, città nelle quali vivevano i fratelli di Dalla Volta, comunicando che la famiglia di origine di Guido si componeva dei fratelli: Giulio nato nel 1887, residente a Parma, commerciante in tessuti e sposato con l'"israelita" Castelletti Emma; Giuseppe nato nel 1889, residente a Mantova dove svolgeva la professione di commerciante;⁵⁰ Arrigo nato nel 1891, residente a Mantova, commerciante, sposato con Genovesi Vittoria; Alessandro nato nel 1893, residente a Modena, professore di medicina presso la Regia Università di Modena, sposato con Rietti Iolanda; Emilio nato nel 1898 e residente Milano dove svolgeva la professione di esportatore di tessuti; Nelly nata nel 1901, residente a Bologna, sposata con l'"israelita" Lombroso Augusto. Il prefetto di Brescia comunicava anche che «la R. Questura di Mantova [aveva] fatto conoscere che i predetti fratelli Volta nacquero da matrimonio misto» e che sul registro di stato civile del comune di Mantova non vi era alcuna annotazione che li designasse come ebrei. Si poteva supporre che «essi, non considerandosi ebrei, non a[vessero] creduto di fare a suo tempo denuncia alcuna ai rispettivi comuni di residenza». Stando agli atti anagrafici solo Giuseppe Volta,

⁴⁸ Lettera della Direzione Demografia e Razza al prefetto di Brescia, protocollata 2 marzo 1940. ACS, *Ministero dell'Interno. Direzione Generale Demografia e Razza. Divisione Razza* (1938-1944), b. 129.

⁴⁹ Raccomandata della Prefettura di Brescia alla Direzione Generale Demografia e Razza e per conoscenza alle Prefetture di Parma, Mantova, Modena, Ferrara, Milano, Bologna del 10 maggio 1940. ACS, *Ministero dell'Interno. Direzione Generale Demografia e Razza. Divisione Razza* (1938-1944), b. 129.

⁵⁰ Un appunto manoscritto posto a lato segnala che Giuseppe Dalla Volta era stato «dichiarato appartenente». I calce al primo foglio si legge «fare accertamento [razziale] per tutti (non Giuseppe)».

residente a Mantova, risultava ebreo. Giulio, Arrigo, Alessandro, Emilio e Nelly «non risultano compresi tra gli israeliti del comune di Mantova». La Questura di Modena aveva comunicato che Volta Alessandro era battezzato sin dal febbraio 1937 e che pertanto non era da ritenersi di “razza ebraica” ai sensi dell’art. 8 del Regio Decreto Legge 17 novembre 1938. Anche sua moglie Rietti Iolanda era figlia di coppia mista, battezzata nel 1937 e pertanto da ritenersi “ariana”. La questura di Bologna aveva comunicato che Nelly Dalla Volta risultava battezzata fin dalla nascita, non era mai stata iscritta ad alcuna comunità ebraica né aveva mai compiuto alcuna «manifestazion[e] di ebraismo», aveva tre figli minorenni tutti battezzati prima dell’1 ottobre 1938. Da ultimo il prefetto di Brescia chiedeva che le Prefetture di Parma e Modena comunicassero direttamente al Ministero dell’Interno e per conoscenza alla stessa Prefettura di Brescia «la posizione razziale» di Volta Giulio ed Emilio. Il 21 maggio la Prefettura di Parma comunicava che Volta Giulio aveva ricevuto il battesimo il 28 settembre 1938 nella chiesa di Santa Croce a Milano e che per tale motivo non era stato inserito «nel censimento degli ebrei». Sua moglie Emma Castelletti di “razza ebraica” risultava invece inserita nell’elenco degli ebrei della provincia. I figli Riccardo e Giordano avevano a loro volta ricevuto il battesimo il 28 settembre 1938.

Colpisce che Giulio Dalla Volta, battezzato come Guido il 28 settembre, come lui unito in matrimonio con una donna considerata appartenente alla “razza ebraica”, fosse stato considerato appartenente alla “razza ariana” a differenza di Guido che, nonostante le ripetute istanze, continuerà a essere dichiarato di “razza ebraica”. Nel caso di Guido sicuramente un peso determinante ebbe il fatto che al 1° ottobre 1938 risultava ancora iscritto alla Comunità Ebraica di Mantova. Per quanto riguarda Giulio Dalla Volta si sa per certo, in quanto il suo nome compare nei registri, che era iscritto alla medesima Comunità nel 1901. Nel registro del censimento della popolazione ebraica di Mantova al 1922, il nome di Giulio compare assieme a quello della moglie e dei figli accompagnato dall’annotazione che la famiglia si era trasferita a Parma.⁵¹ La città di Parma era sede di una Comunità ebraica, pertanto, si può ipotizzare o che Giulio non si fosse iscritto alla locale comunità o che, al contrario, pur essendosi iscritto ne venisse cancellato poi al momento del battesimo, prima del 1° ottobre 1938. Questa indagine della Prefettura di Brescia sulla condizione razziale dei fratelli di Guido venne mossa con ogni probabilità dal fatto che tanto nell’istanza al Ministero dell’Interno del 21 giugno 1939, quanto nella

⁵¹ <http://digiebraico.bibliotecateresiana.it/sfogliala.php?tipo=registro&op=esplorazione&gruppo=REG001024;REG025042&sottogruppo=REG038&offset=0>.

memoria indirizzata alla Prefettura di Brescia e da essa inoltrata il 25 giugno 1939 alla Demorazza, Dalla Volta aveva portato come motivazione a favore della sua "arianità" il fatto che tutti i fratelli erano stati riconosciuti appartenenti alla "razza ariana".

Il 4 agosto 1941 il prefetto di Brescia scriveva una lettera alla Demorazza nella quale comunicava che il 30 aprile Guido Dalla Volta era stato richiamato alle armi in qualità di sottotenente di fanteria e assegnato «al campo di concentramento prigionieri di guerra di "Grumellina Lallio"». La prefettura riferiva inoltre di essere in attesa che la posizione razziale di Dalla Volta venisse definita dal momento che, qualora fosse stato riconosciuto appartenente alla razza ebraica, non avrebbe potuto restare in servizio.

Nella seduta del 21 ottobre 1941 la Commissione nominata dal Ministero dell'Interno ai sensi dell'art. 16 del Regio Decreto Legge 17 novembre 1938 decretava che Guido Dalla Volta e i figli Alberto e Paolo erano «da dichiarare appartenenti alla razza ebraica».⁵² L'8 novembre Le Pera, capo della Direzione Generale Demografia e Razza, scriveva una lettera all'Ufficio reclutamento e matricole, Sezione ufficiali, del Comando Militare di Brescia comunicando che il Sottotenente Dalla Volta era stato dichiarato appartenente alla "razza ebraica" previo parere della competente Commissione consultiva.⁵³ In allegato veniva trasmessa copia di una lettera del 4 marzo 1939 con la quale il Ministero dell'Interno comunicava alla Prefettura di Brescia che Guido era stato dichiarato appartenente alla "razza ebraica". In calce al documento si trova un appunto manoscritto che comunicava che «pertanto i figli Volta Alberto e Paolo [...] [erano] da considerarsi di razza ebraica perché nati da genitori entrambi ebrei».

Guido, venuto a sapere di essere stato nuovamente dichiarato appartenente alla "razza ebraica", il 13 dicembre aveva scelto di inviare una nuova istanza⁵⁴ che la prefettura aveva provveduto a inoltrare «per debito di ufficio» alla Demorazza.⁵⁵ Nell'istanza di ricorso Guido riferiva che, avuta

⁵² Parere della Commissione preposta a definire la "posizione razziale" di Guido Dalla Volta, seduta del 21 ottobre 1941. ACS, *Ministero dell'Interno. Direzione Generale Demografia e Razza. Divisione Razza* (1938-1944), b. 129.

⁵³ Lettera del capo della Direzione Generale Demografia e Razza all'ufficio reclutamento del Comando Militare di Brescia dell'8 novembre 1941. ACS, *Ministero dell'Interno. Direzione Generale Demografia e Razza. Divisione Razza* (1938-1944), b. 129.

⁵⁴ Istanza avanzata da Guido Dalla Volta alla Direzione Generale Demografia e Razza in data 13 dicembre 1941. ACS, *Ministero dell'Interno. Direzione Generale Demografia e Razza. Divisione Razza* (1938-1944), b. 129.

⁵⁵ Lettera della Prefettura di Brescia al Ministero degli Interni. Direzione Generale Demografia e Razza del 14 dicembre 1941. ACS, *Ministero dell'Interno. Direzione Generale Demografia e Razza. Divisione Razza* (1938-1944), b. 129.

comunicazione da parte della Questura di Brescia che era stata determinata la sua appartenenza alla “razza ebraica”, faceva richiesta «che la [sua] condizione ven[isse] benevolmente riesaminata non solo alla stregua della documentazione e delle osservazioni prodotte nei precedenti memoriali ma di ulteriori fatti». Si dovevano tenere innanzitutto in conto due «ineccepibili» circostanze ovvero il battesimo cristiano ricevuto il 28 settembre 1938 e l'assenza di manifestazioni di ebraismo, comprovata dal fatto che il suo matrimonio, celebrato il 5 giugno 1920 era stato celebrato con il solo rito civile «in ossequenza alla educazione religiosa ricevuta» dalla madre. I suoi figli erano stati «allevati liberi pensatori (quindi non iscritti a nessuna comunità) e affidati per la loro educazione spirituale al Prof. Dr. Padre Pietro Lorgna» che già nel 1937 li aveva ritenuti pronti a ricevere il battesimo. Guido tornava inoltre a sottolineare che la sua condizione era la medesima dei fratelli Alessandro, Arrigo, Emilio, che erano stati riconosciuti appartenenti alla “razza ariana” pur essendo figli dello stesso padre e della stessa madre, e trovandosi nelle sue stesse condizioni di fronte agli obblighi militari, avendo tutti partecipato alla «campagna del 1915-1918». Per dieci anni ininterrottamente gli erano «state attribuite dal Partito cariche Corporative e Sindacali» e dal 30 aprile 1941 era stato richiamato in servizio quale «Sottotenente di Fanteria». Alla luce di tutte queste considerazioni invocava «quindi il riesame degli atti e nel contempo la sospensione dei provvedimenti conseguenti dalla dichiarazione di appartenenza alla razza ebraica» tanto nei suoi riguardi quanto nei riguardi dei figli.

Occorre a questo punto segnalare che, l'aver prestato servizio militare nel corso del primo conflitto mondiale, avrebbe potuto rappresentare un requisito valido al fine di ottenere la “discriminazione” ma non ai fini di una revisione della posizione razziale, come richiesto da Guido. Si trattava di due pratiche diverse. La discriminazione, prevista dall'art. 14 del Regio Decreto Legge 17 novembre 1938, permetteva ad individui riconosciuti di “razza ebraica” di essere esentati dagli effetti di alcuni dei provvedimenti introdotti dalle leggi antiebraiche, in presenza di particolari benemerenze. Per quanto concerneva invece il riconoscimento dell'arianità non si trattava neppure di una vera e propria pratica ma di un ricorso, avanzato da cittadini classificati come appartenenti alla “razza ebraica”, dinnanzi a una dichiarazione della Demorazza ritenuta errata. Di fronte alla nuova dichiarazione di appartenenza alla “razza ebraica”, Dalla Volta, congiuntamente all'invio della nuova istanza di riesame decise di rivolgersi alla Santa Sede chiedendo che la Segreteria di Stato intervenisse presso il Governo affinché la sua richiesta di riesame venisse accolta.

Sin dall'emanazione dei primi provvedimenti razziali la Santa Sede era diventata un punto di riferimento fondamentale per ebrei, convertiti

al cristianesimo e non, che cercavano nel papa un aiuto di fronte alle conseguenze delle leggi razziali. Gli studi degli ultimi decenni hanno messo in risalto come la reazione di Pio XI di fronte all'emanazione delle leggi razziali avesse rischiato di produrre una frattura insanabile con il Governo Fascista. In numerose occasioni, infatti, sin dall'estate del 1938, papa Ratti aveva condannato la scelta del Regime di avviare una politica razzista che veniva intesa dal pontefice come diretta derivazione di quella tedesca.⁵⁶

⁵⁶ Le prime manifestazioni pubbliche di contrarietà del papa nei confronti della svolta razzista intrapresa dal regime fascista si erano avute già nel corso della visita in Italia del führer; in quell'occasione la Congregazione dei seminari e delle università aveva diramato un documento (in seguito noto alla storiografia come *Syllabus antirazzista*), commissionato dal papa a monsignor Ernesto Ruffini, e contenente otto proposizioni razziste in positivo con l'invito a università e seminari di confutarle. Inoltre, tre giorni prima dell'arrivo del führer a Roma, il papa si era trasferito nella sua residenza estiva di Castel Gandolfo, ordinando la chiusura dei Musei Vaticani per tutta la durata del soggiorno e proibendo ai vescovi delle città che sarebbero state toccate dal viaggio di Hitler di prendere parte ai ricevimenti in suo onore. Il 4 maggio, parlando davanti a centinaia di novelli sposi a Castel Gandolfo, Pio XI aveva affermato che a Roma stavano avvenendo «tristi cose», dal momento che sventolava «l'insegna di un'altra croce che non era la Croce di Cristo». Nel corso dell'estate del 1938 Pio XI intervenne a più riprese sul razzismo osservando attentamente e con apprensione l'evolversi della situazione. Il 15 luglio durante un'udienza con le suore di Notre Dame du Cenacle dichiarò la netta inconciliabilità tra il nazionalismo esasperato che stava prendendo sempre più piede in Europa e la dottrina cattolica. In riferimento al *Manifesto* aggiunse «Si tratta ormai di una forma di vera apostasia. Non è più soltanto una o l'altra idea errata, è tutto lo spirito della dottrina che è contrario alla fede di Cristo». Il 28 luglio, parlando agli alunni di *Propaganda Fide*, il papa si mostrò rammaricato nel constatare come l'Italia avesse sentito il bisogno di imitare la Germania nella campagna razziale. Il pontefice davanti agli studenti del collegio, provenienti da trentasette nazioni diverse, riprese più volte il medesimo tema, ovvero l'esistenza nel genere umano di una sola e universale razza umana. Nello stesso senso va interpretata anche la scelta del pontefice di incaricare il padre gesuita John La Farge della redazione di una lettera enciclica contro il razzismo, l'*Humani Generis Unitas*, redatta dal gesuita americano in collaborazione con padre Gustav Gundlach, docente di morale all'Università Gregoriana di Roma e padre Gustave Desbuquois direttore dell'*Action populaire*. Il documento venne consegnato in settembre a padre Ledóchowski, generale dei gesuiti, giungendo nelle mani del papa solo a metà del gennaio successivo a pochi giorni dalla morte del pontefice. Il successore di Ratti, Pio XII, avrebbe scelto di non pubblicare il testo dell'enciclica, contenete d'altra parte ancora molti degli stereotipi dell'antigiudaismo di matrice cattolica. Sul tema delle reazioni del papa e della Chiesa dinanzi alle leggi razziali e alle loro conseguenze si veda almeno: G. COCO, *Il labirinto romano. Il filo delle relazioni Chiesa-Stato tra Pio XI, Pacelli e Mussolini (1929-1939)*, in *Collectanea Archivi Vaticani*, v. II, Città del Vaticano, Archivio Segreto Vaticano 2019; V. DE CESARIS *Vaticano, fascismo e questione razziale*, Milano, Guerrini e associati 2010; E. FATTORINI, *Pio XI, Hitler e Mussolini. La solitudine di un papa*, Torino, Einaudi 2007; D. I. KERTZER, *Il patto col diavolo. Mussolini e papa Pio XI. Le relazioni segrete tra il Vaticano e l'Italia fascista*, Milano, Rizzoli 2014; *La svolta del 1938. Fascismo, cattolicesimo e antisemitismo*, A. RICCARDI – G. RIGANO (a cura di), Bologna, Guerini e associati 2020; G. MICCOLI, *Antisemitismo e cattolicesimo*, Brescia, Morcelliana 2013; G. MICCOLI, *I dilemmi e i silenzi di Pio XII*, Vaticano,

Motivo di particolari frizioni erano stati i provvedimenti introdotti dal Regime in materia matrimoniale. Il divieto di celebrare matrimoni misti era stato letto dalla Chiesa come una evidente violazione delle norme concordatarie, e come uno sconfinamento del governo in una materia di esclusiva pertinenza ecclesiastica. Dopo la stipula, il 16 agosto 1938, di un accordo tra la Santa Sede e il governo fascista che vincolava la Chiesa cattolica a non opporsi alle leggi razziali, la battaglia condotta della Santa Sede sino alla morte di Pio XI nel febbraio successivo «si sarebbe concentrata sulla difesa del Concordato e quindi degli ebrei convertiti al cattolicesimo».⁵⁷ La morte di Ratti venne vissuta con sollievo dal Regime: la volontà di portare a una distensione nei rapporti con le autorità fasciste fu una delle cause della politica di maggior prudenza e cautela voluta dal nuovo pontefice, accusato dopo la guerra per i suoi “silenzi”, ovvero per la scelta di non pronunciarsi mai pubblicamente in esplicite condanne dell’antisemitismo, neppure quando venne messa in atto la cosiddetta soluzione finale della questione ebraica. La ricerca storiografica ha tuttavia portato alla luce come, pur nel quadro di una linea prudenziale volta a evitare frizioni con i regimi fascista e nazista e a proteggere la popolazione cattolica del Terzo Reich, papa Pio XII, e più in generale la Chiesa cattolica, si impegnarono in una consistente opera di assistenza in favore dei perseguitati per motivi razziali, condotta inizialmente per via diplomatica e dopo l’occupazione nazista anche nella forma di una attività di soccorso clandestina.

Anche Dalla Volta, come molti altri cittadini italiani considerati di “razza ebraica” scelse di rivolgersi al Vaticano, sperando in questo modo di poter ottenere una revisione della posizione razziale sua e dei figli. Il 18 gennaio 1942⁵⁸ il segretario di Stato Vaticano, Luigi Maglione, al quale era stato richiesto di intervenire in favore della pratica di Dalla Volta, scrisse una lettera al gesuita padre Pietro Tacchi Venturi che, fin dal 1923, si occu-

Seconda guerra mondiale e Shoah, Milano, Rizzoli 2007; R. MORO, *La Chiesa e lo sterminio degli ebrei*, Bologna, il Mulino 2015; R. PERIN, *La svolta di fine pontificato. Verso una condanna dell’antisemitismo* in R. Perin (a cura di), *Pio XI nella crisi europea. Atti del Colloquio di Villa Vigoni, 4-6 maggio 2015*, Venezia, Edizioni Ca’ Foscari 2016; R. PERIN, *Pio XI e la mancata lettera sugli ebrei a Mussolini (Agosto 1938)* in «Rivista di Storia del Cristianesimo», 1, Venezia, Edizioni Ca’ Foscari 2013; G. VIAN, *Il ripensamento dell’antisemitismo da parte di Pio XI*, in R. Perin (a cura di), *Pio XI nella crisi europea Atti del Colloquio di Villa Vigoni, 4-6 maggio 2015*, Venezia, Edizioni Ca’ Foscari 2016; S. ZUCCOTTI, *Il Vaticano e l’Olocausto in Italia*, Torino, Mondadori Bruno 2002.

⁵⁷ R. PERIN, *La svolta di fine pontificato*, cit. p. 49.

⁵⁸ Archivio Storico della Segreteria di Stato - Sezione per i Rapporti con gli Stati e le Organizzazioni Internazionali (ASRS), Fondo Congregazione degli Affari Ecclesiastici Straordinari (AA.EE.SS.), *Pio XII, parte I, serie Ebrei*, 26, f. 38 r; *Archivum Romanum Societatis Iesus* (ARSI), *P. Pietro Tacchi Venturi Sf. Affari (1922-1945)*, b. 89, fasc. 2571, f. 17.

pava seppure in via ufficiosa, della gestione dei rapporti tra la Santa Sede e il governo italiano, chiedendogli di raccomandare al Ministero degli Interni il ricorso avanzato da Dalla Volta al fine di ottenere una revisione della sua posizione razziale. Il 19 maggio⁵⁹ Maglione, ricevuta, presumibilmente da monsignor Tredici una nuova richiesta di mediazione presso le autorità governative in favore di Dalla Volta, chiedeva a padre Tacchi Venturi di «compiacersi di spendere un'altra Sua buona parola». Il medesimo giorno anche mons. Angelo Dell'Acqua, a tempo minutante presso la Segreteria di Stato, scriveva al gesuita chiedendogli di intervenire in favore del ricorso di Dalla Volta, pratica della quale «La Paternità Vostra ebbe già occasione di interessarsi».⁶⁰

Le parole di mons. Dell'Acqua suscitano un interrogativo destinato a rimanere privo di risposte. Tacchi Venturi aveva effettivamente scritto già dopo la missiva ricevuta in gennaio da Maglione al Ministero degli Interni? Di una eventuale prima segnalazione da parte del gesuita non si trova traccia né tra le sue carte, conservate presso l'*Archivum Romanum Societatis Iesu*, né tra la documentazione della Demorazza oggi all'Archivio Centrale dello Stato. L'assenza di attestazioni in entrambi i fondi lascerebbe presumere che il gesuita non fosse intervenuto, forse non avendo ricevuto la prima richiesta da parte della Segreteria di Stato, forse per una svista. Attestata è invece la sua mediazione in maggio, a seguito della seconda segnalazione da parte del cardinal Maglione.

Data infatti 20 maggio⁶¹ la lettera di Tacchi Venturi a Guido Buffarini Guidi, sottosegretario del Ministero dell'Interno, nella quale il gesuita chiedeva che fosse sottoposta a nuovo esame la richiesta di riconoscimento dell'"arianità" avanzata da Guido Dalla Volta, della quale allegava copia,⁶² e che gli fosse quanto prima comunicato l'esito del riesame in modo tale da poterne trasmettere notizia alla Segreteria di Stato. L'8 luglio 1942⁶³ il gesuita scriveva al segretario di Stato riferendogli di aver ricevuto il giorno precedente un appunto del Ministero dell'Interno, datato 15 giugno,⁶⁴ nel

⁵⁹ ARSI, *P. Pietro Tacchi Venturi SJ, Affari (1922-1945)*, b. 89, fasc. 2571, f. 21.

⁶⁰ ASRS, AA.EE.SS., *Pio XII, parte I, serie Ebrei*, 42, f. 42 r.

⁶¹ Si veda anche ACS, *Ministero dell'Interno 1814- 1986, Direzione Generale Demografia e Razza 1938-1944, Divisione razza (1938-1944), Fascicoli personali 1938-1944*, b. 129; ARSI, *P. Pietro Tacchi Venturi SJ, Affari (1922-1945)*, b. 89, fasc. 2571, f. 22.

⁶² ACS, *Ministero dell'Interno 1814- 1986, Direzione Generale Demografia e Razza 1938-1944, Divisione razza (1938-1944), Fascicoli personali 1938-1944*, b. 129.

⁶³ ASRS, AA.EE.SS., *Pio XII, parte I, serie Ebrei*, 42, f. 43 r; ARSI, *P. Pietro Tacchi Venturi SJ, Affari (1922-1945)*, b. 89, fasc. 2571, f. 24.

⁶⁴ ARSI, *P. Pietro Tacchi Venturi SJ, Affari (1922-1945)*, b. 89, fasc. 2571, f. 23.

quale gli veniva comunicato che la pratica di riesame avanzata da Dalla Volta aveva avuto esito negativo e che la Commissione Consultiva incaricata di analizzare l'istanza aveva confermato la sentenza che stabiliva l'appartenenza di Guido alla "razza ebraica". L'appunto⁶⁵ riferiva inoltre che si era provveduto a darne comunicazione alla Prefettura di Brescia e per conoscenza a quella di Mantova, città dove Dalla Volta aveva vissuto sino al 1936. Il 12 luglio, Dell'Acqua si occupava personalmente di darne comunicazione al vescovo Tredici.⁶⁶

Frattanto, il 3 marzo 1942 era giunta in Demorazza una lettera firmata dal giornalista Carlo Belli.⁶⁷ In essa si riferiva che il 20 giugno 1936 Guido Dalla Volta era entrato in società con Bruno Azzolini, Gino Bini e Giuseppe Pagani fondando il Consorzio Chimico Farmaceutico di Brescia. «Per le capacità organizzative e per le riconosciute qualità tecniche del [...] dott. Azzolini, l'attività della Società» era venuta ben presto «a fare capo esclusivamente allo stesso, con piena soddisfazione dei componenti la Società». Più tardi era risultato che il socio Guido Dalla Volta «era di razza ebraica, cosicché il suo nome veniva cancellato dall'elenco degli abbonati al telefono, ed egli stesso era esonerato dal servizio militare (prestato in qualità di richiamato) e privato della radio». Belli proseguiva affermando che frattanto «il Volta, detto Dalla Volta, ex commerciante di stoffe che mai si era curato dell'andamento del consorzio, propenso com'è[ra] per sua natura allo sfruttamento di terzi, ambizioso, millantatore, e particolarmente dedito alla vita libertina», aveva approfittato «di una assenza temporanea del dott. Azzolini, dovuta a grave malattia, per compiere una subdola, insidiosa opera di sobillazione tra i soci» finalizzata a estromettere Azzolini dal Consorzio. Pare di poter dedurre che Belli scrivesse a nome di Azzolini: solo in questo modo infatti si potrebbero spiegare il fatto che il giornalista fosse a conoscenza di fatti privati riguardanti l'azienda e il suo continuo far leva sul danno che Dalla Volta avrebbe provocato ad Azzolini. Dalla lettura del documento emergono in maniera del tutto evidente alcuni dei più comuni stereotipi antiebraici.

La documentazione a nostra disposizione non certifica un nuovo ricorso da parte di Dalla Volta. L'unico accenno ad una eventuale nuova pratica

⁶⁵ ASRS, AA.EE.SS., *Pio XII, parte I, serie Ebrei*, 44 r. Si veda anche Archivio Centrale dello Stato, *Ministero dell'Interno 1814- 1986, Direzione Generale Demografia e Razza 1938-1944, Divisione razza (1938-1944), Fascicoli personali 1938-1944*, b. 129.

⁶⁶ ASRS, AA.EE.SS., *Pio XII, parte I, serie Ebrei*, 42, f. 45 r.

⁶⁷ Lettera di Carlo Belli al Ministero degli Interni, Direzione Demografia e Razza del 3 marzo 1942. ACS, *Ministero dell'Interno 1814- 1986, Direzione Generale Demografia e Razza 1938-1944, Divisione razza (1938-1944), Fascicoli personali 1938-1944*, b. 129.

si trova in un appunto di Segreteria di Stato datato 9 novembre 1942⁶⁸ nel quale mons. Dell'Acqua riferiva di aver dato all'Avvocato Montini le opportune spiegazioni «aggiungendo che se l'interessato [avesse] deciso di voler inoltrare un [terzo] ricorso [avrebbe potuto] inviarne copia alla Segreteria di Stato che avrebbe cerc[ato] di interessarsene». Di notevole interesse risulta il riferimento ad un coinvolgimento, sulla cui natura e entità non si ha alcuna notizia, di Lodovico Montini, fratello del Sostituto di Segreteria di Stato e futuro papa, nella vicenda della famiglia Dalla Volta. Tra la documentazione relativa a Dalla Volta conservata presso l'Archivio della Segreteria di Stato si trova un appunto di Lodovico Montini⁶⁹ nel quale si ricostruisce per sommi capi la vicenda di Guido e si segnalano come «circostanze influenti», da far valere in una eventuale nuova istanza di riesame, l'intromissione «subdola di un consocio che ha delle ragioni di interesse contrarie al Sig. Volta Guido». Questo riferimento quasi certamente riconducibile a Bruno Azzolini ci permette di ipotizzare che gli atti delatori a danno di Guido da parte del socio avessero avuto inizio ben prima della lettera del marzo 1942 e avessero probabilmente rivestito un peso non indifferente sulla vicenda della famiglia Dalla Volta.

Il 28 febbraio 1944⁷⁰ la prefettura di Brescia comunicava alla sede di Campagna della Direzione Generale della Polizia e alla Demorazza che Guido Dalla Volta era stato arrestato l'1 dicembre 1943 e che il medesimo giorno si era provveduto anche all'arresto del figlio Alberto; entrambi erano stati trasferiti l'8 febbraio 1944 al campo di concentramento di Fossoli, come da ordine ricevuto dal capo della Polizia.⁷¹ L'ordine di arresto era stato emanato il 30 novembre con l'ordinanza di polizia n. 5, firmata da Guido Buffarini Guidi, ministro dell'interno dell'RSI, che stabiliva che tutti gli ebrei, anche se discriminati, a prescindere dalla nazionalità, avrebbero dovuto essere tradotti in campo di concentramento e i loro beni sequestrati.⁷² Guido e Alberto Dalla Volta sarebbero stati trasferiti ad Auschwitz sul convoglio n. 08 partito da Carpi il 22 febbraio 1944 e giunto

⁶⁸ ASRS, AA.EE.SS., *Pio XII, parte I, serie Ebrei*, 42, f. 47 r.

⁶⁹ Ivi, ff. 48; 49a.

⁷⁰ Comunicazione della Prefettura di Brescia alla Direzione Generale della Polizia e alla Direzione Generale Demografia e Razza del Ministero dell'Interno del 28 febbraio 1944. ACS, *Ministero dell'Interno 1814- 1986, Direzione Generale Demografia e Razza 1938-1944, Divisione razza (1938-1944), Fascicoli personali 1938-1944*, b. 129.

⁷¹ ACS, *Ministero dell'Interno 1814- 1986, Direzione Generale Demografia e Razza 1938-1944, Divisione razza (1938-1944), Fascicoli personali 1938-1944*, b. 129.

⁷² M. RUZZENENTI, *La capitale della RSI e la Shoah. La persecuzione degli Ebrei nel Bresciano (1938-1945)*, Rudiano, 2006, p. 73.

a destinazione il 26 febbraio, lo stesso su cui viaggiò anche Primo Levi.⁷³

Le fonti a nostra disposizione non ci permettono di ricavare notizie certe circa la sorte di Alberto e Guido Dalla Volta dopo l'arrivo nel campo di sterminio polacco. La sola certezza è che nessuno dei due avrebbe mai fatto ritorno a casa. Come accennato, secondo la testimonianza di Primo Levi, Guido sarebbe stato scelto nel corso della grande selezione dell'ottobre 1944 per essere mandato nelle camere a gas. Alberto, incapace di rassegnarsi alla morte del padre, si sarebbe convinto che in realtà egli era vivo ed era stato trasferito in un altro campo. Per quanto riguarda Alberto, Levi afferma che, partito da Auschwitz nel corso della cosiddetta «marcia della morte», avrebbe perso la vita durante il tragitto. Le sole certezze che ci pare di poter ricavare dalla testimonianza di Levi sono che Guido scomparve nell'ottobre 1944 e che Alberto prese parte alla «marcia della morte». Una lettera della sezione del Ministero dell'Assistenza Post-Bellica deputata al servizio assistenza ai prigionieri di guerra inviata alle sue sedi di Milano, Verona e Udine, all'Ufficio Prigionieri di Guerra della Comunità Ebraica di Roma e alla Croce Rossa Italiana il 21 settembre 1946 riferisce che Guido, internato ad Auschwitz sino al novembre 1944, nell'estate 1945 si trovava nel campo di Belsen per poi essere avviato nel novembre dello stesso anno ad un campo di smistamento nei pressi di Monaco.⁷⁴ In una lista conservata negli Archivi di Arolsen⁷⁵ si legge invece che Guido fu trasferito da Auschwitz a Odenberg e che le ultime notizie sul suo conto si datano al marzo 1945. Da una lettera inviata, sempre in data 21 settembre 1946, dal Ministero Assistenza Post-Bellica alle sue sedi di Milano, Verona e Udine risulta che Alberto rimasto ad Auschwitz fino al 20 gennaio 1945, fu in seguito internato dai russi nel campo di Odenberg dove si trovava ancora nel marzo 1945.⁷⁶ Le stesse informazioni si trovano nella lista conservata presso l'archivio di Arolsen.⁷⁷ Va tuttavia segnalato che, secondo quanto ricavabile dalla documentazione conservata dalla famiglia, queste informazioni vennero con ogni probabilità trasmesse dalla stessa Emma

⁷³ <https://digital-library.cdec.it/cdec-web/persone/detail/person-1834/dalla-volta-alberto.html>; <https://digital-library.cdec.it/cdec-web/persone/detail/person-1838/dalla-volta-guido.html>; <https://digital-library.cdec.it/cdec-web/persone/detail/person-5002/levi-primo.html>.

⁷⁴ Archivio Storico Unione delle Comunità Ebraiche Italiane, *Comitato Ricerche Deportati Ebrei (CRDE)*, 10 Fascicolo *Corrispondenza con privati*.

⁷⁵ <https://collections.arolsen-archives.org/en/document/82491990>.

⁷⁶ Archivio Storico Unione delle Comunità Ebraiche Italiane, *CRDE*, 10 Fascicolo *Corrispondenza con privati*.

⁷⁷ <https://collections.arolsen-archives.org/en/document/82491990>.

Viterbi che le aveva a sua volta ricevute da vari testimoni. In particolare, la testimonianza della presenza di Guido a Bergen Belsen è da attribuirsi a un certo Bertelli, che dopo la guerra riferì di aver incontrato Guido nel lager, in partenza per Monaco, e poi resosi irrintracciabile. A riferire della presenza di Alberto a Odemberg, notizia poi erroneamente estesa anche a Guido, fu Giacomo Comensoli, deportato bresciano, nativo di Bienno in Valle Camonica, che tornato in patria si recò dai Dalla Volta, riferendo di aver incontrato Alberto nel campo di Odemberg e recando con sé un biglietto scritto con una calligrafia riconosciuta da Emma come quella del figlio.

Vanno inoltre segnalate le parole di Paolo Dalla Volta che in una lettera inviata il 23 novembre 1998 a Lilliana Picciotto Fraggion del Centro di Documentazione Ebraica Contemporanea riferiva che la colonna di prigionieri nella quale Alberto marciava, venne circondata al secondo giorno di cammino dai russi che liberarono i prigionieri. Paolo dichiarava inoltre di avere «notizie assolutamente certe (scritte di pugno da Alberto con grafia inconfondibile all'indirizzo della segretaria di mio padre, dato che non sapeva più nulla di noi) sulla sua presenza in un campo di raccolta russo, in discrete condizioni fisiche, curato e ben trattato».⁷⁸ Il biglietto citato da Paolo Dalla Volta è quello che sarebbe stato portato da Commensoli alla famiglia e riconosciuto come di mano di Alberto dalla madre.

CONCLUSIONI

In questo contributo sono state ricostruite le vicende della famiglia Dalla Volta, dall'emanazione dei primi provvedimenti razziali da parte del governo fascista all'arresto di Guido e Alberto nel dicembre 1943. La vicenda ha permesso di mostrare i drammatici effetti delle leggi razziali sulle molte famiglie italiane, i cui membri vennero identificati come appartenenti alla "razza ariana". La ricostruzione dettagliata dei ripetuti tentativi di Dalla Volta di ottenere una revisione della sua posizione razziale e il confronto con la vicenda del fratello Giulio, come lui figlio di "coppia mista", sposato con una donna considerata appartenente alla "razza ebraica" e battezzato come lui alla fine di settembre del 1938 mette in evidenza la profonda arbitrarietà delle autorità fasciste locali nella applicazione delle leggi razziali.

Si è messo in risalto come il fattore della appartenenza religiosa, pressoché irrilevante nella legislazione antiebraica italiana, non diversamente da quella tedesca, abbia invece giocato un peso decisivo nel determinare

⁷⁸ Centro di Documentazione Ebraica Contemporanea, *Vicissitudini dei Singoli*, I, 6, 8.

le sorti di Guido, che, come abbiamo visto, venne riconosciuto di “razza ebraica” in quanto formalmente ancora iscritto alla Comunità Ebraica di Mantova ai primi di novembre del 1938, per un ritardo nella cancellazione dalla stessa a seguito del battesimo. Diverso il discorso per Alberto e Paolo dalla Volta che, nati da madre con entrambi i genitori di “razza ebraica” e padre figlio di “coppia mista”, risultavano per legge portatori di un 75% di sangue ebraico, e che sarebbero in ogni caso stati riconosciuti come appartenenti alla razza ebraica. Si può inoltre notare nella vicenda dei Dalla Volta, un certo accanimento nei confronti di Guido da parte delle autorità fasciste bresciane, molto probabilmente mosso da atti delatori di Bruno Azzolini, socio in affari di Dalla Volta che ancora nel 1942, quando ormai la posizione di Guido era stata più volte definita, determinando la sua appartenenza alla “razza ebraica” tornava, tramite il giornalista Carlo Belli, a diffamare il collega, accusandolo di opportunismo e facendo mostra di condividere molti dei più comuni stereotipi frutto della lunga tradizione dell’antigiudaismo cattolico. Si è inoltre cercato di mettere in risalto l’impegno della chiesa nel tentativo di portare soccorso alla famiglia, un impegno che coinvolse direttamente mons. Tredici e la Santa Sede. La ricostruzione storiografica della vicenda della famiglia Dalla Volta, ha inevitabilmente dovuto fare i conti con la difficoltà di trovare fonti che permettano di comprendere quanto avvenne a Guido e Alberto dopo il loro arrivo ad Auschwitz. Le fonti disponibili non permettono infatti che di formulare ipotesi. Unica testimonianza risulta molto spesso essere quella di Primo Levi, fonte letteraria ma con forte valore testimoniale, sicuramente valida per ricostruire alcuni episodi della vita di Alberto nel *lager* polacco ma che non può essere accolta come testimonianza certa nella ricostruzione del destino ultimo di Guido e Alberto. La scomparsa di Guido in concomitanza della grande selezione dell’ottobre 1944 lascia presumere che, come indicato dal chimico torinese, egli avesse effettivamente trovato la morte nelle camere a gas. Per quanto riguarda la sorte di Alberto la sola informazione certa ricavabile da Levi riguarda la sua partenza da Auschwitz nella marcia della morte. Anche le poche fonti documentarie disponibili non offrono certezze in quanto frutto di informazioni trasmesse dalla famiglia che le aveva a sua volta ricevute da fonti la cui attendibilità è dubbia. Determinante per questa ricostruzione è stata oltre alla puntuale e intensa ricerca archivistica presso archivi bresciani e romani, la generosa collaborazione della famiglia Dalla Volta.





SERGIO ALBERTINI*

EDIZIONE 2023 DI
“DOTTORANDI E DOTTORI IN ATENEIO”**

Martedì 14 novembre 2023 alle ore 16.00, presso la sede storica di Palazzo Tosio si è tenuto l'ormai tradizionale incontro con i dottori e i dottorandi della nostra provincia per la presentazione dei loro progetti di ricerca.

Dopo il saluto di Sergio Albertini – direttore della Classe di Scienze dell'Accademia – ha preso la parola Giancarlo Provasi che ha presieduto l'incontro e ha illustrato in breve i curricula dei candidati presenti, rappresentati da due dottori di ricerca del Dipartimento di Ingegneria dell'Informazione dell'Università di Brescia (Tiziano Fapanni e Riccardo Monfrini) e da un dottorando del Dipartimento di Economia e Management dell'Università di Brescia (Riccardo Ricciardi).

A seguire Giancarlo Provasi ha presentato il progetto di ricerca del primo dottorando Riccardo Ricciardi relativo a “Oltre i dati strutturati: l'analisi statistica dei testi”. Ha preso poi la parola il dottorando che sta completando il suo dottorato in Modelli e metodi per l'economia e il management presso il dipartimento di Economia e management dell'università statale cittadina, seguito dal tutor prof. Maurizio Carpita e dalla supervisor prof.ssa Marica Manisera. Il candidato introduce la sua ricerca spiegando l'importanza di andare oltre i dati strutturati (tabelle) per focalizzare l'attenzione su variabili non strutturate come suoni, immagini e testi. Il lavoro di ricerca è incentrato proprio sull'analisi statistica dei testi. Il passo successivo è dedicato a illustrare le due metodologie esistenti per rappresentare analiticamente un documento di testo (modelli count-based e rappresentazioni semantiche) e il candidato spiega perché ha utilizzato

* Socio dell'Ateneo di Brescia e Direttore della Classe di Scienze.

** Testo della presentazione tenuta presso l'Ateneo di Brescia martedì 14 novembre 2023 in occasione della quarta edizione di *Dottorandi e Dottori in Ateneo. Presentazione dei progetti dottorali e delle tesi dottorali*.

entrambe tali metodologie per applicarle nell'ambito dei social media e del turismo. La ricerca è infatti parte di un progetto più ampio "Data Science for Brescia: Arts and Cultural Places" condotto dall'Università di Brescia in collaborazione con il Comune di Brescia, la Fondazione Brescia Musei con il finanziamento della Fondazione Cariplo. L'esplorazione delle recensioni online degli utenti delle attrazioni gestite da Fondazione Brescia Musei ha prodotto risultati di particolare interesse, relativi alla individuazione di gruppi tematici di recensioni relative a specifiche attrazioni della città. La presentazione si è conclusa con l'illustrazione delle prospettive future della ricerca.

Il secondo candidato – Tiziano Fapanni, dottore di ricerca in Technology for Health presso il Dipartimento di Ingegneria dell'Informazione dell'Università di Brescia – presenta la sua ricerca relativa a "Sensor designs for E-skin by printed and flexible electronics" incentrata sulla opportunità di un nuovo paradigma di sanità intelligente in grado di monitorare da remoto la variazione dello stato fisiologico dei pazienti, anche avanti nell'età. In particolare il focus del progetto è sugli e-skin definiti come dispositivi flessibili incorporanti array di sensori che permettono di monitorare i differenti parametri fisiologici direttamente dal corpo umano. In questa direzione l'approfondimento è dedicato ai marcatori biochimici che permettono un rapido riconoscimento dei molteplici stati fisiologici e patologici. Il candidato descrive i diversi approcci per lo sviluppo e il miglioramento dei sensori elettrochimici stampati applicati agli e-skin. Dopo la revisione della letteratura esistente in materia, viene presentato un primo prototipo di un e-skin multisensing per la misura non invasiva e personalizzata dell'affaticamento muscolare. La ricerca si chiude con analisi specifiche volte al miglioramento della affidabilità dei dispositivi proposti e sulle caratteristiche dei materiali per la progettazione di nuovi sensori.

Il terzo e ultimo candidato – Riccardo Monfrini, dottore di ricerca in Technology for Health presso il Dipartimento di Ingegneria dell'Informazione dell'Università di Brescia – presenta la sua ricerca dedicata a "Inertial sensors for movement analysis of upper limbs: application on normal-weight and obese individuals". Dopo la presentazione di Giancarlo Provati, il dott. Monfrini introduce la sua ricerca dedicata all'analisi quantitativa del movimento umano per l'identificazione di patologie e relativi trattamenti riabilitativi. Il candidato dopo aver illustrato lo stato dell'arte esplicita l'obiettivo del progetto relativo alla validazione di un sistema di sensori inerziali per lo studio del movimento degli arti superiori di soggetti obesi, rispetto al sistema optoelettronico standard. Il progetto ha richiesto un importante lavoro sul campo – inizialmente sperimentale presso un laboratorio del Politecnico di Milano – e successivamente sui soggetti obesi

presso l'ospedale San Giuseppe, Istituto Auxologico Italiano di Piancavallo (VB). I risultati – relativi a 15 uomini e 15 donne normopeso e 17 donne e 6 uomini obesi – ottenuti con l'approccio “wearable”, hanno permesso una valutazione quantitativa della cinematica evidenziando aspetti di similarità nelle misure realizzate con i diversi sistemi. Sono emerse però anche significative differenze rilevanti per i trattamenti riabilitativi dei soggetti obesi.

RICCARDO RICCIARDI*

EXCERPT FROM THE PH.D. THESIS
"STATISTICAL ANALYSIS OF GROUPED TEXT
DOCUMENTS"***

INTRODUCTION

In this manuscript,¹ the reader will find a brief excerpt from my Thesis, submitted on October 31, 2023, to obtain the Ph.D degree in "Analytics for Economics and Management" at the Department of Economics and Management of the University of Brescia. The work was supported by Professors Marica Manisera and Maurizio Carpita, and in general by DMS StatLab and BODaI-Lab of the same Department.

About three years ago, I experienced a "road-to-Damascus" moment. As a cinema enthusiast, I was reading reviews of the film "Interstellar" on the renowned Internet Movie Database. In a sense, I was qualitatively analyzing users' opinions on the film. After some reading, I noticed two phenomena. On one hand, different ratings were often associated with seemingly similar opinions. For example, one user had given a rating of 10/10 to the phrase "Out of this world," while another user had rated the phrase "Mesmerizing" 8/10. On the other hand, I found that the reviews "What a massive disappointment" and "Good, but Overrated" were both given a rating of 6/10, although they appeared to express different opinions at first glance.

These phenomena naturally give rise to other issues concerning the varying perception of ratings by different respondents. At that moment, I re-

* Department of Economics and Management, University of Brescia.

** Testo della relazione presentata in Ateneo martedì 14 novembre 2023 in occasione del ciclo di conferenze *Dottorandi e Dottori in Ateneo. Presentazione dei progetti e delle tesi dottorali*.

¹The complete manuscript of the Thesis is available at: <https://iris.unibs.it/handle/11379/591185>.

alized that my lack of knowledge of textual data analysis techniques would limit my ability to conduct numerous interesting investigations, resulting in a relevant loss of potentially valuable information.

As clearly suggested by its title, my Thesis addresses the statistical analysis of textual data, with a focus on the common case in which text samples can be grouped.

Let me proceed gradually, guided by two keywords: "text" and "grouped."

Today, it no longer takes a great effort to imagine that data analysis extends beyond structured data in a tabular format to include unstructured data such as texts, images, videos, sounds, and more. These data types have led to the emergence of entire research fields aimed at developing methods to process unstructured data, making it computationally and methodologically compatible with the existing mathematical and statistical methods produced and continually developed by the scientific community.

Therefore, I used my doctoral program to learn, or at least initiate, the use of tools for processing textual data and transforming it into meaningful information.

Textual data analysis is not a single research field in itself. The first identifiable field when dealing with text is Natural Language Processing, which is the study of processing data created in natural language. Depending on the specific research objectives, various subfields can be identified. To name a few, there is Information Retrieval, which seeks to provide the best methods for gathering information based on a user input request; Sentiment Analysis, which aims to extract latent opinions from a text regarding a specific topic and translate them into a negative-to-positive scale, and Emotion Recognition, which translates opinions into a broader spectrum of emotions; Text Summarization, which involves condensing a text document into a compact version that preserves all its essential information; Content Analysis, which, in its quantitative branch, seeks words that summarize a text and the relationships between them; . . .

The second keyword in the title of this thesis is "grouped." Documents in a corpus are usually divided into groups, such as product reviews categorized by the type of product, tweets from politicians with different political affiliations, abstracts of scientific publications categorized by research field, job openings categorized by industry, and medical reports categorized by medical department. When deciding on a technique for representing textual data, one must consider their division into groups, as group membership may (or may not) convey important information about the data. For example, when analyzing product reviews, it is useful to know that the language used in the reviews varies depending on the consumer category.

ry. Similarly, when analyzing politicians' tweets about a specific topic and aiming to extract the most commonly used words to describe the topic, the political affiliation of the politicians provides a more comprehensive and varied picture of the vocabulary used by the political class to discuss the topic.

The thesis addresses the aforementioned topics through four chapters.

CHAPTER 1

Chapter 1 offers a review of the existing methods to analytically represent and process datasets of text documents. The review addresses the following topics: (1) Vector Space Models, (2) distributed representations of words and documents, and traditional methods to train them, and (3) contextualized embeddings with a focus on BERT-based models.

Eventually, the chapter also shows the time evolution of research products related to the various outlined approaches to text representations.

CHAPTER 2

Chapter 2 addresses the exploration of self-presentations among diverse groups of individuals. Its aim is to reveal intriguing insights about the ways people choose to describe themselves on social media, such as whether there exist recurrent, shared patterns in self-presentation among individuals within the same social or identity group, or whether certain themes are common to all groups.

Methodologically, this involves the integration of different types of textual data and data represented by variables with predefined categories, distributing texts into groups.

This chapter provides a methodology for this integration in the domain of self-descriptions on social media. Specifically, it broadens the literature about the social media StockTwits, less explored than other platforms, such as Facebook, Twitter, and Reddit, and developed for discussions about stock markets.

StockTwits users write a short bio, and specify whether they are either technical or fundamental traders, about their approach, either short-term or long-term investors, about their primary holding period, and either professionals or non-professionals, about their experience in trading.

The methodology proposed consisted of training a language model on a sample of text documents. We worked on a sample with balanced categor-

ical characteristics, to prevent the model from overfitting specific linguistic signals. Then, by using a list of both domain-specific and statistically relevant words as a guide, similarities between word and document representations were explored to analyze group differences in self-describing. Eventually, a bootstrap procedure was leveraged to assess the validity of the results.

This study suggested that the words related to trading characteristics expressly proposed by the platform are used by users to self-describe, and therefore they are useful to distinguish one group of traders from another, for each trading feature considered separately. Generally, bios reflect the relationship between the approach and the primary holding, while are transversely influenced by the experience in trading. Particularly, technical traders have very different semantics from fundamental traders, often referring to the tools they use to assess the profitability of their current and potential investments, like charting, predictive and automated models, etc. In addition, what distinguishes the professionals from the non-professionals is the use of domain-specific words, but still very specific words.

The proposed procedure can prove beneficial in other contexts as well, that is whenever one wants to explore the heterogeneity of a language across grouped text documents.

This study aimed to contribute to the analysis of the relationships between labels that summarize characteristics and the texts related to them. Apart from checking whether the two correspond, it would be interesting to understand how individuals understand a given characteristic, and to study the heterogeneity of the language of people belonging to a certain group, as well as to compare the heterogeneity of groups. For instance, it can be insightful to understand how politicians with different political alignments use the term democratic and whether the term itself takes on varying nuances within different political groups.

CHAPTER 3

Chapter 3 presents a study within the context of the "Data Science for Brescia - Arts and Cultural Places" Project,² whose primary goal is to enhance our comprehension of how individuals engage with cultural sites. The project has enjoyed the support of Fondazione Brescia Musei,³ and has been proposed by DMS StatLab and BODaI-Lab of the University of Brescia (Italy).⁴

² <https://bodai.unibs.it/ds4bs/>

³ <https://www.bresciamusei.com>

⁴ <https://bodai.unibs.it/ds4bs>

In this Thesis, the purpose of the specific study was to build a language model on the Italian-written online reviews to classify them into four distinct semantic areas, defined by the main four attractions of the city of Brescia, in Italy.

The great utility of such a model stems from the fact that it can be used to identify the attraction in text documents, such as posts on social media platforms, forums, and other online spaces, when the attraction is not explicitly mentioned in the document metadata. Therefore, the proposed model can process and classify those texts, allowing for the expansion of the online discourse database concerning those cultural attractions.

From a methodological point of view, the Multilingual BERT model has been fine-tuned on this multiclassification task, and it yielded very good performance results on the validation set, i.e. the set that was not used for training.

To further validate the model, clusters of reviews from the validation set have been detected, based on their vector representations produced by the model. The count-based method of the Keyness K has been employed to extract cluster-specific keywords, and they have proven to be highly consistent with the domain of application, i.e., with the characteristics and offerings of the four cultural attractions.

CHAPTER 4

Chapter 4 refers to a methodological study about the notion of group-specificity of a term, since it analyzes the various group-specificity estimators proposed in the literature. They are methods to capture the association between a group of documents and a word. However, when employing these estimators, there may be a temptation to utilize them as a measure of the intensity of the association between a word and a group, to compare the association of one word with multiple groups, or to compare the association of multiple words with the same group.

Through this study, it has been checked whether the corpus size, group imbalance, and the probability of a word appearing in a document play a role in determining the admissibility of using estimators in these manners.

The contribution of the study is to model a corpus of documents as a sample of a multivariate distribution, allowing the definition of a simulation study. A web application is made available to freely explore all the results of the simulation.

CONCLUSION

This thesis addressed the statistical analysis of textual data, with a focus on the common case in which text samples can be grouped. It aimed to contribute to the field with both applications and methodological proposals, and it has been conceived as a collection of papers, arranged in chronological order based on their presentation sequence.

With this Thesis, I aim to contribute to such an intriguing and rapidly evolving research field.

LIA CORNA E LUCIANO FAVERZANI

IL COMUNE RISORGIMENTO DELLE CITTÀ DEI MILLE E DELLA LEONESSA

LIA CORNA*

SULL'ASSE DELLA CICLOVIA BERGAMO-BRESCIA. I LUOGHI E LE STORIE DEI PATRIOTI BERGAMASCHI

QUESTIONE DI CONFINI

Il tema del confine si può declinare per questo intervento in diverse direzioni, a partire da quella più ovvia ed evidente: la prospettiva politica. Il 1848 va infatti considerato alla luce di un'analisi delle ragioni che portarono i moderati, che tanto avevano esitato nel sostenere un moto insurrezionale, a prendere il controllo e la direzione politica delle Cinque giornate di Milano e delle altre città lombarde nel mese di marzo. Questo determinerà successivamente la fusione dei territori interessati dalla sollevazione al Regno di Sardegna e soprattutto limiterà il danno della grave sconfitta militare subita dalle truppe sabaude nei mesi successivi. Il principale nodo politico, dopo la vittoriosa conclusione dell'insurrezione e l'ingresso delle prime colonne piemontesi in Lombardia - il passaggio del Ticino risale al 25 marzo -, riguardò proprio la questione del futuro assetto istituzionale in cui inquadrare i territori liberati. La situazione si complicò per l'arrivo di Mazzini a Milano il 7 aprile: messosi a capo di una campagna contro l'annessione della Lombardia al Piemonte, quando la contingenza militare della guerra regia invitava a prospettare un esito favorevole, Mazzini - met-

* Curatrice del Museo delle storie di Bergamo e Direttrice del Comitato di Bergamo dell'Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano.

** Testo della conferenza tenuta in occasione dell'incontro dal titolo *Il confine: ciò che unisce ciò che separa. Il comune Risorgimento della Città dei Mille e della Leonessa d'Italia*.

tendo in crisi l'egemonia moderata - insistette sulla necessità di far leva sulle iniziative del volontarismo e sulla guerra nazionale di popolo. Interessante a questo proposito il confronto con Cristina di Belgioioso, che così gli scriveva il 13 giugno:

Siamo dunque, questa volta ancora in opposte file, sebbene ambidue portiamo in petto un cuore che per l'Italia batte [...]. Lasciate il passo alla monarchia, la quale esiste, e perché esiste è superiore e preferibile alla repubblica che non esiste, in Italia almeno.¹

Si può parlare anche di confini geografici, ma non solo: il biennio '48-'49 introduce il tema delle 'frontiere' generazionali in una fase del Risorgimento nella quale un contributo fondamentale è apportato proprio dai giovani. E infine si possono individuare confini sociali: le prime insurrezioni scoppiarono in seguito a un periodo difficile di crisi economica che, tra 1845 e 1847, aveva contribuito a diffondere il malcontento nei confronti dell'amministrazione austriaca.

Le formazioni di volontari si costituirono dalla metà di marzo, quando il processo rivoluzionario era già in atto: in tutta Italia si organizzarono 237 corpi di volontari, benché privi di coordinamento. Questa prima fase fu caratterizzata da spontaneismo, la situazione sarà ben diversa l'anno successivo.

Per il '48 si può parlare inoltre di 'confine sovranazionale', se si considera il fiorire dal marzo al giugno della 'primavera dei popoli' in tutta Europa. Le sollevazioni del '48 non nacquero dunque dal nulla e le modalità insurrezionali che erano state efficaci tra gennaio e febbraio in luoghi lontani da Milano - a Palermo e a Parigi - portarono alla sconfitta della forza organizzata dello Stato, superiore in numero e armamento. L'insurrezione di Milano non fu certo un fatto isolato: quasi tutte le città lombarde si liberarono, costringendo le guarnigioni imperiali alla resa o alla ritirata e riuscendo a coinvolgere nel movimento antiaustriaco anche una parte delle popolazioni rurali:

[...] l'altro elemento veramente decisivo per il successo delle Cinque giornate fu la concomitante rivolta delle altre province della Lombardia, che conobbe una larga partecipazione anche dei contadini, sollecitata dai proprietari e dai parroci, ampiamente documentata dalle fonti coeve.²

¹ FRANCO DELLA PERUTA, *La rivoluzione del 1848 in Lombardia: momenti e aspetti*, in *Quando il popolo si desta... 1848: l'anno dei miracoli in Lombardia*, a cura di Nicola Del Corno, Vittorio Scotti Douglas, Milano, FrancoAngeli, 2002, p. 31.

² FRANCO DELLA PERUTA, *Milano nel Risorgimento. Dall'età napoleonica alle Cinque giornate*, Milano, Edizione Comune di Milano - «Amici del Museo del Risorgimento», 1999, p. 209.

Sulle città confluirono bande di contadini provenienti dal Comasco, dal Bergamasco, dal Lecchese, dalla Brianza, dal Lodigiano e dalla bassa pianura. Le modalità di combattimento erano sempre le stesse: erano erette delle barricate, spesso create con oggetti curiosi, come confessionali, pianoforti, madie e addirittura una stia con polli vivi all'interno.³ Le armi erano improvvisate: le fonti milanesi, bresciane e bergamasche descrivono l'impiego di strumenti da lavoro, come falci, scuri, bastoni chiodati e infine pietre e tegole lanciate dai tetti.

BERGAMO E IL 1848

La rivolta della primavera del '48 si diffuse velocemente, ma non erano mancati in precedenza tentativi di mediazione con le autorità austriache. Nel dicembre del 1847, Bergamo ebbe in questo senso un ruolo rilevante nel costituire un'opposizione legale e riformistica al governo austriaco. L'avvocato Giovanni Battista Nazari di Treviglio, deputato degli estimati non nobili della provincia di Bergamo nella Congregazione centrale della Lombardia, presentò alla Congregazione stessa una mozione che rilevava il malcontento in Lombardia e chiedeva la nomina di una commissione di indagine. La mozione ebbe un forte impatto su tutta la Lombardia perché era ufficiale e quindi non eludibile. Sostenuta anche da figure rilevanti del Risorgimento locale, come Giovanni Battista Camozzi Vertova, non permise comunque di ottenere il risultato sperato e il fallimento del tentativo di conciliazione determinò la deflagrazione dell'insurrezione anche a Bergamo.

La prima manifestazione di dissenso si verificò in città la sera del 10 febbraio, a teatro, con la diffusione del catechismo diretto ai soldati e ai cittadini e inneggiante all'unità, all'indipendenza e alla lotta contro "il tedesco".

Fondamentale sia a Bergamo sia a Brescia fu la presenza degli studenti universitari, rientrati dagli Atenei di Padova e Pavia, chiusi per i moti antiaustriaci.⁴ Tornavano quindi i giovani - e con loro torna il tema del confine generazionale -, organizzati in gruppi d'ispirazione democratica e repubblicana. Si susseguirono incidenti, in seguito ai quali, per qualche giorno, le dimostrazioni si fermarono. Regnava una calma apparente: il go-

³ FRANCO DELLA PERUTA, *Milano nel Risorgimento. Dall'età napoleonica alle Cinque giornate*, Milano, Edizione Comune di Milano - «Amici del Museo del Risorgimento», 1999, pp. 179-180.

⁴ FRANCESCO ANTONIO MARENZI, *L'insurrezione di Bergamo e di Brescia del marzo 1848. Contributo alla storia di quella guerra*, a cura di Bernardo Scaglia, Ateneo di Lettere, Scienze ed Arti di Brescia, MMVIII, Brescia, 2008.

verno austriaco rifiutò ogni opzione politica, determinando la preclusione di ogni ipotesi riformistica. Nel frattempo, iniziarono i preparativi per la rivolta armata, tra gli organizzatori più attivi, vanno ricordati i fratelli Camozzi. Il clima di quei giorni è ben descritto da Giovanni Battista Spinelli che redasse un memoriale, conservato in Biblioteca Civica Angelo Mai a Bergamo, in cui scriveva:

La Rivoluzione era il nostro desiderio lungo il giorno, il nostro sogno durante la notte, da essa autorizzati noi avremmo potuto massacrare coloro che tanto e tanto deturpato avevano questo giardin del mondo, abbrutite le nostre contrade, stuprati i nostri letti, profanati i nostri altari, avvelenato il nostro aere col loro fetido alito. [...] Ma già siamo al marzo del 1848 [...] ed io null'altro ancora avevo fatto che sperare e tutto l'occorrente e per me e pe' i miei seguaci allestire per gl'imminenti fatti. Apprestar armi, fabbricar polveri, fondere palle, carteggiare con questo e con quello per essere in giornata di tutto, accaparrare uomini [...].⁵

Abbiamo la testimonianza anche della controparte, del nemico, sia per la città di Bergamo, sia per quella di Brescia. Il barone feldmaresciallo Franz Marenzi, membro del quartier generale di Radetzky e collaboratore dell'arciduca Sigismondo, lasciò una testimonianza fondamentale, pubblicata nel marzo del 1850 a Vienna, e quindi tradotta in italiano. Marenzi descriveva così gli avvenimenti:

Bergamo, vicino a Milano, è la maggiore, la più ricca e popolata città della Lombardia. [...] Alla metà di marzo, non vi erano, in questa città di oltre 30.000 abitanti, che solo nove compagnie e fino all'ultimo momento non vi era né artiglieria né cavalleria [...] Il partito rivoluzionario, che a Milano poteva effettuare impunemente i suoi piani delittuosi nei ritrovi pubblici e privati, aveva senza dubbio distese le sue fila anche fino a Bergamo; ma i suoi partigiani, in parte svizzeri residenti in città, in parte individui di idee repubblicane e in parte sconsigliati figli di benpensanti bergamaschi non avevano alcun punto di riunione; non si arrischiava nessuna aperta dimostrazione, nessuna parola emessa a viva voce, nessuna scritta sui muri, nessun visibile segno in maniera qualsiasi.⁶

Il barone sostenne quindi che i disordini di Milano non avrebbero potuto contagiare la vicina provincia bergamasca: la città, circondata dalla

⁵ GIAN BATTISTA SPINELLI, *Memoriale della guerra del 1848-1849*, a cura di Alberto Agazzi, in «Studi garibaldini», III, Istituto Civitas Garibaldina, LVI, Bergamo, 1962, pp. 266-267.

⁶ FRANCESCO ANTONIO MARENZI, *L'insurrezione di Bergamo e di Brescia del marzo 1848. Contributo alla storia di quella guerra*, a cura di Bernardo Scaglia, Ateneo di Lettere, Scienze ed Arti di Brescia, MMVIII, Brescia, 2008, pp. 7 e seguenti.

Mura veneziane, ai suoi occhi sembrava essere facilmente difendibile. Egli stesso ammetteva però che le truppe erano inidonee a mantenere il controllo su una popolazione di 30.000-40.000 abitanti, anche perché dislocate in numerose caserme distanti tra loro; questo elemento di debolezza nell'organizzazione del controllo sul territorio venne sfruttato pochi giorni dopo dagli insorti.

La sollevazione bergamasca scoppiò all'insegna del motto «Viva Pio IX», veicolo comunicativo efficace per la formazione di una coscienza antiaustriaca in un territorio dalla forte connotazione religiosa. Sia gli elementi moderati sia quelli democratici cavalcarono il motto a fini propagandistici, rafforzando il cattolicesimo liberale che trovava diffusione in gran parte del clero e tra la popolazione. La manifestazione popolare che diede il via all'insurrezione del 19 marzo aveva dunque come parole d'ordine: «Viva Pio IX, viva la Repubblica, viva l'Italia».⁷ Le linee perseguite dai bergamaschi erano tre: appoggiare i milanesi con l'invio di uomini armati, impedire che le truppe di stanza a Bergamo portassero soccorso a quelle austriache a Milano e aprire un fronte lungo il Tonale per ostacolare la discesa in Lombardia di rinforzi nemici. Le linee programmatiche erano state probabilmente concordate da Gabriele Camozzi con Angelo Fava ed Enrico Dandolo a Milano: nella notte tra il 17 e il 18 marzo si tenne una riunione in casa Camozzi per discutere come organizzare i giorni seguenti. A un primo assenso da parte delle autorità alla formazione di una guardia civica armata, corrispose un'iniziale prestazione di servizio d'ordine insieme alle ronde austriache, ma, non appena giunse la notizia degli eventi milanesi, in borgo San Leonardo si formò un assembramento di popolo che diede il via all'insurrezione. Dal giorno dopo una folla, con persone provenienti anche dalle campagne e dai paesi limitrofi, marciò da città bassa a piazza Vecchia, all'epoca cuore politico della città. Il 19 marzo si costituì una nuova autorità politica *de facto* con il proprio braccio armato, la guardia civica, che trattava con le autorità austriache a nome della città. L'arciduca Sigismondo, di soli 22 anni, mostrò una certa impreparazione nel gestire la situazione. Si creò una situazione equivoca: inizialmente gli obiettivi degli insorti sembravano raggiungibili senza la necessità di uno scontro militare; in realtà già dalla sera del 19 marzo erano stati stipulati accordi con il governo provvisorio di Milano perché i bergamaschi bloccassero l'invio di guarnigioni austriache. La mattina seguente due colonne di volontari partirono in aiuto a Milano, l'una guidata da Nicola Bonorandi, ufficiale

⁷ Per una ricostruzione approfondita si rimanda a GIOVANNI THIELLA, *L'insurrezione bergamasca del 1848*, in *Quando il popolo si desta... 1848: l'anno dei miracoli in Lombardia*, a cura di Nicola Del Corno, Vittorio Scotti Douglas, Milano, FrancoAngeli, 2002, pp. 169-201.

napoleonico a riposo che riprese le armi proprio in questo frangente, l'altra guidata da Benigno Regazzoni.⁸ Si aggiunsero altri gruppi dalle Valli e da varie zone della città, tutti coordinati da Gabriele Camozzi, che si occupava dei collegamenti. A mezzogiorno del 20 marzo giunse l'ordine da Radetzky all'arciduca Sigismondo: un battaglione doveva marciare su Milano, l'altro non doveva abbandonare Bergamo per nessuna ragione. Nel pomeriggio quello comandato dall'arciduca Sigismondo venne bloccato in contrada San Bartolomeo da una carrozza usata come barricata. La tecnica di combattimento era sempre la stessa: sfruttare le caratteristiche urbane e la dislocazione 'frammentata' delle caserme, bloccando le vie d'uscita in città bassa con un sistema di barricate fisse e appostamenti dei combattenti sui tetti e alle finestre.

La mattina del 21 marzo ripresero gli scontri, furono attaccate le caserme e la polveriera; si costituì un governo provvisorio, presieduto dal conte Francesco Roncalli, al cui interno sedeva, tra gli altri, anche Gabriele Camozzi. Si raggiunse un accordo che prevedeva l'uscita indisturbata delle truppe dalla città e i combattimenti cessarono nella notte tra il 22 e il 23 marzo; il numero di vittime attestato è di 29 persone, un decimo di quelle di Milano.⁹

BRESCIA E IL 1848

Torniamo alle parole del Marenzi, questa volta riferite alla situazione bresciana:

Dal punto di vista politico, Brescia ha la stessa importanza di Bergamo. La città conta 30.000 abitanti [...] Nel sistema di difesa militare Brescia ha maggiore importanza di Bergamo e si distingue da quest'ultima città per il fatto che si trova sul tratto più corto tra Milano e Verona e che dalla città [...] una via diretta e sicura di comunicazione conduce in Tirolo [...] Infine la città è molto compatta per cui essa si può difendere meglio con una guarnigione più piccola rispetto a Bergamo.¹⁰

⁸ FRANCESCO ANTONIO MARENZI, *L'insurrezione di Bergamo e di Brescia del marzo 1848. Contributo alla storia di quella guerra*, a cura di Bernardo Scaglia, Ateneo di Lettere, Scienze ed Arti di Brescia, MMVIII, Brescia, 2008, p. VII.

⁹ GIOVANNI THIELLA, *L'insurrezione bergamasca del 1848*, in *Quando il popolo si desta... 1848: l'anno dei miracoli in Lombardia*, a cura di Nicola Del Corno, Vittorio Scotti Douglas, Milano, FrancoAngeli, 2002, p. 201.

¹⁰ FRANCESCO ANTONIO MARENZI, *L'insurrezione di Bergamo e di Brescia del marzo 1848. Contributo alla storia di quella guerra*, a cura di Bernardo Scaglia, Ateneo di Lettere, Scienze ed Arti di Brescia, MMVIII, Brescia, 2008, p. 29.

Dal mattino del 1848 le prime manifestazioni di popolo indussero il podestà Angelo Averodi a convocare il consiglio comunale. Si chiese, come a Bergamo, di poter costituire una guardia civica, che il giorno seguente si formò con un battaglione di 800 uomini. Dal 19 marzo si costruirono le prime barricate e la caserma di San Faustino venne espugnata, le truppe austriache sottoscrissero la capitolazione il 22 marzo e lasciarono la città. I morti tra i civili erano soltanto 13, il numero ridotto sembra essere legato alla mediazione svolta dal ceto nobiliare che evitò lo scontro armato con gli austriaci, non senza critiche da parte dei repubblicani; ritorna ancora una volta il tema del confine politico tra le due 'anime' del Risorgimento.¹¹

Tra il 22 e il 23 marzo anche a Brescia si costituì un governo provvisorio, presieduto da Luigi Lechi; composto da cinque comitati, era caratterizzato dalla forte impronta aristocratica, criticata dal democratico Gabriele Rosa che ricordava l'influenza napoleonica nell'orientarne l'indirizzo politico.¹²

Abbiamo per questi giorni a Brescia la testimonianza del bergamasco Ponziano Patirani (1819-1891), oggi poco ricordato, ma al tempo piuttosto rinomato: dottore in legge, patriota, fu volontario nel 1848 proprio nei moti di Brescia, dove, su incarico del governo provvisorio, fu tra i coordinatori del servizio di assistenza ai feriti. Vediamo, grazie alle parole di Patirani, come era la situazione di quei giorni:

Nel 1848 stavo per sostenere l'esame d'Avvocato; [...] ma nel '18 di quello stesso mese scoppiava pure colà la rivoluzione ed io mi gettai nel vortice di questa senza più curarmi d'esami o d'altro. Mi trovava a Gandino e nel giorno precisamente di S. Giuseppe quando mi giunse per espresso la fausta novella. Senza esitare un istante, presi con me tutte le armi che colà teneva ne comperai quant'altre poteva ed in compagnia di tre altri presi un calesse e volai alla volta di Brescia. Colà giunto la sera di quello stesso giorno mi feci inscrivere nella guardia civica e pattugliai andando frammischiato colla truppa. Il dì 21 mi trovai nell'arsenale con tutti gli altri della milizia cittadina a ricevere i fucili [...] Subito dopo ebbi il comando d'un drappello della civica milizia destinato a presidiare il locale del Broletto [...] mi portai tosto nella piazza della Loggia [...] combinai col custode delle carceri del Tribunale di porre a disposizione e di raccogliere nelle carceri stesse che si trovavano disoccupate di prigionieri e feriti. [...] Il Governo provvisorio diede a me l'incarico specialmente di organizzare li

¹¹ SERGIO ONGER, *Brescia dal 1848 alle Dieci giornate*, in *Quando il popolo si desta... 1848: l'anno dei miracoli in Lombardia*, a cura di Nicola Del Corno, Vittorio Scotti Douglas, Milano, FrancoAngeli, 2002, p. 203.

¹² SERGIO ONGER, «Popolo» e ceti dirigenti a Brescia dal 1848 alle Dieci giornate, in «Brescia 1849 il popolo in rivolta. Atti del Convegno in occasione del 150 delle Dieci giornate di Brescia», a cura di Sergio Onger, 26-27 marzo 1999, Brescia, Morcelliana, 2002, pp. 89-110.

ospitali e le ambulanze e da me fu redatto lo stesso regolamento per li ospedali militari della città di Brescia, [...] Io e mio padre fummo tra i primi a dare il voto adesivo alla proposta fusione col Piemonte sotto lo scettro del Re Carlo Alberto.¹³

La peculiarità dell'esperienza quarantottesca a Brescia è la sua posizione di estrema rilevanza logistica: posta a ridosso del Quadrilatero dove si combatteva, divenne la principale sede ospedaliera per i militari feriti, trasportati dagli ospedali da campo in città. Le strutture per l'assistenza ai soldati erano quello militare di San Gaetano e quello di Sant'Eufemia, allestito nell'omonima caserma. Inizialmente letti, lenzuola e quanto occorreva erano forniti dai bresciani finché, con l'avvio della guerra vera e propria, il numero di feriti divenne talmente consistente da far richiedere soccorso al governo centrale di Lombardia¹⁴ che, a metà maggio e a inizio giugno, inviò lenzuola, fasce e bende dall'ospedale militare milanese di Sant'Ambrogio. L'11 maggio si costituì anche una commissione per i prigionieri e gli ammalati, e a giugno i due ospedali militari con 500 posti letto non erano più sufficienti per tutti i ricoverati. Si cercò di far fronte aprendo ulteriori strutture per il ricovero dei feriti sia in città, sia in provincia.¹⁵ Per l'impegno profuso nell'assistenza ai malati e feriti, il parlamento subalpino concesse la cittadinanza di Torino a tutti i bresciani.¹⁶

Non ci soffermiamo su ulteriori aspetti della guerra d'indipendenza, ma sull'epilogo della stagione del 1848, che si consumò in estate. Le truppe austriache ebbero la meglio sull'esercito piemontese: l'armistizio di Salasco, firmato il 9 agosto 1848 a Vigevano, segnò la chiusura di questa prima fase. Brescia fu l'ultima delle città lombarde ad essere rioccupata dagli austriaci il 16 agosto 1848. Ricordiamo con le parole di Ponziano Patirani il sentire comune diffuso tra i patrioti in merito all'armistizio firmato fra il Re Carlo Alberto e l'Imperatore d'Austria:

[...] in forza del quale le provincie lombarde andavano a ricadere im-

¹³ Memoriale di Ponziano Patirani, 15/03/18876, ms., Archivio del Museo delle storie di Bergamo, cc. 3v, 4r, 7r. 8v (in fase di catalogazione).

¹⁴ L'8 aprile 1848 il governo provvisorio milanese era diventato governo provvisorio lombardo.

¹⁵ Per una ricostruzione dettagliata si rimanda a SERGIO ONGER, *Brescia dal 1848 alle Dieci giornate*, in *Quando il popolo si desta... 1848: l'anno dei miracoli in Lombardia*, a cura di Nicola Del Corno, Vittorio Scotti Douglas, Milano, FrancoAngeli, 2002, pp. 203-215.

¹⁶ *48 e 49 bresciani*, a cura di Arsenio Frugoni, Ateneo di Brescia, Fondazione Da Como, Brescia, Tip. Morcelliana, 1949, p. 24.

mediatamente sotto la dominazione austriaca. Allora del tutto disperato, non potei, sapendo che mi facessi né dove andassi esulai a Lugano per pochi giorni [...], ma poi m'arrischiai a ritornare e ricoverarmi nella mia valle natia aggirandomi dall'uno all'altro dei suoi monti fino a che fu proclamata l'amnistia, la quale per non trovarmi io fuori dello Stato quando avvenne, mi fu doppiamente favorevole.¹⁷

L'insurrezione del 1848 determinò una crisi dei moderati e una riscossa democratica: il fallimento della guerra regia fu uno smacco per la parte moderata e il malcontento popolare si diffuse in maniera capillare.

DA BERGAMO A BRESCIA, IL 1849

La fase insurrezionale del marzo del 1849 ebbe un colore diverso: fu gestita dalla Commissione Statistica, creata nell'autunno del 1848 alle dipendenze del Ministero degli Interni come copertura. Si trattava in realtà di un comitato incaricato di organizzare la sollevazione nel Lombardo-Veneto e, come ricordava Lucio Fiorentini, ne facevano parte anche bergamaschi e bresciani come:

il conte Ercole Oldofredi da Brescia, Agostino Depretis da Stradella, il marchese Raimondi, V. Cesati, Gabriele Camozzi, l'Ancona, Cesare Correnti, e stava alle dipendenze del Ministero dell'Interno, sotto il nome di Commissione di Statistica, assistita anche dal nostro concittadino Giuseppe Borghetti.¹⁸

Nello stesso periodo a Brescia, individuato come fulcro nel quadro della nuova insurrezione in preparazione, si costituì un comitato insurrezionale guidato da Bortolo Gualla. La città era, secondo il disegno programmato per la Lombardia pedemontana, il punto strategico più importante.

Il 12 marzo 1849 il Piemonte infranse l'armistizio con l'Austria, il 15 marzo tutta la guarnigione cittadina a Brescia partì per partecipare alla campagna militare. Tito Speri, esule a Torino come altri dopo il fallimento del 1848, rientrò a Brescia proprio pochi giorni prima dell'inizio delle Dieci Giornate, ricordò in seguito:

un ordine del Comitato Segreto mi partecipava come le cose nostre

¹⁷ Memoriale di Ponziano Patirani, 15/03/18876, ms., Archivio del Museo delle storie di Bergamo, c. 9r (in fase di catalogazione).

¹⁸ LUCIO FIORENTINI, *Le dieci giornate di Brescia del 1849*, Roma, Fratelli Bocca editori, 1899, p. 9.

fossero giunte a tal punto che era duopo agire apertamente e porne le armi nostre in assoluta ostilità.¹⁹

Gli esuli tornarono in città e un 'confine comunicativo' entrò in gioco: ignari della sconfitta di Novara del 23 marzo, le informazioni di cui disponevano risalivano alla situazione di tre giorni prima, quando erano partiti dal Piemonte.

Il comando di guerra piemontese aveva concordato con i patrioti bresciani guidati da Gualla il momento opportuno per la sollevazione della città tra il 20 e il 21 marzo. Di fronte all'esitazione di Gualla, in attesa di notizie sull'andamento della guerra, i repubblicani Carlo Cassola e Luigi Contratti presero l'iniziativa e l'insurrezione divampò ugualmente, grazie anche al contributo di Tito Speri.

La ripresa della guerra austro-piemontese sfuggì di mano agli esuli di ispirazione liberal-moderata e all'élite cittadina, che aveva controllato la rivolta bresciana nella primavera dell'anno precedente; i democratico-repubblicani riuscirono temporaneamente a saldarsi nella lotta alle masse popolari urbane.²⁰

Frattanto, il 14 marzo 1849, Gabriele Camozzi, anch'egli esiliato in Piemonte dopo gli eventi del 1848, era stato incaricato dal governo del Regno di Sardegna del coordinamento dell'insurrezione in Lombardia con il compito di guidare una colonna armata. Camozzi partì con 150 uomini e 5.500 fucili da distribuire tra i volontari, con l'ordine di attaccare le piccole unità nemiche e i loro convogli di cibo, rendere le strade impraticabili, disturbare i nemici di notte e informare i leader dell'esercito sui loro movimenti. Una volta giunto a Varese, formò un comitato insurrezionale per coordinarsi con l'esercito e con il comitato di Arona, per poi arrivare a Bergamo. Il fratello Giovanni Battista Camozzi Vertova si aggiunse in bergamasca con una colonna di ulteriori volontari, arruolati in Valle Brembana e radunati ad Almenno, con il proposito di raggiungere Brescia. Per la maggior parte si trattava di giovani - quasi tutti montanari e contadini - già armati:

¹⁹ LUIGI AMEDEO BIGLIONE DI VIARIGI, *Il 1848-1849 fra Brescia e Torino: testimonianze, corrispondenze ed esuli*, in «Brescia 1849 il popolo in rivolta. Atti del Convegno in occasione del 150 delle Dieci giornate di Brescia», a cura di Sergio Onger, 26-27 marzo 1999, Brescia, Morcelliana, 2002, pp. 82-83.

²⁰ SERGIO ONGER, «Popolo» e ceti dirigenti a Brescia dal 1848 alle Dieci giornate, in «Brescia 1849 il popolo in rivolta. Atti del Convegno in occasione del 150 delle Dieci giornate di Brescia», a cura di Sergio Onger, 26-27 marzo 1999, Brescia, Morcelliana, 2002, pp. 89-110.

[...] Toccata appena la provincia di Bergamo, mi accorsi che grande era l'entusiasmo della popolazione. Ma gran parte dei giovani era [sic] già armati, avendo dissotterrato i fucili nascosti nel passato autunno.²¹

Costretti a cambiare i piani dalla reazione austriaca, decisero di ripiegare sulla città di Bergamo dove, nel frattempo, era scoppiata la sommossa antiaustriaca. Il ruolo fondamentale svolto da Giovanni Battista Camozzi Vertova è ricordato in un articolo scritto il 12 aprile 1906, in occasione della sua morte, sul giornale «La Sentinella bresciana»:

Fu tra i più fervidi patrioti ma l'impresa per la quale rimarrà memorabile il nome dei due fratelli Camozzi nel cuore di ogni cittadino bresciano; fu la spedizione su Brescia insorta, alla quale ardevano essi di portare armi e forze novelle. L'organizzazione dei montanari bergamaschi fu affidata a Battista Camozzi che precedeva il fratello in Lombardia e che percorse per questo scopo tutta la valle Brembana riunendosi poi ad Almenno al fratello, e insieme entrambi rientrando in Bergamo insorta.²²

Abbiamo già accennato al ruolo chiave di Gabriele Camozzi, che arrivò a Bergamo il 25 marzo, quando la città era in piena rivolta, gli austriaci erano fuggiti, ne restavano solo 400 asserragliati in Rocca. Da quel presidio gli austriaci opposero una ferma resistenza e intensificarono i bombardamenti fino a sera, costringendo Camozzi a sospendere l'assedio il giorno seguente per evitare alla popolazione «gli orrori del cannoneggiamento». Il 26 marzo Camozzi assunse temporaneamente la dittatura, fece costruire le barricate, istituì un Comitato di Difesa che doveva concentrare i poteri governativi e ripristinare la Guardia Nazionale. Scrisse al comandante austriaco una lettera, oggi esposta nel percorso del Museo dell'Ottocento proprio in Rocca:

Da ieri ho occupato militarmente in nome del Governo di S. M il Re Carlo Alberto questa Città; da quel momento tutte le Autorità dipendono e non potrebbero dipendere che da quel Governo. Inutilmente vi rivolgereste al Municipio per avere viveri od altro; inutilmente le vostre artiglierie offendono la Città; poco importa che roviniate le nostre Case; ma alle barbarie non risponderessimo che colle barbarie; pensate che d'ogni colpo dei vostri cannoni che cade sulla casa del povero, duecento dei vostri ammalati nelle nostre mani potrebbero rispondere colle loro vite. Già molte provincie [sic] sono in piena insurrezione [pria scritto e poi cancellato: Il forte di Brescia ha capitolato]; la vostra armata battuta e costretta a ripassare il Ticino, a che dunque un'utile difesa.

²¹ GIUSEPPE LOCATELLI MILESI, *La colonna Camozzi e la insurrezione bergamasca del 1849*, Bergamo, F.lli Bolis, 1904.

²² «La Sentinella bresciana», 12/04/1906.

L'incaricato del Governo Sardo per la Provincia di Bergamo: Gabriele Camozzi.

Bergamo, 26 marzo [1849].²³

Dal pomeriggio del 27 marzo in città circolavano informazioni contraddittorie, finché non arrivò la notizia della sconfitta di Novara. Camozzi, a conoscenza del fatto che 2.500 austriaci stavano marciando verso Bergamo, incaricò allora il Municipio di trattare con il capitano Plengmakers asserragliato in Rocca e decise di andare con un corpo di volontari in soccorso alla città sorella di Brescia, che nel frattempo aveva dato inizio a quelle che sarebbero passate alla storia come le Dieci giornate. Tra il 23 marzo e il 1° aprile 1849 la popolazione bresciana, guidata da una coalizione di democratici, liberali e repubblicani, era infatti insorta contro gli austriaci. Visconti Venosta ricorda come segue l'avvio della rivolta:

A Brescia invece giunsero delle notizie false e fantastiche. Si parlava d'una grande vittoria delle truppe piemontesi e dell'esercito austriaco in ritirata; un proclama del Comitato repubblicano di pubblica difesa avvalorava queste notizie, e ne dava di più fantastiche ancora.

E Brescia insorse. Insorse violentemente ed eroicamente. La lotta, come è noto, durò dieci giorni; e il generale Hainau non entrò nell'eroica città che sulle macerie di oltre 300 case incendiate, tra un monte di cadaveri, e fucilando una cinquantina di prigionieri.²⁴

La mattina del 23 marzo il comando militare austriaco richiamò nel castello 85 gendarmi che si trovavano in Broletto, la guardia civica prese il controllo delle vie della città, l'ospedale militare fu attaccato in cerca di munizioni e armi.

Nel frattempo, la richiesta del capitano Ferdinando Pomo di Wayerhal in merito alla consegna di una rata di una multa inflitta alla città il 4 gennaio dal tenente maresciallo Haynau per il ritrovamento di un deposito abusivo di armi provocò un tumulto. In risposta partì per ordine del comandante Leschke un bombardamento dal castello. Il giorno prima due colonne di austriaci comandate dal generale Nugent si spostarono da Mantova e Verona con 860 uomini e due pezzi di artiglieria, attaccando Brescia da est, nel borgo di Sant'Eufemia. A Porta Torrelunga fu inviato Tito Speri con dei volontari, armati con i fucili fatti recapitare da Gabriele Camozzi. A Brescia il popolo minuto rivelò nei giorni dell'insurrezione la propria pe-

²³ Gabriele Camozzi al Comando militare austriaco, 26/03/1849, Archivio del Museo delle storie di Bergamo, faldone 26, R1903.

²⁴ GIOVANNI VISCONTI VENOSTA, *Ricordi di gioventù. Cose vedute o sapute. 1847-1860*, Milano, Cogliati, 1904, p. 166-167.

ricolosità sociale, non si trattava di tumulti per il pane, ma di disordini per rivendicazioni politiche: sventolavano infatti bandiere rosse - simbolo della repubblica in questa fase della storia italiana -, accanto al tricolore italiano.

Mentre Camozzi marciava verso il bresciano, tra il 28 e il 29 marzo arrivarono i rinforzi austriaci da Verona: lo schieramento nemico poteva così contare su 5.000 uomini, 100 cavalleggeri e 4 cannoni, mentre Brescia era difesa da 3.000 uomini armati di soli fucili. Il 30 marzo ripresero i bombardamenti in maniera violentissima, nonostante gli insorti fossero riusciti temporaneamente a respingere gli austriaci, subendo anche la loro vendetta - gli austriaci bruciarono delle case sulle colline circostanti -, la città venne poi circondata e gli austriaci riuscirono a entrare in castello.

Frattanto, dopo tre giorni di marcia, Gabriele Camozzi raggiunse Brescia con la sua colonna di volontari, organizzati in quattro compagnie agli ordini dei capitani Carlo Crivelli, Erculiano Bentivoglio, Agostino Locatelli ed Eugenio Pezzoli;²⁵ pianificò un assalto ai ponti sul fiume Mella riuscendo a sconfiggere il presidio austriaco. Nonostante fosse riuscito a raggiungere Brescia città e avesse liberato il borgo di porta San Giovanni, le truppe austriache lo costrinsero a ritirarsi.

L'episodio più tragico della spedizione bergamasca in soccorso alla città sorella si consumò nella notte del 1° aprile: una lapide sui resti di un muro sulla strada per Gussago ricorda ancora oggi l'attacco subito dall'avanguardia della colonna Camozzi, inviata per ricognizione in Borgo San Giovanni a Brescia e rientrata la sera a casa Caldera nel Comune di Fiumicello Urago. 500 tirolesi, guidati da una spia, ne uccisero 24 nel sonno, mentre altri 11, fatti prigionieri, furono fucilati nel castello di Brescia e sepolti in fosse comuni. Emiliano Bentivoglio, tra i sopravvissuti a questo tragico episodio fu risparmiato perché:

[...] indossava la montura che aveva nel '48 come maresciallo di alloggio nella Nazionale a Milano gli fu salvata la vita e legate con fune le mani alle reni venne tenuto spettatore di non poche barbarie [...]²⁶

Fu infatti costretto dagli austriaci ad assistere all'uccisione di alcuni compagni; grazie a una fuga rocambolesca riuscì quindi a scappare sul monte Badia e a salvarsi, grazie all'aiuto di un contadino e a un travestimento femminile.²⁷

²⁵ GIUSEPPE LOCATELLI MILESI, *La colonna Camozzi e la insurrezione bergamasca del 1849*, Bergamo, F.lli Bolis, 1904, p. 46.

²⁶ *Ivi*, p. 56.

²⁷ *Ivi*, pp. 56-57.

Abbiamo visto quanto i limiti delle modalità comunicative del tempo avessero inciso sull'andamento militare delle vicende che stiamo raccontando e quanto abbiano influito sulle decisioni dei protagonisti di tali avvenimenti. Per questo torniamo alle parole di Patirani che nel suo memoriale annotò:

Lo squillo di guerra suonò di nuovo nel Marzo del 1849 [...] Avendo io potuto sapere in Bergamo dal generale Gabriele Camozzi l'avvenuto disastro di Novara io volli arrischiarmi di entrare tosto in Brescia per renderne edotti il Capella ed il Contrati [sic] e così impedir un inutile spargimento di sangue ed altri danni infiniti a quella italianissima città. Furono in questo passo a me compagni li miei amici sig. Pietro Zitti di Lovere ed il sacerdote Don Giuseppe Mazza ed a stento quella sera della medesima giornata noi potemmo entrare in quella città; ma la fede in coloro che colà tenevano la somma delle cose era così piena, così profonda e così ardente, di riuscire vincitori e trionfanti in causa di un fatto collettivo di guerra loro pervenuto e circolante che diceva vittorioso il generale Chernuschi [sic].²⁸

L'accordo con gli austriaci fu stipulato nella notte tra il 29 e il 30 marzo. Nei tre giorni successivi la città fu in balia delle truppe imperiali: i prigionieri vennero rinchiusi nel castello, fucilati nei fossati e sugli spalti e sepolti in fosse comuni. Il 2 aprile 1849 Haynau impose all'intera provincia una multa di 6 milioni di lire, Brescia città fu inoltre obbligata a versare 300.000 lire per i feriti e gli orfani dei caduti austriaci. Nel luglio 12 persone accusate di aver partecipato alla rivolta furono impiccate. Non si conosce il numero esatto dei caduti, le diverse stime oscillano tra i 300 e i 600.

Per 253 (il 66,9 % del totale) si conosce la loro provenienza: il 65,2% da Brescia città, il 18,2% dalla provincia di Brescia, il 12,6% da quella di Bergamo e il 3,9% da altre località.²⁹

Diverse testimonianze coeve permettono di ricostruire la violenza degli scontri e delle rappresaglie. Don Camillo Casati scriveva da Locarno al cognato, Cesare Giulini, il 13 aprile del 1849:

[...] Orribili sono i dettagli dei massacri fatti durante la presa d'assalto. Donne, ragazzi, massacrati in massa, sotto gli occhi dei loro parenti, altri scagliati nelle fiamme a colpi di baionetta. Che più! i [sic] soldati ungevano

²⁸ Memoriale di Ponziano Patirani, 15/03/18876, ms., Archivio del Museo delle storie di Bergamo, c. 9v (in fase di catalogazione).

²⁹ Per questi dati e una ricostruzione dettagliata dell'insurrezione a Brescia, si rimanda a SERGIO ONGER, «Popolo» e ceti dirigenti a Brescia dal 1848 alle Dieci giornate, in «Brescia 1849 il popolo in rivolta. Atti del Convegno in occasione del 150 delle Dieci giornate di Brescia», a cura di Sergio Onger, 26-27 marzo 1999, Brescia, Morcelliana, 2002, pp. 89-110.

i prigionieri di bitume e di acqua ragia e facendo vista di lasciarli liberi, vi appiccavano il fuoco e si trastullavano vedendoli fuggire in fiamme, cadere e morire fra i più orrendi spasimi.³⁰

Gabriele Camozzi, insieme ad altri compagni scampati, riuscì a ripiegare verso ovest, fino ad arrivare a Iseo, dove quel che restava della colonna si sciolse e le armi furono gettate nel lago. Assicuratosi del rientro in bergamasca dei compagni superstiti, Gabriele Camozzi, insieme ad Antonio David, riuscirono a passare incolumi il confine svizzero e a ricongiungersi con altri esuli, tra i quali gli altri due fratelli Camozzi - Giovanni Battista e Ambrogio – già oltreconfine, e con altri come il bergamasco Vittore Tasca e il bresciano Tito Speri.

Durante l'esilio svizzero, Gabriele Camozzi ebbe modo di rielaborare il fallimento della missione affidatagli dal governo piemontese; dopo aver inviato invano una lettera di protesta il 27 aprile alle autorità a Torino, pubblicò un opuscolo intitolato *Cenni e documenti della guerra d'insurrezione lombarda del 1849*. Nel testo, corredato da una serie di documenti a riprova di quanto sostenuto, Camozzi denunciava:

[...] Io voglio far conoscere a tutti, e massime ai Lombardi, non esser stato capriccio di pochi fanatici quello che spinse tante persone a cooperare perché nello scorso mese di marzo l'insurrezione nascesse e si tenesse viva. Voglio rendere noto che quanto per essa si è agito fu promosso dal Governo Sardo, e che perciò appunto quel Governo e Comando Militare dovevano assolutamente tenere conto quando scendevano a stipulare l'infame armistizio di Novara. E credo anche, pubblicando questi documenti, che la eloquenza dei fatti persuaderà i miei connazionali a non più sperare un bene dai re, né da chi li aiuta e li difende: e vorrei non rimanesse più dubbio alcuno, che la ragione dei troni non è altro che un perenne mercato del diritto dei popoli accecati ed ingannati.³¹

Camozzi ricordava nello specifico le responsabilità del Governo piemontese in merito a Brescia con queste parole:

Si ricordi inoltre l'attuale Ministero, che anch'esso ha le sue colpe particolari, che non mandò nessun messo a Brescia per farle conoscere lo stato vero degli avvenimenti; ed intanto Brescia, ingannata, resisteva ed attirava sopra di sé l'incendio, la rovina e la nefandità dei Croati.³²

³⁰ Camillo Casati a Cesare Giulini, Locarno, 13/04/1849, Biblioteca civica Angelo Mai, Collezione Giuseppe Gamba sul Risorgimento, n. 2768.

³¹ GABRIELE CAMOZZI, *Cenni e documenti della guerra d'insurrezione lombarda del 1849*, Capolago, Tipografia elvetica, 1849, pp. 1-2.

³² Ivi, p. 5.

LIA CORNA E LUCIANO FAVERZANI

IL COMUNE RISORGIMENTO DELLE CITTÀ DEI MILLE E DELLA LEONESSA

LUCIANO FAVERZANI*

BRESCIA E BERGAMO CITTÀ PROTAGONISTE DEL RISORGIMENTO ITALIANO**

Parlare di Brescia e Bergamo durante il Risorgimento, tra la fine del XVIII secolo e la seconda metà del XIX secolo, significa parlare di due città che da diversi punti di vista si resero protagoniste di quegli eventi che segnarono la nostra storia nazionale in quei decenni.

Bergamo si distinse in particolare modo durante due periodi ben precisi del nostro Risorgimento: il 1848-1849 quando la città orobica si prodigò in aiuto prima di Milano, durante le cinque giornate, e successivamente di Brescia durante le dieci giornate che videro la Leonessa d'Italia insorgere contro l'esercito imperiale austriaco e nel 1860 quando fu organizzata la Spedizione dei Mille che vide migliaia di volontari rispondere alla chiamata di Garibaldi per marciare verso la Sicilia e unire così il sud della penisola al neonato Regno d'Italia (17 marzo 1861).

Voglio anche ricordare come le due città passarono alla storia con due appellativi che sottolinearono la loro partecipazione al Risorgimento: Brescia che ebbe il titolo, datole da Aleardo Aleardi e successivamente da

* Segretario Accademico dell'Ateneo di Brescia e Direttore del Comitato di Brescia dell'Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano.

** Testo della conferenza tenuta in occasione dell'incontro dal titolo *Il confine: ciò che unisce ciò che separa. Il comune Risorgimento della Città dei Mille e della Leonessa d'Italia*, organizzato da Fondazione A.J. Zaninoni e dal Centro Culturale Nuovo Progetto, in collaborazione con il Comitato ISRI di Brescia, nell'ambito delle iniziative di Bergamo Brescia Capitale della Cultura 2023.

Giosuè Carducci di Leonessa d'Italia a ricordo della resistenza dei patrioti bresciani durante le dieci giornate; Bergamo che ebbe il titolo ufficiale di Città dei Mille, con D.P.R. del 20 gennaio 1960, a ricordo della numerosa partecipazione dei suoi cittadini alla Spedizione dei Mille.

Inoltre ambedue le città furono decorate da re Umberto I con la medaglia d'oro concessa alle città Benemerite del Risorgimento proprio per la partecipazione della popolazione agli eventi del 1848-1849:

Brescia fu insignita di tale decorazione con Regio decreto n. 103 del 20 marzo 1898; questa la motivazione:

«A ricordare le azioni eroiche compiute dalla cittadinanza bresciana nelle dieci giornate del 1849. Preparata alla vigilia della ripresa della guerra contro l'Austria, la rivolta scoppiò il giorno della battaglia di Novara (23 marzo 1849). Guidati da Tito Speri – che sarebbe stato impiccato a Belfiore nel 1853 – gli insorti si impadronirono della città, ma, al termine di un'accanita resistenza che valse a Brescia l'appellativo di "Leonessa d'Italia", dovettero cedere alle truppe austriache il 2 aprile».

Bergamo ricevette la decorazione l'anno successivo con Regio decreto n. 229 del 15 giugno 1899; questa la motivazione:

«In ricompensa del valore dimostrato dalla cittadinanza negli episodi militari del 1848. Nel marzo 1848, i bergamaschi si sollevarono e costrinsero il presidio imperiale, agli ordini dell'arciduca Sigismondo, ad uscire dalla città. Inviarono quindi una colonna di trecento uomini a Milano, in tempo per partecipare ai combattimenti delle Cinque giornate».

Come ricordavo in apertura di questa mia breve relazione se il 1848-1849 ha rappresentato il momento focale della unione d'intenti delle due città nella lotta contro l'Austria, numerosi sono altri fatti che videro Brescia e Bergamo protagoniste a cominciare dalla fine della dominazione veneta sui territori al di qua del Mincio.

Come tutti sappiamo il 1797 fu l'anno che segnò la fine del dominio della Serenissima Repubblica di Venezia su Brescia, Bergamo e Crema.

Dopo la caduta, il 2 febbraio 1797, di Mantova assediata dai francesi dal maggio 1796, i partigiani della rivoluzione uscirono definitivamente allo scoperto sia a Brescia che a Bergamo. Il 13 marzo la città Orobica insorse ponendo fine al dominio veneziano, mentre Brescia insorse cinque giorni dopo cioè il 18 marzo.

A causa di questo i Bresciani accolsero non di buon grado l'insurrezione dei fratelli bergamaschi e nonostante questi ultimi, al seguito delle armate francesi, marciassero su Brescia in aiuto dei rivoluzionari bresciani, nella memorialistica dell'epoca i bresciani non hanno parole di apprezzamento per l'insurrezione bergamasca.

Il Da Como nella sua opera *La Repubblica bresciana* scrisse "Bergamo

si ribellò. A Brescia se ne dolsero, perché parve tolto un primato ... A Bergamo le truppe francesi avevano occupato la città dopo di Brescia: ma la loro influenza vi era più viva e palese, forse perché Bonaparte riteneva, erroneamente, gli animi meno preparati” e più avanti scrive, dopo che in Bergamo la rivoluzione era giunta al suo compimento “Da Bergamo la rivoluzione doveva scoppiare anche a Brescia: Bergamo doveva a Brescia l’aiuto fraterno. Così il generale delle truppe bergamasche, Pietro Pesenti, col comandante della Legione, Alborghetti, schierava i suoi militi, la sera del 16 marzo ... Le fiaccole illuminavano le vie. Pifferi e tamburi accrescevano entusiasmi e rumori. Si iniziava la partenza tra gli evviva”¹.

Dopo questi eventi le due città vissero tutta l’età napoleonica, nella tranquillità (se escludiamo la parentesi austro-russa), dando alla Repubblica Cisalpina prima e alla Repubblica Italiana e al Regno d’Italia poi numerosi personaggi che vennero a ricoprire incarichi di prim’ordine sia in campo civile che militare.

Sul fronte bresciano figura di primaria importanza fu il Generale Teodoro Lechi che dopo la costituzione del Regno gli fu affidato il comando della Guardia Reale italiana che si distinse sui campi di battaglia europei ed in particolar modo durante la ritirata della campagna di Russia.

Dopo la destituzione di Napoleone e la fine del Regno d’Italia, Teodoro Lechi si trovava a Milano mentre la Guardia era a Bergamo. Ormai come lo stesso Lechi ebbe a scrivere “tutti i giorni si andavano sopprimendo le belle istituzioni del Regno”. Lechi ricorda come i vari reparti della Guardia venissero convocati a Milano e qui disciolti, con la possibilità per gli ufficiali di entrare al servizio dell’Austria. A Bergamo restarono i Cacciatori della Guardia. I Granatieri prima di lasciare Bergamo per portarsi a Vimercate chiesero al generale Lechi di poter i loro stendardi e dopo aver affidato al loro comandante le aquile, donate nel 1848 a re Carlo Alberto, “abbruciarono le aste e le drapperie, si divisero le ceneri, le distribuirono nella zuppa e le ingoiarono, sembrando così di aver mantenuto il giuramento fatto nel riceverle di non abbandonarle giammai”².

Non sto per motivi di tempo a ripercorrere le vicende della decade bresciana, né della colonna Camozzi, voglio soffermarmi invece sulle testimonianze in Brescia riguardanti la colonna Camozzi.

¹ UGO DA COMO, *La Repubblica Bresciana*, Bologna, Zanichelli, 1926, p. 53.

² TEODORO LECHI, *Memorie sulla mia vita per mio figlio*, in *Miscellanea di Studi su Brescia nel Risorgimento per il XXI Congresso della Società Nazionale per la Storia del Risorgimento Italiano*, Supplemento ai «Commentari dell’Ateneo di Brescia», Apollonio, 1933, pp. 291-299.

Gabriele Camozzi Vertova³, dopo aver inviato il 24 marzo 1849 più di 2.000 fucili agli insorti bresciani, con i suoi 800 volontari. Lasciata Bergamo il 31 marzo, la colonna raggiunse la periferia di Brescia il pomeriggio del 1 aprile. Il Camozzi ricevuta la notizia che gli austriaci si avvicinavano alla città si ritirò a Torricella di Gussago “dopo aver prudentemente appostato degli osservatori nei pressi di Ospitaletto e di Ponte Crotte”. L'avanguardia raggiungeva la casa sita all'incrocio per via Torricella e via Chiusure. Ma alle 22,30 essa veniva assalita dagli austriaci: “Le sentinelle furono uccise a tradimento e dei dieci uomini che dormivano nella stalla, quattro si svegliarono, gli altri furono trucidati nel sonno. Il tamburino della compagnia, uscito dalla stalla e nascostosi in un mucchio di legna, fu scoperto dall'olfatto dei cani e ucciso all'istante dai soldati che fecero altrettanto con un altro patriota che si era nascosto in un tinozzo”. Allo spuntare dell'alba del 2 aprile mentre in città cominciavano le fucilazioni, il Camozzi inseguito dagli imperiali si diresse verso Iseo e “poco lungi da quella terra a sè raccolti in solitario luogo i compagni, tutto ormai essendo perduto fuorchè l'onore, il 3 aprile (...) fra le lagrime di quei forti che avevano diviso con lui gli stenti e le speranze, congedò la colonna. E fu in quel giorno e in quel luogo che sventolò per l'ultima volta, sulla terra lombarda, la tricolore bandiera”. Parte della colonna si ritirò invece alla Badia mentre alcuni uomini dispersi vennero poi fucilati in Castello.

L'unica testimonianza che in Brescia ricordi il sacrificio della colonna Camozzi è un frammento di cascina detta la “casa del tradimento” oggi posta a margine di una rotonda fra via Torricella e via Chiusure sulla quale nel 1897 il Municipio di Brescia fece murare la seguente epigrafe, ancora visibile, che recita:

“IN QUESTA CASA - L'AVANGUARDIA DELLA LEGIONE CAMOZZI - ACCORRENDO DA BERGAMO IN NOSTRO AIUTO - PER DELAZIONE D'UN TRADITORE - SORPRESA DAGLI AUSTRIACI - CADEVA NELLA NOTTE DEL 1.º APRILE 1849 TUTTA TRUCIDATA - BRESCIA MEMORE - REGISTRA LA PAGINA DI SANGUE NELLA STORIA DELLE X GIORNATE”.

Toccò ancora al Camozzi nel 1859 annunciare ai bresciani che Cavour era intenzionato a provocare la guerra contro l'Austria.

Vorrei anche ricordare come le città di Bergamo e Brescia diedero alla storia del nostro Risorgimento figure che si distinsero anche a livello europeo.

³ Per un approfondimento sulla figura di Camozzi rimando al saggio di Lia Corna.

Da una parte abbiamo il bergamasco Francesco Nullo (Bergamo, 1° marzo 1826 – Krzykawka, 5 maggio 1863) che dopo aver partecipato alle cinque giornate di Milano del 1848 si arruolò nei corpi Volontari Lombardi del generale Michele Allemandi prendendo parte al tentativo di invasione del Trentino. Nel 1859 al comando di Garibaldi si arruolò nelle file dei Cacciatori delle Alpi, mentre nel 1860 si occupò in prima persona dell'arruolamento dei volontari bergamaschi che presero poi parte alla spedizione dei Mille.

Durante la spedizione fu protagonista di fatti di valore: fu lui infatti ad issare il primo tricolore a Palermo. Sul libro d'Onore dei volontari bergamaschi scrisse: «Io sono superbo di appartenere alla valorosa schiera dei figli di Bergamo che fregiano i fogli di questo libro d'onore e di vedere il mio nome accanto a quelli di tanti compagni d'armi».

Nullo fu con Garibaldi anche nella sventurata impresa d'Aspromonte dove il generale fu ferito; sempre nel 1862 prese parte ai fatti di Sarnico, capitanando una sommossa mazziniana organizzata da un centinaio di insorti, fra i quali molti bresciani, con l'appoggio di Giuseppe Garibaldi, coll'intento di penetrare armati in Trentino e provocare l'insurrezione di quelle popolazioni contro gli Austriaci. Arrestato fu condotto a Brescia e incarcerato nelle prigioni del palazzo del Broletto, ancora oggi esistenti anche se purtroppo non visitabili. La sua carcerazione causò forti tumulti di piazza in Brescia. La folla cercò di assaltare le carceri del Broletto per liberare Nullo, ma fu respinta a fucilare dalle guardie rege causando la morte di tre popolani.

L'anno successivo il primo ministro Farini incoraggiò Francesco Nullo a formare una legione di volontari per partecipare a fianco dei polacchi all'insurrezione contro la dominazione russa. Raccolse circa 600 volontari fra i quali numerosi garibaldini.

Giunto in Polonia il 3 maggio il successivo 5 maggio la legione partecipò alla battaglia di Krykawka dove perse la vita. Durante quei pochi giorni si battè con grande coraggio, riuscendo a creare attorno a sé un alone di invulnerabilità e guadagnarsi l'ammirazione di tutti. Ancora oggi Nullo è considerato in Polonia un eroe nazionale.

Sul versante bresciano voglio ricordare il barone Alessandro Monti⁴ (Brescia, 20 marzo 1818-Torino, 22 maggio 1854) che iniziò la sua carriera militare nell'esercito asburgico, raggiungendo il grado di capitano. Allo scoppio delle cinque giornate di Milano, nel 1848, rassegnò le dimissioni e si diede anima e corpo alla causa nazionale.

⁴ GUIDO ZADEI, *Il Barone Colonnello Alessandro Monti e la sua azione in Ungheria nel 1849*, Biblioteca Bresciana diretta da G. Zadei e pubblicata sotto gli auspici dell'Ateneo di Brescia, Brescia, Gatti editore, 1929.

Organizzò la Guardia Nazionale di Bescia e all'arrivo dei piemontesi, al comando di La Marmora, mise a disposizione circa 10.000 uomini ben disciplinati e organizzati. Partecipò alla guerra ponendo i suoi volontari sotto il comando del generale Giovanni Durando.

La sconfitta di Custoza e la conseguente firma dell'armistizio Salasco fece soffrire Monti che sentiva molto forte il dovere di combattere per l'unità nazionale. Inoltre una forte inquietudine si inserì nelle file dei volontari. Per tale ragione, l'esercito di Durando che tornava dal Trentino verso il Piemonte e che disponeva di un gran numero di volontari si trovava in una situazione ambigua e pericolosa. Monti pertanto occupò la città di Bergamo prima del previsto sopraggiungere delle forze austriache e, dal momento che esse non avevano il necessario per assediare la città, trattò condizioni favorevoli che consentirono ai volontari di rientrare senza pericolo in territorio piemontese.

Giunto in Piemonte Monti ebbe l'incarico da parte di re Carlo Alberto di recarsi in Ungheria al fine di tessere un'alleanza con gli ungheresi in funzione antiassburgica.

Dopo innumerevoli tentativi di passare il confine per entrare in Ungheria, Monti fu raggiunto a Belgrado dalla notizia della sconfitta di Novara e della abdicazione di Carlo Alberto.

A Monti fu imposto di far ritorno in Piemonte, ma nel frattempo il fronte bellico si era spostato in Ungheria e Monti prese la decisione di disobbedire e questa volta passato il confine raggiunse la terra magiara.

Riuscì quindi a raggiungere l'armata polacca e ad entrare in contatto con Lajos Kossuth, con il quale concordò la costituzione di una Legione italiana. La Legione fu costituita da soldati italiani disertori dell'esercito asburgico e di prigionieri politici italiani incarcerati a Szeged.

Ben presto Monti si rese conto che la sconfitta ungherese era imminente, nell'agosto 1849 Monti con la sua Legione cercò di venire in aiuto dell'esercito ungherese che ormai sconfitto cercava di raggiungere i territori ottomani. Anch'egli riuscì a riparare con ciò che restava della Legione in Turchia da dove sette mesi dopo fece ritorno in Piemonte. Al suo ritorno la Legione fu sciolta al fine di non dare adito all'Austria di polemizzare. Monti fu posto ai margini della vita pubblica. Non fece più ritorno a Brescia e morì a 35 anni a Torino.

Dopo il 1859 e la fine della dominazione austriaca la Lombardia divenne parte del Regno di Sardegna. La provincia di Brescia divenne il territorio più orientale del Regno e proprio per questa sua posizione divenne fra il 1859 e il 1866 luogo di rifugio per quei patrioti che lasciavano le loro terre per raggiungere come esuli proprio la provincia di Brescia.

Non dobbiamo dimenticare che con l'entrata in vigore del Regno

Decreto 3702 del 23 ottobre 1859, emanato per volontà del ministro dell'interno Rattazzi a seguito dell'annessione della Lombardia allo Stato sabaudo, veniva ridisegnato l'ordinamento amministrativo del Regno di Sardegna aprendo un vivace dibattito. Nello specifico la Valle Camonica, che dopo la nascita del Regno Lombardo Veneto era stata assegnata alla provincia di Bergamo con la creazione dei distretti XVI° di Lovere e XVII° di Breno, tornava ad essere parte integrante del territorio bresciano. Contestualmente il distretto di Lovere con Clusone e Gandino entravano a far parte del III° Circondario di Bergamo con capoluogo Clusone. Questa decisione scatenò una forte reazione e un acceso dibattito specialmente in ambito bergamasco che rivendicava l'importanza, specialmente dal punto di vista industriale, del mantenimento dell'unione della Valle Camonica al territorio bergamasco.

Gli anni fra il 1859 e il 1860 furono però contrassegnati da una forte collaborazione fra i Comuni bresciano e bergamasco, non solo per quel che riguardava l'accoglienza degli esuli d'oltre Mincio, ma anche, dopo le voci che volevano il generale Giuseppe Garibaldi in procinto di porsi a capo di una spedizione che aveva quale fine la liberazione dell'Italia meridionale.

Il Risorgimento ha visto la partecipazione di Brescia e Bergamo ai principali eventi di quei settant'anni compresi fra il 1797 e il 1866. Le due città come abbiamo visto svolsero ruoli ben diversi, forse la posizione geografica del territorio bresciano ha fatto sì che alcune delle vicende di quegli anni abbiano avuto in Brescia il loro principale teatro d'azione. Non dobbiamo però dimenticare il costante aiuto che la città di Bergamo diede alla città di Brescia e non solo. Avvenimenti che, come ho già ricordato, fecero meritare alle nostre due città la medaglia d'oro quali Benemerite del Risorgimento

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ALBERTO AGAZZI, *Gabriele Camozzi e l'insurrezione lombarda del 1849*, Atti dell'Ateneo di Scienze Lettere ed Arti di Bergamo, XXXV, 1970-1971, pp. 321-332.

ETTORE APORTI, *Diario degli avvenimenti di Lombardia e di Roma, 1848-1849*, a cura di Alberto Agazzi, Bergamo, Secomandi, 1964.

LUCA BANI, *Bergamo, febbraio-luglio 1848. La rivolta contro gli Austriaci*, in *Atlante letterario del Risorgimento 1848-1871*, a cura di Matilde Dillon Wanke, in collaborazione con Marco Sirtori, presentazione di Matilde Dillon Wanke e Giulio Ferroni, Milano, Cisalpino, 2011, pp. 3-7.

BORTOLO BELOTTI, *Storia di Bergamo e dei bergamaschi*, a cura della Banca Popolare di Bergamo, Bergamo, Bolis, 1959.

CRISTINA CAPPELLETTI, *Le dieci giornate (Brescia. 23 marzo - 1 aprile 1949)*, in *Atlante letterario del Risorgimento 1848-1871*, a cura di Matilde Dillon Wanke, in collaborazione con Marco Sirtori, presentazione di Matilde Dillon Wanke e Giulio Ferroni, Milano, Cisalpino, 2011, pp. 84-91.

UGO DA COMO, *La Repubblica Bresciana*, Bologna, Zanichelli, 1926.

FRANCO DELLA PERUTA, *La rivoluzione del 1848 in Lombardia: momenti e aspetti*, in *Quando il popolo si desta... 1848: l'anno dei miracoli in Lombardia*, a cura di Nicola Del Corno, Vittorio Scotti Douglas, Milano, FrancoAngeli, 2002, pp. 11-45.

FRANCO DELLA PERUTA, *I democratici e la rivoluzione italiana. Dibattiti ideali e contrasti politici all'indomani del 1848*, Milano, FrancoAngeli, 2004.

FRANCO DELLA PERUTA, *Milano nel Risorgimento. Dall'età napoleonica alle Cinque giornate*, Milano, Edizione Comune di Milano - «Amici del Museo del Risorgimento», 1999.

LUCIANO FAVERZANI (a cura di), *Brescia nell'Italia. Giornate di studio per il centocinquantenario dell'Unità nazionale*, Supplemento ai «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per il 2011, Brescia, Grafo Edizioni, 2015.

LUCIO FIORENTINI, *Le dieci giornate di Brescia del 1849*, Roma, Fratelli Bocca editori, 1899.

TEODORO LECHI, *Memorie sulla mia vita per mio figlio*, in *Miscellanea di Studi su Brescia nel Risorgimento per il XXI Congresso della Società Nazionale per la Storia del Risorgimento Italiano*, Supplemento ai «Commentari dell'Ateneo di Brescia», Apollonio, 1933.

FRANCESCO ANTONIO MARENZI, *L'insurrezione di Bergamo e di Brescia del marzo 1848. Contributo alla storia di quella guerra*, a cura di Bernardo Scaglia, Ateneo di Lettere, Scienze ed Arti di Brescia, MMVIII, Brescia, 2008.

GIUSEPPE LOCATELLI MILESI, *La colonna Camozzi e la insurrezione bergamasca del 1849*, Bergamo, Flli Bolis, 1904.

CLAUDIO MONDINI, *La mozione Nazari. Il prestigioso ruolo della città di Bergamo nella rivoluzione legale del 1847-'48 nel regno Lombardo-Veneto*, in «Atti dell'Ateneo di Scienze Lettere ed Arti di Bergamo», XLI, 1978-79-80, pp. 427-442.

SERGIO ONGER, *Brescia dal 1848 alle Dieci giornate*, in *Quando il popolo si desta... 1848: l'anno dei miracoli in Lombardia*, a cura di Nicola Del Corno, Vittorio Scotti Douglas, Milano, FrancoAngeli, 2002, pp. 203-215.

GIAN BATTISTA SPINELLI, *Memoriale della guerra del 1848-1849*, a cura di Alberto Agazzi, in «Studi garibaldini», III.

GIOVANNI THIELLA, *L'insurrezione bergamasca del 1848*, in *Quando il popolo si desta... 1848: l'anno dei miracoli in Lombardia*, a cura di Nicola Del Corno, Vittorio Scotti Douglas, Milano, FrancoAngeli, 2002, pp. 169-201.

GIOVANNI VISCONTI VENOSTA, *Ricordi di gioventù. Cose vedute o sapute. 1847-1860*, Milano, Cogliati, 1904.

GUIDO ZADEI, *Il Barone Colonnello Alessandro Monti e la sua azione in Ungheria nel 1849*, Biblioteca Bresciana diretta da G. Zadei e pubblicata sotto gli auspici dell'Ateneo di Brescia, Brescia, Gatti editore, 1929.

Brescia 1849 il popolo in rivolta. Atti del Convegno in occasione del 150 delle Dieci giornate di Brescia, a cura di Sergio Onger, 26-27 marzo 1999, Brescia, Morcelliana, 2002.

48 e 49 bresciani, a cura di Arsenio Frugoni, Ateneo di Brescia, Fondazione Da Como, Brescia, Tip. Morcelliana, 1949.

FONTI ARCHIVISTICHE

Camillo Casati a Cesare Giulini, Locarno, 13/04/1849, Biblioteca civica Angelo Mai, Collezione Giuseppe Gamba sul Risorgimento, n. 2768.

Memoriale di Ponziano Patirani, ms. XIX secolo, Archivio del Museo delle storie di Bergamo, c. (in fase di catalogazione).

Gabriele Camozzi al Comando militare austriaco, 26/03/1849, Archivio del Museo delle storie di Bergamo, faldone 26, R1903.

ALESSANDRO BERTOLI*

IL TESORO DEL SEGRETARIO.
POESIE INEDITE, RICERCHE STORICHE
E RACCOLTE EPISTOLARI DI GIUSEPPE GALLIA
(1810-1889)**

Di Giuseppe Gallia si sente oggi di rado parlare. Benché le strade di Brescia ‘parlino di lui’ e, senza che nemmeno ci si accorga, ci ‘parlino grazie a lui’. Infatti, nel quartiere pedecollinare di Urago Mella, gli è intitolata una breve via residenziale in buona compagnia di altri eruditi, storici e letterati più o meno noti in ambito locale, tra i quali Cristoforo Soldo, Ottavio Rossi, Gian Battista Corniani, Giuseppe Brunati, Gaetano Fornasini, Luigi Fè d’Ostiani, Andrea Valentini e Giulio Uberti, oltre che di un librettista che avremo modo di incontrare a breve: Temistocle Solera.

Gallia dà poi voce alla ‘città parlante’: luoghi e momenti salienti e alcuni illustri personaggi sono narrati in ventidue iscrizioni collocate su facciate di palazzi, porte e monumenti, da lui dettate, a partire dal 1878, mentre ricopriva l’ufficio di Revisore municipale delle epigrafi¹. Su tre di

* Avvocato del foro di Brescia e cultore della materia. L’intervento è principalmente basato su carte inedite raccolte grazie a donazioni e ad acquisti nel mercato antiquario bresciano e toscano, alle quali nel saggio si farà riferimento utilizzando l’acronimo RAB (Raccolta Alessandro Bertoli).

** Testo della conferenza tenuta in Ateneo giovedì 30 novembre 2023.

¹ In appendice si pubblica una tabella che raccoglie tutte le iscrizioni individuate dall’autore del presente saggio. Il progetto delle prime quindici epigrafi fu deliberato dal Consiglio Comunale il 16 maggio 1878: Gallia le scrisse e le presentò in Ateneo nell’adunanza del 2 giugno perché fossero eventualmente corrette dai soci («Commentari dell’Ateneo di Brescia» per l’anno 1878, pp. 152-156). Le modifiche furono minime, ma sin da subito il Presidente Pietro Emilio Tiboni suggerì di dedicarne una ad Agostino Gallo, cosa che puntualmente avvenne l’anno successivo. Dubbia è l’attribuzione a Gallia dell’intitolazione delle scuole elementari di via delle Battaglie a Muzio Calini, nonché della lapide composta nel 1884 in memoria di Carlo Zima, successivamente criticata da Angelo Canossi (risulta, in effetti, la più cacofonica). Della serie originale tre sono andate perdute (o comunque non si trovano più esposte) e meriterebbero forse un ripristino per la loro importanza,

esse, alcune brevi notazioni: quella che ricorda il poeta Cesare Arici, sulla casa natale di contrada del Carmine 41, appare meritevole di menzione non solo per la sua magistrale ed efficacissima *brevitas*, ma perché il modesto palazzo fu abitazione dello stesso Gallia, che di Arici era stato discepolo e successore sia nella cattedra liceale, sia nella funzione di segretario atenai-co. Quella che campeggia sul Duomo Vecchio e che ricorda il fermento di Tartaglia ha la particolarità di essere un'iscrizione civica su una cattedrale (l'edificio di culto è di proprietà comunale), monumento ampiamente studiato da Gallia all'epoca dei restauri diretti dall'architetto Luigi Arcioni. Inoltre, risulta speculare all'altra che si trova sulla facciata, tributata nel 1890 a Costantino Quaranta, maestro di cappella; si segnalano due curiose coincidenze: la prima, Gallia scrisse il libretto della più celebre opera lirica del compositore bresciano, al quale era legato da profonda amicizia², l'*Ettore Fieramosca* o *La disfida di Barletta*, rappresentato al Teatro Apollo di Venezia nel 1839 e al Grande nel 1842; la seconda, il bronzo di Domenico Ghidoni che adorna la lapide e che ritrae Quaranta è straordinariamente simile a quello che il medesimo scultore aveva realizzato – quasi in contemporanea nel corso del 1889 – per 'compiangere', in Ateneo, Giuseppe Gallia³. Da ultimo annoto di aver ritrovato la bozza autografa⁴ dell'epigrafe che affianca un telamone di palazzo Poncarali Oldofredi, già Balucanti, e che ricorda la costituzione del Governo provvisorio del 1797: l'utilizzo di un foglio vergato anche in altri momenti, la grafia decisa e minuta, i rapidi ripensamenti sono indicativi di una genesi spontanea, capace di raggiungere un risultato felice, fondato su una primigenia ispirazione; del resto, Gallia nasceva, prima che studioso, fine verseggiatore.

ricordando San Gaudenzio, Ermengarda e Napoleone III. Le finalità culturali e, se vogliamo, 'turistiche' alla base di un'iniziativa che intendeva dar lustro alla città nell'anno in cui sarebbe stata visitata dai sovrani Umberto e Margherita conservano una certa attualità. Alcune risultano oggi di difficile lettura (Francesco Lana e Vittorio Emanuele II), mentre altre restaurate non sfuggono ai passanti. Quelle in piazza Garibaldi erano originariamente collocate sui caselli daziari e furono probabilmente rifatte nel 1929 in occasione del trasferimento dei due 'tempietti' neoclassici davanti al Cimitero Vantiniano. Un recente tentativo di ripasso delle lettere usurate ha inopinatamente posticipato di due giorni (dal 13 al 15 giugno 1859) l'ingresso dell'Eroe in città.

² *Parole pronunciate dal chiarissimo prof. cav. Giuseppe Gallia dell'Ateneo Bresciano dinanzi alla tomba dell'illustre maestro cav. Costantino Quaranta*, [Brescia, 1887].

³ *Domenico Ghidoni (1857-1920) "Bizzarro scultore, pensiero generoso, anima e ribellione"*, a cura di G. Ginex, Brescia, AAB edizioni, 2001: la tavola V riproduce a piena pagina il busto di Gallia, ispirato a ingrandimenti del ritratto eseguito dal fotografo Giovanni Bianchi, come si ricava dalla scheda n. 27 a p. 131. La scheda precedente (n. 26, p. 130) è dedicata alla lapide per Costantino Quaranta.

⁴ Appendice V, tavola n. 12.

Nella *Storia di Brescia*⁵ è definito «Segretario per eccellenza dell'Accademia», identificandolo così per antonomasia con la funzione che assurse quando già da vent'anni era socio dell'Ateneo e grazie alla quale contribuì, per i successivi trentatré, all'espansione culturale del sodalizio nella seconda metà dell'Ottocento. Ciononostante, la figura è stata dimenticata, complice l'inaccessibilità al suo archivio privato, che ora si sta tentando di ricostruire da alcuni frammenti che si erano dispersi. Una miniera di manoscritti: preziosi autografi di grandi personaggi dell'epoca testimoniano la ricchezza degli interessi e delle relazioni di Gallia. Queste carte consentono di seguirne il tracciato formativo (fino alla cattedra al Liceo di Brescia) e letterario (dalle esperienze poetiche come epigono dell'Arici e librettista, sino alle canzoni di carattere religioso) e al contempo di perdersi tra gli appunti delle sue inesauste ricerche.

Parlare di Gallia – come si cercherà di mostrare nel presente saggio – significa imbattersi nei suoi più illustri corrispondenti (tra cui Alessandro Manzoni⁶ e Theodor Mommsen⁷), nei grandi letterati da lui studiati (Ugo

⁵ E. GIRARDI, *La cultura negli ultimi cento anni*, in *Storia di Brescia*, Brescia, Morcelliana, vol. IV, p. 734; nella pagina successiva è proposto il ritratto di Gallia eseguito da Giuseppe Ariassi, indicato come « propr. famiglia Gallia ». In Ateneo è conservato un olio su tela analogo, di non squisita fattura, donato nel 1910 da Pietro Morelli, che è stato esposto al pubblico in occasione della conferenza del 30 novembre 2023. F. GLISSENTI, *Di Giuseppe Gallia nella presentazione del suo ritratto, opera e dono del socio avv. cav. Pietro Morelli*, Brescia, Tip. F. Apollonio, 1910.

⁶ Manzoni scrisse da Milano il 22 luglio 1869 a Gallia, allorché questi si fece da intermediario tra l'autore dei *Promessi Sposi* e il conte Muzio Calini che al «suo vecchio compagno di Collegio» aveva inviato un «quadretto» insieme alla richiesta di pregare per lui, da poco colpito da apoplezia nella parte destra del corpo: *Epistolario di Alessandro Manzoni raccolto e annotato da Giovanni Sforza*, Milano, Paolo Carrara Editore, vol. II, pp. 377-378, lettera n. 442 e relativa nota. Su «La Sentinella Bresciana» del 12 luglio 1875 curò la pubblicazione di due lettere che Manzoni scrisse all'avvocato Giovanni Battista Paganì il 15 e il 16 novembre 1821. Il primo è un autografo conservato nella Biblioteca Queriniana di grande importanza, giacché il letterato disquisisce col giurista, già suo compagno nel convitto Longone, su lezioni del *Cinque Maggio* ancora in fase di limatura e ben prima della pubblicazione.

⁷ Mommsen era stato nominato socio corrispondente dell'Ateneo dal 16 giugno 1867. Tra le missive pubblicate in *Lettere di Theodor Mommsen agli Italiani*, a cura di M. Buonocore, Città del Vaticano, Biblioteca apostolica vaticana, 2017, 2 voll., meritano di esserne segnalate due dirette a Gallia. La prima risale al 5 marzo 1875 e contiene ringraziamenti da estendere a Pietro Emilio Tiboni e a Pietro da Ponte per l'invio di due copie delle *Inscriptiones Urbis Brixiae*, una per Mommsen stesso, l'altra da presentare all'Accademia delle Scienze di Berlino, che aveva già risposto a Gallia il 25 febbraio 1875. La seconda lettera fu invece scritta il 1° aprile 1881 a seguito del «funesto incendio», avvenuto nella notte tra l'11 e il 12 luglio 1880, che aveva colpito la sua «casa infelice» di Charlottenburg, causando la perdita di circa quarantamila libri e opere manoscritte in corso di elaborazione;

Foscolo, Camillo Ugoni e Carlo Roncalli, solo per citarne alcuni), nei suoi parenti Maffei⁸ (compreso, 'alla lontana', Andrea, marito della salottiera Clara), nei Presidenti dell'Ateneo (fra cui rifluggono Pietro Emilio Tiboni e Gabriele Rosa) e nei suoi rapporti dapprima contrastati, poi cordiali, con Giuseppe Zanardelli (tema che verrà esplorato nell'ultima parte del contributo).

Nato il 7 ottobre 1810 nella frazione montana di Ombriano in Val Trompia⁹, Giuseppe Gallia rimase a 12 anni orfano del padre Bortolo,

responsabile del disastro fu lo stesso studioso, per aver dato inavvertitamente fuoco alla biblioteca con il lume della candela che teneva in mano. In occasione di questo drammatico avvenimento, l'Italia tutta partecipò, materialmente, con l'invio di numerose pubblicazioni e, moralmente, con lettere piene di solidarietà amicale. O. DILIBERTO, *La biblioteca stragata di Mommsen. Nuove tessere di un mosaico infinito*, Roma, Robin, 2003. Di un simile concorso internazionale Mommsen fece appunto ricordo nella lettera che Gallia avrebbe letto in Ateneo. Oltre a un nobile decreto – scriveva il futuro premio Nobel per la Letteratura – «ricevetti poi il bel regalo che mi fu destinato e che certamente non avrei mai avuto il coraggio di chiedere. Ho recuperato così quasi tutto ciò che andò distrutto, e parecchie pubblicazioni pregevoli che non possedevo. Quanto alla copia dei codici Queriniani, pel momento almeno non ne ho bisogno. Verrà forse il tempo, se mi basta la vita, dove farò di metter mano a un progetto di bibliografia epigrafica, per cui la cooperazione dell'Ateneo sarebbe utilissima. Ma pel momento sono troppo contento se mi riesce di riempire le mancanze de miei materiali epigrafici per le province meridionali dell'Italia e di finire i tre volumi in corso di stampa. Il più grande servizio, che uno stabilimento come l'Ateneo può recare alla scienza, sarà quello di star attento alle carte private che trattano di archeologia e registrano qualche scoperta. Sono persuaso che molte notizie preziose di questo genere giacciono nascoste nelle case de particolari [...] Brescia, che occupa un posto così cospicuo nella storia della epigrafia, merita bene di essere onorata di simili scoperte». Mommsen stava forse pensando all'inaccessibile archivio di Giovanni Labus, del quale anche il senatore Tullo Massarani era alla ricerca e nel 1879 aveva ipotizzato di trovare proprio in Giuseppe Gallia (e in Gabriele Rosa) un sostegno per potervi accedere: C. BAZZANI – A. BERTOLI, *Il dotto archeologo. Lettere, ricerche, epigrafi e notazioni inedite di Giovanni Labus (1775-1853)*, in «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 2015, Brescia, Geroldi, 2018.

⁸ Fu Gallia a favorire l'ingresso come socio in Ateneo del cognato cav. Giacomo Maffei (Castel Malosco, 9 novembre 1817 – Brescia, 20 febbraio 1892) nel 1871, anno in cui il novello ascritto, Presidente emerito del Tribunale di Brescia, tenne un'importante conferenza sulla pena capitale, segnalandosi tra i più intelligenti abolizionisti dell'estremo supplizio. Grazie alla sua finezza giuridica, l'Ateneo poté vantare contributi su temi (non solo) per l'epoca di notevole attualità: divorzio, conciliazione Stato-Chiesa, nuovo codice penale, carcere preventivo, inamovibilità dei magistrati, inappellabilità delle sentenze di incompetenza, possibilità di introdurre la giuria anche nel sistema processual-penalistico italiano. Una parte delle carte di questo dotto e sensibile magistrato, essendo privo di discendenza, conflui nell'archivio della famiglia Gallia, ora in RAB.

⁹ Sulla casa natale di Ombriano di Marmentino, ora al civico 32 di via Ombriano, caratteristico edificio in tempi recenti adibito a ristorante (*Osteria Cà de coste*), è posta la seguente epigrafe: «Vanto ed esempio / Marmentino ricorda / che in questa casa / nacque addì 7 ottobre 1810 / Giuseppe Gallia / surto tra i primi / per alto ingegno e specchiata virtù / M. in Brescia il 5 febbraio 1889 / venerato e rimpianto».

medico a Marmentino e Tavernole. Pur caduta in disgrazia la famiglia, sostenuto dalla madre Giulia Moro, riuscì a dedicarsi con profitto agli studi, prima a Chiari e, poi, nel Liceo di Brescia (1828-1829), ove pare già si trovasse nell'estate del 1826, ben ricordando, alcuni decenni più tardi, la scoperta della Vittoria alata¹⁰. Impartendo lezioni private, annoverava tra i suoi allievi il barone Alessandro Monti (1818-1854), dal quale era chiamato, non ancora diciottenne, «professore»¹¹.

Sostenne da privatista presso l'Università di Pavia gli esami di Letteratura classica latina, Storia universale, Storia austriaca, Pedagogia, Filologia greca ed Estetica (1830)¹². Mentre completava il suo percorso accademico, fu docente di Umanità nella Casa di Educazione Veronesi di Brescia (1830-1831) e nel Ginnasio Convitto Peroni (1832-1834).

A 24 anni, nominato professore di Grammatica nel Ginnasio di di Brescia (1834-1836), subito si distinse per l'attività culturale, tanto che Cesare Arici lo volle, il 22 gennaio 1832, come uditore all'Ateneo di cui, il 1° febbraio 1835, divenne socio onorario e, il 14 agosto 1836, attivo.

Nel 1837 ricevette la nomina di professore nel Liceo di Cremona, ma non poté accettare perché affetto da una gravissima malattia che riuscì a superare grazie alle amorevoli cure di Romana de Maffei¹³, con la quale

¹⁰ «Di sotterra, dalle macerie, non so come, sì lungamente negletta, dove almeno quattordici secoli giacque celata, dimenticata, ignota, il dì 20 luglio 1826 per opera nostra, per opera dell'Ateneo, leva improvviso il capo una meravigliosa apparizione. Pochissimi, forse appena tre, o due ricordiamo ora quello stupore. Ma tra i popolari festeggiamenti ch'intonò l'animoso fatidico inno «O Vittoria, o di forti alme sospiro»?», il passaggio è tratto dalla minuta – ora in RAB – di un'orazione funebre che Gallia stava componendo in memoria del conte Giulio Tartarino Caprioli, così come aveva fatto per il fratello Tomaso Caprioli il 2 marzo 1884. Chiamato spesso a tenere questo tipo di discorsi in occasione delle pubbliche esequie, Gallia iniziava a prepararli, antesignano dei 'coccodrilli giornalistici', prima che il commemorato passasse a miglior vita. In questo caso si mosse con soverchio anticipo, perché per quanto lo vide «non è guarì vacillante, cadente, mover tremolo il passo», il primo sindaco di Brescia campò più a lungo di lui, morendo nel 1891 e ricevendo, a quel punto, il necrologio solenne di Gaetano Fornasini.

¹¹ Così in una lettera del 2 agosto 1828, ora in RAB.

¹² I certificati assolutori di detti studi e un certificato relativo ai primi insegnamenti impartiti nelle scuole private si trovano ora in RAB.

¹³ «Trepidante, amoroso, vegliava un angelo per lui; una fanciulla, alla quale la consuetudine di vederlo sovente, perché egli frequentava la casa del padre e impartiva lezioni al fratello [Giacomo], avea dato agio di stimarne le virtù, il sapere, il dolcissimo carattere accoppiato a geniale e simpatico aspetto. E per dire il vero, quella sua figura alta, quella sua fisionomia aperta su cui appariva l'animo gentile e leale erano attrattive che doveano ricercare dolcemente il cuore d'una giovinetta», F. BETTONI-CAZZAGO, *Della vita e degli scritti di Giuseppe Gallia*, Brescia, 1889, p. 18. La guarigione di Gallia venne salutata da un sonetto di Innocenzo Fantoni, *Rendimento di Grazie a Dio O.M. per la ridonata buona*

sarebbe presto convolato a nozze, garanzia, peraltro, di una vita più agiata. La giovane, di nobile schiatta d'origine trentina, era infatti figlia del cav. Giovanni Pietro Carlo Giuseppe de Maffei del ramo di Lavis, Consigliere del Tribunale di prima istanza civile e criminale di Brescia¹⁴.

Sotto l'ala protettrice dell'influente suocero e forte di doti non comuni, morto prematuramente a causa dell'epidemia di colera Cesare Arici¹⁵, Gallia gli succedette nelle cattedre di Storia universale e Filologia latina al Liceo di Brescia; per qualche tempo, complice la sua versatilità, tenne anche quelle di Matematica e Fisica¹⁶. Dal 1842 fino al 23 marzo 1848 ebbe l'importante ruolo, nell'ambito rigidamente sorvegliato dei mezzi

sanità al professore Giuseppe Gallia, Brescia, Tipografia della Minerva, 1837 e da un'ode di Giuseppe Scalvini, professore al Ginnasio.

¹⁴ Il dott. Giampietro Maffei, nato nel 1778, sposò Anna Keller, dalla quale ebbe tre figli, come risulta da una tela di anonimo pittore trentino, già in casa Gallia, raffigurante una conversazione familiare, che vede al centro lo scambio della mela tra la madre e la figlia maggiore, di cui si ignora il nome, forse scomparsa prematuramente, mentre abbraccia gli altri due più piccoli figliuoli: Romana (1815-1892) e Giacomo (v. *supra* n. 8). Nel quadro (Fig. 2), l'austero giudice e *pater familias* esibisce nella mano sinistra (sul cui mignolo porta l'anello con lo stemma del casato) un atto giudiziario sul quale si leggono gli estremi della citazione: «Pres. li 16 Marzo 1816. All'Imp: Reg: Giudizio di Pace d'Egnà. Petizione del Sr: Giovanni Luigi Salvadori Recevitore dell'Umgeld contro il Sr: Dottor Giò: Michele de Fillos in punto di contrastata filiazione. *Originale* da intimarsi al convenuto». In effetti, al momento della Restaurazione del Tirolo, Maffei era Giudice di Pace di Egna, ma già, almeno a partire da giugno del 1816, era passato Giudice a Fondo (con poteri giurisdizionali esercitati all'interno del castello di Malosco, ove peraltro, nel 1817, nacque Giacomo). Fu poi Giudice distrettuale e criminale inquirente in Tione fino al 28 giugno 1824, quando venne a Brescia, dove si stabilì definitivamente, non solo come Consigliere presso il Tribunale, ma anche come Assessore dell'I.R. Giudizio Finanziario, carica che senz'altro ricopriva tra il 1837-1840. Nel 1843 era Consigliere Anziano, facente funzioni di Presidente del Tribunale bresciano. Morì ultraottuagenario. Il profilo biografico ora provvisoriamente tracciato e meritevole di approfondimenti archivistici è basato su un grande albero genealogico, ostesomi da Giovanni Soncini, che vede come capostipite secentesco «Ioannes detto M.r Zuan de Voltolina (Val Tellina) abitante in Lavis» e arriva sino a Luigi Gallia, pronipote di Giuseppe, scomparso nel 1985, nonché su istanze di trasferimento e diplomi che tracciano il *cursus honorum* del figlio Giacomo e su articoli e verdetti pubblicati a Rovereto nel «Foglio Ufficiale del Privilegiato Messaggiere Tirolese».

¹⁵ In A. BERTOLI - A. VAGLIA, *Brescia, 1836. Anno del Colera. Nelle lettere di Gaetano Scandella*, Arcore, EBS Print, 2017, pp. 103-104, è trascritta la missiva del prelado bresciano, professore di Religione nel Liceo di Brescia, del 27-28 giugno 1836, in cui è annunciata all'amico Marcantonio Udeschini la morte di numerosi illustri cittadini, tra cui Cesare Arici. Esauriti in città gli effetti del morbo dominante, Gallia compose un inno in quarantasette quartine a rima baciata: *Pel solenne scioglimento del voto de' Bresciani alle SS. Croci nella calamità del cholera*, Brescia, Giuseppe Riviera Tip. Bresciani, 1837. Di Scandella, dopo la morte, Gallia avrebbe scritto sia il necrologio che un epitaffio.

¹⁶ A. FAPPANI, *Gallia, Giuseppe*, in *Enciclopedia Bresciana*.

d'informazione, di direttore del settimanale politico locale, la «Gazzetta Privilegiata Provinciale di Brescia», nel quale si pubblicavano atti ufficiali, scarse notizie di cronaca e cittadine, oltre a qualche articolo letterario o di varietà scientifica. La tipografia Venturini talora curava anche l'edizione di singoli estratti¹⁷.

Nel 1849 si adoperò per la riapertura dell'Ateneo e fece poi parte della Commissione di censura. Deceduto nella seconda grave ondata di colera a Brescia, nel 1855, il segretario Giuseppe Nicolini¹⁸, il 18 dicembre di quell'anno gli succedette prima come Segretario provvisorio e poi, dal 14 marzo 1860, come Segretario effettivo. In questo ruolo si devono a lui diligenti sunti di relazioni accademiche e ben 105 necrologi di soci¹⁹, scritti con prosa attenta e misurata.

Dopo l'unificazione nazionale, fece apprezzare il suo impegno civico e filantropico anche fuori dalle mura atenaiche, come consigliere comunale e a lungo commissario del Consiglio scolastico e della Giunta di Vigilanza, deputato della Commissione delegata alla Fabbrica del Campo Santo e – lo si è già accennato – Revisore delle epigrafi. Assiduo confratello e Presidente della Congrega della Carità Apostolica (1882-1889)²⁰, dal 1875 fu, inoltre, socio corrispondente dell'Istituto Lombardo.

Poeta romantico per vocazione, Gallia compose in gioventù liriche sacre e profane, oltre – secondo l'uso del suo tempo – versi d'occasione. Scrisse un saggio di poesie liriche e di traduzioni da Orazio e Lamartine

¹⁷ Segnalo, ad esempio, l'articolo a firma «G.G.» apparso nel n. 22 del 4 giugno 1847 su *Il nuovo Ospitale di Brescia*, in occasione dell'accorpamento dei due spedali civili, maschile e femminile, nel convento di San Domenico, all'uopo parzialmente demolito e restituito alle nuove funzioni in forme tardo-neoclassiche da Giovanni Cherubini.

¹⁸ Gallia tenne un discorso su Giuseppe Nicolini «nella solennità commemorativa degli illustri scrittori e pensatori italiani celebrata nel R. Liceo Arnaldo il giorno 17 marzo 1866», pubblicata lo stesso anno dalla Tipografia Apollonio di Brescia. Tra le epigrafi cittadine da lui dettate, si ricorda anche quella recentemente restaurata al civico 37 di via Gabriele Rosa: «Giuseppe Nicolini / nobile poeta e prosatore / possedette ne' suoi ultimi anni / questa casa / dove morì di colera il 22 luglio 1855».

¹⁹ L'elenco alfabetico completo dei commemorati e la relativa esatta collocazione nei «Commentari», si deve a P. BLESIO, *Gallia, Giuseppe*, in *Compendio bio-bibliografico dei Soci dell'Accademia del Dipartimento del Mella, poi Ateneo di Brescia, dall'anno di fondazione all'anno bicentenario (1802 - 2002)*. La raccolta di questi profili costituisce da sola una piccola enciclopedia del migliore Ottocento bresciano, considerando i nomi di antiquari, artisti e letterati del calibro di Giovanni Arrivabene, Luigi Basiletti, Luigi Donegani, Lorenzo Ercoliani, Pietro Filippini, Angelo Inganni, Faustino e Girolamo Joli, Giovanni Labus, Federico Odorici, Giuseppe Nicolini, Giovanni Renica, Gabriele Rottini, Giulio Uberti, Camillo e Filippo Ugoni e Pietro Zambelli.

²⁰ M. BUSI, *La Congrega della Carità Apostolica di Brescia*, Brescia, Congrega della Carità Apostolica, 2005.

(1834), una tragedia, *Il rinnegato di Messina* o *I saraceni di Messina* (1842), dopo il già ricordato melodramma *Ettore Fieramosca*, del cui coro pare che Temistocle Solera si servisse – insieme a ‘prestiti’ provenienti anche da libretti di altri autori – nella scrittura de *I Lombardi alla prima crociata* di Giuseppe Verdi²¹.

Rimase inedito un dramma su Giovanna d'Arco, forse ispirato alla traduzione della *Vergine d'Orleans* di Schiller del lontano cugino della moglie, Andrea Maffei. La sofferenza spirituale, la nostalgia, un profondo «duolo», contraddistinguono i temi e il linguaggio del verseggiatore, il cui amore per la madre patria non riesce a distoglierlo da mesti pensieri: questi saranno sublimati solo dalla fede, alla quale si adatterà la musa del secondo periodo della produzione letteraria, principalmente incentrato sulla poesia religiosa, che si fa a tratti preghiera.

Né questa, che onora le piagge del Mella,
antica cittade sì chiara sì bella
può fare che il giorno mi rida seren:
né i miti suoi colli, né l'aure sì vive
che invianle due laghi da prossime rive
la nebbia del duolo mi sgombran dal sen²².

Il successo in ambito poetico veniva ancora riconosciuto – e forse toccava il suo apogeo a livello nazionale – allorché arrivò a valorizzarlo la *Strenna Italiana* del 1852 pubblicata da Paolo Ripamonti Carpano, in cui compariva al fianco di Tullio Dandolo, Cesare Rovida e Antonio Zoncada con tre liriche: *A Maria delle Consolazioni nel giorno della sua festività in Brescia*; *Ancora sulla festività di Maria delle Consolazioni* e *Sulla morte d'un bambino (dal francese di M. Reboul)*.

Il suo archivio è disseminato di esperimenti incompiuti o portati a termine ma rimasti segreti, al punto che i suoi figli coltivarono il proponimento, rimasto irrealizzato, di una raccolta organica della sua produzione lirica, nella quale non è facile distinguere le ispirazioni originali dalle traduzioni o dalle trascrizioni di altri autori. In appendice al presente saggio si pubblicano cinque componimenti inediti e “impegnati”, prescelti appunto perché accomunati da un percorso di maturazione politica segnato da

²¹ P. FAUSTINI, *Vita e melodramma: Temistocle Solera (1815-1878)*, in «Annali Online di Ferrara – Lettere», vol. 1 (2009), p. 149. Giulio Pullè lamentò, non smentito da Solera, un plagio letterario dai suoi ancora inediti *Hernani*, peraltro destinati, come l'*Ettore Fieramosca* di Gallia, a Costantino Quaranta.

²² Versi tratti dall'inedita composizione intitolata *La fantasia malinconica*, appuntata insieme alla romanza *Amore infelice*, nei fascicoli del I, II e IV atto della tragedia d'ispirazione schilleriana, ora in RAB.

contraddizioni forse solo apparenti, sulle quali ci si soffermerà più avanti. Oltre che autore di versi, fu appassionato raccoglitore di autografi di grandi letterati bresciani che lo avevano preceduto. Tra essi si segnalano, sulla scorta dei ritrovamenti sinora noti, Carlo Roncalli e Camillo Ugoni.

Del primo, celebre compositore di salaci epigrammi, raccolse non meno di 80 lettere indirizzate a lui (o, in minor numero, da lui scritte) tra la fine del Settecento e l'inizio del secolo successivo da personaggi del calibro dell'abate Bettinelli²³, di Colpani, Corniani, Duranti, Labus, Manin, Pepoli, Pindemonte, Scevola e Trissino; purtroppo non ne sono pervenute alcune inventariate da Gallia, ma che sarebbero state senz'altro interessanti, provenendo da Giambattista Bodoni, Federico Girolamo Borgno, Melchiorre Cesarotti, Carlo e Alessandro Verri. Interessante la corrispondenza femminile: non solo galanterie per attrici in voga, ma scambi di alto livello culturale con Silvia Curtoni Verza, Giustina Michiel Renier e Paolina Gismondi Secco Suardo, con costante evocazione della mecenate di Roncalli: Bianca Capece della Somaglia Uggeri²⁴.

Di Camillo Ugoni, tramite il fratello Filippo, Gallia raccolse una consistente parte dell'archivio privato, composta da appunti per biografie di uomini illustri e da quasi quattrocento lettere 'in entrata' provenienti da oltre centosessanta corrispondenti. Questo patrimonio fu donato all'Ateneo poco prima dell'entrata in guerra dell'Italia nel 1940 dai nipoti del Segretario: Antonio e – l'omonimo – Giuseppe Gallia. Il fondo, attualmente depositato presso l'Archivio di Stato di Brescia, come noto, è stato

²³ Per apprezzare i toni e i temi dell'epistolario, si propone un passaggio tratto da una delle lettere di Bettinelli a Roncalli, scritta a Mantova il 30 settembre 1799, all'indomani della morte di papa Pio VI e prima del conclave nel quale sarebbe stato eletto Pio VII; se il letterato avesse potuto partecipare, il suo voto non sarebbe caduto su Chiaramonti, ma su Giulio Maria della Somaglia, fratello della contessa Bianca Uggeri: «Sappiate che è morto anche il Papa da Santo, e da Martire, come mi disse or ora il celebre Abate Marotti Co[sacrist]a e suo Secretario, nelle cui mani è spirato. Vien l'Ab. da Valenza con Monsig.^r Caraccioli per Venezia, avendo invano ottenute da Buonaparte al suo passaggio buone parole. Ma il sacro cadavere è ancor colà custodito da Monsig.^{re} Spina, e vi è venerato dai popoli come fu vivendo anche in quella Babele. Mille ossequi alla Sig.^{ra} D. Bianca, di cui tacete barbaram[ent]e. Taccia ella di voi al fra[te]llo nuovo Papa, (cui dò il mio voto oltre i 35 di Venezia ch'ei merita, e i mille che merita la sorella) in vo[st]ro gastigo, se mai fosse tentato di farvi Cardinale sapendo l'onor ch'ella vi fa sareste il Cardinal Grigramma e per esserlo più degnamente traducete il seguente» epigramma in francese.

²⁴ Per il catalogo completo della corrispondenza del conte Carlo Roncalli Parolino (1732 – 1811) raccolta da Giuseppe Gallia e dallo stesso inserita in una cartella inviatagli dal tipografo Valentini, già utilizzata per stilare un elenco di ventinove «Memorie da leggersi sull'anno 1863» in Ateneo, si rimanda all'appendice del presente saggio.

inventariato da Roberto Navarrini²⁵ e il suo studio completa specularmente l'importante pubblicazione dell'epistolario ugoniano da parte di Margherita Petroboni Cancarini²⁶. Gli ultimi ritrovamenti hanno permesso di constatare che certamente una «cospicua parte» della raccolta fu versata dagli eredi Gallia, ma più di qualche frammento rimase in famiglia²⁷. Tra le carte del patriota bresciano risaltano ventidue preziosi autografi foscoliani, ora contenuti nella busta 173 dell'Archivio storico dell'Ateneo. Ma tra le mani del Segretario di manoscritti del poeta di Zante ne passarono almeno sette in più²⁸ e già alla sua epoca se ne erano dispersi, tra casa e accademia,

²⁵ R. NAVARRINI, *L'archivio storico dell'Ateneo di Brescia*, Brescia, Geroldi, 1996, pp. 391-407.

²⁶ M. PETROBONI-CANCARINI, *Camillo Ugoni. Letterato e patriota bresciano*, Milano SugarCo Edizioni, 1974-1978 (voll. 4, di cui tre dedicati all'epistolario). Secondo l'autrice, tra la morte di Gallia avvenuta nel 1889 e la donazione del fondo all'Ateneo nel 1940, ci fu una graduale dispersione dell'archivio ugoniano: «Guerrini già nel 1923-24, quando poté prendere visione delle lettere consegnategli dagli eredi Gallia per la stesura del suo articolo [...] *Il carteggio degli Ugoni* nel volume *I cospiratori bresciani del 21 nel centenario dei loro processi*, ebbe a lamentare la scomparsa di molti autografi (in base a un elenco compilato dallo stesso Gallia), e forse dei più importanti, quali quelli degli Arconati, del Confalonieri, del Mazzini, del Tommaseo. [...] La parte restante dell'archivio Ugoni [...] è stata venduta nel 1972 alla Biblioteca Civica A. Maj di Bergamo da un antiquario bergamasco, ed è ora depositata presso la suddetta biblioteca. Il fondo consta di circa 480 lettere, rilegate in due grossi tomi in ordine alfabetico comprendente il primo (Mss. 5/381) i corrispondenti con iniziale A-L, ed il secondo (Mss. 5/382) i corrispondenti con iniziale M-Z», *ibidem*, vol. II, pp. XIII-XIV, n. 12.

²⁷ È il caso, ad esempio, di una missiva di Francesco Testa, datata Vicenza 14 novembre 1821, in cui in chiusura è chiesto a Ugoni: «che dice della Canzone del Manzoni?», probabilmente riferendosi al *Cinque Maggio*, oppure ad una versione che forse girava clandestina tra i letterati dell'ode *Marzo 1821*, giacché l'arresto di Confalonieri, a seguito del quale fu compromettente conservare il manoscritto, sarebbe avvenuto un mese più tardi. Chi scrive ha poi rinvenuto, grazie a Bernardo Falconi, anche una parte di una lettera scritta da Ferdinando Negri, a Mantova, il 23 marzo 1843, in cui si citano Lechi, Gussago, Arrivabene, Bettinelli, Scalvini, Foscolo e Monti, oltre al *Tristram Shandy*.

²⁸ Nella busta 173 si trovano anche gli elenchi compilati da Gallia degli autografi foscoliani divisi per titolo di possesso («miei» e «di proprietà dell'Ateneo») prima che avvenisse la confusione *post mortem*. Non mi risulterebbero, pertanto, confluite nella donazione del 1940 le seguenti lettere indirizzate da Foscolo a Ugoni: Milano, 2 luglio 1808 (dell'Ateneo); Milano, 31 maggio 1808 (di Gallia, «donata a don Carlo Franzoni»); Pavia, 31 maggio 1809 (dell'Ateneo); Milano, 15 aprile 1812 (dell'Ateneo); Firenze, 28 ottobre 1813 (dell'Ateneo); Milano, 8 febbraio 1815 (dell'Ateneo); «Come mai il diavolo si sia pigliata... Sabato 30 maggio» (di Gallia, «va colla dedica»). Inoltre – ma non è chiaro se Gallia le acquisì nell'ambito del fondo ugoniano – egli ebbe anche una lettera di Foscolo a Borgno (Milano, 27 giugno 1810, «data al Sig. L. Fornasini») e una a Scalvini («Mi trovo peggiormente malato... 14 marzo»).

altri cinque²⁹. Di notevole, tra il materiale non ceduto all'Ateneo e di recente rinvenuto da chi scrive, qui si segnala un sonetto inedito dedicato da Ugoni all'amico prof. Antonio Perego (1787 – 1848) in occasione delle sue nozze con Drusilla Lera (cognata di Rodolfo Vantini), forse in questo caso incamerato da Gallia perché collega del fisico milanese al Liceo di Brescia³⁰. Non si tratta di una semplice composizione d'occasione, ma di un testo emozionante perché autobiografico e strettamente legato ai sedici anni d'esilio che, nella fase iniziale tra il 1822 e il 1824, seguì la direttrice Ginevra, Zurigo, Londra e Lugano³¹. L'esule, dunque, compiva i primi passi del lungo confino europeo, godendo della storia e della cultura delle città nelle quali si snodava il suo peregrinare (in quel momento si trovava a Zurigo, la «Turicica pendice», indicazione topografica illustrata in calce da chiosa etimologica), ma già sospirando il momento del rimpatrio a Brescia («dolce il dì che al mio nido tornando»), pur nell'amara e ancora non piena consapevolezza dell'incerto e lontano giorno in cui ciò sarebbe potuto avvenire («in densa nebbia è il quando!»)³².

La gelosa custodia di un simile canto non rivela solo l'amore per il personaggio e la sua capacità di comporre versi belli e al contempo profondi, ma tradisce la necessità per Gallia di conservare come reliquie le sofferenti testimonianze di un'epoca dove non mancava nulla, se non la libertà. Eppure il Segretario non fu immune da autorevoli accuse di austriacantismo.

Siamo nel fervore dell'unione della Lombardia al Piemonte: da Bergamo, l'8 giugno 1859 Giuseppe Zanardelli e Francesco Glisenti sono incaricati dal Commissario Regio presso il Generale Garibaldi, Emilio Visconti Venosta «di promuovere il movimento nazionale nella Provincia di Brescia, e di spingere il paese a tutti quei modi d'insurrezione, che ponno ajutare

²⁹ «Nell'epistolario Le Monnier sono dirette inoltre all'Ugoni le lettere 708, 710, 711, 719, 730 i cui autografi non si trovano presso l'Ateneo né presso me», appunto di Gallia in ASB, *Archivio Storico dell'Ateneo*, busta 173, *Carte Camillo Ugoni*.

³⁰ Gallia e Perego insegnarono assieme, ad esempio, nell'anno scolastico 1838/39, come ricavo da una pagella del primo semestre dell'alunno Antonio Legnazzi, firmata in originale dai cinque docenti liceali: Gaetano Scandella (religione), Giovanni Battista Campana (filosofia), Antonio Perego (fisica), Alberto Gabba (matematica) e Giuseppe Gallia (filologia e storia universale).

³¹ PETROBONI-CANCARINI, vol. I, pp. 163-175. Il sonetto deve essere collocato tra luglio 1822, quando Ugoni arrivò a Zurigo prendendo «comodo alloggio» in una casetta precedentemente abitata da Foscolo e l'autunno dello stesso anno, allorché decise di abbandonare la città elvetica, risalendo la valle del Reno via Stoccarda, Francoforte e Aquisgrana, per raggiungere Bruxelles il 6 gennaio 1823, prima di imbarcarsi per Londra da Ostenda.

³² La trascrizione integrale del testo si trova in appendice, prima delle cinque poesie inedite che ivi vengono proposte.

al buon esito delle operazioni della guerra d'indipendenza». Entrato l'Eroe in città, il 13 giugno, il Commissario di S.M. Sarda, avvocato Bernardino Bianchi, decreta l'istituzione di una Giunta provvisoria per l'amministrazione di Brescia composta da cinque membri, tra cui il dottor Giuseppe Zanardelli. Il 23 novembre, Urbano Rattazzi, ministro dell'Interno nel governo Lamarmora, nomina Agostino Depretis Governatore di Brescia; l'insediamento avviene il 7 gennaio 1860, ma la carica è mantenuta per poco, poiché già il 26 aprile vengono rassegnate le dimissioni, ufficialmente, per difficoltà incontrate in campo amministrativo³³.

In questo contesto si colloca una preziosa lettera confidenziale di Zanardelli a Depretis, recentemente ritrovata da Daniele Montanari³⁴, di cui qui si trascrive il passaggio dedicato a Gallia.

Carissimo amico

Per adempiere a quanto tu mi chiedesti ti dirò francamente come io la pensi, in piena convinzione della mia coscienza, sulla situazione morale e politica di Brescia. Il delinearti una tale situazione mi obbliga necessariamente a dirti i precedenti che l'hanno creata senza de quali un qualsiasi determinato momento politico riuscirebbe d'ordinario inesplicabile. Ma prima ti accenno il nudo e duro ma innegabile fatto, che, cioè, la parte liberale è qui disgraziatamente in minoranza, minoranza che non si conforta se non al pensiero di vedere fra i suoi tutta la parte più intelligente e colta del paese. [...] chi principalmente aiutò i retri è certo Giuseppe Borghetti intimo amico di Longo e creatura di Oldofredi, il quale Borghetti fu per isventura qui nominato Vice-Intendente. Per darti un'idea del punto cui egli ed i suoi spingono i loro pregiudizii ti narrerò un fatto. Quando l'Imperatore Napoleone fu a Brescia, Filippo Ugoni che ti nominai, il quale nella sua lunga emigrazione avea conosciuto il Bonaparte a Zurigo ed avea con esso qualche familiarità, volle recarsi a visitarlo. Saputa il Borghetti una tale intenzione andò dall'Ugoni a raccomandargli di parlare all'Imperatore contro Garibaldi. È vano il dirti con quanto sdegno l'Ugoni rispose, sdegno diviso poscia dall'intera città. E come Vice-Intendente il Borghetti

³³ «Le dimissioni di Depretis furono causate – oltre che dalla sua opposizione alla politica governativa, che aveva portato alla cessione di Nizza alla Francia – anche dalle critiche che gli erano state mosse riguardo al mancato appoggio ai candidati governativi bresciani nelle elezioni appena tenute», L. FAVERZANI, *Gli esuli d'oltremonticino e trentini dal 1859 al 1866*, in *Atti del Convegno Brescia nell'Italia, Giornata di studio per il centocinquantenario dell'Unità nazionale*, a cura di L. Faverzani, supplemento ai «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 2011, Brescia, Grafo, 2015, p. 113; E. LIBRINO, *Agostino Depretis Governatore di Brescia*, in «Rassegna Storica del Risorgimento», 1931, pp. 529-561.

³⁴ D. MONTANARI, *Zanardelli Storiografo mazziniano. Memorie e riflessioni politiche dal carteggio Odorici*, Travagliato-Brescia, Torre d'Ercole, 2019, pp. 201 e 208. Per la sua rilevanza, dallo stesso autore la lettera è stata riproposta anche nel più recente saggio *Gli Zanardelli Recchia. Origine di una famiglia borghese*, Torbole Casaglia-Brescia, Torre d'Ercole, 2023.

non faceva che aiutare i retrivi. Così quando fu a Brescia il Prof. Melegari e che volle aver nozioni sull'istruzione pubblica il Borghetti invece di mandar a chiamare i professori distinti per patriottismo che ti nominai, mandò a chiamare certo Prof. Gallia che nel 1857 compose un inno cantato in teatro a glorificazione di Francesco Giuseppe, che fra l'altre cose diceva: *Come stella accanto al sole brilla Elisa accanto a te*. Parimenti quando il Governo chiese informazioni sul personale insegnante, queste informazioni il Borghetti le fece fare dal suddetto *poeta cesareo*, e le mandò tali e quali. È inutile dire che esso salvò tutti i professori più retrivi, ed uno soprattutto che gode la più sinistra fama politica.

Benché Zanardelli utilizzasse Gallia per colpire l'acerrimo rivale Borghetti³⁵, resta il fatto di un giudizio ben poco lusinghiero: il Segretario non era altro che un poetastro al soldo del regnante di turno, che si era umiliato persino ad esaltare la coppia imperiale. Quanto al distico citato non è questa la sede per valutare se sia peccato veniale di Gallia aver tributato alla "Principessa Sissi" in visita a Brescia due versi forse galanti nelle intenzioni, ma oggettivamente infelici nella resa stilistica (e insensati dal punto di vista 'astronomico'). Pare equilibrato puntualizzare che se Gallia si prestò a comporli, Zanardelli non si dimise per l'occasione dal suo (unico) incarico di Segretario del Teatro Grande³⁶.

³⁵ Giuseppe Borghetti (Brescia, 1815 – Schilpario, 1887) era stato un attivo patriota, ma era inviso a Zanardelli per la posizione politica saldamente orientata verso la Destra storica e l'affinità col mondo cattolico (al quale apparteneva a pieno titolo Gallia) e con la nobiltà Bresciana (viveva in un palazzo di via Torre d'Ercole con i conti Francesco e Lodovico Bettoni e aveva sposato la contessa Eleonora Lechi). Nel 1848 era stato nominato segretario generale del Governo provvisorio di Brescia e nel 1849 aveva partecipato alle Dieci Giornate. Intimo di Cavour e di D'Azeglio fece carriera amministrativa, venendo nominato nel 1861 consigliere delegato alla prefettura di Milano e, in seguito, prefetto di Mantova, Messina e Genova, dove si trovava nel 1876 quando fu obbligato ad andare in pensione dalla Sinistra storica, il cui governo era appena giunto al potere con Depretis e Zanardelli. Anche questa defenestrazione, insieme ad alcuni passaggi del pregresso *cursus honorum*, è documentata in un piccolo fondo archivistico contenente le carte private del Borghetti ora in RAB.

³⁶ A. BERTOLI, *Zanardelli, un Grande a teatro*, in «Corriere della Sera», edizione «Brescia», 21 luglio 2020, p. 9. «Negli ultimi anni della dominazione austriaca, caratterizzati da un perdurante clima poliziesco e da una grave situazione economica, l'Imperatore visitò Brescia due volte, nel 1851 e nel 1857. In ambedue le occasioni Francesco Giuseppe fu accolto piuttosto freddamente e, contrariamente a quanto era accaduto per i suoi predecessori, non si ebbero particolari preparativi in teatro. In coincidenza con la seconda visita fu eseguita una ricognizione generale dell'edificio e collocate alcune stufe nei corridoi per il riscaldamento», M. MONDINI, *Il Teatro Grande durante il periodo austriaco 1814-1859*, in AA. VV., *Il Teatro Grande di Brescia*, Brescia, Grafo, 1986, vol. II, p. 151. A differenza dei perduti versi di Gallia, si conservano, grazie ai tipi del giornale «La Sferza» di Venturini, i 413 sciolti di Leonardo Mazzoldi, *Aure d'Italia. A.S.M. l'Imperatrice d'Austria Elisabetta Amalia coll'augusto consorte Francesco Giuseppe I il Magnanimo transitante per Brescia l'11 Gennajo 1857*.

Quanto alla squalificante etichetta di «poeta cesareo», essa potrebbe trovare più adeguato riscontro in un'ode all'Imperatore, inedita, ritrovata tra le carte di Gallia, dallo stesso manoscritta e corretta, che si riporta integralmente in appendice, qui evidenziando che quella che di primo acchito parrebbe una composizione puramente celebrativa («l'aura che spira a noi dal Tuo sembiante») ha in vero uno scopo parenetico che ben si addice alla posizione sociale e culturale occupata da Gallia. Si ricorda al sovrano che i sudditi più che di un «Prince e Re» hanno bisogno di un padre capace di perdonarne le intemperanze, di metter da parte la spada, le cruenti vittorie e le glorie conquistate con le lacrime, affinché in un vasto regno che copre una significativa porzione dell'Europa, delimitata dai fiumi Elba, Danubio e Po, possano essere coltivate e risplendere «l'arti, l'ingegno ed il saper». Una fratellanza non di sangue o di origini ristrette nei confini nazionali, ma di menti, che l'esperienza atenaica e la connessa fitta rete di relazioni anche transalpine suggeriva come ambizione da sostenere in favore di una *pax studiorum* o, quantomeno, come concepibile accettazione degli eventi politici.

Non meno significativa, ma su versante opposto, ossia quello della critica al regime austriaco e alla gestione di uno dei templi della cultura lombarda, il Teatro alla Scala in piena era verdiana, risulta una straordinaria satira in endecasillabi³⁷ che, per quanto risulti di pugno di Gallia e confusa tra le sue carte, era stata verosimilmente partorita nel salotto di Clara Maffei.

[...] da questo foglio lettor vedi
come in Austria si tien caro l'ingegno
ove stia non importa, anco nei piedi
per sollevarlo ai primi onor del Regno.

Il componimento gioca argutamente sul metatesto, inserendovi una lettera riservata di Metternich al barone Torresani³⁸ sulla nomina puramente politica dei due direttori del corpo di ballo. Dietro all'anonimo si nasconde un verseggiatore brillante per la scioltezza del narrato, la musicalità del ritmo, la libertà pungente e che non risparmia nessuno nella 'Milano bene' dell'epoca, ove la connivenza col regime è sempre un vantaggio, favorito da signore capaci di aggregare personaggi influenti nei palazzi dei mariti: «che

³⁷ È la terza poesia delle cinque pubblicate integralmente in appendice.

³⁸ Carlo Giusto de Torresani Lanzfeld, barone di Camponero (Cles, 1779 – 1852), dal 1822 direttore della polizia di Milano. Fu severo, zelante, scrupoloso nel suo ufficio e perciò apprezzatissimo da Metternich e dal sovrano. Nel 1833 e 1834 scoprì e sventò la congiura della *Giovine Italia* in Lombardia e ne arrestò i capi. Nel 1846 ebbe anche la direzione del Teatro alla Scala, di cui il governo si curava per ragioni politiche.

bella Dama e saporito desco / accetto posson fare anche un Tedesco». Forse l'autore è lo stesso lontano 'cugino' della moglie di Gallia, Andrea Maffei, o più probabilmente taluno a lui vicino che ne voleva colpire l'intima amicizia con Torresani, legame tra l'altro alla base della rottura con Clarina, che proprio nel 1846 – anno nel quale è possibile ubicare la redazione della satira – era rimasta attratta nell'orbita della spigliatezza 'crepuscolare' di Carlo Tenca³⁹.

Oltre ad avere il coraggio di non sbarazzarsi di simili compromettenti fogli, va rammentato – onde ridimensionare l'accusa di Zanardelli – che nel marzo 1848 Gallia si schierò per la fusione della Lombardia al Piemonte, pubblicando insieme a Tartarino Caprioli un atto di dedizione a Carlo Alberto e promuovendone la raccolta di sottoscrizioni, avendone poi noie fino al 1859⁴⁰. Nella memorialistica delle Dieci Giornate, accanto ai lavori di Cesare Correnti (*I dieci giorni della insurrezione di Brescia nel 1849*), Federico Odorici (volume XI delle *Storie bresciane*), Giuseppe Nicolini (*Continuazione del Ragionamento della Storia di Brescia*), Giuseppe Porcelli (*Storia della rivoluzione di Brescia nel 1849 di un anonimo bresciano*) e Felice Venosta (*Il martirio di Brescia*) si pone a buon diritto (selezionata nel 1999 anche in una pubblicazione promossa da «Il Giornale di Brescia») il volume di 95 pagine scritto da Gallia e finito di stampare il 7 febbraio 1879 dalla tipografia di G. Bersi e C., intitolato *Episodio bresciano del 1849*, una storia minore di «masnadieri», ma non «malandrini volgari», in cui è vivacemente valorizzata, all'insegna del patriottismo, la valle d'origine.

Sempre al 1879 va ricondotto anche un originale sonetto *Pel solenne ingresso del rev.mo Signore don Enrico Comini alla Prepositura di S. Agata in Brescia*, in cui Gallia, facendosi *ghostwriter* del «clero della parrocchia», si scaglia contro i *mala tempora* correnti spronando la sua città a ritrovare la fede che, nel clima dell'Italia liberale, sta rischiando di perdere, insieme alla memoria del suo passato contrassegnato dalla sofferenza:

Dopo catene e secoli di pianto
le sue vittorie non concesse Iddio
a questa terra per condurla a tanto⁴¹.

³⁹ Di sentimenti liberali (sostenne l'irredentismo del Trentino, sua terra natale), ma amante del quieto vivere, Andrea Maffei non volle compromettersi politicamente, e la sua familiarità con il barone Torresani e con altri esponenti della polizia austriaca fu probabilmente (insieme alla sua propensione al gioco e alla galanteria) un motivo di disaccordo con la moglie, dalla quale si separò amichevolmente nel 1846: *Il Parnaso italiano*, volume primo sulla *Poesia dell'Ottocento*, a cura di C. Muscetta – E. Sormani, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1968, p. 478.

⁴⁰ BETTONI-CAZZAGO, *Della vita*, p. 21.

⁴¹ Quinta poesia in appendice.

Senz'altro si tratta – tanto per l'*Episodio bresciano*, quanto per il benvenuto al prevosto⁴² – di opere che tardivamente si confrontano con la tematica risorgimentale e che, perciò, potrebbero essere considerate il frutto di una conversione forzata dall'insaturazione di un nuovo regime. Ma rimanendo nel contesto della produzione poetica, un inno trionfale («Surga unanime il grido di evviva») venne vergato 'in presa diretta' in occasione dell'ingresso in scena delle «provvide armate franco sarde» di Vittorio Emanuele II e del «terzo Sovran Bonaparte»⁴³, per spezzare – già lo diceva vent'anni prima, nel 1859 – le «catene del servaggio» imposto dall'«Austro crudel».

Per quanto semplicistica e svilente, non è dunque del tutto destituita di fondamento la classificazione di Gallia nell'ambito dei poeti cesarei. Tuttavia, non solo ogni 'cambio di casacca' merita – come si è tentato di fare – di essere contestualizzato, ma la provenienza stessa della bollatura deve essere letta alla luce del rapporto che Zanardelli ebbe con colui che divenne, al suo posto, Segretario dell'Ateneo.

Per comprendere le dinamiche di questa relazione di odio-amore tra due grandi personaggi bresciani, bisogna rimontare alla seconda ondata di colera in città. Se la prima – quella del 1836 – si era portata via Arici, consentendo a Gallia di guadagnarsi fama e prestigio al Liceo, questa del 1855 non risparmiò Nicolini, viatico alla futura attività del poeta che, se anche non si fosse voluto dire 'cesareo', ormai si sarebbe dovuto definire 'mancato'.

Giuseppe Zanardelli, orfano di padre, primogenito con dieci fratelli minori a carico, indebitato per la casa familiare, destinatario di veto governativo all'esercizio della professione forense e di insegnante privato di materie giuridiche, con revoca della patente concessagli dall'Università di Pavia, rifiutato nella sua candidatura alla Camera di Commercio di Brescia, osò puntare sul segretariato dell'Ateneo. E lo fece il 7 settembre 1855 con una missiva vibrante che più che una 'domanda di assunzione' aveva le caratteristiche di un 'programma politico' di vasto raggio che *in nuce* nascondeva, senza che il suo redattore lo potesse nemmeno immaginare, il multiforme ambito di azione in cui si sarebbero snodati oltre quarant'anni di vita parlamentare e ministeriale.

Inclito Ateneo,

La perdita inattesa e lacrimata di Giuseppe Nicolini vi ha imposto, o illustri Accademici, il difficile e doloroso ufficio di eleggergli un successore,

⁴² Secondo l'*Enciclopedia Bresciana*, Enrico Comini (Nave, 1820 – Brescia, 26 dicembre 1881) fu curato e poi prevosto dal 1879 a Sant'Agata e, pur essendo di cagionevole salute, riuscì a compiere intenso apostolato; fu tra i dirigenti della Pia Opera di Santa Dorotea.

⁴³ Quarto componimento sinora inedito nell'appendice poetica.

di nominare il Segretario del vostro Ateneo. Ora fra i nomi dei candidati pell'esercizio di queste onorevoli funzioni, io ardisco di mettere il mio, e voi permettetemi, o Signori, la nobile ambizione di aspirare ai vostri suffragi. E veramente l'ardire è per sembrarmi temerità allorché penso esservi tra voi ingegni provetti e profondi, nomi già celebrati ed illustri, scrittori lungamente benemeriti delle lettere italiane, o nelle scienze fisiche e morali versatissimi⁴⁴.

La lettura combinata delle lettere presenti in due distinti fondi (*Zanardelli* e *Tenca*) dell'Archivio del Museo del Risorgimento di Milano (MRM), sinora pubblicate separatamente⁴⁵, illumina sui movimenti che seguirono dietro le quinte dell'accademia (allora in stato quasi vegetativo, a causa delle pesanti ingerenze governative) e che portarono a non prendere nemmeno in esame l'autocandidatura zanardelliana, facendo spuntare dal mazzo la carta di Gallia; mossa che, lungi dal restare una soluzione tampone ad un momento di crisi provvisoria, si sarebbe rivelata la calata d'asso capace di condizionare positivamente i successivi trentatré anni di vita dell'Ateneo

Il 4 novembre 1855 Carlo Tenca, già incontrato come amante di Clara Maffei, il cui salotto era frequentato anche da Zanardelli, scriveva a quest'ultimo, cui era strettamente legato dalla collaborazione nella rivista da lui diretta, «Il Crepuscolo»:

Cariss[imo] Zanardelli

Ho incominciato a dar fuoco alle batterie, e non dispero di far breccia tra i barbassori dell'Ateneo. Ho messo in prima linea i pezzi più grossi, ho scagliato cioè Giulini contro Lechi, e l'ex presidente Terzi contro Vantini. Di fianco assale l'artiglieria volante delle signore, la Maffei e la moglie di Terzi, che hanno preso di mira l'Ugoni e qualch'altro. Io attendo ancora un poco a dar la carica, e sarà quella della cavalleria pesante che determina la vittoria. Se la piazza non è più dura di Sebastopoli, converrà pure che si lasci espugnare. Ho indotto anche Rosa a volgere a tuo favore i voti che s'indirizzavano a lui, richiedendolo di accettare il segretariato. È un posto precario e pel quale non gli torna conto abbandonare quel che egli tiene

⁴⁴ L'autografo della celebra missiva è riprodotto – e la dice lunga, non trattandosi di un'orazione politica – anche in *incipit* al primo volume dei *Discorsi parlamentari di Giuseppe Zanardelli pubblicati per deliberazione della Camera dei Deputati*, a cura di E. De Marinis – C. Montalcini, Roma, Tipografia della Camera dei Deputati, 1905, pur con l'errore che l'istanza fosse rivolta all'Ateneo Veneto, anziché a quello di Brescia.

⁴⁵ Le lettere di Zanardelli di seguito riproposte furono pubblicate da A. FAPPANI, *Giuseppe Zanardelli e «Il Crepuscolo»*, in «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 1963, pp. 129-130 e 132-135, mentre quelle di Tenca da A. PORATI, *Giuseppe Zanardelli e Carlo Tenca nel carteggio degli anni 1850-1859*, in «Storia in Lombardia», 1 (1998), pp. 272-276.

adesso: io stesso ne lo dissuasi. Sicché anche da quel lato avremo soccorso di esortazioni. Non so se riusciremo; ma certo il rifiuto dovrà tornar difficile a que' nostri amici. [...]

Noi fummo sul punto di scontrarci sul lago di Como. Quando mi fu detto ad Acquate che la signora Annunziata era partita in compagnia di gente venuta poco innanzi alla sua villa, non dubitai punto che tu fossi il visitatore: e come io andava in quei giorni vagando soletto pel lago di Como, sarei corso a raggiungerti se avessi saputo dove rinvenirti. Così, parmi, che tu abbi rinunciato alla tua gita a Milano, e mi sarà tolto di stringerti la mano, come sperava. Sarà dunque per un altro momento, se pure non tarderà tanto, ch'io non venga prima a salutarti a Brescia, poichè non vo' lasciar passare la ventura primavera senza fare una corsa fino a Venezia. Addio intanto con tutto il cuore, e speriamo che i signori dell'Ateneo abbiano una volta una buona ispirazione

Il tuo C. Tenca⁴⁶

Questa lettera è di fenomenale interesse perché, per accerchiare i «bassori dell'Ateneo», Tenca non punta soltanto sulla personale intesa con alcuni soci, ma soprattutto sull'influenza muliebre che sarebbe stato possibile esercitare su una delle figure di maggior spicco (e che continuerà a stare al centro dei rapporti tra Zanardelli e Gallia): Filippo Ugoni, da poco segnato dalla perdita del fratello Camillo. È questa «l'artiglieria volante delle signore, la Maffei e la moglie di Terzi». Il passaggio rivela retroscena che illuminano la biografia zanardelliana con novità sinora mai scritte. Il coinvolgimento di donne era, già di per sé, qualcosa di non scontato a metà Ottocento. Ma non si trattava di figure qualsiasi: stiamo parlando di nobildonne di grande *charme* e intelligenza, capaci di catalizzare, per antonomasia la prima, le più avanzate menti di Lombardia. Un tratto ulteriore le accomunava, quello di essere le amanti dei due interlocutori di questa lettera, ossia, rispettivamente di Tenca e di Zanardelli. Se per la Maffei la circostanza non era segreta, per Zanardelli la relazione rimaneva, quantomeno ufficialmente, clandestina⁴⁷. Clara, nonostante la (remota) parentela

⁴⁶ MRM, *Carte Zanardelli*, cart. II, "Carlo Tenca", f. 24.

⁴⁷ La duratura relazione d'amore è rivelata da una serie di indizi concordanti. Su una copia del volume di L. FÈ D'OSTIANI, *Elenco storico dei viventi Patrizi bresciani e loro ascendenze fino al 1796 con appendice*, Brescia, Tipografia centrale, 1902, appartenuta a Paolo Guerrini, lo storico direttore di «Brixia Sacra» nel 1909 appuntava come Francesca Guidinali fosse «amante di Zanardelli G.» (devo ringraziare ancora una volta Bernardo Falconi della preziosa segnalazione, a margine di quella della miniatura di Faustino Boatti che rappresenta Francesca, in famiglia definita per la sua avvenenza «la divina fanciulla»). Non si tratta di mera illazione, giacché il dato trova conforto in altri elementi. Nel 1860, mentre si trovava in missione speciale a Napoli per verificare se la città fosse pronta all'arrivo di Garibaldi, Zanardelli quasi quotidianamente scriveva, oltre al suo miglior amico Camillo Guerini, anche «alla Fr.». Francesca Guidinali (1825 – 1919) aveva sposato Gaetano

del coniuge con lo sfidante in carica alla Segreteria, teneva la parte di Zanardelli. Non penso che ciò avvenisse perché condizionata dai dissapori con Andrea, dal quale, infatti, si era separata in modo consensuale e rispettoso, avendo come testimoni e patroni Giulio Carcano e Giuseppe Verdi; piuttosto, ritengo che la consuetudine che Zanardelli all'epoca avesse non solo con Tenca, ma anche con la stessa contessa Maffei – anche per il tramite del comune amico Filippo Ugoni⁴⁸ – non potesse che deporre per una sponsorizzazione del dotato, ma all'epoca sventurato, giurista e giornalista. Questi non poteva che essere infinitamente grato all'amico del quale aveva ricevuto la lettera sopra riportata al ritorno dalla gita ad Acquate, ospite dell'amica Annunziata Regondi⁴⁹:

Ti sono con tutta l'anima riconoscente dalla molta sollecitudine e del vivo amore con cui vuoi occuparti del mio affare dell'Ateneo, relativamente

Lana De Terzi (1816 – 1881) e aveva dato al mondo Giulia detta Aurora o Aura (unita in matrimonio con l'avv. Bortolo Benedini) e Gerardo (1854 – 1908) che sposò nel 1881 Evelina Toccagni. Giulia e Gerardo furono per Zanardelli come dei figli e con essi fu sempre premuroso e volle il maschio tra i suoi esecutori testamentari. Il ministro, inoltre, ospitò sino alla morte nella sua villa di Madero e trattò con l'affetto di nipotine le discendenti di Gerardo: Olga (1882 – 1929), Eva (1883 – 1933) e Bianca (detta Ina, n. 1889).

⁴⁸ Dal suo archivio filatelico Giovanni Soncini mi ha segnalato una lettera inedita di Filippo Ugoni da Milano a Giuseppe Zanardelli a Brescia, scritta proprio in quell'epoca, specificamente il 12 agosto 1855, mentre infieriva il colera: «Carissimo Amico. Avete fatto benissimo a darmi una prova evidente della vostra esistenza in questi momenti in cui è così precaria: persistete affinché possiamo rivederci presto, stringerci la mano, deplorare i perduti, e consolarci dei viventi. Né lodo che siate rimasto costì, né io sarei partito se non mi fossero pure già troppe le morti in casa mia, se le mie piccole figlie non mi avessero pregato di porle in salvamento; ma oramai voglio sperare che presto potrò ritornare senza esporre le mezze orfane a nessun pericolo, e ritornando avrò piacere di trovare sulla fine anco rivista del Beccaria, voglio dire della vita di questi, che desidero troviato degno della stampa e d'un elogio nel Crepuscolo, quando uscirà in pubblico unitamente alle sue sorelle. Il sig. Tenca, e la gentilissima contessa Chiarina li vedo di frequente la sera, e in questa farò a tutti due i saluti vostri. La sig.ra Clarina è rimasta qui nella stagione estiva pella stessa ragione ch'io sono partito da Brescia, cioè per non andare ad incappare nel Cholera al suo Clusone. Questo Milano è assediato d'ogni parte dal morbo, ma dalla gaiezza nelle strade ai caffè e al corso, non diresti che il nemico qui sia temuto; Milano rassomiglia a Sebastopoli forte contro tanti nemici che la circondano. Ma anco la vostra casa è immagine di forza ed io me ne congratulo con voi tutti e pregavi dei doveri miei alla vostra Sig.ra Madre. Io desidero assai il fine di tanti guai pel [ben]e che voglio al mio prossimo e per poter ritornare a casa, e stare del tempo coi cari amici sui quali sono superbo di poter contare vivi. Frattanto gradite una stretta di mano del Vostro Aff.mo Amico F. Ugoni».

⁴⁹ «Ricevetti la tua lettera solo stamane al ritorno dalla gita che sai, tratta meco da Acquate la buona e gentile signora Annunziata con essa e suo marito e un mio amico bresciano il nostro quartier generale a Bellagio, donde nei cinque giorni di permanenza scorremmo il lago nelle sue più belle parti».

al quale ti feci parola nell'ultima mia. Accetto con gratitudine l'offerta di far giungere una tua parola sia direttamente, sia indirettamente a Zambelli, Ugoni, Lechi; tu pensi e suggerisci benissimo che per simile gente la molla più possente è la paura. Ed essa la può fare decampare dai preconcezioni disegni, o per lo meno nell'obbedire agli interessi di camarilla lor lascia uno stringimento di cuore che se non altro è... Quanto poi alle calorose espressioni con cui mi prometti di scrivere, ti assicuro che mi commossero nelle più riposte sedi dell'anima ove riecheggiò sì franca parola di amicizia fraterna⁵⁰.

E aggiungeva l'11 novembre 1855:

Carissimo Tenca

grazie di nuovo della tua sollecitudine fraterna e cordiale, grazie tanto più della cortese cooperazione di forze che volgesti a mio favore: ringrazia anche a nome mio quelle gentili persone del loro benigno intervento: alla signora Maffei non posso omettere di dirigere io stesso due righe riconoscenti, lieto anzi di quest'occasione presentarsi per esprimerle i più devoti sentimenti, e ti accludo il relativo biglietto che vorrai favorire trasmetterle. Ugoni già mi scrisse accennandomi la lettera in proposito ricevuta dalla signora Clarina, ribadendo però la solita cantilena che io sono troppo invisibile al governo, e che quindi con me segretario l'Ateneo sarebbe più scrupolosamente sorvegliato, i miei commentari sottoposti a più severa censura e simili. Mentre confesso di amar meglio la sua rude sincerità al gesuitismo d'altri tempi volli però ripeterti che se per riuscire anche presso i liberali conviene essere austriaci c'è da far disperare tutti i giovani del nostro paese che hanno il culto del loro sentimento e l'orgoglio delle proprie convinzioni.

*Caccianli i ciel per non esser men belli,
nè lo profondo inferno li riceve.*

Nella tua carica di cavalleria, senza accennare di saper nulla di questo da me, potrai toccare le mie traversie politiche come un motivo di speciale riguardo in ciò, onde quello che a me sembra dovrebbe essere un titolo comprenda come male lo si faccia da loro, uomini del 21 o del 48, servire da ostacolo! Ugoni è buonissimo diavolo: franco, aperto, con degli impulsi buoni e generosi, ma alquanto balzano e facilmente abbindolato. [...]

Frattanto ti prego anche di sapermi dire quando avrai tu scritto sulla faccenda del segretariato, ti vedrà riscontrato e come. [...] Ed a proposito di giurisprudenza ho il trattato «Il possesso» del nostro avv. Pagani di Brescia, membro dell'Ateneo e della Camarilla. Se alla tua minaccia di prendere atto del mio rifiuto come dimostrazione, il Crepuscolo non viene, nulla di più opportuno di questo per aprire le ostilità. Anche con la calma più imparziale se ne può fare un mucchio di rovine⁵¹.

L'invettiva dantesca contro gli ignavi che segue la chiosa della convenienza di «essere austriaci» per riuscire ad ottenere qualcosa persino dai

⁵⁰ MRM, *Archivio Tenca*, cart. 3, fasc. II.

⁵¹ *Ibidem*.

liberali manifesta lo sconforto nel quale è caduto Zanardelli che, pur abituato a sentirsi dire di no, sperimenta quanto sia amaro quando proviene da chi t'aspetti che stia dalla tua parte. È la caduta dei miti delle prime grandi battaglie risorgimentali: com'è possibile convincere i giovani che valga ancora la pena di lottare? Esiste tuttavia un modo per farlo in maniera pacifica dalle pagine del «Crepuscolo». Sul punto, il direttore non è però convinto di compiere mosse azzardate che possano essere malinterpretate, non volendo rompere del tutto le relazioni con l'élite culturale bresciana, ancorché fosse diventato irraggiungibile l'obiettivo che si era prefissato di permearla dal suo interno mettendo al posto giusto Zanardelli. Così, dunque, Tenca gli scriveva da Milano il 10 dicembre 1855:

Caro Zanardelli

nel «Crepuscolo» del Pagani non converrà parlare per ora, a fine che la critica non sembri una vendetta. Dico vendetta, giacché pur troppo temo che l'affare del segretariato non vada a seconda de' nostri desideri. So che vi si sovrappongono gare e puntigli, e pettegolezzi, e miserie deplorabili, e questi nostri omoni che governano l'Ateneo si mostrano sì fanciullescamente piccini da far ira e pietà al tempo stesso. Bravi quei padri della patria! Vuol dire che hanno screditato del tutto l'Ateneo, ed io darò mano, quando che sia, ad abbatterlo del tutto. Non lascerò partire l'Ugoni da Milano senza che porti seco la minaccia degli sdegni crepuscolari, di cui sarà fatto segno quel balordo e decrepito sinedrio. Sono ormai stanco di vedere sempre a galla la dappocaggine, e se finora ho chiuso un occhio, per non dir due, sulle magagne dell'Ateneo, sperando possibile il risanarlo, ora che dà indizio di incurabile cronicità, è il caso di ajutarlo a morire. All'Ugoni non ho parlato per anco, ma la signora Maffei gliene fece motto, ed ebbe risposte vaghe e senza costrutto. Io scrissi, è qualche settimana al Zambelli una specie di eccitatoria per lui e per gli amici; ma già allora avevo la persuasione che ogni raccomandazione sarebbe stata vana, e però invece di preghiera la lettera aveva tuono di protesta. Sento ora che il Zambelli ti è favorevole: ma pure non rispose alla mia lettera. Quanto al Vantini, esso dichiarò d'essere già prevenuto in favore di certo Gallia e pare che questi sarà il competitore che ti farà più da fare⁵².

Sostenuto da Rodolfo Vantini, compare per la prima volta nella corrispondenza zanardellina un «certo Gallia». Le vite dei due Giuseppe bresciani si incontrano qui, allo stesso esiziale bivio, che ne avrebbe segnato definitivamente le rispettive esistenze. La storia non si fa con i 'se', ma è sicuro che qualora la scelta del segretariato atenaico fosse ricaduta su Zanardelli anziché su Gallia sarebbero sensibilmente mutati non solo i destini dell'accademia, ma anche quelli della città e della nazione nei significativi tratti in cui si innestarono sulla successiva biografia (a tratti confonden-

⁵² MRM, *Carte Zanardelli*, cart. II, "Carlo Tenca", cart. II, f. 22.

dosi con essa) dell'uomo politico e futuro statista. Il 16 dicembre 1855 il Consiglio direttivo dell'Ateneo (abate Pietro Zambelli, architetto Rodolfo Vantini, avvocato Giovanni Battista Pagani, nobile Luigi Lechi, nobile Girolamo Monti, nobile Filippo Ugoni e professor Giuseppe Gallia) convocava l'assemblea generale dei soci per l'elezione del Segretario. Nel relativo verbale, della perorazione del dottor Zanardelli, protocollata il 30 settembre, incredibilmente non risulta traccia. I candidati alla prestigiosa carica erano due: oltre a Gallia, il letterato e storico rovatense Carlo Cocchetti (1817-1888). Messa ai voti la proposta, si procedeva poi allo scrutinio: Cocchetti riceveva 15 voti favorevoli e 15 contrari; Gallia 16 pro e 14 contro. Veniva quindi nominato Segretario, iniziando a firmare ufficialmente i verbali del Consiglio⁵³.

Zanardelli avrebbe dovuto attendere tre anni e mezzo, invece, per essere ascritto al numero dei soci. Il tempo necessario perché l'aria cambiasse. Ho ritrovato e conservo la comunicazione firmata da Luigi Lechi e – ovviamente – controfirmata da Giuseppe Gallia, a cui forse si deve il molto sussiego tributato a un avversario che era stato neutralizzato ponendolo in un oblio discolpato dal non essere socio, circostanza elevata a un *tamquam non esset*. Va però anche precisato che nel frattempo il neofita accademico si era distinto per aver pubblicato, prima nel «Crepuscolo» e poi in autonomo volume del tipografo Valentini di Milano, le lettere *Sulla Esposizione bresciana* del 1857.

N. 65 - Ateneo di Brescia

All'Egregio Signore dottor Giuseppe Zanardelli - Brescia

I saggi pregiabilissimi d'ingegno e di studi pubblicamente offerti dalla S.V. e la nobile aspettazione per essi destata, mossero questo Ateneo nell'adunanza del giorno 6 marzo p.p. a scrivere il di Lei nome fra i propri Soci.

La Presidenza, godendo dell'acquisto che fa in Lei sicuramente la patria Accademia di un valentissimo cooperatore a' suoi intenti di utilità e decoro, mentre Le trasmette un esemplare degli ultimi Commentari, si pregia di attestarle i sensi della sua particolare considerazione.

22 Agosto 1859

Il Presidente - L. Lechi

Il Segretario - G. Gallia⁵⁴

Il consistente iato temporale intercorso tra la proclamazione e l'informativa all'interessato (cinque mesi e mezzo) può essere giustificato dal fat-

⁵³ Traggo le notizie dello spoglio elettorale col "testa a testa" tra Gallia e Cocchetti e la misteriosa totale assenza di Zanardelli da MONTANARI, *Gli Zanardelli Recchia*, pp. 176-177.

⁵⁴ RAB, *Fondo Zanardelli*, attestati e diplomi.

to che «il governo militare sospese nel 1851 le adunanze, e non le permise che nell'aprile 1855, presiedute dal socio anziano d'età: le quali tornarono regolari, presiedute dal Lechi, il 21 agosto 1859»⁵⁵, ma andrebbe meglio approfondita l'ipotesi di una studiata retrodatazione di quella nomina apparentemente primaverile comunicata solo verso la fine dell'estate, in un momento in cui si era consolidata la posizione di Zanardelli nell'ambito del nuovo *establishment* cittadino, ormai riconosciutagli, a partire da giugno e presto indiscutibilmente, la *leadership* non solo locale del movimento patriottico e liberale⁵⁶.

Ad ogni buon conto, poi, le cose cambiarono e il tempo e le convenienze favorirono il superamento degli antichi rancori. Sicché la corrispondenza con Zanardelli nel corso degli anni Settanta e Ottanta dell'Ottocento fu da Gallia gelosamente conservata trattandosi di quella intrattenuta col socio e con il concittadino più eminente giacché divenuto ministro del Regno d'Italia. La ritrovata sinergia garantì anzitutto un notevole risultato a vantaggio del patrimonio archeologico di Brescia e della sua successiva adeguata valorizzazione con l'acquisizione comunale del monastero di fondazione longobarda di San Salvatore-Santa Giulia.

Il Ministro dei Lavori Pubblici

14 Luglio [1876]

Onorevolissimo Sig.^r Professore

Dietro la sua del 25 Maggio, in cui giustamente lagnava che mai venisse sanzionato per legge il contratto relativo alle nostre chiese monumentali, parlai al Depretis che il 16 Giugno presentò infatti un progetto di legge che comprende la cessione della quale si tratta, progetto che oramai fu votato da ambo i rami del Parlamento. Ed ora quindi io mi propongo parlare al Ministro della Guerra onde vedere se nell'applicazione possa concedere le due cose da lei giustamente desiderate; l'estensione, cioè, dell'area da consegnarsi, e la facoltà di valersi dell'opera dei detenuti militari per i lavori che ivi si fanno. Oggi stesso andrò dal Mezzacapo a tenergliene discorso.

Mi perdoni il ritardo a risponderle, dipendente da una miriade d'affari amministrativi e parlamentari, e mi tenga a sua disposizione, ché mi terrò sempre lietissimo de' suoi comandi. A proposito de' quali debbo dirle che ho il dispiacere di non aver veduto il tenente Battini ch'Ella mi raccomandava colla sua del 9 corrente; né so d'altronde che cosa egli possa volere da mè. Se però il Battini si ferma a Roma non gli mancherà l'occasione di vedermi ed Ella me lo dirà a Brescia per dove parto stasera. Mi creda con alta stima e sincera devozione ed amicizia tutto suo obbedientissimo

GZanardelli⁵⁷

⁵⁵ G. GALLIA, *L'Ateneo di Brescia*, in *Brixia 1882*, Brescia, Stab. Tip. Lit. F. Apollonio, 1882, p. 398.

⁵⁶ G.L. FRUCI, *Zanardelli, Giuseppe*, in *DBI*, vol. 71 (2008).

⁵⁷ RAB, *Fondo Gallia*, corrispondenza.

Quanto rappresentato dal ministro trova puntuale riscontro nella «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia» n. 166 di quattro giorni dopo, martedì 18 luglio 1876, ove era pubblicata la legge 7 luglio 1876, n. 3215:

Art. 1. Sono approvati i seguenti contratti stipulati dall'Amministrazione demaniale dello Stato a trattativa privata: [...]

13. Di cessione al comune di Brescia delle tre chiese di Santa Giulia, San Salvatore e Santa Maria in Solario ed annessi, per la loro conservazione come monumenti patrii, verso il corrispettivo di lire 15,000, da pagarsi dal comune nei modi e termini stabiliti dall'istrumento 12 luglio 1875, nei rogiti del notaro D. Giuseppe Cesari di Brescia.

Nel 1876, ottenuta da parte del Demanio Militare la cessione al Municipio delle tre chiese di San Salvatore, Santa Giulia e Santa Maria in Solario, Pietro da Ponte, in qualità di Ispettore agli Scavi e Monumenti, organizzò alcuni sondaggi all'interno dell'ex monastero. La vicenda ebbe inizio nel mese di maggio con una lettera della Commissione Provinciale per la Conservazione dei Monumenti al Ministero della Guerra, in cui si faceva presente l'opportunità di eseguire degli scavi sfruttando l'occasione fornita dalla contestuale esecuzione a cura del Genio Militare di opere di sterro nel chiostro sud-occidentale. L'obiettivo dell'iniziativa era di «rinvenire oggetti antichi, come già si rinvenne la parte più preziosa di quelli che formano il nostro museo», ossia il Museo Patrio Romano che, secondo quanto «le tradizioni bresciane danno argomento di credere» dovevano trovarsi nella zona dell'ex monastero. In realtà tale richiesta si appoggiava su fatti precisi, ossia sui ritrovamenti effettuati nel marzo dello stesso anno in uno dei cortili della caserma dove, fortuitamente, tra le macerie erano emersi grossi frammenti di marmo scolpiti, lapidi recanti iscrizioni, monete romane, un capitello longobardo e un frammento di colonnetta decorata. A seguito di tali ritrovamenti, la Commissione Conservatrice aveva inoltrato istanza al Ministero della Guerra al fine di estendere l'area di indagine⁵⁸. Nella chiesa di Santa Giulia sarebbe stato aperto il Museo dell'Età cristiana il 23 agosto 1882 nel corso delle celebrazioni per l'inaugurazione del monumento ad Arnaldo con discorso del presidente dell'Ateneo Gabriele Rosa⁵⁹.

Tornando al 1876, oltre al mantenimento della promessa di un tra-

⁵⁸ S. BRAGA, *Le vicende del complesso monastico nel XIX secolo fino all'apertura del Museo Cristiano*, in *San Salvatore - Santa Giulia. Il monastero nella storia*, a cura di R. Stradiotti, Banco di Brescia, Ginevra-Milano, Skira, 2001, p. 322.

⁵⁹ Nell'ambito di questi festeggiamenti alla statua di Arnaldo tanto voluti da Zanardelli, il cattolico Gallia prese una posizione di 'equidistanza municipale', partecipando alla raccolta collettanea nel volume *Brixia 1882* col citato saggio *L'Ateneo di Brescia* (pp. 383-404).

sloco per il tenente Vittorio Batini⁶⁰, fu al centro dei rapporti la figura di Filippo Ugoni, che in un certo modo li aveva originariamente divisi. Ma il ministro ora sapeva di potersi servire della mediazione di Gallia per evitare di scongiurare una brutta figura per lui e per la Sinistra da poco salita al potere: un patriota, un bresciano, un amico stava rifiutando l'investitura di senatore del Regno. Si poteva tentare di scongiurare la *débâcle* solo passando dall'Ateneo. E il Segretario era dal canto suo non meno interessato a mandare a Roma l'uomo più rappresentativo per l'accademia. Come un *déjà vu* si evocavano le metafore delle manovre militari, ma pure in questo caso lo strategico accerchiamento operato con la sinergia di prestigiosi alleati non sarebbe riuscito a raggiungere l'esito auspicato da Zanardelli.

Il Ministro dei Lavori Pubblici

6 Genn. [1877]

Caro Professore

Colla sua graditissima di un mese fa, Ella mi faceva sperare che ove si frammettes[s]e alcun indugio si potesse riuscire a far desistere l'ottimo Ugoni dalla sua rinuncia. Ed io feci come Ella consigliava, il *Fabius cunctator*. Ho scritto agli Interni di attendere. E poi affinché un più grave impulso ancora venisse all'Ugoni pregai il Presidente del Senato di scrivergli per aggiungere le sue preghiere. Il Tecchio mi assicurò l'avrebbe fatto; e jeri prima di partire da Roma mi mandò un biglietto in cui mi avisava che aveva scritto all'Ugoni da più giorni ma non ne aveva avuto alcuna risposta. Parmi dunque il momento opportuno e da non lasciar passare per tornare all'assalto e vincere la posizione. Giacché dunque la cosa, com'è naturale e come Ella mi accerta, preme a tutta la città, si unisca al nostro Ballini, e, se le pare opportuno al Gerardi come deputato di Brescia e vincano le resistenze. L'intercessione del Presidente del Senato può valere contro l'obbietto della risoluzione fatta palese, obbietto che Ella diceami l'ultimo messo innanzi. Di tutto ciò io la ringrazio anticipatamente mentre le invio di cuore pel capo d'anno i più fervidi augurii insieme coi devoti saluti
del suo obb. GZanardelli⁶¹

⁶⁰ Il ministro dei Lavori Pubblici così scriveva il 24 Agosto 1876: «Egregio Sig. Gallia. In seguito alla sua gradita raccomandazione non ho mancato d'interessare vivamente il collega della Guerra perché cerchi modo di traslocare in un distretto militare della media o dell'alta Italia il tenente Vittorio Batini ora addetto al distretto di Trapani in Sicilia. Riservandomi d'informarlo appena ne sia edotto dell'esito della mia raccomandazione, ho il piacere di dirmi frattanto con profonda e sincera stima dev.mo GZanardelli», in RAB, *Fondo Gallia*, corrispondenza. Specularmente si veda in ASB, *Carte Zanardelli*, busta 215 fasc. 1 «988 Pratiche riguardanti il Ministero della Guerra – 1877», n. 27 – Trasferimento per Batini Vittorio 25-29/09/1876 e n. 30 – Trasferimento per Batini Vittorio 28.08.1876 – 28.04.1877.

⁶¹ In RAB, *Fondo Gallia*, corrispondenza. Analogamente si veda in ASB, *Carte Zanardelli*, busta 218 fasc. 1 «1001 Pratiche diverse 1877» n. 80 Istanza di Ugoni Filippo volta ad ottenere di essere nominato senatore 25.11.1876 – 12.03.1877.

In vero di lì a breve Ugoni passò a miglior vita e in Ateneo puntualmente toccò a Gallia declamarne un necrologio il 25 marzo 1877. Un estratto della breve orazione fu inviata da «l'autore con ossequio sincero»⁶² a Zanardelli verosimilmente a fine anno, quando questi aveva già dato le dimissioni dal gabinetto per dissapori sulla questione ferroviaria. Riprendendo il discorso «accanto al feretro» di Gabriele Rosa, il segretario tornava sulla questione della mancata accettazione della carica, giustificata dalle ragioni anagrafiche e dalle condizioni di salute che non avrebbero consentito un adeguato svolgimento dell'alta funzione⁶³.

La corrispondenza continuava nel 1881, quando Zanardelli era per la prima di tre volte ministro di Grazia, Giustizia e dei Culti, e si articolava su diverse direttrici. Ancora quella della conservazione e valorizzazione del patrimonio monumentale bresciano⁶⁴; poi il sussidio a concittadini meritevoli; infine, la redazione di un importante epitaffio, con la capacità magistrale per questo tipo di componimenti che tutti riconoscevano a Gallia.

Il 2 dicembre 1880 era morto Angelo Inganni lasciando la famiglia in condizioni precarie. Essendo stato socio dell'Ateneo, Amanzia Guerillot, la seconda moglie francese (a sua volta pittrice), chiese aiuto a Gallia affinché raggiungesse Cesare Correnti, allora segretario dell'Ordine Mauriziano, per forzarne un regolamento (c'era almeno un precedente) e assicurarle una pensione, benché il defunto fosse stato insignito in vita del solo grado di cavaliere, di per sé insufficiente all'erogazione del sussidio reversibile. Gallia tentò di arrivare a Correnti tramite Zanardelli:

Illustrissimo Signore

La vedova del povero Inganni, Amanzia Guerillot, fra le carte del mari-

⁶² RAB, *Fondo Zanardelli*, opuscoli con dedicatoria.

⁶³ «L'indole e l'educazione avevano maturato in Filippo alto concetto del dovere, e però scrupolosamente adempiva, anche dopo l'ottantesimo anno, gli obblighi impostigli dai molteplici incarichi a cui la stima pubblica lo chiamava. E per ciò solo rinunciò il mandato al parlamento nazionale, ricusò quello della presidenza del patrio Ateneo, e risolutamente non volle accettare l'onorificenza di senatore del regno, quantunque sollecitato da ministri, e da intimi amici, quali Tecchio e Giovanni Arrivabene. Rinunciò per la coscienza di non potere per l'età raggiunger l'ideale, che vagheggiava, del deputato e del senatore», G. GALLIA, *Filippo Ugoni. Ricordo*, Brescia, Apollonio, 1877, p. 12.

⁶⁴ Per l'esattezza era il barone Carlo Monti (1851-1924), segretario particolare di Zanardelli, nonché figlio del patriota Alessandro che era stato discepolo di Gallia, a scrivere a quest'ultimo: «Gabinetto del Guardasigilli – Ill.mo Sig. Professore. Il Ministro sarà lieto di riceverla colla Commissione dalla S.V. presieduta oggi alle 2. Colgo l'occasione per rinnovarle le attestazioni della mia profonda osservanza e ripetermi Suo dev.^{mo} obb.^{mo} C[arlo] Monti – Brescia, 6.9.81», in RAB. La Commissione presieduta da Gallia era quella «per la conservazione dei patrii monumenti», più precisamente denominata «Commissione Provinciale per la conservazione ed illustrazione de' Monumenti ed Archivi».

to, defunto il 2 del pp. dicembre, trovò alcune lettere cortesissime della S.Vill., dalle quali piglia conforto a ricorrere alla di Lei bontà con grande fiducia di poter forse per la validissima di Lei intercessione conseguire dalla Commenda Mauriziana una pensioncina che sarebbe sollievo providissimo alla sua povertà. Veramente il grado di Cavaliere non dà titolo a ciò, ma l'eccezione, se fosse fatta, non sarebbe la prima, e ho alla memoria la vedova del pov. conf. Gazzoletti. L'Inganni fece nel 1879 omaggio d'un quadro a S.M. il Re, e ricevette le insegne di Ufficiale della Corona d'Italia: fu artista valente, e l'onore che gli venisse così aggiunto sarebbe collocato bene, e ottimamente il beneficio a suffragio delle angustie a cui resta la famigliuola. Ma al suo nobile cuore, se è cosa che si possa, non fan mestieri parole. Moltissimo o tutto dipenderà dal Correnti, sul quale cercherò anche qualche altra raccomandazione. La signora Guerillot rivolgendosi per quest'ufficio a me quale amico del defunto e suo collega al nostro Ateneo, mi porge l'occasione, ch'io volentieri colgo, di rinnovarmi alla di Lei memoria: se la cosa è possibile, debbo pure pregare la sua bontà di fare che io sappia le pratiche necessarie per venirne a capo. E gradisca l'ossequio mio, e Le piaccia anche fare all'ottima sua mamma i saluti affettuosi della mia famiglia e le nostre congratulazioni che siasi ben rimessa in salute. E mi perdoni la libertà, e m'abbia
 Obblig.mo e aff.mo [...] Giuseppe Gallia⁶⁵

Diciassette giorni dopo queste poco efficaci «congratulazioni» – riprova di una confidenza intima – morì la madre del ministro, che ne aveva ricevuto la visita a Roma, soffrendo pertanto all'inatteso capezzale; proprio a Gallia venne immediatamente commissionata dalla famiglia l'epigrafe funebre:

Margherita Zanardelli n[ata] Caminada
 madrefamiglia solerte magnanima
 pel marito pe' figli e nipoti
 di sé ognora dimentica
 piissima misericordiosa cortese
 equanime nella sventura e nella prosperità
 m[orì] in Roma il V febr. MDCCCLXXXI d'an. LXXIV
 qui trasferita la salma
 con pubblico lutto⁶⁶.

⁶⁵ Lettera da Brescia del 19 gennaio 1881 ora in ASB, *Carte Zanardelli*, busta 64 fascicolo 7 «346 Lettere mittenti A-P» n. 1931 Gallia Giuseppe (gennaio, 19, Brescia, c. 1). La minuta di pugno di Gallia di una lettera di analogo tenore si trova in RAB, *Fondo Gallia*, appunti vari. Per la precisione è vergata a tergo dello stesso foglio su cui era già stata scritta, nel 1879, la bozza della iscrizione commemorativa dei congiurati bresciani collocata sulla facciata del liceo «Arnaldo» (Fig. 12). Non è chiaro se originariamente Gallia volesse scrivere a uno dei fratelli Zanardelli per raggiungere il ministro, affinché quest'ultimo convincesse Cesare Correnti a piegare i regolamenti dell'Ordine dei Santi Maurizio e Lazzaro in favore di una buona causa.

⁶⁶ In RAB, *Fondo Gallia*, epitaffi; riprodotto in appendice V, tavola n. 14. Non sono in grado di dire se il testo fosse destinato solo alla porta della chiesa nella quale si celebrò il funerale o alla sepoltura cimiteriale, giacché la cappella di famiglia al Vantiniano, ove

Potrebbe sembrare di marginale interesse la trasmissione da parte di Zanardelli, l'anno successivo, di un diploma la cui accompagnatoria rimase tra le carte di Gallia. Ma il destinatario finale dell'onorificenza era nientemeno che il pittore Giovanni Renica, che proprio nel 1882, ormai gravemente ipovedente, aveva lasciato all'Ateneo molti dei suoi dipinti, disegni e schizzi. La donazione era di grande importanza e il Segretario volle in tutti i modi ringraziare in vita – e magnificare *post mortem* – il munifico benefattore. Donde l'intermediazione per il prestigioso riconoscimento che Zanardelli riusciva a procurargli:

Il Guardasigilli
Ministro di Grazia e Giustizia e dei Culti

Brescia 8 Settembre 1882.

Carissimo Signor Professore,
Di seguito alla mia lettera del 23 u.s. Agosto Le rimetto il Decreto di nomina del Renica a Cavaliere della Corona d'Italia, Decreto che mi è giunto or ora speditomi dal collega Baccelli. Si compiaccia procurare la consegna al Renica e mi abbia

suo dev.^{mo} GZanardelli⁶⁷

Quando nel 1884, il 27 agosto, Renica morì, Gallia tenne il suo *Ricordo funebre*⁶⁸ e dettò l'epigrafe per un cippo nell'emiciclo del Vantiniano all'interno dell'edicola dedicata ai cittadini benemeriti⁶⁹. Infine fu tra coloro

tuttora è sepolta la salma di Margherita Caminada, fu realizzata oltre vent'anni dopo la sua morte. Segnalo che nel manoscritto il sesto rigo sostituiva la versione precedente «ne' crudeli e ne' prosperi casi».

⁶⁷ In RAB, *Fondo Gallia*, corrispondenza. Lo svolgimento della pratica è documentato in ASB, *Carte Zanardelli*, busta 267 «1107 Pratiche del Gabinetto del Ministro 1882» n. 3356 Onorificenza per Giovanni Renica 27 giugno – 9 agosto.

⁶⁸ «Sono studi dal vero 548, montati su piccole tavolette di latta, delle dimensioni di cent. 16 per 11, e 68 maggiori, delle dimensioni di cent. 40 per 31, montati sopra telai, e in questi ultimi ve n'ha nove originali del celebre Giuseppe Cannella. Sono 11 album e libretti e 10 cartelle contenenti moltissimi schizzi e disegni a matita e all'acquarello, specchio fedele di tutta, si può dire, la vita artistica del nostro amico. Fra le cartelle vanno distinte in particolare le cinque così segnate: Costumi turchi e Grecia; Sofia; Smirne; Nilo; Cairo. Una cartella grande contiene numerosi modelli in litografia per lo studio del paesaggio: fra i quali vuolsi notare pel singolar pregio, e perché rarissima, la serie delle opere di [Alexandre] Calame. Aggiungete il cavalletto ch'egli usò, le sue tavolozze, i pennelli (vi unì anche quei del Cannella), i colori, anche il bastone-scagnello, che dirà: fui seco in tutte le sue peregrinazioni, alle nostre valli, ai nostri laghi, a Roma, a Napoli, in Palestina, sul Nilo».

⁶⁹ «Giovanni Renica / N. nel MDCCCVIII M. il 27 agosto MDCCCLXXXIV / Ricorderanno il valentissimo paesista / le opere numerose ove poté il pennello emulare / mirabilmente gli aspetti svariati della luce. / La vedova Serafina Meda / ricorda con tenerezza le domestiche virtù / l'animo mite e generoso / che non conobbe invidia / amò

che nel 1888 vollero che la galleria di palazzo Tosio, sede dell'Ateneo, fosse destinata a ospitare, con suggestivo *horror vacui*, buona parte della collezione pittorica, accogliendo con la tecnica del chiaroscuro, in una lunetta, un medaglione col ritratto dell'artista e, nell'altra, una lapide incisa da due amorini⁷⁰.

Ormai si approssimava la morte anche per l'instancabile Segretario, ma circa venti giorni prima che lo rapisse, il 5 febbraio 1889⁷¹ egli aveva ancora la forza di implorare e ottenere raccomandazioni da Zanardelli, frattanto ministro guardasigilli per la terza volta. E stavolta l'interessamento era impetrato per il più giovane dei suoi sei figli, il valente ginecologo Vittorio (1859-1937)⁷².

Gallia, che pure affiancò come Segretario numerosi presidenti in Ateneo⁷³, non ebbe l'occasione di coadiuvare Zanardelli quando questi assunse – almeno formalmente – tale carica tra il 1891 e il 1896⁷⁴, contemporanea peraltro a quella di Presidente della Camera dei Deputati (23 novembre 1892 – 20 febbraio 1894).

l'arte e non ebbe che amore e culto / per chi la professa degnamente. / Riposa nella edicola del Municipio».

⁷⁰ Giovanni Renica / donò / al patrio Aten[eo] / l'opera di sua vit[a] / quì disposta / a civico decoro / MDCCCLXXXVIII.

⁷¹ Nell'opuscolo stampato dalla tipografia «La Sentinella» dal titolo *Nelle esequie di Giuseppe Gallia VIII febbraio MDCCCLXXXIX*, sono raccolte le parole di don Giovanni Battista Faustini, prevosto di San Giovanni Evangelista, del conte Francesco Bettoni Cazzago, Presidente dell'Ateneo, del prof. Giovanni Antonio Folcieri, preside del Liceo (e già a sua volta presidente dell'Ateneo dal 1878 al 1882 e successore di Gallia nel segretariato ateneo), del dott. Faustino Gamba e del comm. Enrico Nestore Legnazzi, docente dell'Università di Padova.

⁷² In RAB: «Il Guardasigilli Ministro di Grazia e Giustizia e dei Culti – Roma 19 gennaio 1889. Egregio Signore, Secondando di buon grado il desiderio che Ella mi ha manifestato, ho vivamente raccomandato all'Onorevole Mariotti la proposta fatta per la nomina di Suo figlio ad assistente volontario. Mi auguro che la raccomandazione torni efficace, e profitto intanto dell'occasione per ripetermi coi sentimenti più cordiali suo dev.^{mo} GZanardelli». La pratica è più ampiamente documentata in ASB, *Carte Zanardelli*, busta 459 «1314 Pratiche personali 1887-1890» n. 1931 Istanza di Vittorio Gallia, studente del 2° anno di ginecologia, diretta ad ottenere l'autorizzazione ad essere nominato assistente volontario del prof. Tibone dell'Università di Torino. 11-24 gennaio 1889.

⁷³ Dopo l'amministrazione provvisoria, Luigi Lechi (1860-1862), Pietro Emilio Tiboni (1862-1864 e 1870-1873), Aleardo Aleari (1864), Girolamo Monti (1864-1866), Paolo Baruchelli (1866-1869), Gabriele Rosa (1874-1878, 1882-1885 e 1888-1889), Giovanni Antonio Folcieri (1878-1882) e Francesco Cazzago Bettoni (1886-1888).

⁷⁴ Durante il suo mandato, Zanardelli presiedette la commissione costituita per esaminare i trentaquattro bozzetti che furono inviati in risposta al bando dell'Ateneo per l'erezione di un monumento in memoria del Moretto, infine vinto da Domenico Ghidoni per le statue in bronzo e da Antonio Tagliaferri per il basamento.

I presidenti dei quali si trovano più riferimenti nell'archivio Gallia, nella parte sinora compulsata, sono Gabriele Rosa e Pietro Emilio Tiboni. Frammisti fra gli scritti di Gallia si scoprono talora quelli del primo, ad esempio di linguistica e fonetica, probabilmente ricevuti dal Segretario per la compilazione dei «Commentari», ovvero ritrovati nelle stanze dell'Ateneo come fogli di risulta adatti ad essere riutilizzati per riempirli di nuovi appunti. Nella corrispondenza degli anni Ottanta si rivengono perlopiù biglietti e cartoline vergati con la caratteristica grafia del Rosa, ordinata, piccola e sinuosa, finalizzati alla organizzazione delle adunanze accademiche.

Più interessante e significativa, invece, la presenza del canonico Tiboni. Nel qual caso si può ritenere che una buona parte del suo archivio privato fosse stato ereditato da Gallia. Numerose e disordinate le annotazioni dell'erudito prete liberale, spesso segnate – come quelle di Gallia – su ritagli di inviti e di bozze di verbali dell'Ateneo o su lacerti di lettere di cui era destinatario. Ma i due pezzi più notabili che chi scrive ha avuto il piacere di riportare alla luce tra carte di Gallia che rischiavano di disperdersi tra Brescia e Firenze sono l'inventario della biblioteca personale di Tiboni e il mastodontico brogliaccio manoscritto della sua opera più celebre: *Il misticismo biblico di monsignore Pietro Emilio Tiboni dottore in Sacra Teologia, membro del collegio teologico dell'Università di Padova, già professore di Lingua ebraica e dello Studio biblico nel Seminario, canonico della Cattedrale e socio attivo dell'Ateneo di Brescia*, stampato a Milano dal libraio Giuseppe Cioffi nel 1853. La *Storia di Brescia* accosta questo libro ai volumi delle *Storie bresciane* di Odorici per indicarvi gli apici della letteratura locale (e non solo) di metà Ottocento.

Allontanato dal Seminario dal vescovo Verzeri per le audaci dottrine e l'appartenenza al clero patriottico, Tiboni rimase irritato dalla nomina, quale suo successore, dell'abate Angelo Berzi che si affidava a un'esegesi delle Sacre Scritture quasi ispirata dallo Spirito Santo e non improntata ad alcun metodo scientifico. Contro una simile interpretazione, ma anche contro quella dei 'razionalisti', scrisse questa *summa* di ventiquattro anni di insegnamento. In essa si soffermava sul linguaggio metaforico e figurato, sulle traduzioni errate per ignoranza delle lingue orientali o perché compiute per motivi pastorali da alcuni padri della Chiesa. Persino lo studio della cabala ebraica servì a Tiboni per confutare la teoria del misticismo arbitrario, paragonando le deviazioni d'interpretazione che possono subire i fatti e le parole della Bibbia. Per comprenderne il significato autentico devono soccorrere la geografia, la botanica, la zoologia, l'archeologia, la storia della cultura – e soprattutto della poesia – ebraica. La dirompente modernità d'approccio si spinge sino all'invito alla Chiesa ad aprirsi alla volgarizzazione dell'Antico Testamento, partendo dalla versione di Diodati

(pubblicata a inizio secolo dalla «Società biblica britannica e forestiera») che avrebbe meritato, però, di essere rivista, corretta ed editata con l'approvazione ecclesiastica. Tutto ciò – insieme alla tacita preferenza per gli interpreti protestanti – ricevette, accanto agli elogi del «Crepuscolo», gli strali della «Civiltà Cattolica» che avrebbe bollato l'opera come superflua per i dotti e pregiudizievole per i meno attrezzati. Donde la necessità per l'autore di pubblicare 220 pagine di *Risposta alle osservazioni* della rivista dei Gesuiti, che tuttavia non ottenne l'*imprimatur* dell'Ordinario, finendo all'indice dopo l'infruttuoso ricorso all'Arcivescovo di Milano⁷⁵. Anche di questa replica si trovano consistenti tracce nell'archivio di Gallia.

Di esso ad oggi è emersa solo una modestissima parte. Considerati gli autografi che raccolse (come quelli noti di Camillo Ugoni e di Ugo Foscolo) o l'importanza dei corrispondenti con cui ebbe l'opportunità di intrattenere rapporti (si pensi anche solo alle lettere pubblicate di Mommsen e di Manzoni cui si è fatto cenno) non sfugge il valore del patrimonio che Giuseppe Gallia ci ha lasciato. Uno scrigno chiuso da almeno quarant'anni custodisce la maggior parte di tale inestimabile tesoro: esso giace inesplorato (e ad oggi ancora inesplorabile) nell'Archivio di Stato di Brescia dal 1984. La generosa depositaria fu una delle ultime sue discendenti, la pronipote professoressa Angela Gallia (Brescia, 22 novembre 1926 – Gussago, 12 gennaio 2023)⁷⁶.

Arrivati a questo punto, quindi, abbiamo ricevuto solo un assaggio di quanto – senz'altro ulteriormente intrigante – potrà scoprire chi per primo avrà l'onore di aprire il forziere, di studiarne il contenuto, di dividerne la conoscenza.

⁷⁵ Per una storia della genesi del *Misticismo biblico* e della successiva difesa e per un'efficace sintesi del contenuto, insieme ad un vivace profilo biografico dell'autore, si rinvia a A. FAPPANI, *Un prete liberale dell'Ottocento: il canonico Pietro Emilio Tiboni*, in «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 1962, Brescia, Geroldi, 1964, pp. 75-137.

⁷⁶ «Rassegna degli Archivi di Stato», 1 (1984): *Versamenti, trasferimenti, depositi, doni e acquisti: 1984*. Brescia – Depositi: «Dr.ssa Angela Gallia: archivio privato del prof. Giuseppe Gallia, secc. XVIII-XX, bb. 24», p. 798. Nel nome di Angela Gallia la Congrega della Carità Apostolica ha costituito nel 2024 una fondazione operante nel campo dell'educazione, dell'istruzione e della formazione professionale, secondo l'*animus* che ha contraddistinto, nelle diverse generazioni, la famiglia Gallia.

APPENDICE I

POESIE

1. Autografo inedito di Camillo Ugoni

All'Amico suo
Antonio Perego
Professore di Fisica nell'I.R. Liceo di Brescia
Per le nozze di Lui
colla Signora
Drusilla Lera
Camillo Ugoni
Sonetto

Santa amistà, che da virtù radice
traggi e alimento; e forte usbergo opponi
a ria fortuna, ed il tempo felice
orni di nuova luce ed incoroni.
De' mesti affanni miei consolatrice
or io t'invoco; ed apollinei doni
colgo dalla Turicica (I) pendice
maravigliata de' mutati suoni.
Questi a Te mando, o Amico, or che, il sospiro
dell'amorosa Vergine appagando,
pur compì alfine il lungo tuo desiro.
Fia dolce il dì che al mio nido tornando
te da bella progenie accolto in giro
io rivedrò...: ma in densa nebbia è il quando!

(I) I Zurigani traducevano in latino il nome della patria loro colla voce *Tigurum*. Ma, dappoiché si è scoperto un antica lapide (che or conservasi in questa Biblioteca) in cui leggesi *Turicum* così mutarono la denominazione di Zurigo.

2. All'Imperatore

In fra le gemme della Tua corona
vedila, o Sire, la più bella è questa.
Né cruenta vittoria a Te la dona,
né T'arde in fronte d'una luce mesta.

Bello risplende e glorioso in campo
per la patria pugnando il buon guerrier;
ma di più vivo e più sereno lampo
splendon l'arti, l'ingegno ed il saper.

Deh s'orni il Tuo gran soglio, e si giocondi
onor di glorie illacimate e sante:
le fomenti, le avvivi e le fecondi
l'aura che spira a noi dal Tuo semblante.

Dal Tuo giovin semblante ai vasti regni
appena la possente aura spirò,
tacquer ciechi desirî e ciechi sdegni,
tornâr fratelli l'Elba, l'Istro e il Po.

Ed or la destra col perdono stendi,
asciugghi i pianti, le ferite chiudi,
alle vedove madri i figli rendi,
chiami a vita novella i sacri studi.

Del Tuo favore alteri e del Tuo nome,
sorgono questi plaudendo, o Sire, a Te;
fan più bello l'allôr delle Tue chiome,
Padre Ti chieggon più che Prence e Re.

3. Satira contro l'amministrazione del Teatro alla Scala

Vile plebeo, di Corte all'ampia Scala
 spettator d'Illustrissimo Convegno
 vedea scender dal cocchio in tutta gala
 le dignità del Longobardo Regno;
 e del più nobile ceto i più bei fiori
 le Dame i Cavalieri, e i Servitori
 lardellati venian d'ordini e croci,
 tutti felici di veder sua Altezza.
 La Nobil guardia dagli occhi feroci
 pareva pigliar d'assalto una fortezza.
 Di Malta i Cavalieri, e i Ciambellani,
 già curve avean le schiene ai baciamani
 quando ecco vidi da elegante cocchio
 ratto balzar due vispi Cavalieri;
 i piedi si tastarono e il ginocchio,
 e via volar come Silfi leggiere -
 - Sai tu lettor chi sian questi Signori?
 - Son del Ballo di Corte i Direttori - !
 Di costor s'occupò persino Vienna;
 persin l'Imperator che fa niente;
 e il Metterniche presa carta e penna,
 al Baron Torresani immantinente,
 questo foglio spedia di confidenza
 che per caso mi venne a conoscenza.

"Caro Signor Baron di Torresani;
 "Direttor General di Polizia;
 "Commendatore d'ordini Sovrani;
 "Pastorello in Arcadia e in Lombardia;
 "Le mando in questo mio foglio segreto
 "un venerato Imperial Decreto. -
 "Mi scrisse l'Arciduca in gran premura
 "che i balli della Corte vanno male;
 "e che se non prendiam qualche misura
 "l'anarchia sarà presto universale. -
 "Ella dunque vedrà Signor Barone
 "che se noi *provendiamo* abbiamo ragione.

- “I nostri Balli avran due Direttori -
 “e qualità per diventarlo è prima
 “aver le gambe salde, i piedi in fuori;
 “pesar poco alla base; e meno in cima;
 “faccia giovial, pacifica apparenza
 “e pronto sempre a far la riverenza.
- “Nessun potrà nomarsi Direttore
 “che non sia Nobil Guardia, o Ciambellano
 “a costo si riserbi tanto onore,
 “come una prova del favor Sovrano. -
 “E poi così pericolo non v’è
 “che passino in cervello il Viceré. -
- “Che celibi non siano sarà bene -
 “in casa aprir potran conversazione -
 “Ella sà che moltissimo conviene
 “una moglie gentile alla fusione -
 “che bella Dama e saporito desco
 “accetto posson fare anche un Tedesco.
- “Se capitasse mai per avventura
 “a veder la Città qualche Sovrano,
 “di Lor sarà speciale ufficio e cura
 “accompagnarlo a visitar Milano;
 “condurlo al gran Teatro, all’Arco, a Brera
 “e a certe passeggiate sulla sera. -
- “Spesso dei Prenci l’amorosa razza
 “si piace il corpo visitar del Ballo;
 “se a ciò non vale un Servitor di piazza
 “che fa il ciarlone come un Pappagallo,
 “più facile a costor sarà il tacere
 “che avran la croce in premio del mestiere.
- “Milanesi saranno i Direttori;
 “così lo vuol Politica e giustizia -
 “destar sovente i maldivisi onori
 “tra Lombardi e Tedeschi inimicizia
 “Giustizia ai Regni è fondamento, e poi
 “essi i titoli avran – la Cassa noi.
- “Per l’onorario poi sarà *Niente*
 “un *Come stà*, di bocca Arciducale -
 “è degna paga a questa brava gente
 “qualche invito alla tavola Reale
 “qualche coniglio in don; qualche faggiano
 “uccisi dallo schioppo del Sovrano.

“Da tutto questo intenderà Barone
“quanto simile affare in cuor mi stia;
“che malgrado la molta occupazione
cerco di tutto a far di Lombardia
“felici le Provincie amate e ricche -
“il Ciel la guardi e sono Metterniche”

E Torresani il messo ricevuto
al comando obbedì del suo Sovrano,
e tosto senza perdere un minuto
trovò la Nobil guardia e il Ciambellano;
coppia cara e gentil che scesa appare
dal Ciel quaggiù la polka ad insegnare.
Or che da questo foglio lettor vedi
come in Austria si tien caro l'ingegno
ove stia non importa, anco nei piedi
per sollevarlo ai primi onor del Regno -
Basti per oggi - me ne voglio andare
che spero presto li vedrem ballare.

4. A Napoleone III e Vittorio Emanuele II

Surga unanime il grido di evviva
a quel Grande, dei Cesari onor,
che di un Grande già il nome ravviva
scuto ognora nell'Italo cor.
Egli è il terzo Sovran Bonaparte
che all'Itaglia uno sguardo donò
e sur membra da secoli sparte
di riunirle alla fine pensò.
Ei commosso al vedernela oppressa
ahi! pur troppo dall'Austro crudel
dalla Senna a noi venne con pressa
e pugnando pugnò da fedel.
Ei è più saggio e più degno Nepote
di quel primo, che in Francia regnò
Ei ci asterse dal pianto le gote,
che il tiranno conquise e fugò.
Lieto evviva ben anco risuoni
di Savoja al Regale Guerrier
che animoso disfece i Teutoni
ricalcando dei prodi il Sentier.
A lui pur che Vittorio si noma
si compete Vittoria cantar
e di lauro fregiarsi la chioma
e la ferrea corona puntar.
Egli Emanuel ben anco si chiama
lorché suona: "Egli è ove era il Signor",
quindi forte sventa ogni trama
del nemico a cui mette terror.
Qual v'ha segno in cui vinca il guerrier
se la croce di Cristo non è?
Or la croce è lo stemma primiero
del Sabauda novel nostro Rè!
Che se furono le catene spezzate
del servaggio in cui fummo fin qui,
dal valore di provvide armate
franco sarde che amore le unì
surga un'inno di encomi più grati
ad entrambi i lor duci guerrier,
e a lor pur siano sempre sacrali
l'opre nostre gli affetti i pensier.

5. Pel solenne ingresso del rev.mo Signore don Enrico Comini alla Prepositura di S. Agata in Brescia

A questa terra generosa e bella
che dell'Alpi e del mare si circonda,
ove tanta dolcezza è di favella
e copia tanta di pensiero abonda;

No che tra i nuovi fati ora la stella
del ver non fia che pallida si asconda,
né che si oscuri la immortale facella,
che fu gloria e splendore a questa sponda.

Dopo catene e secoli di pianto
le sue vittorie non concesse Iddio
a questa terra per condurla a tanto.

Ne sei tu pegno, tu ch'esemplo e duce
sei nostro. Prega e adopra umile e pio.
Noi seguiremo la tua fida luce.

Il clero della parrocchia

APPENDICE II

CORRISPONDENZA DEL CONTE CARLO RONCALLI PAROLINO (1732 – 1811)
 RACCOLTA DA GIUSEPPE GALLIA

A) Lettere ricevute

Araldi Michele	Modena (?) 12 (?) maggio 1802
Archetti Card. Giovanni Andrea	Bologna 15 agosto 1792 (?)
	Bologna 19 maggio 1795
Arteaga Stefano	Roma 7 novembre 1795
Bettinelli Ab. Saverio	Mantova 27 luglio 1788
	Mantova 3 settembre 1792
	Mantova 7 novembre 1792
	Mantova 24 settembre 1793
	Mantova 15 luglio 1794
	Mantova 12 maggio 1795
	Mantova 22 aprile 1796
	Mantova 30 novembre 1799
	Mantova 3 settembre 1806
	Mantova 11 settembre 1807
Bondi Clemente	Mantova 21 ottobre 1792
Butturini Mattia	Venezia 11 settembre 1792
Caldani Leopoldo Marco Antonio	Padova 9 ottobre 1793
Carpani Giuseppe	Milano 3 settembre 1792
Carminer Turra Elisabetta	Vicenza (?) 18 ottobre 1792
Colpani Giuseppe	Brescia 30 novembre 1781
	+ sonetto
	+ epigramma s.d. «al Cittadino Carlo Roncalli»
Compagnoni Giuseppe	Venezia 17 (?) settembre 1792
Corniani Giovanni Battista	Milano 13 marzo 1799
Cunich Raimondo	Roma 22 dicembre 1792
Curtoni Verza Silvia	Verona 16 settembre 1792
	Verona 25 ottobre 1807
Duranti Durante	Brescia (?) 11 settembre 1773
Giuliani Eriprando	Verona 14 (?) novembre 1792
Labus Giovanni	Verona 23 maggio 1805
	Verona 17 giugno 1805

Lavagnetti (?)	Casale 20 ottobre 1792
Loschi Lodovico Antonio	Modena 4 marzo 1790
Malaspina di Sannazaro Luigi	Pavia 19 settembre 1794
Manin Lodovico	Venezia 23 settembre 1801 (?)
(con Pesaro Catterina, Manin Leonardo, Pietro e Giovanni, Mantovani Giacomo e Antonietti Pietro)	
Mari don Mauro	Mantova-S. Benedetto Po 1 ottobre 1795
Marini Giuseppe	Venezia settembre 1792
Micheroni (?) cav. Antonio	Padova 13 settembre 1792
Michiel Renier Giusetina	Venezia 9 gennaio 1805 Venezia 2 febbraio 1805
Mollo di Lusciano Gaspare	Genova 29 settembre 1795
Pacchierotti Gasparo	Padova 12 maggio 1795
Palloni dott. Gaetano	Livorno 9 ottobre 1807
Pasta Giuseppe	Bergamo 30 marzo 1793
Pastore Ab. Raffaele	[Bassano?] s.d. con epigrammi
Pellegrini co. Ab. Giuseppe	Verona 14 maggio (?) 1795
Pepoli Alessandro	Venezia 18 settembre [1795?] + ode a Mattia Butturini + sonetto in latino e 4 epigrammi + sonetti italiano e francese a Parigi – giugno 1795
Piazza Antonio	Venezia 15 settembre 1792
Pindemonte Giovanni	Venezia 12 settembre 1792
Pujati Domenico	«Di Casa or'ora»
Rubbia Andrea	Venezia 12 settembre 1792
Rottigni Pietro [Padre] Somasco	Cremona S. Lucia 8 novembre 1792(?)
Scevola Luigi	Venezia 30 aprile 1794 + diploma di socio dell'Accademia di Scienze, Lettere, Agricoltura ed Arti meccaniche del Dipartimento del Mel la (con firma anche del Presidente Federigo Fenaroli) – 5 marzo 1804
Sertor Gaetano	Ferrara 5 dicembre 1792
Stratico Simone	Padova 21 novembre 1792
Trissino Marcantonio (o Leonardo?)	Venezia (o Vicenza?) 11 ottobre 1795
Vallaresso Giovanni	Venezia 16 (?) maggio 1795
Velo Ab. Giovanni Battista	Vicenza 11 ottobre 1792

B) Lettere inviate

- a «Madame»
a «Madame»
Brescia 5 maggio 1782 – in francese
s.l. – s.d. – in francese – con epigramma del *Gambero* e madrigale della famosa *Attrice* - 10 componimenti poetici di vari autori sul tema dello «specchio»
- a Giulia Rescatti Zambelli
a «Marino Carissimo»
Vicenza 23 settembre 1788
Brescia 9 aprile 1789 – per la Dogaresa di Venezia
- a Giulia Rescatti Zambelli
a Pietro Zambelli
ad «Amico»
ad «Amico» (di Verona?)
a «Mon Cher Ami»
Venezia 25 aprile 1790
Venezia 17 febbraio 1796
s.l. – s.d.
s.l. – s.d.
s.l. – s.d. – in francese – con dialogo *Damone e Fillide* in italiano ad un n.m.i. cardinale che partecipò al Conclave veneziano del 1799-1800

C) Inserimenti

- Benedetto P.P. XIV a
Francesco Roncalli⁷⁷
Roma S. Maria Maggiore 7 novembre 1748⁷⁸
- Gava Ab. Domenico a
Lodovico Zambelli
s.l. – s.d. prevalentemente in versi⁷⁹

D) Mancanti

Bodoni Giambattista
Borgno Federico Girolamo
Cesarotti Melchiorre (2)
Gismondi Secco Suardo Paolina (3)
Ugoni Camillo
Verri Alessandro
Verri Carlo

⁷⁷ Medico e letterato (1692-1769), padre di Carlo.

⁷⁸ Ringraziamento e benedizione apostolica per il dono dell'opera *Europae Medicina*.

⁷⁹ Lettera della famiglia Zambelli (inserita da Giuseppe Gallia nella cartella di Carlo Roncalli insieme a lettere di quest'ultimo a Pietro e Giulia Zambelli).

APPENDICE III

CORRISPONDENZA DI GIUSEPPE GALLIA

Data	Luogo	Mittente	Destinatario
02.08.1828	Brescia (?)	Alessandro Monti	G. Gallia (?)
09.11.1836	da casa (Napoli?)	Gaetano Speranza	G. Gallia
-- . -- . 1858	Brescia	Antonio Schivardi	G. Gallia
31.03.1859	Brescia	Giovanni Rossa	G. Gallia
18.07.1860	Barcellona P.G.	Domenico Denaro	G. Gallia (Brescia il 30.09.18--)
07.03.1861	Brescia	Antonio Salvoni	G. Gallia
27.04.1861	Brescia	Antonio Salvoni	G. Gallia
30.05.1861	Salò	Federico Odorici	G. Gallia
31.07.1861	Manchester	Henry Enfield Roscoe	G. Gallia (bozza risposta 10.09.61)
12.05.1863	Brescia	G. Gallia	Aleardo Aleardi
18.08.1863	Pavia	Vincenzo Fusina	G. Gallia
08.09.1863	Lodrino	Pio Martinelli	G. Gallia
12.04.1866	Bergamo	Gabriele Rosa	G. Gallia
22.06.1874	Brescia	Agostino Vigliani	Gallia (Campo Santo e appunti su Veneto)
12.02.1875	Padova	Antonio Rivato	G. Gallia
02.04.1875	Vienna	Adolf Senoner	G. Gallia
19.05.1875	Padova	Antonio Rivato	G. Gallia
14.07.1876	Roma	Giuseppe Zanardelli	G. Gallia
23.08.1876	Brescia	Giovanni Rossa	G. Gallia*
24.08.1876	Roma	Giuseppe Zanardelli	G. Gallia
19.09.1876	Rodengo	Antonio Piardi	G. Gallia
17.10.1876	Travagliato	Giuseppe Andrea Ma	G. Gallia (note sul Vantiniano)
06.01.1877	Roma	Giuseppe Zanardelli	G. Gallia
13.11.1877	Pavia	Vincenzo Fusina	G. Gallia
06.07.1878	Chiesanuova	C. de Antonj	G. Gallia (epigrafe P. Panizza)
24.03.1879	Vienna	Adolf Senoner	G. Gallia

01.05.1879	Milano	Tullo Massarani	G. Gallia
10.05.1879	Brescia Coll. Peroni	Nicola Ercoli	G. Gallia (copia)
10.05.1879	Brescia Coll. Peroni	Nicola Ercoli	G. Gallia
04.06.1879	Roma	G. Antonio Folcieri	G. Gallia
18.09.1879	Lavino di Navono	Domenico Turinelli	G. Gallia
25.12.1879	Padova	Enrico N. Legnazzi	G. Gallia
28.04.1880	Brescia	Gabriele Rosa	G. Gallia
04.08.1880	Brescia	Alessandro Comotti	G. Gallia (appunti a tergo)
07.02.1881	Borgonato	Ignazio Lana	G. Gallia
20.04.1881	Iseo	Gabriele Rosa	G. Gallia
06.09.1881	Brescia	Carlo Monti	G. Gallia
08.12.1881	Chiari	G. Battista Rota	G. Gallia (con sonetto di G.G.)
20.01.1882	Brescia	G. Gallia	Vincenzo Fardella di Torrearsa
08.09.1882	Brescia	Giuseppe Zanardelli	G. Gallia
16.02.1883	Pisogne	Ettore Tosatto	G. Gallia
16.03.1883	Pistoia	C. Sozzifanti	G. Gallia (bozza risposta)
24.08.1883	Brescia	Elisa Veronesi	
		Ronchi	G. Gallia
20.06.1884	Verolanuova	Carlo Mensi	G. Gallia
17.07.1884	Brescia	G. Gallia	Giacomo de Maffei
04.01.1885	Como	Giulio Bianchi	G. Gallia
17.07.1885	Iseo	Gabriele Rosa	G. Gallia
29.07.1885	Iseo	Gabriele Rosa	G. Gallia
20.10.1885	Mantova	Gaetano Quadri	G. Gallia
27.11.1885	Bagnolo Mella	Giovanni Rovetta	G. Gallia
23.12.1886	Vienna	Adolf Senoner	G. Gallia
23.04.1887	Padova	G. Gallia	Beatrice Moro (bozza risposta)
28.08.1887	Asola	Luigi Ruzzenenti	G. Gallia
21.10.1887	Monte d'Iseo	Gabriele Rosa	G. Gallia
29.11.1887	Asola	Luigi Ruzzenenti	G. Gallia
03.01.1888	Vienna	Adolf Senoner	G. Gallia
04.02.1888	Iseo	Gabriele Rosa	G. Gallia
12.02.1888	Iseo	Gabriele Rosa	G. Gallia
12.07.1888	Iseo	Gabriele Rosa	G. Gallia
24.07.1888	Brescia	G. Gallia	Giacomo de Maffei
21.08.1888	Bergamo	Lucio Fiorentini	G. Gallia
19.01.1889	Roma	Giuseppe Zanardelli	G. Gallia

Prive di data certa

12.03.18--	---	--- Pelizzari	G. Gallia
09.08.18-2	Milano (?)	--- Pelizzari	G. Gallia
--,--,----	Brescia	Clementina Maggi	G. Gallia
--,--,----	Contrada Canonica	Lucia Laiani	G. Gallia (epigrafe G. Bonetti)

--,--,----	---	----	Alberto --- (bozza rif. a G. Porro)
--,--,----	---	----	«Preg.mo Sig. Arciprete» (bozza)
--,--,----	Brescia (?)	G. Gallia	Liguori (?) (bozza)
--,--,----	Brescia (?)	G. Gallia	«C.mo Professore» (su Colpani)
--,--,----	---	Gabriele Rosa	G. Gallia (lettera)
--,--,----	---	Gabriele Rosa	G. Gallia (biglietto da visita)
--,--,----	---	Gabriele Rosa	Giacomo de Maffei (biglietto visita)

Stampate

22.07.1869	Milano	Alessandro Manzoni	G. Gallia (latore di Muzio Calini)
------------	--------	--------------------	---------------------------------------

APPENDICE IV

EPIGRAFI NELLE STRADE DI BRESCIA DETTATE DA GALLIA

ANNO	VIA	TESTO
1878	Via dei Musei Santa Maria in Solario (non più visibile)	ANNO 760. / RESTI / DEL CHIOSTRO DI S. SALVATORE / LO EDIFICÒ RE DESIDERIO / VI MORÌ ERMENGARDA
1878	Contrada San Giovanni (non più visibile)	ANNO 400. / S. GAUDENZIO / INSIGNE DI PIETÀ E DOTTRINA FRA I NOSTRI VESCOVI / FONDÒ LA CHIESA DEL CONCILIO DE' SANTI / MUTATA PER LUNGHE VICISSITUDINI / IN QUESTA DI S. GIOVANNI EVANGELISTA
1878	Piazza Paolo VI Facciata del Duomo vecchio	QUI SCAMPATO AGLI ECCIDI DEL 1512 / UN POVERO FANCIULLO FERITO ALLE LABBRA / EBBE INDI NOME DALLA IMPEDITA FAVELLA / QUEL NOME È TARTAGLIA / GLORIOSO NELLA SCIENZA DEI NUMERI
1878	Contrada del Carmine, 41	CASA DI CESARE ARICI / CANTANDO L'ORIGINE DELLE FONTI / QUI APPRESERO NUOVE ELEGANZE E ARMONIE / LE ITALIANE MUSE / M. AL 2 LUG. 1836
1878	Via San Faustino, 74	BENEDETTO CASTELLI / DISCEPOLO DI GALILEO / LODATO DA TANTO MAESTRO / FONDÒ LA SCIENZA DEL MOTO DELLE ÀQUE / PROFESSÒ IN QUESTO CONVENTO NEL 1595 / M. NEL 1643 A ROMA
1878	Piazza Garibaldi (a Sud del monumento) già su casello daziario di Porta Milano	GIUSEPPE GARIBALDI / SGOMINATI GLI AUSTRIACI / PRESSO COMO / ENTRÒ DA QUESTA PORTA / PLAUDENTE IL POPOLO / IL 13 GIUGNO 1859
1878	Piazza Garibaldi (a Nord del monumento) già su casello daziario di Porta Milano	A ORE 10 DEL MATTINO 17 GIUGNO 1859 / SALUTAMMI DA QUESTA PORTA / VITTORIO EMANUELE II / LIBERATORE D'ITALIA
1878	Castello Strada del Soccorso	DI QUI ENTRARONO I FRANCESI / CONQUISTATORI NEL 1509 / CON LUIGI XII / ALLEATI E LIBERATORI IL 18 GIUGNO 1859 / CON NAPOLEONE III (versione originale dettata da Gallia) CONTRO L'INSORGERE DEL POPOLO BRESCIANI / SDEGNOSO D'OGNI DOMINAZIONE STRANIERA / PENETRARONO PER QUESTA PORTA / GASTONE DI FOIX / CAPITANO DELLE TRUPPE FRANCESI / LA NOTTE DEL 17 FEBBRAIO / 1512 / HAJNAU GENERALE DEGLI AUSTRIACI / LA NOTTE DEL 31 MARZO / 1849 (versione attuale d'incerta attribuzione)

1878	Piazza Tito Speri, 1	NEL 1512 E NEL 1849 / DA QUESTA PIAZZA FUMANTE DI STRAGE / I BRESCIANI / RESPINERO PIÙ VOLTE IL FEROCO NEMICO / IRROMPENDE DAL CASTELLO / A STERMINIO DELLA CITTÀ
1878	Via Moretto, 72	QUI ABITÒ TITO SPERI / CHE FRA I DISPERATI ARDIMENTI DEL 1849 / ESEMPIO DI ARDIMENTO E VALORE / SALÌ FORTEMENTE IL PATIBOLO A MANTOVA / IL 3 MARZO 1853
1878	Piazzale Arnaldo, 22 (già su Porta di Torrelunga)	ANNO 1849. / ALLORCHÉ BRESCIA / NEGANDO FEDE ALLA SCONFITTA DI NOVARA / INSEGNÒ CHE IL SOCCOMBERE / PUÒ ESSER PIÙ GLORIOSO E FECONDO DEL VINCERE / FÙ QUI LA RESISTENZA PIÙ SANGUINOSA
1878	Via Marsala, 12	QUI NACQUE FRANCESCO LANA / L'AEREAUTICA / EBBE PRINCIPIO DAL SUO PENSIERO / 1651-1687
1878	Via Giacomo Malvezzi (sull'angolo di via Dante, 15)	IL CONTE DI CARMAGNOLA / DA GIACOMO MALVEZZI NOSTRO CRONISTA / COMPRÒ QUESTA CASA NEL MCDXXX / LA QUALE A LUI CONFISCATA / FU SEDE A' MAGISTRATI MUNICIPALI
1878	Via Gabriele Rosa, 37	GIUSEPPE NICOLINI / NOBILE POETA E PROSATORE / POSSEDETTE NE' SUOI ULTIMI ANNI / QUESTA CASA / DOVE MORÌ DI COLERA IL 22 LUGLIO 1855
1878	Via Gabriele Rosa, 45	LATTANZIO GAMBARA / I CUI STUPENDI A FRESCO / ORNANO TANTA PARTE DI BRESCIA / POSSEDETTE E ABITÒ QUESTA CASA / M. NEL 1574
1878	Vicolo San Clemente, 25	ALESSANDRO BONVICINO / DI SOPRANNOME IL MORETTO / CHE SI PAREGGIA AI PIÙ GRANDI PITTORI / ABITÒ QUESTA CASA / M. NEL 1554
1879	Vicolo San Clemente, 7	AGOSTINO GALLO / QUI EBBE SUA CASA MA PREDILESSO LA VILLA / I CUI BENEFIZI E DILETTI / CELEBRÒ CON UTILI INSEGNAMENTI / NEL LIBRO LE VENTI GIORNATE DELL'AGRICOLTURA / 1499-1570
1879	Corso Magenta, 56 Facciata del Liceo Arnaldo Palazzo Poncarali Oldofredi	TRENTANOVE CITTADINI / GIURANDO DI VIVERE LIBERI O DI MORIRE / S'ADUNARONO LA NOTTE IN QUESTA CASA / E AL DOMANI 18 MARZO 1797 FU COSTITUITO / IL GOVERNO PROVVISORIO / DEL SOVRANO POPOLO BRESCIANO
1879 (?)	Contrada di Sant'Urbano (di fronte al civico 11)	IL 1° APRILE MDCCCXLIX / PER QUESTE VIE COPERTE DI CADAVERI / FRA L'IMPERVERSARE DELLA DISPERAZIONE / PADRE MAURIZIO MALVESTITI / VENNE AL NEMICO SITIBONDO DI TRUCI VENDETTES / IL VENERANDO ASPETTO LA MITE PAROLA / POTERONO SUGLI EFFERATI ANIMI
3 maggio 1880	Via delle Battaglie, 58 Palazzo Calini ai fiumi (di dubbia attribuzione)	AL CONTE MUZIO CALINI / NELLE UMANE LETTERE VERSATISSIMO / CHE IN MORTE IL COSPICUO RETAGGIO A BRESCIA LARGIVA / IL MUNICIPIO / DECRETANDO PIGLIASSE NOME DA LUI QUESTA SCUOLA / APERTA NELLA SUA CASA AVITA / A PERPETUA MEMORIA

1881	Vicolo San Giuseppe, 1	BENEDETTO MARCELLO / NATO NEL MDCLXXXVI / MORTO IN BRESCIA IL XVII LUGLIO 1739 / CAMERLENGO DELLA CAMERA DUCALE / COGLI ARDIMENTI LA GRANDIOSITÀ L'AFFETTO / ONDE VESTÌ DI NOTE I SALMI / EMULANDONE LA ISPIRAZIONE DIVINA / MERITÒ IL NOME / DI / MICHELANGELO DELLA MUSICA / AD ALCUNI BRESCIANI / PARVE DEGNO DI RICORDARE CHE È SEPOLTO IN QUESTA CHIESA DI S. GIUSEPPE / MDCCCLXXXI
28 maggio 1884	Via Vittorio Emanuele II, 145 (di dubbia attribuzione)	I. APRILE 1849 / QUÌ CARLO ZIMA FABBRO / NELL'ECCIDIO DELLA PATRIA COMBATTENDO / PRESO DATO ALLE FIAMME / AVVINGHIÒ E TENNE IL FEROCO NEMICO / FINOCHE SPARTANAMENTE MORENDÒ L'UCCISE

APPENDICE V

TAVOLE

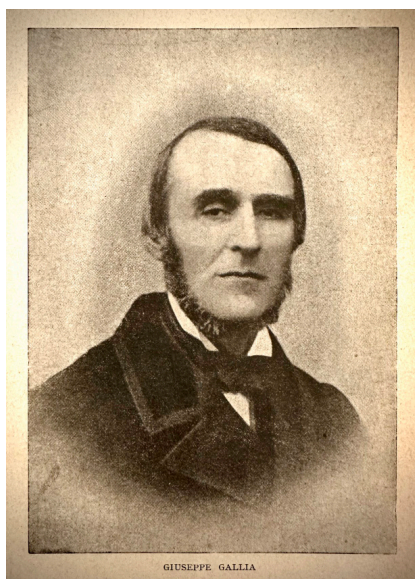


Fig. 1. Riproduzione litografica dell'unico ritratto fotografico noto di Giuseppe Gallia



Fig. 2. Ritratto del giudice Giampietro Maffei con la moglie Anna Keller e i tre figli, di cui la più piccola è Romana, futura moglie di Gallia; autore anonimo della scuola di Domenico Zeni, *ante* 1820

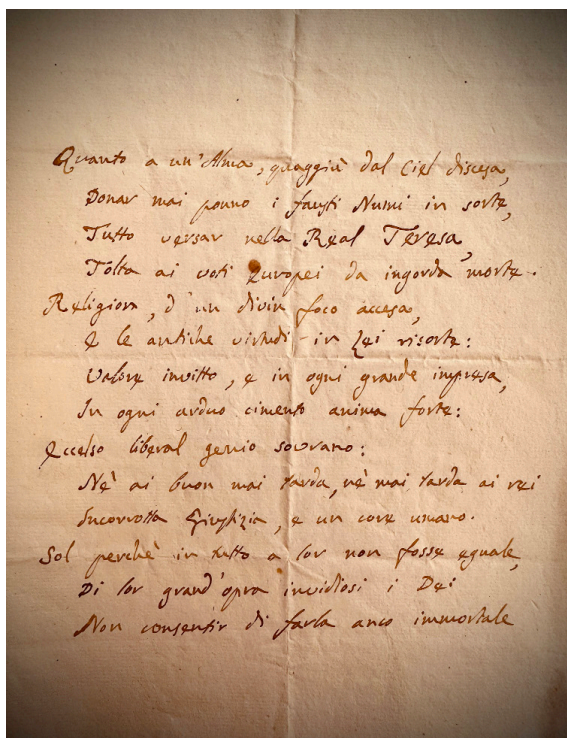


Fig. 3. Sonetto autografo di Giuseppe Colpani sulla morte di Maria Teresa d'Austria dalle carte di Carlo Roncalli raccolte da Gallia



Fig. 4. Sigillo di Lodovico Manin su una lettera diretta a Carlo Roncalli

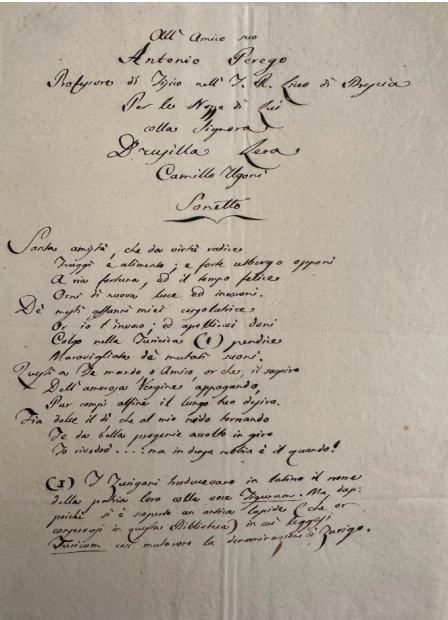


Fig. 5. Sonetto autografo di Camillo Ugoni per le nozze di Antonio Perego e Drusilla Lera

Fig. 6. Elenco degli autografi di Ugo Foscolo di proprietà dell'Ateneo redatto da Gallia

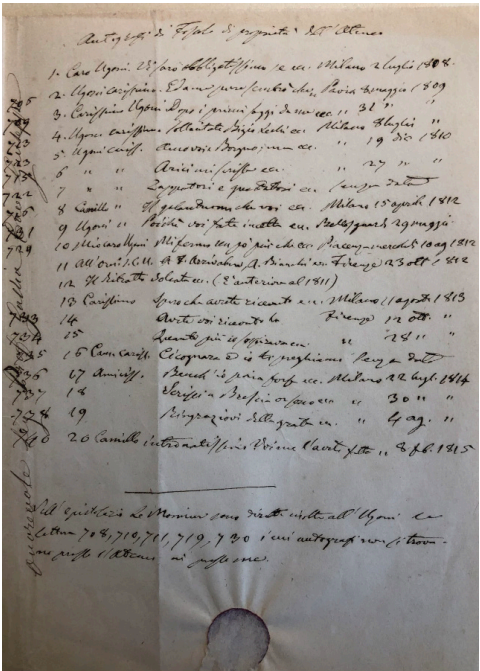




Fig. 10. Coperta a sbalzo della «Strenna Italiana» del 1852 nella quale furono pubblicate tre poesie di Gallia

Fig. 11. Collocazione della lapide che ricorda gli scontri del 1849 in piazzale Arnaldo



Il moto del 18 marzo 1797
Lanella peraff del 18 marzo 1797
trentanove cittadini aderenti in quest'atto
Trentanove cittadini
aderenti d'istinto in quest'atto
con giuramento
giurando di vivere liberi o di morire
e d'adunarsi la sera in quest'atto
e al domani 18 marzo 1797 per unità
il governo principale del nostro popolo bresciano

Fig. 12. Minuta dell'epigrafe della congiura dei Trentanove cittadini sulla facciata di palazzo Poncarali Oldofredi

Fig. 13. Comunicazione a Zanardelli della sua iscrizione nel numero dei soci dell'Ateneo

At. B.^a
 ATENEO DI BRESCIA

Al M. Eugenio Signore
 Dottor Giuseppe Zanardelli
 Brescia

Il oggi, giorno dell'iscrizione d'ingegno a lei, studio pubblicamente offerto dalla S. V. e la mobile, appella, bene per ogni, dettato, messo questo Ateneo nell'Ateneo, nome del giorno 6 marzo p. p. a. (invece) del Lei, nome per ogni, proprio, Socio.

Il Presidente, guardando dell'argomento, che, per lei, si annovera la patria, Presidenza, di un valentissimo cooperatore, a' suoi interessi, di utilità, e chiaro, mentre, Le ha scritto, un esemplare degli ultimi Comunisti, di pregio, di attardare i sensi della sua particolare, con, dichiarazione.

22 luglio 1839.

Il Presidente
 L. Lelli

Il Segretario
 F. Lelli

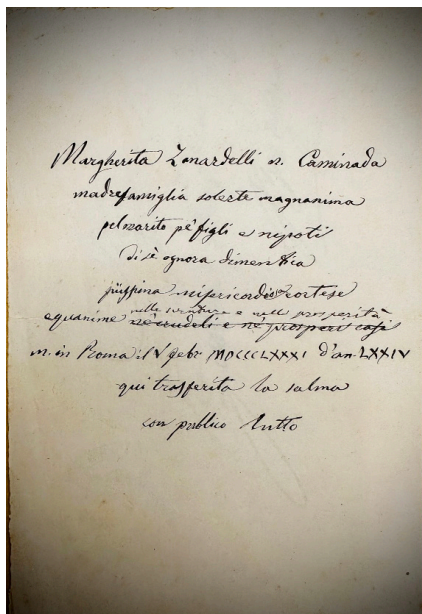


Fig. 14. Epitaffio di Margherita Zanardelli nata Caminada

Fig. 15. Lettera di Giuseppe Zanardelli accompagnatoria del decreto di nomina a Cavaliere della Corona d'Italia per Giovanni Renica

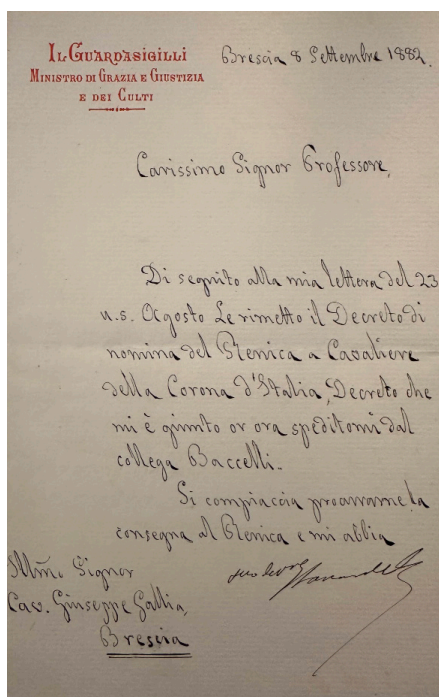




Fig. 16. Cartolina spedita da Padova il 26 dicembre 1879 da Enrico Nestore Legnazzi al «Segretario Perpetuo dell'Ateneo»

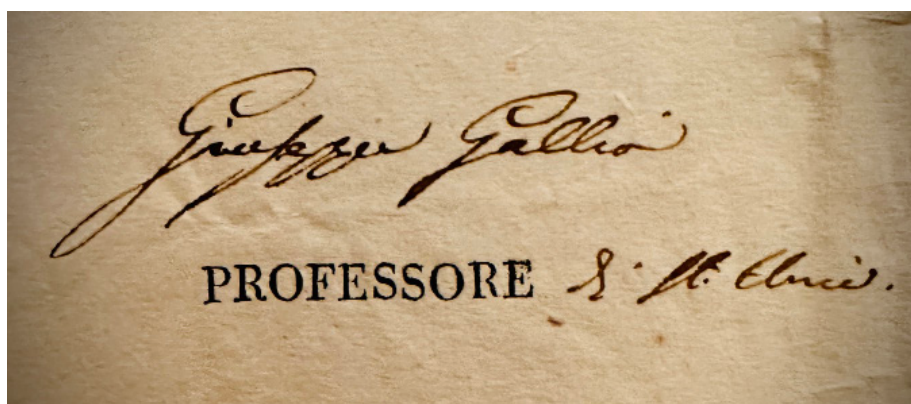


Fig. 17. Firma di Giuseppe Gallia «professore di Storia Universale»

ANNUE RASSEGNE

GRUPPO NATURALISTICO
“GIUSEPPE RAGAZZONI”
(Società fondata nel 1895)

DIRETTORE

Mario Grottolo
(di nomina della Presidenza dell'Ateneo)

RASSEGNA DELL'ATTIVITÀ SOCIALE 2023

CONFERENZE E PUBBLICI INCONTRI

Martedì 31 ottobre – la Dott.ssa Giovanna Bellandi (Archeologa) ha tenuto una conferenza dal titolo *Tor dei Pagà. Protostoria e medioevo di un sito d'alta quota*.

Le tradizioni locali ambientano nella località che porta il toponimo di Tor dei Pagà, posta a 2250 m s.l.m. a monte dell'abitato di Vione in Alta Valcamonica, l'estrema resistenza di quanti si erano opposti all'arrivo di Carlo Magno. Le ricognizioni topografiche, effettuate negli anni settanta del secolo scorso per verificare l'affidabilità di queste credenze, permisero di individuare e mappare i resti di diverse antiche strutture in muratura.

A partire dal 2011 annuali campagne di indagine archeologica condotte da Comune di Vione, Soprintendenza Archeologica e Università Cattolica, con il supporto di una cordata di enti, hanno chiarito articolazione, datazione e natura di questo singolare sito di alta quota, nonché la vera origine del toponimo: un complesso fortificato con due torri usato come estremo rifugio tra l'ultimo decennio del XIII e gli inizi XIV secolo, sorto su un'area di culto più antica frequentata tra VII e V sec. a.C.

Martedì 5 dicembre – il Dott. Carlo Colosini (Presidente del Gruppo Micologico "Giovanni Carini") ha invece presentato una relazione dal titolo *Relazioni tra i regni Animalia, Plantae, Fungi*.

La conferenza ha posto l'attenzione sulle relazioni tra i regni seguendo il filo dei percorsi e delle relazioni nutrizionali; lo si è fatto partendo dal regno dei Fungi e focalizzandosi su di esso; è stata presentata una carrellata di funghi con le singole caratteristiche e i loro ambienti di crescita.

Il profilo micologico seguito è quello della micologia corrente basata sulle caratteristiche morfologiche - organolettiche e non sull'universo delle tendenze di analisi molecolare.

**CARICHE ACCADEMICHE
E
SOCI E CORRISPONDENTI**

CONSIGLIO DI PRESIDENZA

Presidente

prof. Sergio Ongerr

Vice presidente:

prof.ssa Marina Candiani

Segretario:

dott. Luciano Faverzani

Amministratore:

dott.ssa Renata Stradiotti

Consiglieri:

prof. Fabio Danelon

prof. Pietro Gibellini

prof. Giancarlo Provasi

prof. Maurizio Tira

prof. Valerio Terraroli
(*Direttore della Classe di Lettere*)

prof. Sergio Albertini
(*Direttore della Classe di Scienze*)

Vice segretario:

dott.ssa Maria Clotilde Sala

Revisori dei conti:

avv. Marcello Berlucchi (*Presidente*)

dott. Francesco Passerini Glazel

prof. Giuseppe Bertoli

Presidente emerito:

prof. Antonio Porteri

SOCI

CLASSE DI LETTERE

Anelli Luciano (1984)
 Belotti Gianpietro (1996)
 Belponer Maria (2019)
 Benedetti Chiara (2021)
 Bertazzoli Raffaella (2015)
 Bertoletti Ilario (2021)
 Bezzi Martini M. Luisa (1996)
 Bino Tino (2016)
 Bizzarini Marco (2011)
 Boifava Paolo (2021)
 Bonomi Alfredo (1997)
 Boroni Carla (1996)
 Brogiolo Gian Pietro (1989)
 Brumana Angelo (1996)
 Candiani Marina (1997)
 Capretti Luigi (2019)
 Comboni Andrea (2005)
 Corsini Paolo (1996)
 D'Adda Roberta (2019)
 Danelon Fabio (1996)
 De Leonardis Francesco (2019)
 Falconi Bernardo (2006)
 Faverzani Luciano (1999)
 Ferraglio Ennio (2005)
 Franzoni Oliviero (2005)
 Frisoni Fiorella (2009)
 Fusari don Giuseppe (2013)
 Gibellini Pietro (1985)
 Ledda Elena (2016)
 Maiolini Elena Valentina (2021)
 Manzoni Gian Enrico (1989)
 Martinelli Bortolo (1989)
 Massa Renata (2016)
 Minini Massimo (2016)
 Montanari Daniele (2006)
 Morandini Mino (2009)
 Onger Sergio (1997)
 Orefici Giuseppe (1997)
 Pagnoni Fabrizio (2021)
 Panazza Pierfabio (1999)
 Parisio Chiara (2016)
 Pegrari Maurizio (2011)
 Pialorsi Vincenzo (1975)

Piazza Filippo (2016)
 Piotti Mario (2006)
 Porta Gianfranco (2019)
 Ronchi Filippo (2009)
 Sala Mariella (2015)
 Seccamani Romeo (1996)
 Selmi Elisabetta (1996)
 Signaroli Simone (2019)
 Simoni Carlo (2016)
 Spada Antonio (1984)
 Spini Ugo (1996)
 Stella Clara (1993)
 Stradiotti Renata (1993)
 Taccolini Mario (2011)
 Tedeschi Massimo (2015)
 Tedoldi Leonida (2016)
 Terraroli Valerio (2011)
 Toloni Giancarlo (2019)
 Tomasoni Piera (2015)
 Ugolini Gherardo (2021)
 Volta Valentino (1993)
 Zane Marcello (2019)
 Zani Carlo (2006)

CLASSE DI SCIENZE

Albertini Sergio (2018)
 Anati Emmanuel (1989)
 Armiraglio Stefano (2018)
 Ballerio Alberto (2021)
 Berlucchi Marcello (2009)
 Bertoli Giuseppe (2021)
 Biagi Paolo (1989)
 Bisleri Carla (2019)
 Blesio Pierfranco (1973)
 Bona Innocenzo (2009)
 Bonomi Germano (2018)
 Castelli Francesco (2013)
 Docchio Franco (2009)
 Donati Elisabetta (2018)
 Fasser Carlo (2006)
 Gorlani Mario (2015)
 Grottole Mario (2021)
 Mantovani Agostino (2015)
 Marchini Giorgio (2018)
 Minelli Enrico (2018)
 Passamani Ivana (2021)

Passerini Glazel Francesco (1999)
 Passerini Glazel Lorenzo (2019)
 Pecorelli Sergio (2015)
 Porteri Antonio (1996)
 Preti Augusto (1985)
 Provasi Giancarlo (2011)

Romani Valerio (1989)
 Sala Elisa (2019)
 Santini Annalisa (2018)
 Schirolli Paolo (2018)
 Tira Maurizio (2013)
 Zenoni Aldo (2018)

CORRISPONDENTI

Andenna Carlo (1993)
 Arslan Ermanno (1975)
 Baroni Carlo (1996)
 Belfanti Carlo Marco (2016)
 Bertelli Carlo (2005)
 Betri Maria Luisa (2016)
 Bianchini Marco (1989)
 Bonfiglio Dosio Giorgetta (1981)
 Bressan Edoardo (2016)
 Bugini Antonio (1988)†
 Cabra Piergiordano (1996)†
 Cassinis Giuseppe (1971)†
 Castelletti Lanfredo (1996)
 Cattanei Luigi (1981)
 Clerici Luca (2016)
 Clough Holdsworth Cecil (1968)
 Cremaschi Mauro (1996)
 Della Valle Massimo (2005)
 Faini Marco (2021)
 Federici Gianfranco (1996)
 Finzi Giovanna (2009)
 Frasso Giuseppe (1989)
 Fugazza Maria Chiara (2021)
 Giustina Irene (2016)
 Gregori Mina (1989)
 Lanaro Paola (2016)
 Lechi Giovanni Maria (1996)
 Maifreda Germano (2019)
 Martinoni Renato (2016)
 Maternini Zotta Maria Fausta (1989)
 Mazzocca Fernando (2021)
 Meriggi Marco (1996)

Mezzanotte Giovanni (1996)
 Mocarelli Luca (2019)
 Morandini Francesca (2011)
 Navarrini Roberto (1985)
 Nobili Raffaele (1997)
 O'Brian Grant (1996)
 Orengo Alessandro (2005)
 Pighetti Clelia (1989)†
 Pirola Aldo (1993)
 Pizzamiglio Pierluigi (1996)
 Rocca Maurizio (2019)
 Rossi Filomena (Filli) (2019)
 Rossi Francesco (1979)
 Rossi Marco (2005)
 Roversi Monaco Fabio Alberto (2005)
 Sandal Ennio (1985)
 Sena Chiesa Gemma (1996)
 Senici Emanuele (2021)
 Shea William (2019)
 Sicilia Francesco (1993)
 Sisinni Francesco (1993)
 Spaggiari William (2021)
 Tozzi Pier Luigi (1979)
 Turchini Angelo (1999)
 Vallino Fabienne Orazie (2021)
 Valseriati Enrico (2016)
 Valvo Alfredo (1996)
 Zalin Giovanni (1985)
 Zichichi Antonino (1979)
 Zucconi Guido (2016)

STATUTO DELL'ATENEO DI BRESCIA
Accademia di Scienze Lettere ed Arti - ETS
(approvato dall'Assemblea straordinaria dei Soci
in data 12 novembre 2023)

Art. 1

L'Ateneo di Brescia – Accademia di Scienze Lettere ed Arti trae la propria origine dal Liceo - Accademia di Scienze, Lettere, Agricoltura e Arti del Dipartimento del Mella le cui Regole e Discipline sono datate 17 febbraio 1802.

La costituzione dell'Ateneo di Brescia – Accademia di Scienze Lettere ed Arti avviene nel 1811 con l'adeguamento dello Statuto alle norme del Decreto del Regno Italico del 25 dicembre 1810 n. 301, istitutivo dell'Istituto Nazionale di Scienze Lettere ed Arti con sede in Milano.

Con l'iscrizione presso il Registro Unico Nazionale del Terzo Settore, ai sensi del D. Lgs. N. 117/2017 l'Ente assume la denominazione sociale di "Ateneo di Brescia – Accademia di Scienze Lettere e Arti ETS".

L'Ateneo di Brescia – Accademia di Scienze Lettere ed Arti fissa la propria sede legale in Brescia, Via Paolo Tosio n. 12.

Art. 2

L'Ateneo di Brescia – Accademia di Scienze Lettere e Arti (d'ora in poi Ateneo di Brescia o Ateneo) non ha scopo di lucro e persegue finalità civiche e di utilità sociale ai sensi dell'art. 5 lettere f), g) h) e i) del D. Lgs. N. 117/2017, promuovendo l'incremento delle scienze pure e applicate, delle lettere, delle arti, attraverso interventi di tutela e valorizzazione del patrimonio culturale, promuovendo altresì l'organizzazione e la gestione di attività culturali e artistiche con speciale riguardo alla città e alla provincia di Brescia.

Per il raggiungimento delle proprie finalità istituzionali l'Ateneo di Brescia svolge le seguenti attività di interesse generale:

- programmazione e realizzazione di conferenze, adunanze, giornate di studio e convegni su temi di carattere scientifico, letterario o artistico;
- attività editoriale concernente letture accademiche, saggi e memorie presentate nelle Adunanze, pubblicate in sunto o integralmente nei «Commentari dell'Ateneo» e nelle collane editte come supplemento ai «Commentari» o relativa a studi e ricerche pubblicati in altre collane dell'Ateneo;

- gestione e valorizzazione del patrimonio librario dell'Ateneo con la messa a disposizione della biblioteca e degli archivi per la consultazione da parte di studiosi, studenti e della cittadinanza interessata;
- valorizzazione del patrimonio artistico dell'Ateneo e della sede di Palazzo Tosio, attraverso l'effettuazione di mostre, eventi espositivi, visite guidate, anche in collaborazione con altri Enti e con altre realtà museali;
- attuazione di studi e ricerche in ambito scientifico, letterario e artistico secondo direzioni di indagine elaborate dai singoli Soci o delineate nell'ambito della Classe accademica di Scienze o di quella di Lettere e pubblicazione dei medesimi;
- collegamento con il mondo della Scuola e dell'Università attuato attraverso la collaborazione fornita in sede di elaborazione e di realizzazione dei programmi formativi, mettendo a frutto le migliori competenze dei propri soci in ambito scientifico, letterario e artistico;
- attività di aiuto e supporto nell'ambito dei vari processi formativi, attraverso l'attribuzione di borse di studio, premi di laurea e di dottorato;
- valorizzazione delle migliori eccellenze scientifiche, artistiche ed economiche di Brescia e della sua provincia attraverso iniziative adottate in collaborazione con gli altri Enti di cultura, con l'Università e con le Istituzioni.

L'Ateneo di Brescia può realizzare attività di raccolta fondi anche in forma organizzata e continuativa, al fine di finanziare le proprie attività di interesse generale. Nei limiti previsti dalla legge, l'Ateneo può esercitare attività diverse rispetto a quelle di interesse generale di cui al presente articolo purché secondarie e strumentali alle stesse e previa decisione adottata di volta in volta dal Consiglio.

I SOCI E I CORRISPONDENTI

Art. 3

L'Ateneo di Brescia si compone di Soci, residenti nel comune di Brescia o in provincia, e di Corrispondenti che risiedono in altri ambiti territoriali. I Soci concorrono all'amministrazione dell'Ateneo secondo le regole e con le modalità previste dal presente Statuto.

I Corrispondenti appartengono alle Classi Accademiche di cui all'articolo

10, concorrono all'attività scientifica delle medesime, ma non partecipano all'amministrazione dell'Ateneo.

Il numero dei Soci non deve essere superiore a novanta; non vengono compresi nel computo i Soci che hanno compiuto il settantacinquesimo anno di età, considerati "sovrannumerari".

Nessun limite massimo è fissato al numero dei Corrispondenti.

I Soci e i Corrispondenti, in relazione ai propri interessi di studio, sono suddivisi nelle Classi Accademiche di cui all'Art. 10.

Art. 4

Il Socio che abbandoni la residenza nella città o provincia di Brescia passa fra i Corrispondenti; riassumendo detta residenza, egli riprende di diritto la qualifica di Socio anche se, con ciò, si superi il numero previsto all'Art.3, comma 4.

Il Socio che non abbia partecipato per quattro anni consecutivi e senza giustificati motivi all'Adunanza Solenne e all'Assemblea annuale si considera dimissionario.

Art. 5

I Soci e i Corrispondenti hanno diritto di leggere nelle adunanze accademiche propri scritti scientifici o letterari, di fare comunicazioni, proposte o interpellanze e di fruire della biblioteca e dell'archivio.

Ciascun Socio e Corrispondente è tenuto a contribuire alla Biblioteca accademica fornendo copia delle proprie pubblicazioni.

I Soci sono tenuti a svolgere con regolarità letture accademiche su temi di loro competenza, nel rispetto del calendario predisposto dalla segreteria, contribuendo, con il testo scritto delle medesime, alla pubblicazione dei «Commentari dell'Ateneo»; la norma non è vincolante per i Soci che abbiano raggiunto il settantacinquesimo anno di età.

Art. 6

La nomina dei Soci e dei Corrispondenti avviene su proposta motivata avanzata da parte del Consiglio e secondo la procedura prevista nell'art. 7. Ciascuno Socio può sottoporre al Consiglio il nominativo di un nuovo Socio e di un nuovo Corrispondente, con una proposta documentata e controfirmata da altri tre Soci.

Ogni Socio può controfirmare una sola proposta di Socio e di Corrispondente per ogni tornata di nomina di nuovi Soci e Corrispondenti.

Il Consiglio esamina i titoli e il curriculum dei candidati proposti e con giudizio insindacabile forma la lista definitiva dei nuovi Soci e dei nuovi Corrispondenti da sottoporre al voto dell'Assemblea.

Art. 7

I nominativi dei nuovi Soci e dei nuovi Corrispondenti proposti dal Consiglio vengono comunicati dalla Presidenza ai Soci mediante circolare, in cui sono riassunte le ragioni delle singole proposte, accompagnata da una scheda per la votazione.

Ogni Socio scrive all'interno della scheda i nomi prescelti fra quelli proposti; quindi, chiusa la scheda, segna il proprio nome sul margine esterno, che verrà staccato e distrutto prima dello spoglio delle schede.

Le schede devono essere consegnate, perché siano valide, non oltre il giorno e l'ora indicati per lo scrutinio.

Allo scrutinio, che viene affidato a una Commissione presieduta dal Segretario Accademico e composta da tre Soci chiamati come scrutatori dal Presidente, sono invitati ad assistere tutti i Soci.

L'Assemblea può deliberare, in prima convocazione a maggioranza dei voti dei Soci e in seconda convocazione a maggioranza dei Soci presenti o partecipanti, l'utilizzo di una diversa procedura di votazione che si avvalga anche dei collegamenti elettronici a distanza, in grado di garantire la partecipazione libera e in forma anonima al voto da parte dei Soci.

Per la validità della votazione è richiesta la partecipazione al voto di almeno la metà dei Soci.

Sono eletti coloro che ottengono il voto favorevole di almeno la metà più uno dei partecipanti al voto.

GLI ORGANI DELL'ATENEO DI BRESCIA

Art. 8

Sono Organi dell'Ateneo di Brescia:

- l'Assemblea;
- le Classi Accademiche;
- il Consiglio;
- il Presidente;
- il Segretario Accademico;
- l'Organo di controllo.

L'ASSEMBLEA

Art. 9

L'Assemblea è costituita dai Soci, è presieduta dal Presidente o, in sua assenza o impedimento, dal Vicepresidente e si riunisce almeno una volta all'anno per l'approvazione del Bilancio dell'esercizio precedente predisposto dal Consiglio.

Spetta inoltre all'Assemblea deliberare circa:

- le linee generali programmatiche dell'Ateneo;
- l'accettazione di lasciti e legati;
- le modifiche statutarie;
- la nomina dei componenti del Consiglio e dell'Organo di Controllo
- la radiazione per gravi motivi del Socio o del Corrispondente che si sia reso indegno di appartenere all'Ateneo;
- ogni altro argomento che il Consiglio decida di sottoporle.

Ogni Socio ha diritto a un voto e non è ammessa la rappresentanza in Assemblea mediante delega.

La convocazione dell'Assemblea è fatta dal Presidente con avviso, spedito per posta o con messaggio di posta elettronica o altro strumento che dia prova dell'avvenuto ricevimento, al recapito di ciascun Socio almeno 15 giorni prima dell'adunanza o, in caso di urgenza, almeno 7 giorni prima rispetto al giorno fissato per l'adunanza. L'avviso di convocazione deve contenere il giorno, il luogo, l'ora dell'adunanza e l'elenco delle materie da trattare. È ammessa la possibilità che le adunanze si tengano per teleconferenza o videoconferenza, a condizione che tutti i partecipanti possano essere identificati e che sia loro consentito di seguire la discussione e di intervenire in tempo reale nella trattazione degli argomenti affrontati. Verificandosi tale condizione, la riunione del Consiglio si considererà tenuta nel luogo in cui si trova il Presidente.

Le deliberazioni dell'Assemblea sono adottate in prima convocazione a maggioranza di voti dei Soci e in seconda convocazione a maggioranza dei Soci presenti o partecipanti, salvo quanto previsto nei commi successivi e nell'art. 24 relativo alle modifiche statutarie.

Qualora il Consiglio richieda all'Assemblea di deliberare su questioni economiche e finanziarie, per la validità dell'adunanza in seconda convocazione è richiesta la presenza o la partecipazione di almeno un terzo (1/3) dei Soci e la deliberazione è assunta a maggioranza dei due terzi (2/3) dei presenti o partecipanti.

La radiazione per gravi motivi di un Socio o di un Corrispondente è deliberata dall'Assemblea con la presenza o la partecipazione di almeno la metà dei Soci e con il voto favorevole dei quattro quinti (4/5) dei presenti o partecipanti.

Le votazioni in Assemblea si fanno in modo palese o a scrutinio segreto. Quest'ultima modalità si segue qualora si tratti di nomine o di decisioni attinenti a questioni personali.

LE CLASSI ACCADEMICHE

Art. 10

Al fine di favorire e coordinare l'attività scientifica dei Soci e dei Corrispondenti, sono costituite due Classi Accademiche:

- Classe di Scienze economiche, sociali, fisiche, giuridiche, matematiche e naturali;
- Classe di Lettere, Arte, e Scienze morali.

Ne fanno parte i Soci e i Corrispondenti.

Per ciascuna Classe Accademica, i Soci che vi afferiscono indicano il nominativo di un candidato a Direttore e lo segnalano al Consiglio il quale, dopo averlo approvato, provvede a inserirlo nell'elenco di cui all'art. 12.

Ciascuna Classe Accademica attua la propria attività scientifica in modo autonomo, su programmi approvati dal Consiglio.

L'eventuale finanziamento di singoli progetti o iniziative delle Classi deve essere approvato dal Consiglio.

IL CONSIGLIO

Art. 11

L'Ateneo di Brescia è amministrato da un Consiglio composto dal Presidente, dal Vicepresidente, dal Segretario Accademico, dai Direttori delle due Classi Accademiche, dall'Amministratore, dal Vicesegretario Accademico e da quattro Consiglieri, tutti eletti dai Soci secondo la procedura di cui all'art.12.

Al Consiglio partecipano, senza diritto di voto, i precedenti presidenti dell'Ateneo, i quali assumono la qualifica di Presidenti emeriti e i componenti dell'Organo di controllo.

Il Presidente e gli altri componenti del Consiglio assumono la loro funzione il primo gennaio e durano in carica quattro anni.

In caso di mancanza di un proprio membro verificatasi nel corso del qua-

driennio, il Consiglio indice le elezioni per la surroga e il Socio eletto dall'Assemblea in sostituzione resta in carica per il tempo residuo del mandato. La surroga non viene considerata ai fini della rieleggibilità del Socio subentrante.

Il Consiglio si riunisce almeno tre volte all'anno e ogniqualvolta il Presidente lo reputi opportuno o ne facciano istanza almeno tre componenti del Consiglio.

La convocazione del Consiglio è fatta dal Presidente con avviso spedito per posta o posta elettronica o altro strumento che dia prova dell'avvenuto ricevimento ai recapiti dei singoli componenti almeno 7 giorni prima dell'adunanza o, in caso di urgenza, almeno 3 giorni prima. La convocazione e lo svolgimento delle adunanze del Consiglio seguono le stesse modalità previste per l'Assemblea, ivi compresa la possibilità di svolgimento per teleconferenza o videoconferenza.

Il Consiglio delibera validamente con l'intervento di almeno cinque membri, oltre al Presidente, e a maggioranza dei presenti.

Art. 12

L'elezione dei componenti del Consiglio avviene con la stessa procedura di cui all'art.7 in base a un elenco di nominativi proposti per le relative cariche dal Consiglio uscente. Detto elenco, unitamente alla scheda elettorale, è inviato almeno due mesi prima della scadenza del Consiglio al domicilio dei Soci, i quali devono fare pervenire al Segretario Accademico la scheda compilata entro il giorno e l'ora fissati per lo scrutinio.

Alle cariche di Presidente, Vicepresidente, Segretario Accademico, Direttore di Classe Accademica, Amministratore, Consigliere e Vicesegretario Accademico sono eletti coloro che ottengono il maggiore numero di voti espressi. In caso di parità prevale l'anzianità di nomina accademica.

Art. 13

Il Consiglio ha la responsabilità della gestione dell'Ateneo ed esercita tutti i poteri di amministrazione ordinaria e straordinaria, con la sola eccezione di quelli riservati all'Assemblea dal presente Statuto.

Il Consiglio predispose entro il 31 marzo di ogni anno il Bilancio chiuso alla fine dell'anno precedente e lo sottopone per l'approvazione all'Assemblea.

Il Consiglio stabilisce annualmente il calendario accademico, così come le ferie accademiche.

Per lo svolgimento dell'attività concernente l'amministrazione economica e finanziaria dell'Ateneo, il Consiglio si avvale di un Amministratore eletto tra i Soci.

L'Amministratore dà esecuzione alle operazioni deliberate dal Consiglio in materia economica e finanziaria e sovrintende alla stesura delle scritture contabili

Art. 14

Il Presidente, il Vicepresidente e i Direttori delle Classi Accademiche durano in carica quattro anni e possono essere rieletti, consecutivamente, per un solo mandato.

Il Segretario Accademico, l'Amministratore, i Consiglieri e il Vicesegretario Accademico durano in carica quattro anni e possono essere riconfermati.

Art. 15

Per le attività e le iniziative dell'Ateneo di Brescia, il Consiglio, sentiti i Direttori di Classe, può nominare dei coadiutori scelti anche tra i non soci. Nel seno dell'Ateneo di Brescia possono costituirsi dei gruppi di studio; ogni gruppo ha proprie finalità e funziona secondo un regolamento convenuto e approvato dal Consiglio.

Del gruppo possono far parte non solo i Soci e i Corrispondenti, ma anche persone esterne all'Accademia.

IL PRESIDENTE E IL VICEPRESIDENTE

Art. 16

Il Presidente e, in caso di sua assenza o impedimento, il Vicepresidente:

- regge l'Ateneo, ne ha la rappresentanza legale e ne manda a effetto le deliberazioni;
- convoca l'Assemblea e ne è il moderatore;
- indice l'Adunanza solenne e la presiede;
- presiede, con facoltà di delega, tutte le commissioni e i gruppi annessi all'Ateneo.

IL SEGRETARIO ACCADEMICO

Art. 17

Il Segretario Accademico, o il Vice Segretario Accademico in caso di sua assenza o impedimento:

- assiste il Presidente nell'esercizio delle sue funzioni, redige i processi

verbalì delle adunanze, sovrintende alla corrispondenza d'ufficio e alla conservazione degli atti;

- commemora i Soci e i Corrispondenti defunti;
- nell'Adunanza solenne di inaugurazione dell'anno accademico presenta un rapporto sull'opera svolta dall'Ateneo nell'anno precedente;
- sovrintende alla compilazione dei «Commentari dell'Ateneo» e delle altre pubblicazioni dell'Ente;
- cura l'ordinamento della biblioteca e dell'archivio, assumendo le funzioni di Bibliotecario e Archivistà dell'Ateneo di Brescia.

L'ORGANO DI CONTROLLO

Art. 18

L'Organo di controllo, in forma monocratica o composto da tre membri, viene designato dal Consiglio fra le categorie di soggetti di cui all'art. 2397 del Codice Civile, dando priorità ai Soci dell'Ateneo di Brescia. Quando ricorrono le condizioni richieste dalla legge, l'Organo di controllo esercita anche l'attività di revisione legale dei conti.

L'Organo di controllo dura in carica 4 anni fino all'approvazione del bilancio del quarto esercizio ed è rieleggibile.

IL PATRIMONIO

Art. 19

Il patrimonio dell'Ateneo di Brescia è costituito dai beni immobili, dai beni mobili e dalle attività finanziarie conseguenti alle donazioni e ai legati a favore dell'Ente succedutisi nel corso del tempo. Esso potrà essere aumentato da beni mobili e immobili che a qualsiasi titolo pervengano all'Ateneo, sempre che siano espressamente destinati a incremento del patrimonio, e dalla parte di rendita non immediatamente utilizzata per le attività statutarie.

La gestione del patrimonio è finalizzata alla salvaguardia e allo sviluppo del medesimo in un orizzonte temporale di lungo periodo e deve attenersi a principi di prudenza nella valutazione dei rischi e nel perseguimento dei rendimenti.

Il patrimonio, comprensivo di eventuali ricavi, rendite, proventi, entrate comunque denominate, è utilizzato per lo svolgimento delle attività statutarie e al fine dell'esclusivo perseguimento delle finalità civiche e di utilità sociale dell'Ateneo di Brescia.

L'esercizio e l'anno accademico coincidono con l'anno solare.

Gli eventuali utili e avanzi di gestione, i fondi e le riserve comunque denominate, sono impiegati esclusivamente per finalità istituzionali e non possono essere distribuiti ai Soci, ai componenti del Consiglio, agli altri componenti degli organi statutari, ai dipendenti e ai collaboratori.

L'Ateneo di Brescia trae i mezzi per l'esercizio delle proprie attività istituzionali:

- dal rendimento del patrimonio;
- dai contributi pubblici o dai contributi privati di persone ed Enti, dalle donazioni e dai legati;
- dai proventi derivanti dalla attività di raccolta fondi;
- da ogni altra rendita o entrata non destinata a incremento patrimoniale.

L'accettazione dei lasciti e dei legati a favore dell'Ateneo di Brescia deve essere deliberata dall'Assemblea, mentre la loro gestione e amministrazione sono affidate al Consiglio e sono oggetto di specifica rendicontazione.

In caso di estinzione o scioglimento, il patrimonio dell'Ateneo di Brescia sarà devoluto a un Ente del terzo settore che operi nell'ambito delle attività culturali cittadine, previo assenso del Comune di Brescia.

Art. 20

L'esercizio si apre l'1 gennaio e si chiude il 31 dicembre di ogni anno.

Entro il 30 aprile di ogni anno, ovvero entro il 30 giugno di ogni anno quando particolari esigenze lo richiedano, l'Assemblea approva il Bilancio chiuso il 31 dicembre dell'anno precedente.

L'ADUNANZA SOLENNE E LE ALTRE ADUNANZE

Art. 21

L'anno accademico è inaugurato in un'Adunanza solenne, da tenersi preferibilmente entro il 31 marzo, con il discorso del Presidente o, sentito il parere del Consiglio, di altro Relatore da lui proposto.

Nel corso dell'Adunanza solenne sono distribuiti i premi aggiudicati nei vari concorsi e consegnati i diplomi di nomina ai nuovi Soci e ai Corrispondenti.

Art. 22

Nell'ambito dei propri scopi istituzionali l'Ateneo di Brescia propone e organizza adunanze, giornate di studio e convegni.

Le memorie che vengono lette o presentate nelle adunanze devono riferirsi a indagini originali o comunque dirette a concorrere all'incremento della conoscenza nel campo delle scienze, delle lettere e delle arti.

Anche coloro che non sono Soci o Corrispondenti dell'Ateneo di Brescia possono mandare comunicazioni e, con il consenso del Presidente e del Direttore della Classe competente, possono tenere pubbliche letture e discutere sulle medesime.

LE PUBBLICAZIONI

Art. 23

Le letture accademiche, i saggi e le memorie presentate nelle Adunanze, vengono, in tutto o integralmente, pubblicate nei «Commentari dell'Ateneo» o in collane edite come supplemento ai «Commentari». L'Ateneo può curare la pubblicazione di altre collane in ambito scientifico, letterario e artistico coerentemente con gli studi e le ricerche promossi dai singoli Soci e Corrispondenti o da ciascuna delle due Classi Accademiche.

LE MODIFICHE STATUTARIE

Art. 24

Il presente Statuto può essere modificato per iniziativa del Consiglio o su proposta avanzata in forma scritta da almeno venti Soci.

Sulle modifiche statutarie l'Assemblea è validamente costituita con la presenza o la partecipazione, in prima convocazione, di almeno due terzi (2/3) dei Soci e in seconda convocazione con la presenza o la partecipazione di almeno la metà (1/2) dei Soci. La deliberazione è assunta con la maggioranza dei due terzi (2/3) dei presenti o partecipanti sia in prima, sia in seconda convocazione.

Gli organi interessati da modifiche statutarie rimangono in carica nella loro composizione fino alla naturale scadenza.

INDICE

INDICE

SOLENNI ADUNANZA DEL 14 APRILE 2023

Prolusione del Presidente Sergio Onger	7
Relazione del Segretario sull'attività accademica svolta nell'anno 2023	11

ATTI ACCADEMICI

FRANCESCA BRIZZI La Didone che non ti aspetti. Una nuova lettura iconografica del ciclo di affreschi di Palazzo Calini oggi Maggi a Calino	33
---	----

STEFANIA CRETILLA Per il centenario del "Raffaello Bresciano": il monumento ad Alessandro Bonvicino detto il Moretto	53
---	----

MARCELLO BERLUCCHI Un grande allievo di Antonio Bazzini: il conte Antonio Freschi di Cordovado	89
---	----

FERNANDO MAZZOCCA In margine alla mostra <i>Luigi Basiletti e l'Antico</i>	105
---	-----

ELENA LEDDA "La Poesia del Dialetto" 2023	109
--	-----

La nuova edizione del Baldo Padano di Giuseppe Tonna

OTELLO FABRIS L'edizione di Toscolano del <i>Baldus</i> nella traduzione di Tonna e i suoi sviluppi nella cultura europea	113
--	-----

TERESA TONNA Attualità del Folengo	119
---------------------------------------	-----

SIMONE SIGNAROLI

- Cultura poetica nell'arte rupestre camuna dell'età
del ferro. Un proposta di lettura filologica: la roccia 12
di Seraddina I 125

STEFANO BARONTINI e MATTEO SETTURA

- Rileggere l'opera di Pierre Perrault oggi,
tra rivoluzione scientifica, didattica e complessità 139

MARCELLO BERLUCCHI

- I poeti e la storia: Carducci e "Il delfin dai capei grigi" 171

*Giacomo Puccini e la Madama Butterfly nel 120° anniversario
del successo bresciano*

MARCO BIZZARINI

- Tra i segreti di Madama Butterfly 181

GABRIELLA BIAGI RAVENNI, VIRILIO BERNARDONI,
EMANUELE SENICI

- Puccini, *Madama Butterfly* e Brescia nelle ricerche
del Centro Studi Giacomo Puccini 185

ARTHUR GROOS

- Tra orientalismo e postcolonialismo:
Madama Butterfly a Brescia 197

NAOMI MATSUMOTO,

- Madama Butterfly*: prospettive occidentali
e giapponesi a confronto 211

PAOLO BOLPAGNI

- Orientalismo e giaponismo nelle arti visive
in Italia negli anni di *Iris* e *Butterfly* 231

PIERLUIGI LEDDA

- L'impresa produttiva di casa Ricordi
per *Madama Butterfly* 243

FRANCESCO CESARI

- Milano-Brescia-Napoli. Il cammino di Cio-Cio-San 249

MATTEO GIUGGIOLI

- 1904, un anno di *Madama Butterfly*:
istantanee dai carteggi 265

MAURIZIO PEGRARI

L'importanza di chiamarsi Gaetano.

Banca, finanza, politica e imprenditoria nella tradizione plurisecolare della famiglia Bonoris (secoli XVIII-XX)

281

Convegno Il Museo della Stampa.

Centro Stampatori Ebrei Soncino. Brescia, 22 settembre 2023

VALERIA ROSSINI

I tipografi Soncino e il Museo della Stampa –
Centro Studi Stampatori Ebrei Soncino

299

GIULIANO TAMANI

La fortuna del *Mešal ha-Qadmoni*

(La novella antica) di Yiṣḥab ibn Sahula

(Guadalajara 1281-1283)

311

GIANCARLO TOLONI

L'editio princeps della Bibbia Soncino
(22 aprile 1488)

325

DANIELE GARRONE

Stampare la Bibbia ebraica, da Soncino 1488 ...
a Internet. Alcune tappe significative

335

*La coscienza di Svevo. Lo scrittore triestino a cent'anni
dal suo capolavoro*

ADELAIDE BALDO

Lettura psicanalitica di *Senilità*

341

PAOLO LEONCINI

Sandro Briosi e l'interpretazione de
«La coscienza di Zeno»

351

PAOLO SEMENZA

Luigi Semenza (1822-1869) e Gaetano Semenza (1825-1882)
imprenditori, commercianti e patrioti risorgimentali

359

CHIARA BONOMELLI

Alberto Dalla Volta e Primo Levi: un'amicizia
nata nell'inferno di Auschwitz

397

Dottorandi e Dottori in Ateneo.

Presentazione dei progetti dottorali e delle tesi dottorali

SERGIO ALBERTINI Edizione 2023 di “Dottorandi e dottori in Ateneo”	433
RICCARDO RICCIARDI Excerpt from the Ph.D. thesis “Statistical analysis of grouped text documents”	437
<i>Il confine: ciò che unisce ciò che separa. Il comune Risorgimento della Città dei Mille e della Leonessa d'Italia</i>	
LIA CORNA Sull'asse della ciclovvia Bergamo-Brescia. I luoghi e le storie dei patrioti bergamaschi	443
LUCIANO FAVERZANI Brescia e Bergamo città protagoniste del Risorgimento italiano	459
ALESSANDRO BERTOLI Il tesoro del segretario. Poesie inedite, ricerche storiche e raccolte epistolari di Giuseppe Gallia (1810-1889)	469
<i>ANNUE RASSEGNE</i>	
Gruppo naturalistico Giuseppe Ragazzoni (Società fondata nel 1895) Direttore	527
Rassegna dell'attività sociale 2023	529
<i>CARICHE ACCADEMICHE E SOCI E CORRISPONDENTI</i>	
Consiglio di Presidenza	533
Soci e Corrispondenti	534
Statuto dell'Ateneo di Brescia	537
<i>INDICE</i>	551



EDIZIONI TORRE D'ERCOLE
TORBOLE CASAGLIA - BRESCIA
2025