COMMENTARI DELL'ATENEO DI BRESCIA

PER L'ANNO 2024

ANNO ACCADEMICO CCXXIII



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

SOLENNE ADUNANZA
DEL 22 MARZO 2024

PROLUSIONE DEL PRESIDENTE SERGIO ONGER

Autorità, signore e signori buonasera, grazie per essere intervenuti all'apertura del duecentoventitreesimo anno accademico dell'Ateneo di Brescia. Come consuetudine, il Segretario darà lettura tra poco delle attività svolte nel 2024. Prima di cedergli la parola, permettetemi di ricordare alcune iniziative che si sono svolte e che si svolgeranno nel corso di questo anno.

In questo mese e nel prossimo, in collaborazione con l'Ufficio scolastico territoriale, abbiamo in corso un ciclo di incontri su "Tragico e tragedia", curato dal nostro accademico Gherardo Ugolini, e che vede tra i suoi relatori Maria Belponer, Raffaella Bertazzoli, Pietro Gibellini e Gian Enrico Manzoni. L'ultimo incontro si terrà il 12 aprile presso l'aula magna del Liceo Arnaldo.

Il 15 aprile, in collaborazione con il Comune di Brescia, presso il Salone Vanvitelliano di Palazzo Loggia, dedicheremo un pomeriggio di studio a Cesare Trebeschi, nostro presidente dal 1995 al 2001, tra i relatori ricordo: Giovanni Bazoli, Tino Bino, Laura Castelletti, Paolo Corsini, Mario Gorlani, Massimo Tedeschi e Marcello Zane.

Nel mese di maggio, nella galleria dorica allestiremo una mostra con una selezione di incisioni che l'artista Franco Rinaldi ha recentemente donato al nostro Ateneo (la donazione consiste in circa 160 incisioni, mentre saranno esposte una trentina di opere).

Il 24 maggio presenteremo i risultati dei lavori di messa in sicurezza dell'Archivio Martinengo Villagana, conservato presso di noi, per il quale abbiamo ottenuto un contributo Cariplo.

Il 18 ottobre terremo una giornata di studio dedicata al tema del disagio mentale e letteratura dal titolo "Scrittori e follia", a cura dell'accademica Raffaella Bertazzoli.

Il 13 dicembre dedicheremo un pomeriggio di studio all'editore Roberto Montagnoli che nel 1973 diede vita alla casa editrice Grafo, che ha poi diretto fino alla sua prematura morte avvenuta nel 1992. Tra i relatori ri-

cordo Tino Bino, Paolo Corsini, Domenico Fava, Giuseppe Frangi, Pietro Gibellini, Nicola Rocchi, Carlo Simoni e Valerio Terraroli.

Entro la fine dell'anno pubblicheremo, a cura dei nostri accademici Luigi Capretti e Francesco De Leonardis, un volume dedicato al legato del pittore Giovanni Renica (1882, quando Renica era in vita, e 1885, dopo la sua morte avvenuta l'anno prima, da parte della vedova), consistente in 698 dipinti di varie dimensioni, 895 disegni, oltre a 6 dipinti di Giuseppe Canella, uno di Massimo d'Azzeglio, e altri oggetti. Nello stesso periodo della pubblicazione del volume (fine novembre) terremo un convegno a lui dedicato.

Infine, per quanto riguarda le nostre pubblicazioni ordinarie, è in corso di stampa l'Annale di storia bresciana n. 9 dedicato a *Tommaso Sandrini e i quadraturisti bresciani del Seicento*. Si tratta di un lavoro monografico del nostro accademico Filippo Piazza che ricostruisce la felice stagione dell'architettura dipinta, che ha avuto come capostipite Sandrini, morto di peste nel 1630, e che è continuata per tutto il Seicento grazie ai suoi allievi e alla sua scuola. La grande decorazione del XVII secolo in Italia e in Europa ha avuto tra i suoi protagonisti questi maestri bresciani, le cui tredici biografie artistiche vengono in questo volume compiutamente ricostruite.

E poi, sempre entro il 2024, pubblicheremo le annate 2021 e 2022 del nostro storico annuario «Commentari dell'Ateneo di Brescia».

Confidiamo di poter riprendere nei prossimi mesi i restauri di Palazzo Tosio al numero civico 14 (angolo via Crispi), il cui corpo di fabbrica è destinato a deposito librario e a ospitare l'archivio e la biblioteca di Bruno Boni. E al numero civico 10 per dotare il piano nobile del palazzo di una uscita di sicurezza e di un montascale per persone con disabilità, infrastruttura necessaria anche al fine di ottenere il riconoscimento regionale di Casa museo.

ISSN 1594-8218

RELAZIONE DEL SEGRETARIO SULL'ATTIVITA' ACCADEMICA svolta nell'anno 2024

Nel corso del 2024 il Consiglio di Presidenza dell'Ateneo si è riunito il 26 marzo, il 25 settembre e il 10 dicembre; mentre il 16 aprile è stata convocata l'assemblea ordinaria dei Soci.

Il 22 marzo ha avuto luogo l'Adunanza solenne per il CCXIII anno accademico.

DIARIO DELLE LETTURE E DEI PUBBLICI INCONTRI

- Venerdì 12 gennaio Giuseppe Merlo (Archivista e storico dell'arte, Funzionario dell'Archivio di Stato di Brescia) ha parlato sul tema *"Tre Luigi" per un sepolcro: vicissitudini progettuali del monumento Bonomini.*

> L'intervento, basato sulla documentazione presente nell'archivio dell'ospedale, ripercorre le vicende della tomba Bonomini (popolarmente nota come Tomba del Cane) dal 1837, anno in cui Angelo Bonomini redasse il suo testamento, al 1853 data in cui fu definitamente scelto un progetto redatto dall'architetto Rodolfo Vantini. Verranno illustrati i due progetti di Giovanni Cherubini e le ragioni del loro rifiuto; rifiuto che portò l'amministrazione dell'ospedale ad indire nel 1847 un pubblico concorso che vide l'iniziale presentazione di sette concorrenti. Nell'intervento si analizzeranno gli elaborati grafici inviati per il concorso, che in parte si conservano, e gli atti della commissione giudicatrice composta da Luigi Lechi, Luigi Basiletti e Luigi Donegani per comprendere le motivazioni che portarono i commissari al rifiuto dei diversi progetti presentati e come si giunse infine alla scelta di Rodolfo Vantini.

- Venerdì 19 gennaio l'Accademico Marcello Berlucchi ha trattato il tema *La caccia alla larga e il dialetto bresciano.*

> L'uccellagione con le reti, detta latinamente *aucupio*, è una attività vecchia di secoli e rappresenta uno dei vertici dell'abilità artigianale di chi la praticava. Le due forme più note da noi erano il roccolo (con le varianti della "tésa" o brescianella) e la "larga": la prima con reti verticali fisse per gli

uccelli che stanno sugli alberi, come tordi o fringuelli, la seconda con reti orizzontali mobili per quelli che stanno a terra, come allodole e sguizette.

Mentre il Roccolo è stato narrato ed esaltato persino da poeti, nel corso dei secoli, poca o punta attenzione è stata dedicata alla "larga" che invece aveva un posto di rilievo anche nel dialetto bresciano. Restano ancora oggi le tracce visibili dei roccoli, che spesso erano dei capolavori di architettura vegetale, mentre della "larga" non si trova più niente, forse anche perché le reti erano impiantate di anno in anno.

- Venerdì 26 gennaio l'Accademico Giuseppe Fusari (Docente di Storia dell'Arte Italiana Università Cattolica di Brescia) ha presentato una relazione dal titolo *"crederà forse alcuno, ch'egli fosse caduto nel vizio de' tenebrosi". Note sulla pittura di Andrea Celesti.*

L'avvertimento di Anton Maria Zanetti nel suo libro *Della pittura veneziana* (1771) non ha impedito che la critica arruolasse Andrea Celesti (1638-1710) nel novero dei cosiddetti "tenebrosi" coi quali, tuttavia, condivide solo un certo gusto per il particolare realistico e alcuni contrasti chiaroscurali, per altro accentuati dalla sua particolare tecnica. La questione della luce e del colore in Celesti sono fondamentali, ma la spartizione in due fasi della sua carriera, una tenebrosa, l'altra chiarista dall'inizio del nuovo secolo, pone, alla prova dei fatti, non pochi dubbi, mentre una rilettura più attenta, sia della formazione che delle trasformazioni stilistiche del pittore, lascia spazio a un percorso più lineare, "in crescita" e "per accumulazione" di esperienze che vanno arricchendo il suo stile personalissimo. Una continuità rintracciabile soprattutto nella fedeltà ai modelli veneziani cinquecenteschi, in netto anticipo rispetto a quanto avverrà nel corso del Settecento.

- Giovedì 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 2024". Gli insigniti sono stati: Valeria Negrini, *Ha raggiunto ruoli di primo piano nel Terzo Settore realizzando un ideale profondo: prendersi cura degli altri;* Margherita Serra, *Scultrice di fama internazionale con la sua arte sa dare vita, e carica simbolica, alla materia;* Giuseppe Visenzi, *Sportivo coraggioso, industriale venuto dalla gavetta interprete esemplare della responsabilità sociale d'impresa.* Per il settimo 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 Roberto Tottoli, *Rettore dell'Università Orientale di Napoli Accademico dei Lincei, islamista di fama internazionale.*

- Venerdì 23 febbraio Giovanni Quaresmini (Studioso di storia locale) ha presentato la sua ultima fatica editoriale dal titolo *L'antica memoria delle cascine: l'Averolda di Travagliato.*

> Spesso, dalle ricerche storiche emerge la forza di una memoria antica racchiusa in luoghi come le cascine - e la cascina Averolda di Travagliato ne costituisce un esempio - abitate dalle fatiche dell'uomo che, nei secoli, ha modellato un territorio per trarre le risorse per la sua esistenza. Le vicende della cascina Averolda o Grolda di Travagliato si sono intersecate con i rivolgimenti storici che hanno caratterizzato il nostro territorio. Attraverso i vari passaggi di proprietà e di affittanza, si possono leggere, in controluce, gli avvenimenti che hanno portato alla situazione odierna. La cascina Averolda**,** patrimonio dell'Abbazia vallombrosana dei Santi Gervasio e Protasio, prima, è stata assegnata come "*beneficio*" a persone di estrazione nobiliare, poi è entrata nell'appannaggio del viceré Eugenio Beauharnais e, quindi, messa in vendita ad un acquirente che, nel 1839 l'ha ceduta all'Ospedale delle Donne. Le varie relazioni di stima dell'immobile, l'accurata descrizione della proprietà e dei vari tipi di coltivazione messe in atto sui terreni (311 piò), i contratti d'affitto consentono di delineare le modalità organizzative di una tipica cascina del territorio bresciano tra Otto e Novecento.

La Classe di Lettere ha organizzato, in collaborazione con l'Ufficio Scolastico Territoriale di Brescia, il seminario *"Tragico e tragedia".*
I tre incontri si sono svolti:

- Venerdì 1 marzo, presso la sede storica di Palazzo Tosio, dove sono intervenuti: l'Accademico Gherardo Ugolini (Università di Verona) sul tema *Tragico e tragedia: la teoria aristotelica della catarsi* e l'Accademico Pietro Gibellini (Università Ca' Foscari) sul tema *Fedra da Euripide a D'Annunzio.*

- Venerdì 15 marzo, sempre presso la sede accademica di palazzo Tosio, dove sono intervenuti: l'Accademico Gian Enrico Manzoni (Università Cattolica del Sacro Cuore) sul tema *Edipo sovrano e statista: da Sofocle a Eliot* e l'Accademica Maria Belponer (Dirigente scolastica) sul tema *Filottete da Sofocle a Gide.*

- Venerdì 12 aprile, presso l'aula magna del Liceo Classico Arnaldo di Brescia, dove sono intervenuti: l'Accademica Raffaella Bertazzoli (Università di Verona) con a relazione dal titolo *L'Edipo sofocleo e le sue riscritture* e l'Accademico Gherardo Ugolini (Università di Verona) sul tema *Antigone da Sofocle a Brecht.*

> Il ciclo di incontri presso l'Ateneo di Brescia non intende ripercorrere la vicenda storico-culturale che dal teatro di Dioniso nell'Atene classica

arriva alle esperienze di teatro tragico del XX e XXI secolo. Si tratta piuttosto di esaminare alcuni casi esemplari di modelli teorici che definiscono l'essenza di tragico e tragedia (a partire da Aristotele) e di esaminare opere drammaturgiche di tipo tragico antiche e moderne mettendole in dialogo tra di loro. Seguire le variazioni di uno stesso soggetto letterario dall'antichità alla modernità consente di scoprire le complesse dinamiche culturali che sono sottese ai testi. Si può così verificare come gli odierni autori e i registi di tragedia, come del resto già quelli antichi, non si limitino ad attualizzare i miti, ma, grazie ai miti, de-attualizzano e mascherano la loro contemporaneità.

- Mercoledì 6 marzo Maurizio Lovisetti ha presentato il progetto *Quadratura Circuli". Geometria, mito e politica in un frontespizio allegorico del '600.* Sono intervenuti la Prof.ssa Paola Trebeschi (Università di Brescia); le voci narranti di: Daniele Squassina e Annalisa Santini con l'accompagnamento: alla chitarra di Romina Brentan e Alessandro Bono e al liuto di Maurizio Lovisetti.

Nel 1647 il gesuita Grégoire de Saint-Vincent pubblica l'*Opus geometricum de quadratura circuli*, un voluminoso trattato di matematica che culmina nell'esposizione di quattro modi per quadrare il cerchio, uno tra i più noti problemi lasciati insoluti dall'antichità.

La travagliata pubblicazione del volume e la vita stessa dell'autore, che si intrecciano con i sanguinosi eventi della Guerra dei Trent'Anni, sono già un soggetto adattissimo a essere raccontato.

Ma non meno intrigante è il curatissimo frontespizio dell'Opus.

Quali personaggi e simboli vi sono raffigurati? Quali messaggi vi si celano? Perché l'opera ha come sottotitolo "Problema austriacum" e reca il motto "Plus ultra"? E infine, de Saint-Vincent è davvero riuscito a quadrare il cerchio?

- Venerdì 22 marzo si è svolta la Solenne Adunanza per il CCXXIII Anno Accademico. Dopo la prolusione del Presidente, con il saluto alle Autorità e la relazione del Segretario sulle attività svolte dall'Accademia nell'anno 2023 c'è stata la Lectio magistralis del Prof. Paolo Corsini dal titolo *La strage di Piazza della Loggia tra storia e memoria*. Il tema è stato scelta a ricordo del 50° anniversario della strage di Piazza della Loggia.

- Giovedì 11 aprile, a cura di Maurizio Lovisetti si è svolto l'incontro sul tema *Discorso sul metodo.* Sono intervenuti la Prof.ssa Emanuela Scribano (Università di Venezia); le voci narranti di: Daniele Squassina (Descartes) e Annalisa Santini (Cameriera) con l'accompagnamento: alla chitarra di Romina Brentan e Alessandro Bono e al liuto e al mandolino di Maurizio Lovisetti.

Nel 1637 è pubblicato a Leida un volume che con-tiene tre trattati – la Diottrica, le Meteore e la Geometria – e un saggio introduttivo, il "Discorso sul metodo". L'autore non è indicato, ma tutti sanno chi è: René Descartes, uno dei maggiori scienziati e filosofi del XVII secolo. L'attenzione generale si focalizza da subito sul "Discorso sul metodo", a tutt'oggi giudicato il punto d'inizio della filosofia moderna. Se ne propone una versione in forma scenica, am-bientata nello studio di Cartesio, dove il fluire de-gli argomenti è a tratti interrotto della domestica, che rappresenta l'irrompere della quotidianità nel mondo intellettuale in cui si muove del filosofo. La rappresentazione è intervallata da brani musi-cali del XVII secolo su immagini della medesima epoca, per ricreare l'atmosfera in cui Cartesio è vissuto e ha operato.

- Lunedì 15 aprile nel salone Vanvitelliano di Palazzo Loggia si è svolto, nel quarto anniversario della scomparsa di Cesare Trebeschi, il pomeriggio di studio dal titolo *Cesare Trebeschi. Giurista, amministratore pubblico, uomo di cultura*. Sono intervenuti: Laura Castelletti, *Introduzione ai lavori;* Paolo Corsini, *Etica e politica in Cesare Trebeschi: una testimonianza;* Mario Gorlani, *Cesare Trebeschi studioso di diritto agrario e avvocato;* Marcello Zane, *Cesare Trebeschi presidente di Asm Brescia (1970-1975);* Massimo Tedeschi, *Cesare Trebeschi sindaco dei tempi difficili;* Sergio Onger, *Cesare Trebeschi presidente dell'Ateneo di Brescia (1995-2001);* Giovanni Bazoli, *Testimonianza conclusiva.*

- Venerdì 19 aprile l'Accademica Fabienne Charlotte Vallino (Università degli Studi della Tuscia) ha presentato il suo ultimo libro dal titolo: *Salvaguardare la Natura, rispettare gli Animali, proteggere l'Ambiente, difendere la Terra. I Pionieri del pensiero del nostro tempo.*

Sta crescendo, specialmente tra i giovani, la sensibilità verso la questione ecologica - ambientale e gli episodi climatici estremi che si susseguono a un ritmo incalzante nel mondo hanno rafforzato la consapevolezza delle sfide che la generazione attuale deve affrontare. Gli ultimi decenni del secolo scorso sono spesso chiamati "The Age of Ecology". L'epoca in cui l'ecologia oltre ad essere una scienza innovativa è diventata una filosofia, che ha incoraggiato un cambiamento delle mentalità e stimolato la nascita di un grande movimento internazionale per la salvaguardia della natura, dei suoi ecosistemi con i loro esseri viventi vegetali e animali, la protezione dell'ambiente in cui si svolge la vita dell'uomo, la difesa della Terra. Il percorso che ha portato a tutto ciò è stato lungo e non facile. Questo libro esamina le figure di scienziati e studiosi, artisti, giuristi, politici e attivisti che hanno diffuso nuovi concetti e promosso interventi concreti che lo hanno fatto progredire. Essi dimostrano come oggi esista su molti problemi un notevole ritardo.

- Venerdì 10 maggio è stata inaugurata la mostra antologica dedicata all'artista Franco Rinaldi dal titolo "Segni Incisi (1982-2020)", in occasio-

ne della donazione alla nostra accademia, da parte dell'artista, di circa 150 incisioni e una decina di libri d'arte attraverso le quali si può ripercorrere la produzione dell'artista.

- Venerdì 17 maggio l'Accademico Daniele Montanari ha presentato il suo ultimo lavoro dal titolo: *Zanardelli Recchia. Origini di una famiglia borghese*. Sono intervenuti gli Accademici Sergio Onger e Paolo Corsini.

> L'esperienza politica e patriottica di Giuseppe Zanardelli è stata oggetto, negli ultimi decenni, di studi e ricerche che solamente a livello bresciano hanno coinvolto numerosi studiosi. In questi ultimi anni, grazie alle sue doti di studioso e attento lettore delle carte d'archivio, Daniele Montanari ha approfondito temi sino ad ora poco analizzati quali per esempio il ruolo dello statista bresciano come storiografo del Risorgimento e i suoi rapporti con l'Odorici. Il volume che oggi presentiamo delinea invece per la prima volta l'albero genealogico completo di tre generazioni della famiglia Zanardelli-Recchia. Vi emerge con chiarezza l'ascesa di un clan di commercianti di latticini al ceto borghese, grazie agli studi universitari e all'esercizio delle professioni liberali. Si tratta di un esempio emblematico della transizione socio-economica nella Brescia dell'Ottocento.

- Venerdì 24 maggio Sara Cazzoli e Roberta Gallotti (Studio Scrinia) hanno parlato sul tema: *Il "peso" dell'Archivio. Le carte Martinengo Villagana, prova di diritti e ornamento di Famiglia.*

> Famiglia longeva di grande potere e ricchezza, i Martinengo hanno lasciato un'imponente mole di documentazione sparsa fra archivi e sedi di conservazione diverse. Oggi il riordino e l'inventariazione delle carte prodotte dal ramo Martinengo Villagana depositato presso l'Ateneo aggiunge un importante tassello alla conoscenza, non solo del casato e delle vicende che l'hanno interessato, ma anche interessanti informazioni sulle modalità di tenuta degli archivi gentilizi, specie durante il Settecento, quando le operazioni inventariali assunsero particolare rilevanza. E questo in un'area geografica, la nostra, che potrebbe essere ormai oggetto di uno studio approfondito su riordini e riordinatori nel Secolo dei lumi: eruditi, religiosi, archivisti chiamati dalle famiglie nobili a portare il "peso" dell'archivio per tutelarne diritti e interessi.

- Giovedì 30 maggio si è svolta in Ateneo la presentazione della 7^ stagione di Onde Musicali sul Lago d'Iseo e dintorni. In quest'occasione si è svolto il concerto del Trio d'archi composto da Lora Markova al violino, Silas Zschocke alla viola e Carlo Lay al cello con musiche di Franz Schubert e di Wolfgang Amadeus Mozart.

- Venerdì 31 maggio l'Accademico Pietro Gibellini ha parlato sul tema *Il* Cantico *di san Francesco: una proposta di lettura.*

Composto nel 1224, giusto ottocento anni fa, il *Cantico delle creature* di san Francesco inaugura la grande poesie italiana. Nella sua apparente semplicità, questo salmo in volgare nato per il canto nasconde delicati problemi interpretativi che riguardano la filologia non meno che la teologia.

La conferenza ha inteso esaminarli e avanzare nuove ipotesi.

- Sabato 21 e Domenica 22 settembre si è svolto il 3° Weekend della Rete dell'800 Lombardo, sul tema *Guardare i libri, leggere i dipinti*.

L'offerta proposta dall'Ateneo di Brescia, dal titolo *ART&BOOK. Esperienze tra libri e arti***,** si divide in due parti: la visita guidata, durante la quale si potranno ammirare alcune opere, di proprietà dell'Ateneo di Brescia, che ritraggono illustri personaggi della storia bresciana. A fianco dei ritratti saranno esposti libri preziosi, sempre facenti parte delle collezioni dell'Accademia; il laboratorio esperienziale articolato in due momenti: uno teatrale nel quale i partecipanti incontreranno uno studioso di testi antichi e lo aiuteranno nella decifrazione di un misterioso libro; il secondo nel quale un'artista visiva osserva l'opera di un pittore/grafico contemporaneo su piccoli "libri" sollecitando poi i partecipanti a sperimentare segno e colore realizzando un proprio "libro d'artista".

- Sabato 21 settembre nel cortile di palazzo Tosio si è svolto il concerto della corale Le Rocce Roche, direttore Giambattista Tura, sul tema *Cantare le storie per narrare la Storia.*

Formatosi a Brescia nel 1995, il coro Le Rocce Roche da allora è conosciuto e amato per la sua capacità di promuovere la conoscenza della cultura popolare nel canto. Il Coro presenterà, nel cortile dell'Ateneo recentemente restaurato, un programma che partendo dal repertorio risorgimentale attraverso un percorso fra canti politici, di lavoro e di protesta ci porterà fino a "Bella ciao", canto simbolo della Resistenza italiana. Il Coro è virtuoso nell'improvvisazione, qualità rara ma importantissima nell'esecuzione musicale. Al pubblico il compito di apprezzare questa loro qualità.

- Venerdì 27 settembre l'Accademico Maurizio Pegrari ha parlato sul tema *Delitto e castigo nella Roma di Urbano VIII (1638).*

Potrebbe trattarsi di uno dei tanti casi di *giustitia* nella Roma dei papi, ma non è così per le successive implicanze diplomatiche. In città esistevano diverse case da gioco appartenenti agli ambasciatori gestite da personale diplomatico. Per far cessare queste attività, Francesco Barberini, cardinal nepote di Urbano VIII, impone la loro chiusura. Tutti obbediscono tranne uno: l'ambasciatore francese François Hannibal d'Estrèes. La vicenda si conclude con un omicidio. Il racconto è presente in due brevi manoscritti: il primo conservato nella Biblioteca Apostolica Vaticana, il secondo nella Biblioteca Casanatense di Roma, oltre altre due fonti. Il contenuto è molto simile eccetto la conclusione. L'«affaire» si dilata in Francia alla corte di

Luigi XIII e del cardinale di Richelieu, come raccontano i documenti francesi. E qui spunta la figura di quello che sarà il cardinale Giulio Mazzarino.

- Mercoledì 2 ottobre per iniziativa dell'Accademico Sergio Albertini (Direttore della Classe di Scienze) si è svolta la tavola rotonda sul tema *Che impresa, essere donna! Imprenditoria femminile tra genealogia familiare ed empowerment.* Sono intervenute: Serena Schiavo (Presidente CIF-Centro Imprenditorialità Femminile e Farmacia Schiavo), Barbara Pagani (V-vo Yamamay), Chiara Scalvini (PSG Impianti) e Vittoria Urgnani (I Sapori di Vittoria). Vi è poi stato un dibattito al quale hanno preso parte: Elisa Chiaf, Luciano Consolati, Nicla Picchi, Luciano Pilotti. Ha concluso i lavori l'Accademica Elisabetta Donati.

- Venerdì 4 ottobre Angelo Piero Cappello (Direttore generale creatività contemporanea del Ministero della Cultura) ha parlato sul tema *Gabriele d'Annunzio, Luigi Pirandello: cordialissimi nemici.*

Il volume nasce dai contenuti di una pubblica lezione-spettacolo su un capolavoro letterario che ha caratterizzato il dibattito nel corso del Novecento e che, in qualche modo, si ritiene abbia ancora la possibilità di farci indagare i grandi temi universali. Il capolavoro individuato, coerentemente con un lungo percorso di ricerca personale compiuto dall'autore, quindi, è stato un testo "classico" della letteratura contemporanea: *Uno, nessuno e centomila* di Luigi Pirandello. Tuttavia, nella attenta rilettura del romanzo, in preparazione della lezione, è emerso – e non senza sorpresa – che le ultime pagine di quel grande romanzo scritto dall'astioso Professor Pirandello, che tanto odiava il suo rivale in arte Gabriele d'Annunzio, nascevano invece da una attenta lettura di uno scritto poco conosciuto di quest'ultimo. È stato facile, così, scoprire che dietro le incompatibilità e le insofferenze spesso dettate da non nobili moti dell'animo come la gelosia e l'invidia, si nasconde quasi sempre una più felice e generosa "umanità" che ci fa riconoscere – anche se tacitamente – la grandezza delle azioni altrui. Fu così che Pirandello, pur dicendo di odiare quello «spregevole uomo» che sosteneva fosse d'Annunzio, si ritrovò alla fine a stimarne a tal punto l'arte da lasciarsene ispirare in una delle più famose pagine del suo romanzo più bello.

- Sabato 5 ottobre l'Ateneo di Brescia ha partecipato alla Notte della Cultura 2024 aprendo le sale di palazzo Tosio per una suggestiva visita notturna.

- Venerdì 18 ottobre Marco Ruggeri (Musicologo, organista, Conservatorio di Darfo) ha presentato il libro *Arnaldo Bambini (1880-1953). Nell'ombra di una vita schiva e modesta.* Sono intervenuti gli autori: Alberto Chiari, Alberto Donini, Andrea Macinanti, Sauro Rodolfi e Mariella Sala.

La frase che fa da complemento al titolo del volume – "Nell'ombra di una vita schiva e modesta" – è tolta dalla dedica scritta da Antonio Barbiani sulla pergamena che fu consegnata, insieme alla medaglia d'oro, al maestro Bambini dal Comune di Verolanuova nel 1953. Arnaldo Bambini, nato a Correggio, arrivò nel 1907 come organista a Verolanuova, dove trascorse il resto della sua vita. Fu un musicista di rilievo nella storia musicale italiana della prima metà del Novecento: coltivò sempre gli studi musicali – in particolare d'organaria -, la composizione e l'interesse per le campane. Il libro ripercorre la sua vita e le sue opere. Vorrebbe rappresentare un solido punto di partenza per ulteriori studi indirizzati non solo alla personalità di Bambini ma anche al periodo ceciliano che vide il territorio bresciano ricoprire un ruolo di primo piano.

- Venerdì 18 ottobre si è svolto l'incontro *Gli squilibri della mente nello specchio della letteratura.* Hanno parlato sul tema: Silvia Longhi (Università degli Studi di Verona) *Una medicina di storie. Il linguaggio evocativo in psicoterapia*; Giuseppe Bocchi (Università Cattolica del Sacro Cuore) *La follia d'amore nella* Phaedra *di Seneca. Per una lettura medico-filosofica*; l'Accademica Rafaella Bertazzoli (Università degli Studi di Verona) *L'ossessione memoriale nella figurazione letteraria al femminile.*

Nel primo intervento, Silvia Longhi si è chiesta quale apporto può offrire la letteratura alla psicoterapia e mostra come il terapeuta, facendosi narratore, possa sfruttare l'impatto di racconti e aforismi adatti per suscitare nel paziente una nuova emozione, e così favorire il cambiamento. Nel secondo intervento, Giuseppe Bocchi ha trattato la follia amorosa come sindrome somato-psichica secondo un'ottica medica. Il personaggio/archetipo, di cui si studia la degenerazione 'clinica,' è Fedra nella rilettura di Seneca, filosofo di scuola stoica. Nel terzo intervento, Raffaella Bertazzoli ha introdotto il tema dell'ossessione memoriale, vista come incapacità di "riconsolidamento". La memoria diviene il luogo di ricordi dolorosi con i quali le protagoniste sono costrette a convivere o, nei casi estremi, a darsi tragicamente la morte.

- Venerdì 25 ottobre l'Accademica Piera Tomasoni ha parlato sul tema *Per un'edizione critica del* Registro *di Pandolfo Nassino.*

Nel suo imponente e complesso *Registro* in gran parte autografo, Pandolfo Nassino, funzionario del governo veneziano, ci lascia una delle più ampie e interessanti memorie storiche della sua Brescia della prima metà del Cinquecento, singolarmente attenta soprattutto ai mille volti della quotidianità, testimonianza unica di minute vicende di cronaca o anche solo di episodi curiosi e divertenti. Di questo prezioso *Registro*, finora noto unicamente attraverso l'edizione di singoli prelievi, è ora in corso di allestimento il testo critico completo, primo passo imprescindibile per una piena comprensione e valorizzazione dell'opera ad ogni livello.

- Venerdì 8 novembre l'Accademica Fabienne Charlotte Vallino (Professore Ordinario di Geografia Politica) ha presentato una conferenza dal titolo *Ancora qualcosa su Fortunato Martinengo dall'Archivio Storico della famiglia. Con un esame grafologico di alcuni scritti di suo pugno.* E' intervenuto Francesco Maugeri (Consulente Grafologo).

> Da tempo l'Ateneo ha mostrato verso Fortunato Martinengo una forte attenzione, che ha certamente contribuito a dare nuovo vigore all'immagine di lui – come uomo, letterato, musicista –, specialmente con gli incontri del 2001 e del 2016 nonché con il volume del 2018 edito negli Annali di Storia Bresciana. In questo incontro sono stati presentati approfondimenti delle notizie proposte in tale pubblicazione, ricavati da una nuova ricerca di documenti che si riferiscono a Fortunato Martinengo contenuti nell'Archivio Storico della famiglia. Inoltre sono stati proiettati e commentati alcuni documenti che racchiudono righe da lui scritte: su queste, compiendo il lavoro che il grafologo scientifico effettua oggi per svolgere le proprie perizie, verrà tentata un'analisi grafologica volta ad individuare qualche tratto della personalità di Fortunato Martinengo, rendendolo così più vicino a noi.

- Domenica 10 novembre in occasione della chiusura della mostra antologica *"Segni incisi 1982-2020"*, l'artista Franco Rinaldi ha presentato una riflessione sulla sua arte grafica declinata non solamente sull'incisione, ma anche nei libri d'arte realizzati negli ultimi anni.

- Venerdì 15 novembre Francesco Nezosi (storico dell'arte) ha parlato sul tema *Fonti a stampa per Giacomo Ceruti e per la pittura sacra del primo Settecento tra Bergamo e Brescia: nuove riflessioni.*

> Il tema delle stampe come fonti figurative ricorre con una certa frequenza nell'ambito degli studi intorno alla figura del pittore Giacomo Ceruti, soprattutto in riferimento alla produzione di genere del pittore milanese. Radicati pregiudizi storiografici nei confronti del catalogo sacro di Ceruti hanno invece disincentivato un'analoga ricognizione tra i suoi dipinti di soggetto religioso: sino ad oggi erano infatti accertati solo due significativi casi di reimpiego da Correggio e da G. B. Piazzetta. In occasione della pubblicazione del volume "Ceruti a Gandino. Arte, tecnica e restauro" (Milano, 2023), l'indagine intorno ai modelli impiegati per i teleri del presbiterio della basilica gandinese di Santa Maria Assunta ha restituito un'inedita immagine di Ceruti, come pittore classicista che si serve di incisioni di ambito romano, arrivando in un caso a citare Raffaello. Il ricorso a queste "carte" appare per Ceruti una novità di assoluto rilievo che apre a future prospettive di ricerca. Allargando lo sguardo alla coeva scena pittorica di Bergamo e Brescia, entro cui Ceruti era ben inserito prima della partenza per Venezia nel 1734, ci si renderà conto, infatti, di quanto simili derivazioni circolassero tra gli artisti del suo tempo e in ultima analisi di come Ceruti abbia con consapevolezza adeguato il suo registro stilistico al gusto allora in voga.

- Venerdì 22 novembre Alessandro Maranesi (Rettore del Collegio Ghislieri di Pavia) ha presentato una relazione dal titolo *La moneta romana come fonte per lo studio della comunicazione antica.*

> L'intervento si inserisce nelle ricerche sulle forme di comunicazione politica nella Storia Romana. Avrà come scopo quello di evidenziare il ruolo attribuito alle monete come strumento versatile e variamente utilizzabile per promuovere messaggi politici anche complessi. La comunicazione intende in particolare sotto-lineare l'interazione e l'integrazione fra mone-te e altre fonti intese come *media* del mondo romano. Sono stati in particolare analizzati alcuni casi di studio riferibili in particolare al periodo imperiale (età traianea) e a quello tardo romano di fine terzo e quarto secolo dopo Cristo (con specifico riferimento alla Tetrarchia e alle tecniche di definizione del nemico in zone prossime al *limes*).

- Mercoledì 27 novembre la Classe di Scienze ha organizzato la quinta edizione di *Dottori e Dottorandi in Ateneo. Presentazione dei progetti di ricerca*. Ha introdotto l'Accademico Sergio Albertini (Direttore della Classe di Scienze) e ha moderato l'Accademico Giancarlo Provasi. Hanno presentato i loro lavori di dottorato: Gianmarco Arabia (Scienze biomediche e medicina traslazionale, Unibs) discussant Prof. Enrico Agabiti Rosei (Unibs); Riccardo Zanardelli (Modelli e metodi per l'economia e il management, Unibs) discussant Dott. Claudio Baroni (Giornale di Brescia); Chiara Dognini (Ingegneria meccanica e industriale, Unibs) discussant Ing. Cristian Fracassi (Isinnova Brescia); Giulia Giaimis (Business and law, Unibs) discussant Prof. Carmine Trecroci (Unibs); Anna Brescianini (Ingegneria meccanica e industriale, Unibs) discussant Prof.ssa Cristina Alessi (Unibs); Pier Francesco Zari (Business and law, Unibs) discussant Prof. Andrea Perin (Unibs).

- Venerdì 29 novembre si è svolto, con il contributo del Ministero della Cultura, il Convegno *Giovanni Renica (1808-1884)*. Ha moderato il convegno l'Accademico Valerio Terraroli (Direttore della Classe di Lettere – Università di Verona). Si sono tenute le seguenti relazioni: Elena Lissoni (Storica dell'arte) *La pittura di paesaggio nella Lombardia Romantica. Allievi e maestri*; l'Accademico Francesco De Leonardis (Storico dell'arte) *Giovanni Renica un bresciano nella Milano romantica*; Maria Stefania Matti (Storica dell'arte) *Giovanni Renica: fortuna critica*; l'Accademico Luigi Capretti (Ricercatore di storia dell'arte) *Il Legato Giovanni Renica.*

> Giovanni Renica è stato un esponente non secondario del paesaggismo lombardo dell'età romantica; è vissuto a ha lavorato prevalentemente a Milano, senza però dimenticare i legami con Brescia; dopo la sua morte la sua fama è andata scemando e la sua figura è rimasta in ombra, schiacciata tra

quelle di Luigi Basiletti e Angelo Inganni. Renica è stato appressato soprattutto per i disegni e i dipinti realizzati nel corso del suo viaggio in Grecia, in Egitto e nel Vicino Oriente, compiuto tra il 1839 e il 1840, in compagnia del conte Federico Borromeo. Nell'intervento di apertura Elena Lissoni sono stati messi in evidenza i rapporti di Renica con i paesaggisti lombardi della sua epoca, Francesco de Leonardis attraverso un'approfondita ricerca archivistica, compiuta anche su documenti inediti, ne ha seguito la biografia, Maria Stefania Matti ha analizzato la fortuna critica, infine Luigi Capretti ha condotto una ricognizione puntuale delle complesse vicende legate alla donazione delle sue opere all'Ateneo di Brescia.

- Venerdì 13 dicembre si è svolto il pomeriggio di studi, promosso dall'Ateneo di Brescia e dalla rivista "AB Atlante Bresciano", dedicato a *Roberto Montagnoli (1941-1992). Editore, promotore e organizzatore di cultura.* Si sono tenute le seguenti relazioni: l'Accademico Carlo Simoni ha parlato sul tema *Il mestiere dell'editore, lo stile di un uomo*; Domenico Fava ha presentato *Appunti per un profilo biografico*; Nicola Rocchi (Direttore della rivista AB Atlante Bresciano) ha parlato sul tema *Rileggere il Bresciano. Grafo edizioni e "AB" dal 1973 al 1992*; l'Accademico Valerio Terraroli ha parlato di *Roberto Montagnoli e l'editoria d'arte come strumento di conoscenza del territorio*; l'Accademico Pietro Gibellini ha ricordato *"La massera" e dintorni: l'impegno letterario di Montagnoli*; l'Accademico Sergio Onger ha, infine parlato di *L'esperienza di Grafostorie*. L'incontro si è concluso con le testimonianze di: Tino Bino, Paolo Corsini e Giuseppe Frangi.

- Giovedì 19 dicembre, in occasione della conclusione del restauro del Monumento funerario del conte Paolo Tosio, alle ore 15, presso il Cimitero Vantiniano alla presenza della Sindaca Laura Castelletti e della Signora Giulia Zuccheri Tosio, la restauratrice Annalisa Belloni ha presentato alla stampa l'intervento conservativo. A seguire, alle ore 16.30, presso la sede Accademica di palazzo Tosio, l'Accademico Bernardo Falconi e la restauratrice Annalisa Belloni hanno illustrato la storia del monumento e le fasi dell'intervento.

Società accreditate presso l'Ateneo di Brescia

Il Comitato di Brescia dell'Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano, in collaborazione con l'Ateneo di Brescia e la Sezione di Brescia dell'Associazione Mazziana Italiana ha presentato un ciclo di tre conferenze sul tema *Il tramonto del garibaldinismo (1870 – 1915)*.

- Martedì 5 novembre Filippo Ronchi (Accademico e Consigliere del

Comitato di Brescia dell'ISRI) ha parlato sul tema *L'ultima avventura. La spedizione garibaldina in Francia nel 1914-1915.*

- Martedì 19 novembre Luciano Faverzani (Segretario Accademico e Direttore del Comitato di Brescia dell'ISRI) ha parlato sul tema *"Camicia Rossa, simbolo di libertà per gli oppressi, di giustizia per tutti". Dall'insurrezione di Creta alle guerre balcaniche (1866-1913).*

- Martedì 21 gennaio Marcello Berlucchi (Accademico e Consigliere del Comitato di Brescia dell'ISRI) ha infine parlato sul tema *Camicie rosse a Digione. Garibaldi e la guerra franco-prussiana del 1870.*

Mentre il Gruppo Naturalistico "Giuseppe Ragazzoni" – fondato nel 1895 ed emanazione diretta della nostra Accademia – non ha svolto alcuna attività.

Lunedì 9 dicembre vi è stato lo spoglio delle schede per l'elezione dei nuovi Soci e Corrispondenti. Sono risultati eletti:

Soci

Cristina Alessi, Adriana Apostoli, Claudio Baroni, Carlo Bazzani, Alessandro Bertoli, Barbara Bettoni, Paola Bonfadini, Stefania Cretella, Giovanni Gregorini, Maurizio Lovisetti, Debora Piroli, Marina Pizzi, Daniele Squassina e Roberto Tagliani.

Corrispondenti

Marco Albertario, Franco Arato, Gino Benzoni, Elena Lissoni, Francesco Nezosi, Gherardo Ortalli, Giovanni Tesio e Roberto Tottoli.

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 e 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 Classico 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 2024 ha portato alla pubblicazione dei seguenti volumi:

Quaderno: *Premio della Brescianità Santi Faustino e Giovita e Premio Brescia per la ricerca scientifica 2024,* Brescia, Edizioni Torre d'Ercole, 2024, pp. 34.

Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 2022, Anno Accademico CCXXI, Brescia, Edizioni Torre d'Ercole, 2024, pp. 306

«Annali di Storia Bresciana» nono volume: Filippo Piazza "*Architetture dipinte nel Seicento. Tommaso Sandrini e la scuola bresciana*", Brescia, Editrice Morcelliana, 2024, pp. 324

Cesare Trebeschi. Giurista, amministratore pubblico, uomo di cultura, a cura di Paolo Corsini e Sergio Onger, Brescia, Scholé, 2024, pp. 162

Infine nel corso del 2024 sono mancati i Soci:

Prof. Don Pierluigi Pizzamiglio (corrispondente dal 15 febbraio 1996) defunto il 13 marzo 2024.
Pierfranco Blesio (socio dal 16 aprile 1973, consigliere dal 1977 al 1995, vice segretario dal 1995 al 1999 e segretario accademico dal 1999 al 2016) defunto il 5 aprile 2024.

Prof. Arch. Gianni Mezzanotte (corrispondente dal 15 febbraio 1996) defunto il 9 maggio 2024.

Prof.ssa Gemma Sena Chiesa (corrispondente dal 15 febbraio 1996) defunta il 21 luglio 2024.

Prof. William Spaggiari (corrispondente dal 6 dicembre 2021) defunto il 19 ottobre 2024.

Prof. Bortolo Martinelli (socio dal 17 maggio 1989) defunto il 15 dicembre 2024.

«Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 2024, Brescia 2025
ISSN 1594-8218

ATTI ACCADEMICI

PAOLO CORSINI*

BRESCIA, 28 MAGGIO 1974: LA STRAGE DI PIAZZA DELLA LOGGIA**

Al fine di proiettare la strage di piazza della Loggia sullo sfondo più generale degli sviluppi di cui l'universo "nero" si fa protagonista tra fine anni Sessanta e inizi dei Settanta, prenderò le mosse da uno dei passaggi della precedente relazione di Piero Ignazi ed esattamente dal momento in cui l'Msi, una volta che si è inaugurata la stagione del centrosinistra, resta senza una politica. Ebbene, la rincorsa della Dc e la lunga marcia nelle istituzioni che il partito neofascista ha intrapreso negli anni della segreteria Michelini si rivelano senza meta. Mutano gli scenari internazionali e nell'immaginario neofascista prende corpo l'idea di un prossimo collasso dell'Occidente minato dalla "congiura comunista". Il ritorno "provvidenziale" di Giorgio Almirante alla testa del partito nel 1969, dopo vent'anni, coincide con la sua rivitalizzazione e comporta una sostanziale correzione di rotta. La politica del "doppio binario", la sapiente gestione di una linea che ora indossa il doppiopetto, ora lancia la parola d'ordine dell'"alternativa rivoluzionaria al sistema parlamentare distrutto" sono funzionali ad accreditare l'Msi come referente politico di tutta l'area di Destra, da quella estrema, non casualmente rientrata nel partito, a quella conservatrice del "blocco d'ordine", dalla borghesia benpensante e oltranzista del Nord – la maggioranza silenziosa – ai "boia chi molla" di Reggio Calabria. Sul versante del "movimento" si modificano e ridefiniscono strutture politiche, modalità organizzative, collegamenti, iniziative. Si disegna il canovaccio sul quale viene elaborata la strategia della tensione di un intero decennio. Muta soprattutto il rapporto tra neofascismo e Stato. Al posto di una consuetudine invalsa, fatta di consonanze culturali, di tutele da

* Socio dell'Ateneo di Brescia. Presidente della Fondazione "Luigi Micheletti".

** Il testo qui pubblicato riproduce la relazione tenuta il 5 marzo 2024 all'Auditorium S. Barnaba di Brescia, nell'ambito del ciclo di incontri *La città ferita* promosso da Comune di Brescia, da Fondazione Clementina Calzari Trebeschi, da Fondazione Luigi Micheletti e da Casa della Memoria, a cinquant'anni dalla strage di piazza della Loggia (1974-2024).

parte di organi propensi a occultare responsabilità e a favorire pratiche provocatorie – iniziative di marca antioperaia e anticomunista da un lato, disattenzione colpevole e complicità dall'altro – subentra dall'interno degli apparati statali una spiccata attitudine ad approntare e perseguire finalità eversive. Mutano anche i messaggi che si lanciano all'opinione pubblica: dalla "incolpazione" alla Sinistra delle imprese di volta in volta compiute alla loro piena rivendicazione. Il progetto viene giocato su di un arco assai ampio di sperimentazioni: l'organizzazione di piani golpisti – "il modello greco" –, di disegni autoritari – il "modello francese" neogollista in variante autoritaria – , l'attivazione di esperimenti esplosivi, una miscela fatta di populismo, di mobilitazione demagogica dei ceti subalterni, di rivoluzionarismo ribellistico, l'attivazione di un movimento anticomunista di massa e la preordinazione di una escalation terroristica le cui tappe sono purtroppo tragicamente conosciute. Per guardare avanti poi saranno le stagioni della ricerca di una Destra occidentale, inserita nel gioco democratico, del quale essa tuttavia mai si impegna a una piena accettazione di valori, di regole e di procedure sino alla tardiva immersione nelle acque di Fiuggi: il tentativo di evitare la ghettizzazione mediante un look meno sgradevole e insieme la teorizzazione di un "gramscismo di Destra" attraverso ardite operazioni intellettuali cui fa da contrappeso lo "spontaneismo armato" dei settori della Destra radicale sempre "rivoluzionaria" e tesa alla disintegrazione del sistema come nel caso di Terza Generazione. Quanto alla cronaca attuale il tema esula da questa relazione.

Facciamo un passo indietro. Nel 1956, su iniziativa di Pino Rauti, vede la luce il Centro studi Ordine Nuovo, poi dal 1969, dopo il suo rientro nel partito, Movimento politico Ordine Nuovo, alla cui testa si pone Clemente Graziani. All'origine non si punta alla costituzione di un partito alternativo all'Msi e neppure di un gruppuscolo solo preso da un irresistibile richiamo all'azione, quanto piuttosto alla costituzione di uno spazio politico e culturale aperto ai giovani, a quei «veri fascisti» che fremono nel vedere l' "idea" ingabbiata nel sottobosco del potere, dei piccoli favori, degli scambi clientelari, offuscata da una pratica di cedimenti. Nel contempo, si mira alla preparazione delle "forze rivoluzionarie" per l'appuntamento che verrà. Riferimento culturale prediletto è Julius Evola, il mistico più che il filosofo, l'esegeta di una dottrina immutabile, di un'antica *sophia* più che l'ideologo, il profeta del tradizionalismo integrale che insegna stili di vita – "cavalcare la tigre" – e si fa da sempre banditore di una «rivolta contro il mondo moderno» totale e irrimediabile, in nome di un sacrificio e di una missione che appartengono al destino di quanti, rifiutando in nome dell'*ethos* dell'*imperium* e dell'*auctoritas* la società decaduta del *demos* plebeo e del numero, aspirano alla conquista della patria sacrale

degli «uomini differenziati». Lo spazio tra *apolitìa*, tra estraniazione di sé da un mondo decaduto, ed eversione si accorcia; nel tempo l'illuminazione iniziatica degli adepti lascia prima presagire e poi si traduce nei lampi delle bombe. Nel 1960 frattanto Stefano Delle Chiaie fonda Avanguardia Nazionale, lungo una traiettoria che dalla pratica dello squadrismo approderà con impressionante escalation della violenza ai confini del terrorismo. Alle parole d'ordine «avanti nelle urne e nelle piazze» subentra il lugubre preannuncio – un appello, una indicazione – che «le bombe faranno sentire la loro voce». A Brescia il partito, saldamente guidato da Umberto Scaroni, si sforza di trovare una mediazione tra le pulsioni da un lato del gruppo "Riscossa" – come si legge su «L'altra Brescia» è «Scaroni che traccia il solco, ma è Riscossa che lo difende» –, una realtà più attenta alla battaglia ideologica e alla dinamica politica, e dall' altro del gruppo de «L'Assalto», il foglio di Avanguardia Nazionale, che teorizza la necessità di sbocchi "rivoluzionari" a fronte della minaccia comunista della quale «Aldo Moro è il cavallo di Troia». Il federale del Msi viene investito da pesanti attacchi per la sua «pavidità» e per la «sua mania di perbenismo piccolo borghese in tempi in cui non è possibile rimanere su posizioni di attendismo». Il Msi pertanto «dovrebbe trasformarsi in partito da combattimento». Avanguardia Nazionale, sorta a Brescia nel 1972, fin dal suo primo proclama non lascia dubbi su finalità e metodi che intende perseguire. La matrice nazista, sottolineata già nella prima del ciclostilato «L'Assalto» da una emblematica citazione del *Mein Kampf*, impregna l'intera impostazione dell'attività del gruppo: «noi siamo l'élite di eroi, eroico è il nostro stile di vita ricco di quei valori che soli permettono l'ascesa verso il divino, eroico il nostro agire conforme ai principi, la forza dell'orrore, del coraggio, della lealtà, della disciplina». Un'eco del motto «il nostro onore si chiama fedeltà» ripreso da «L'Avanguardia»,settimanale della Legione SS italiana. Tuto questo a mo' di premessa.

*

La mattina piovosa di martedì 28 maggio 1974 viene fatta esplodere in piazza della Loggia una bomba nascosta in un cestino portarifiuti mentre è in corso una manifestazione indetta dalle organizzazioni sindacali e dal Comitato unitario permanente antifascista. Sul palco Franco Castrezzati, leader storico della Cisl, l'onorevole comunista Adelio Terraroli e il segretario aggiunto della Camera del lavoro Gianni Panella. Circa 2.500 fra operai, studenti, militanti sono accorsi per levare la propria voce contro lo stillicidio di violenze fasciste che si vanno consumando in città e provincia e che da tempo, dalla strage di piazza Fontana a Milano del 12 dicembre

1969, costellano la vita pubblica, introducendo nella lotta politica pratiche violente, antidemocratiche.

L'attentato provoca una strage, con la morte di otto persone – Giulietta Banzi Bazoli, Livia Bottardi Milani, Clementina Calzari Trebeschi, Euplo Natali, Luigi Pinto, Bartolomeo Talenti, Alberto Trebeschi, Vittorio Zambarda, cui segue tempo dopo il decesso di Giacomo Corvini – e il ferimento di altre centodue. Insegnanti, donne, operai, pensionati, giovani provenienti dal Sud del Paese: una dolorosa, tragica contabilità a intensa rappresentatività simbolica, che rispecchia nelle figure dei caduti alcuni dati di fondo della vita pubblica bresciana dei primi anni Settanta.

Anzitutto il protagonismo del mondo della scuola con insegnanti in prima fila a battersi per un rinnovamento di metodologie e di vetuste proposte didattiche tutte ancorate a un sapere depositato, per il superamento di barriere selettive legate a una condizione familiare e sociale; in secondo luogo – è il caso di Luigi Pinto, originario di Foggia – il rimando all'immigrazione dal Mezzogiorno alla ricerca di un'occupazione che consenta il riscatto dalla precarietà delle prospettive professionali e di vita; e ancora: l'emergere prorompente di una coscienza femminile che rivendica per le donne un ruolo nella società e il riconoscimento di diritti negletti e conculcati in nome di un principio di autodeterminazione e di orgoglio di sé: il femminismo della parità e della differenza. Infine, il superamento della storica frattura fra mondo della cultura e realtà del lavoro, fra sapere e fabbrica, nella condivisione di una battaglia per la democrazia e la piena affermazione dei principi costituzionali, nel segno della continuità del retaggio resistenziale.

L'eccidio rappresenta l'ultimo e più drammatico anello di una catena di provocazioni, pestaggi, aggressioni, «imprese», compiuti da militanti neofascisti a danno di studenti del «movimento» e della Sinistra, di dirigenti sindacali e ex partigiani, di esponenti del mondo della cultura. Scontri che vedono un salto di qualità, da una stagione di microviolenza diffusa a una di violenza terroristica, nell'attentato dinamitardo perpetrato contro la sede della Federazione socialista bresciana nella notte fra il 3 e il 4 febbraio del 1973. La preordinazione dell'atto, i tratti marcatamente cospirativi e delittuosi dell'iniziativa, la pericolosità dell'ordigno, la connotazione politica dei responsabili – tutti di Avanguardia Nazionale – configurano ormai il superamento del confine tra teppismo e azione squadristica da un lato, terrorismo e azione mirata e coperta dall'altro. Una strategia il cui retroterra affonda le sue radici in preparativi già avviati nel Bresciano alla fine degli anni Sessanta da ambienti e personaggi del radicalismo di Destra lungo il cammino intrapreso di collegamento con organizzazioni proclive a suggestioni autoritarie o addirittura golpiste, fino all'arresto avvenuto a Sonico,

in valle Camonica, il 9 marzo 1974, dei due «corrieri del tritolo», Kim Borromeo e Giorgio Spedini, a togliere il velo di una trama eversiva che ha al proprio vertice l'ex partigiano «bianco» Carlo Fumagalli, fondatore del 1962 del Movimento di azione rivoluzionaria.

L'escalation di violenze non è semplicemente il portato di pulsioni scomposte e legate ad una mera congiuntura. La realtà è ben più allarmante. Porta allo scoperto l'esistenza di forze che nella cospirazione coltivano trame di destabilizzazione antidemocratica, punteggiate a Brescia e provincia da uno stillicidio di attentati, azioni squadristiche, provocazioni, agguati: a febbraio viene scagliata contro una sede del Psi una bomba a mano (una Srcm 35 dell'Esercito), pochi giorni dopo è piazzata una bomba alla cooperativa di viale Venezia; il 27 vengono lanciati due ordigni contro la Federazione dei lavoratori metalmeccanici di Lumezzane; a marzo una molotov in città contro un corteo. Il 14 dello stesso mese un ordigno colpisce la sede della Cisl di Leno e il 26 cinque bombe a mano Srcm vengono collocate alla base del monumento a Giuseppe Cesare Abba e pochi giorni dopo è ritrovata una borsa con del tritolo in una via periferica della città. L'8 aprile la cooperativa di viale Venezia è di nuovo sottoposta a colpi di pistola che ne infrangono le vetrine. Il primo maggio si assiste al tentativo di piazzare un ordigno alla sede della Cisl di via Zadei e l'8 sempre alla sede Cisl è rivenuta una borsa contenente 8 candelotti di dinamite e tre etti di tritolo innescati con detonatore e miccia: la quantità dell'ordigno e il suo confezionamento potrebbero causare una strage che solo circostanze fortuite consentono di evitare.

L'onda terroristica propaga i suoi effetti contribuendo, peraltro, a innescare un processo di drammatizzazione della lotta politica che, a ridosso della campagna referendaria sul divorzio, preannuncia sviluppi carichi di tensione. Ne risulta investita particolarmente la Democrazia cristiana, il partito più direttamente impegnato nella competizione, ora richiamato a una funzione ideologica a forte tasso confessionale, dopo anni di impegno volto alla composizione dei conflitti e alla loro mediazione conciliativa, facendo leva sul controllo dell'impianto amministrativo.

Un'occasione per l'Msi guidato da Umberto Scaroni che spera di aprire una breccia, di costruire le basi di un decollo sempre intravisto e mai effettuato, di infrangere quell'«arco costituzionale» che costituisce il fondamento della emarginazione politica del partito. È tutta la Destra neofascista a essere in ebollizione. Quella di diretta ascendenza salodiana, i sopravvissuti della Repubblica sociale, i vecchi arnesi e incalliti nostalgici di un «fascismo rivoluzionario», ma anche quella della *jeunesse doreé*, figlia di una borghesia reazionaria che fa capo ad ambienti industriali mai disposti ad accettare la dialettica sindacale e decisi a ristabilire «legge e ordine» in

fabbrica. Rampolli imbevuti di ideologia evoliana, in polemica col partito missino imputato di incoraggiare l'eversione squadristica per poi lasciarla al suo destino. Esemplare quanto si legge nel diario di Marco De Amici, un milanese a stretto contatto con gli ambienti bresciani: «venite amiche bombe e riducete a minuzzoli queste sgargianti bettole dall'aria condizionata [ ] fate un macello di questo macello che chiamiamo città». Accanto e in stretto contato con questo variegato mondo, personaggi ambigui, lestofanti, sbandati, delinquenti comuni di estrazione sottoproletaria in cerca di arruolamento e disponibili a tutte le avventure.

La sequenza degli avvenimenti è incalzante. La notte del 19 maggio un giovane estremista di Destra, Silvio Ferrari, muore dilaniato da un ordigno esplosivo che sta trasportando sulla sua Vespa per depositarlo alla sede locale del «Corriere della Sera», vittima degli stessi camerati con cui ha preordinato l'azione delittuosa, in quanto depositario di verità inconfessabili e probabilmente sul punto di abbandonare l'organizzazione. Come comprovato dalle dichiarazioni di Ombretta Giacomazzi, al tempo affettivamente legata al giovane neofascista, Ferrari frequenta spesso il Centro di controspionaggio del Sid di Verona e, sempre nella città scaligera, il palazzo Carli sede della Nato, la caserma Parona-Valpolicella, dove incontra ufficiali dell'Arma dei carabinieri, oltre che l'abitazione di Elio Massagrande, esponente di primo piano di Ordine Nuovo. Dunque, un personaggio rivelatore dei rapporti che si intrattengono tra neofascisti e apparati, servizi nazionali e internazionali. Alla luce di riscontri giudiziari è possibile oggi sostenere che la sua morte va ricondotta al fatto che il giovane, detenendo oltretutto immagini fotografiche di riunioni cospirative da tenere segrete, ha commesso l'errore di confidare a un appartenente alle forze di polizia di aver incontrato nel corso di una riunione a Verona un personaggio del Sid, con ogni probabilità Angelo Pignatelli, il responsabile del servizio. Al corrente dell'errore «commesso da Ferrari di riferire quanto ha udito e visto», stando alle dichiarazioni di Maurizio Tramonte, due membri dell'Aginter Press «fecero presente che l'unica soluzione possibile era quella di eliminare fisicamente Silvio Ferrari, e proposero a tal fine di incaricarlo della realizzazione di un attentato, ciò per creare i presupposti per la consegna allo stesso di un ordigno predisposto in realtà per esplodere in un momento anticipato rispetto a quello del programmato falso attentato».

Ebbene, due giorni dopo la tragica morte di Silvio Ferrari, il 21 maggio, un volantino, firmato «Partito nazionale fascista» tenta di accreditare una responsabilità dei «rossi» e minaccia un'immediata ritorsione. Così pure il 22 maggio – in prossimità della strage – un secondo volantino, questa volta siglato «Ordine Nero, gruppo Anno zero –Brixien gau» – annuncia che «gli uomini nati uomini» hanno deciso di sostituirsi a polizia e giudici,

colpevoli di «essere in combutta» coi nemici della «nostra Italia, fascista e corporativa, l'Italia dei Cesari e dell'ultimo dei Cesari».

*

La strage di piazza della Loggia viene ordita nel corso di alcune riunioni svoltesi nelle prime settimane di maggio. Un disegno eversivo che, per quanto riguarda le linee generali di una strategia volta a mobilitare forze cementate da un viscerale anticomunismo, vede un passaggio rilevante in un incontro che si tiene ad Arezzo, a villa Wanda, residenza del maestro venerabile della loggia massonica P2 Licio Gelli, incontro al quale partecipano il procuratore generale di Roma Carmelo Spagnuolo e alcuni generali tra i quali Giovan Battista Palumbo, comandante della divisione "Pastrengo" dei carabinieri di stanza a Milano. Scopo della riunione definire i termini di un piano volto a contrastare quella che appare ormai come un'imminente ascesa della Sinistra al potere, chiamando tutte le forze disposte alla mobilitazione per impedire tale eventualità. La prima tappa della cospirazione che porta alla strage di piazza della Loggia è costituita dall'appuntamento tenuto alla pensione "Giada" di Cattolica dal 28 febbraio al 2 marzo 1974 dopo la messa fuori legge di Ordine Nuovo. Stando alla testimonianza di Umberto Zamboni, uomo dell'organizzazione e agente del Sid, è a Carlo Maria Maggi che viene attribuito l'incarico di scegliere gli obiettivi da colpire. Un secondo incontro avviene tra il 12 e il 15 maggio, a Verona, alla presenza di ufficiali italiani e americani di stanza nella città veneta al fine di procedere a una verifica del programma stragista, di cui attori dovranno essere Maggi e il suo gruppo. Infine il passaggio decisivo, stando alla "fonte Tritone" – Maurizio Tramonte –, ad Abano Terme il 25 del mese. In questo caso si mette a punto il progetto di una organizzazione clandestina che, sotto la denominazione di Ordine Nero, agirà sul terreno di una eversione violenta. L'obiettivo di piazza della Loggia è individuato come ritorsione e vendetta per la morte di Silvio Ferrari «ucciso dai rossi». Tre giorni dopo, la strage.

È il sindacato a cogliere con maggiore tempestività la pericolosità di un disegno costituito da chi ha mezzi ed obiettivi «molto precisi» e a proclamare uno sciopero generale di quattro ore ed è il Comitato unitario permanente antifascista, presieduto dal socialista Ettore Fermi, a indire una manifestazione a sostegno della democrazia in piazza della Loggia, contro «la delinquenza nera» che «deve essere isolata e schiacciata senza esitazione».

Se il fine della strage di piazza della Loggia è di provocare paura e terrore, di far retrocedere la crescita di una democrazia esigente e in espansione, di piegare i lavoratori e le loro organizzazioni, il risultato è esattamente opposto, una sorta di eterogenesi dei fini. La reazione della città è nel segno

di una vigorosa mobilitazione. Scatta la consapevolezza della gravità del momento e della necessità di dare una risposta energica, capace di rompere il cerchio della latitanza e delle complicità che stringe lo Stato e ne paralizza l'iniziativa. Al moto spontaneo di una città che si riversa nelle strade e nelle piazze al sussulto di cittadini che istintivamente sentono il bisogno di ritrovarsi per interrogarsi e capire, subentra l'iniziativa convergente delle organizzazioni sindacali, dei partiti democratici e degli Enti locali. Si proclamano immediatamente la continuazione dello sciopero generale e l'occupazione delle fabbriche per il giorno successivo la strage.

Dalle assemblee di fabbrica cui, insieme a sindacalisti ed esponenti politici, intervengono numerosi cittadini, lungi dal manifestarsi reazioni scomposte, improntate alla comprensibile emotività dell'ora, emerge invece un «movimento» deciso ad assumere la direzione politica della risposta alla strage. L'iniziativa si trasferisce dalla fabbrica allesterno. Il presidio di piazza della Loggia è la premessa del presidio dell'intera città. La parola d'ordine lanciata dai consigli di fabbrica che diventa, ora dopo ora, pratica di migliaia di cittadini – operai, lavoratori, studenti –, è di assumere direttamente la responsabilità del «governo» della città investita da una serie ininterrotta d'iniziative, di cortei, di manifestazioni. Consiglio comunale e provinciale, con una presa di posizione di tutte le forze politiche antifasciste, cercano di dare uno sbocco unitario alla mobilitazione.

La direttrice che anima il «movimento» e che riesce a imprimere la connotazione di fondo al clima dei giorni successivi alla strage fino ai funerali, punta però a una «sostituzione» dell'apparato dello Stato che culmina in una sorta di «conquista» della città. I lavoratori si sostituiscono alla polizia nel garantire il servizio d'ordine. Tutte le vie d'accesso che portano a piazza della Loggia, che pure è presidiata, sono controllate dai consigli di fabbrica. La strage produce effetti rovesciati rispetto agli intenti di chi l'ha perpetrata. Il movimento sindacale non solo non viene piegato, ma dilata unitariamente la sua iniziativa fino a configurare un'immagine della città quale mai, neppure nei giorni della Liberazione, ha preso forma.

Per la prima volta l'egemonia democristiana e del mondo cattolico è seriamente intaccata. Una collaudata capacità d'interpretare e indirizzare, anche in momenti politicamente difficili, coscienze e orientamenti collettivi, s'incrina. L'appello con cui la Chiesa fa sentire la sua voce – una condanna «per il criminale, premeditato ricorso alla violenza» attribuito allo «spirito di Caino» – suona dissonante rispetto ai sentimenti d'indignazione e alle richieste di giustizia che la città non vuole siano frustrati, una volta ancora, da uno Stato arrendevole, se non addirittura complice. Il tentativo di fornire una lettura prepolitica della strage, tutta chiusa nella sfera di una moralità astratta e destoricizzata, la mite richiesta di «ricondurre la

convivenza civile a un «clima di giustizia, di amore e di pace», si scontra con una domanda imperiosa di verità, che reclama l'individuazione delle responsabilità di un'intera stagione di terrorismo.

È tutto un sistema di potere che viene investito, imputato di aver tollerato, consapevolmente consentito, a volte anche alimentato l'eversione neofascista, ora nel timore che il riconoscimento della matrice nera della violenza possa tradursi in un'accresciuta credibilità delle sinistre, ora nell'intento d'accreditare il centro politico come unica salvaguardia rispetto agli «opposti estremismi». Il momento saliente e politicamente più espressivo di una protesta montante, che assume i caratteri di una contestazione aperta delle pubbliche autorità, in particolar modo dei rappresentanti del Governo e dello Stato, si registra il giorno dei funerali. La contrarietà manifestata nei confronti di Giovanni Leone e del presidente del Consiglio, Mariano Rumor, come possibili oratori, la sollecitazione della presenza di un leader sindacale come Luciano Lama, la gestione ininterrotta, composta e autorevole, del servizio d'ordine da parte delle organizzazioni sindacali, i fischi insistiti, assordanti all'indirizzo del Capo dello Stato, dei ministri presenti, dello stesso sindaco Boni – un discorso il suo, riletto ad anni di distanza, tutt'altro che banale o di semplice circostanza –, in quanto rappresentanti di istituzioni imputate di essere imbelli e prive di credibilità, il silenzio carico dattenzione che accompagna il discorso del segretario della Cgil, sono emblematici del clima che la città vive il 31 maggio 1974.

È questo il momento in cui Bruno Boni, lo storico sindaco in carica ininterrottamente per quasi tre decenni, si si trova a essere non più sintonizzato sul sentire della città, su di un senso comune che non riesce ad interpretare, come preso da uno smarrimento che gli fa perdere la capacità di assicurare alla Loggia il proprio ruolo di riferimento etico-politico nelle ore e nei giorni immediatamente successivi alla strage. È il democristiano Ciso Gitti, presidente dell'Amministrazione provinciale, ad assumere, infatti, le decisioni in vista della celebrazione delle esequie e a fissare la definizione del sistema di relazioni fra i diversi soggetti politico-sindacali nella prospettiva di un rilancio della partecipazione democratica e di un clima di fiducia verso le Istituzioni. Quasi che il Sindaco veda nell'evento il crollo della sua Brescia, di una città operosa, moderata e pacifica. Sotto questo profilo la strage finisce coll'assumere un significato periodizzante, oltre che in rapporto alla strategia della tensione in sede nazionale, anche per l'evoluzione dell'esperienza politico-amministrativa della città, in quanto segna la conclusione del ruolo da prim'attore detenuto da Bruno Boni per un'intera epoca. Poi sarà il tempo di Cesare Trebeschi, del suo «municipalismo responsabile» improntato a una moralità severa, nella sua persona e nella sua storia famigliare interprete e testimone di un antifascismo intransigente e rigoroso.

*

Come noto le diverse inchieste succedutesi nel tempo lungo un complesso iter giudiziario peraltro ripetutamente ricostruito nella pubblicistica sulla strage (Valerio Marchi, Gianpaolo Zorzi, Arnaldo Trebeschi, Andrea Vigani, Ettore Dosi, Federico Sinicato), non hanno portato alla luce per interi decenni, un solo colpevole, un solo esecutore, un solo mandante, un solo complice.

Sono tre i processi – dirò tra poco dei più recenti sviluppi giudiziari – che hanno costellato un iter estremamente complesso. Esso può essere riassunto in tre fasi, le prime due con esito assolutorio e la terza conclusasi con una sentenza definitivamente passata in giudicato di condanna all'ergastolo degli ordinovisti veneti Carlo Maria Maggi e Maurizio Tramonte. Il primo prende di mira il livello più basso e per così dire ravvicinato, costituito – come scrive Gianpaolo Zorzi –, «dall'indispensabile base logistica e operativa», vale a dire la pista bresciana imperniata sulla figura di Ermanno Buzzi, ma «con innesti esterni di un certo rango, non potendosi definire diversamente personaggi come Marco De Amici e Pierluigi Pagliai, appartenenti all'epoca al gruppo stragista milanese della Fenice capeggiato da Giancarlo Rognoni». Il secondo fissa l'attenzione sul livello intermedio, di raccordo: la cosiddetta "pista milanese" incentrata sul già citato gruppo della Fenice e sulla figura di Cesare Ferri, riconosciuto da don Marco Gasparotti, parroco della chiesa di Santa Maria in Calchera, come presente a Brescia un paio d'ore prima della strage. Una pista che in sede di giudizio finisce per soccombere a fronte dell'alibi offerto dall'imputato. Il terzo livello, infine, si occupa della cabina di regia – il gruppo di Ordine Nuovo del Triveneto – alla quale va ascritto il piano stragista, posto materialmente in esecuzione con la fornitura dell'ordigno – candelotti di gelignite – prelevato dal deposito della trattoria Scalinetto di Venezia poi collocato nel cestino di piazza della Loggia.

È opportuno a questo punto fissare la nostra attenzione sull'ultimo quindicennio, al fine di meglio precisare come si sono svolte le tappe della terza fase.

Dopo l'assoluzione di tutti gli imputati – Carlo Maria Maggi, Maurizio Tramonte, Delfo Zorzi, Pino Rauti, Francesco Delfino e Giovanni Maifredi – da parte della Corte d'Assise di Brescia, nel novembre 2010, e la conferma della sentenza nell'aprile del 2012 da parte della Corte d'Assise d'appello, con la beffa della richiesta alle parti civili di rimborso delle spese processuali, nel febbraio del 2014 la quinta sezione penale della Corte di Cassazione ha annullato le assoluzioni di Carlo Maria Maggi e Maurizio Tramonte, disponendo la celebrazione di un nuovo processo.

La Cassazione ha valutato «ingiustificabili e superficiali» le precedenti conclusioni assolutorie nonostante «la gravità indiziaria» delle dichiarazioni di un pentito. È stato così istruito un nuovo processo dalla Corte di Assise di Appello di Milano contro Tramonte e Maggi: il 22 luglio 2015 i due sono stati condannati all'ergastolo, ben 41 anni dopo l'eccidio, con sentenza della dott.ssa Anna Conforti.

Nelle motivazioni si pone l'accento sull'«opera sotterranea» condotta da un «coacervo di forze» che di fatto ha reso «impossibile la ricostruzione dell'intera rete di responsabilità», con esiti devastanti «per la dignità stessa dello Stato e della sua irrinunciabile funzione di tutela delle istituzioni democratiche».

Il 20 giugno 2017 la Corte di Cassazione ha confermato la condanna all'ergastolo inflitta – già si è detto – all'ex esponente veneto di Ordine Nuovo Carlo Maria Maggi e all'ex "fonte Tritone" dei servizi segreti, Maurizio Tramonte. Dopo la condanna questi fugge in Portogallo, ma presto individuato viene estradato in Italia. È stata altresì convalidata la ricostruzione che inchioda alle loro responsabilità tre imputati defunti: Ermanno Buzzi, la cui colpevolezza era già stata accertata nella sentenza della Corte di Appello di Venezia del 19 aprile del 1985, «tranne che per la preparazione dell'ordigno», che si riteneva «fosse stato consegnato allo stesso, già pronto, per la collocazione»; Marcello Soffiati, collaboratore dei servizi, componente di Ordine Nuovo e corriere della bomba; Carlo Digilio, lo "zio Otto", anch'egli collaboratore dei servizi, artificiere e armiere del gruppo, che «attingeva al deposito di armi ed esplosivo sito nel casolare di Paese (Treviso) nella disponibilità di Giovanni Ventura, che ne pagava l'affitto».

La sentenza ha acclarato che la strage è «sicuramente riconducibile» alla Destra eversiva e che «tutti gli elementi evidenziati convergono inequivocabilmente nel senso della colpevolezza di Carlo Maria Maggi». Maggi, scrivono ancora i giudici, aveva «la consapevolezza» di poter contare «a livello locale e non solo, sulle simpatie e sulle coperture – se non addirittura sull'appoggio diretto – di appartenenti di apparati dello Stato e ai servizi di sicurezza nazionale ed esteri». Trasparente il riferimento ai vertici dell'Arma, ad ufficiali del Sid, a personaggi della base Nato di Verona.

Quanto a Tramonte, i suoi avvocati hanno depositato in Cassazione due ricorsi distinti, complementari e integrati, contro il rigetto dell'istanza di revisione da parte della Corte d'Appello di Brescia, della condanna definitiva all'ergastolo, comminatagli a motivo della sua partecipazione alla riunione preparatoria della strage, «offrendo la propria disponibilità a collocare l'ordigno». I ricorsi sono stati ambedue respinti.

Acclarata inoltre in modo inequivocabile è l'azione di depistaggio condotta nelle indagini relative alla strage. Dagli atti processuali emerge infatti

la prova certa – così il dispositivo – «di comportamenti ascrivibili ai vertici territoriali dell'Arma dei carabinieri e ad alti ufficiali del Sid, che sono incompatibili con ogni principio di lealtà e fedeltà ai compiti istituzionali loro affidati [ ] condividendo l'interesse – comune a potenze straniere che godevano di un osservatorio privilegiato grazie alla massiccia presenza sul territorio di basi militari e di operatori dei servizi di intelligence – a sostenere l'azione della Destra, anche estrema, in chiave anticomunista». In effetti, a leggere le carte processuali emergono con nettezza tanto depistaggi di copertura quanto impistaggi finalizzati a fuorviare gli inquirenti e portarli su binari morti. Già la mattina stessa della strage la questura di Brescia procede al lavaggio della scena del crimine, un'ora e mezza dopo lo scoppio della bomba, sottraendo un importante materiale probatorio. In proposito nel corso della audizione tenuta in Commissione stragi all'ex ministro dell'Interno Paolo Emilio Taviani questi ha chiarito che il vicequestore protagonista dell'operazione era componente del "Noto servizio", alias "L'Anello", una struttura segreta, peraltro artefice della fuga di Herbert Kappler dall'ospedale militare del Celio, originariamente costituita da Adalberto Titta, ex aviatore della Rsi, al fine di promuovere «la congiunzione tra gerarchie politiche, economiche e militari» con l'obiettivo comune della lotta eversiva al comunismo. Un secondo depistaggio va individuato nella vicenda della mancata rogatoria in Argentina per acquisire da parte dei magistrati Gianpaolo Zorzi e Michele Besson la testimonianza di Gianni Guido uno dei tre autori del massacro del Circeo, destinatario di confidenze ricevute in carcere da Ermanno Buzzi, circa il coinvolgimento suo personale nella strage e il collegamento operativo con il gruppo milanese facente capo a Giancarlo Rognoni e a Marco Ballan. Gianni Guido, infatti, trasferito dal carcere in cui è detenuto in ospedale, riesce ad evadere – evidentemente grazie a interessate complicità – e a far perdere le sue tracce. E ancora: l'omicidio di cui è vittima lo stesso Buzzi, strangolato nel supercarcere di Novara il 13 aprile 1981 da Mario Tuti e Pierluigi Concutelli, al fine di ostacolare eventuali rivelazioni da parte sua. Il quarto tentativo di impedire l'accertamento della verità è costituito dal «siluro Ivano Bongiovanni» – questo il titolo di un capitolo della sentenza di Giampaolo Zorzi del 23 maggio 1993 – «sparato contro la credibilità di due fonti di prova rappresentate da Angelo Izzo e Valerio Viccei». Un impistaggio certamente fuorviante e intimidatorio è rappresentato dalla pista italo-cubana. Peraltro nelle ore immediatamente successive alla strage vengono paradossalmente effettuate perquisizioni – conclusesi con un nulla di fatto – non solo nell'abitazione di Giordano Bailetti, ex partigiano delle Fiamme verdi cattoliche, comunista, notoriamente conosciuto in città per la sua passione democratica e i suoi convincimenti antifascisti, ma pure a carico di Baby

Ragnoli animatrice dell'associazione di amicizia Italia-Cuba, dedita a fornire informazioni a quanti intendono recarsi nell'isola caraibica. E così pure va rubricata come depistaggio la misteriosa scomparsa del teste-imputato della prima istruttoria Ugo Bonati, del quale all'indomani del 1986, dopo un contatto con il giornalista Giorgio Sbaraini di «Bresciaoggi», si è persa definitivamente traccia. Fondamentale nella pratica del depistaggio risulta poi la condotta dei vertici dei servizi segreti volta a occultare all'autorità giudiziaria l'esistenza delle veline contenenti le informazioni fornite in tempo reale dalla "fonte Tritone", alias Maurizio Tramonte. Al riguardo le responsabilità chiamano in causa lo stesso generale Gianadelio Maletti, al tempo capo del reparto D – quello addetto al controspionaggio – del Sid, il quale indica agli inquirenti la falsa pista della Valtellina, laddove però il Mar non è più operativo dopo l'avvenuto arresto di Carlo Fumagalli. Infine, l'ultimo depistaggio, quello evocato da Andrea Vigani, va ricondotto al tentativo di inquinamento della fonte Martino Siciliano.

Attualmente un nuovo processo è in corso. Si sta infatti procedendo contro Marco Toffaloni accusato dal collaboratore di giustizia Gian Paolo Stimamiglio di aver rivestito un ruolo diretto nella strage e individuato come presente il 28 maggio 1974 in piazza della Loggia sulla base di una fotografia acquisita agli atti. Toffaloni, interrogato attraverso rogatoria – è residente in Svizzera – dal pubblico ministero titolare dell'inchiesta, accusato di aver «partecipato alle riunioni in cui l'attentato veniva ideato, manifestando la propria disponibilità alla esecuzione», si è avvalso sino a ora della facoltà di non rispondere. Altro indagato è Roberto Zorzi, sempre di Ordine Nuovo di Verona, ora negli Stati Uniti, che avrebbe concorso «nel collocamento dell'ordigno esplosivo destinato all'attentato in un cestino portarifiuti aderente ad una colonna dei portici delimitanti la piazza».

Dunque, nuove piste e ulteriori filoni d'inchiesta che rendono la condanna definitiva di Maggi e Tramonte solo un parziale lampo di verità. Esso illumina e conferma, tuttavia, le due verità della strage, tra loro sovrapponibili, quella storico-politica e quella giudiziaria, vale a dire il fatto che essa è riconducibile all'estremismo della Destra radicale e a settori dell'apparato dello Stato in combutta per il perseguimento di finalità eversive dell'ordinamento democratico.

Nel frattempo, sono usciti dalla scena personaggi che hanno avuto un ruolo nella preparazione e nell'esecuzione della strage, chi perché nel frattempo deceduto e chi sostanzialmente, per l'insufficienza delle prove a carico o a motivo dello sviamento a opera di depistaggi.

*

La città a lungo ha atteso di conoscere i responsabili dell'eccidio, anche se la verità storico-politica, così come quella delle altre stragi che hanno insanguinato il Paese nel quinquennio compreso fra il 1969 e il 1974, è stata ormai da tempo compiutamente acquisita nei suoi lineamenti fondamentali. Essa rimanda in sostanza, a quanto sta dentro le carte processuali, ormai non più opacizzate da quel velo che ha impedito una sufficiente trasparenza, al di là dell'ipergarantismo postmoderno di cruciali passaggi giudiziari.

Anzitutto un inequivocabile marchio di fabbrica: vale a dire la natura neofascista della strage ordita da esponenti del radicalismo estremista veneto-milanese – la stessa matrice della strage di piazza Fontana – in stretto rapporto con apparati statali. Apparati non «deviati», come normalmente vengono definiti, ma direttamente volti a perseguire la destabilizzazione dell'ordinamento democratico in vista di una soluzione d'ordine-destabilizzare l'ordine pubblico per stabilizzare l'ordine politico in chiave autoritaria – nonché in grado di utilizzare la manovalanza locale come entratura ed appoggio. In secondo luogo, la natura politica della strage, la più politica delle stragi del quinquennio 1969-1974: un eccidio con l'intento di portare un attacco micidiale a una manifestazione apertamente antifascista e non, come sostenuto da taluni, un attentato volto a colpire i carabinieri di servizio alla piazza. A Brescia non cadono infatti vittime innocenti, ma uomini e donne colpevoli di un antifascismo militante, coerente, animato da una ferma determinazione che non si arrende, fino a testimoniare col martirio la propria passione civile e fede democratica , il proprio impegno politico.

La ferita inferta alla città, una ferita che continua a suscitare sgomento, soprattutto un sentimento di indignazione, resta comunque non ancora del tutto rimarginata a decenni di distanza. La data del 28 maggio non perde così alcuna delle motivazioni che, anno dopo anno, continuano a caricare di pregnanti significati la commemorazione pubblica di quell'evento luttuoso. La necessità della memoria di contro alla fragilità del ricordo – il ricordo è richiamo personale del cuore, la memoria, «vigile sentinella del mattino», per dirla col Salmo, è fedele custodia pubblica di ciò che va tenuto vivo –, di contro al senso di impotenza delle parole, è alimentata, nelle molteplici iniziative che si svolgono annualmente in città, dalla consapevolezza che la strage – come ha scritto Norberto Bobbio – «fra tutte le azioni delittuose che gli uomini possono compiere contro altri uomini […] è una di quelle che più si avvicina al male radicale», alla violenza assoluta, al crimine estremo. Ferma resta la determinazione a porre riparo all'usura del tempo, alla congiura del silenzio, al rischio della decomposizione di una coscienza diffusa; non un semplice effetto fisiologico di meccanismi na-

turali inevitabilmente selettivi, ma conseguenza di dinamiche complesse, attivate da nuove dislocazioni dei soggetti sociali, dal mutare degli scenari politici, dall'affermarsi dei cambiamenti economici, dalla ridefinizione dei valori e delle mentalità.

La relazione che ancora oggi si deve compiutamente istituire tra verità e giustizia comporta altresì un costante giudizio sulla democrazia, ma pure l'impegno a tener viva la discriminante che separa il bene dal male, il vero dal falso, il giusto dall'ingiusto. Per Brescia la posta in gioco resta, pertanto, alta e ineludibile, non semplicemente riguardo al giudizio che si può esprimere sugli anni della Repubblica, sulla storia del nostro Paese, ma soprattutto sulla stessa permanenza attuale dei valori di libertà e democrazia, scritti nella Carta costituzionale, quale fondamento etico-politico da cui non possono prescindere la vita pubblica e la convivenza civile.

Sotto questo profilo la vicenda della strage non costituisce una semplice, per quanto drammatica parentesi, ma riveste una valenza significante, almeno sino a quando piazza della Loggia resta luogo della memoria offesa, avvilita, tradita. Una memoria dilaniata della quale non è possibile la guarigione se si cede all'amnesia, se si acconsente alla rimozione, al di là dei personali ricordi di quanti le stagioni dello stragismo hanno vissuto e attraversato. La memoria dell'evento, infatti, non è per Brescia archeologia del ricordo, o solo nostalgia del cuore, ma implica il costante ricostituirsi di un *ethos*, di un sentire condiviso, di una passione durevole, di un risentimento civile che si coniugano all'impegno a non prendere congedo dalla ricerca della verità. Di quella verità la cui assenza, opprimente e mortificante, ci ha fatto sentire a lungo defraudati. Si può dunque a piena ragione rovesciare quanto scritto da Pier Paolo Pasolini: «io so, ma non ho le prove». Oggi la città dispone delle prove di una verità, non tutta la verità, ma almeno di una parte di essa, uno squarcio assai rilevante. E questo per noi costituisce rassicurante consolazione, se non appagante risarcimento, perché, «dove non c'è verità non può esserci giustizia e dove non c'è giustizia – è stato autorevolmente detto – i morti sono morti due volte». Ebbene, questa verità, così come il ricordo, è certamente dolorosa, ma può almeno asciugare le lacrime e consentire ai morti, alle vittime dei carnefici, di riposare in pace. E a noi di trasformare l'angoscia in catarsi, di produrre un racconto, uno svolgimento narrativo finalmente liberatorio, di accompagnare la notte infestata da incubi alla luce rasserenante dell'alba. Nella speranza di giorni nuovi.

«Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 2024, Brescia 2025
ISSN 1594-8218

LUCA DAINO*

«UN PERSONAGGIO ENORME COME L'AMLETO» UNA LETTURA DI *IL DIO DI ROSERIO***

1. *Il dio di Roserio* segna l'esordio narrativo di Giovanni Testori, dopo che questi aveva pubblicato già una quindicina di interventi di argomento storico-artistico anche in sedi rilevanti come «Il Politecnico» di Elio Vittorini e «Paragone» di Roberto Longhi. *Il dio di Roserio* esce nel 1954 presso la prestigiosa Einaudi, nella collana "I gettoni", diretta dall'appena citato Vittorini con la consulenza di Italo Calvino.[1] Nel 1958 *Il dio di Roserio* perde lo statuto di opera autonoma, confluendo nella raccolta di racconti intitolata *Il ponte della Ghisolfa*,[2] prima parte del ciclo dei *Segreti di Milano*, a cui Testori si sarebbe dedicato fino ai primi anni Sessanta.[3] In questa sede *Il dio* subisce la macroscopica amputazione del primo dei cinque capitoli di cui si compone: si tratta dell'unica parte che prevede un narratore interno alla storia (omodiegetico e intradiegetico), mentre nei quattro successivi siamo di fronte – come del resto avviene sempre nei racconti e nei romanzi dei *Segreti di Milano* – a un narratore esterno (un narratore eterodiegetico ed extradiegetico). Il taglio del capitolo incipitario ha quindi dato al *Ponte della Ghisolfa* un'accresciuta compattezza sul piano

* Università degli Studi di Milano.

** Testo della relazione tenuta presso l'Ateneo venerdì 7 novembre 2023 in occasione del Seminario *Giovanni Testori e i "Segreti di Lombardia"*.

[1] Giovanni Testori, *Il dio di Roserio*, Einaudi, Torino 1954, ora con prefazione di Fabrizio Gifuni, Feltrinelli, Milano 2018 (le citazioni, che proveranno sempre da quest'ultimo volume, avranno soltanto l'indicazione del numero di pagina).

[2] Id., *Il ponte della Ghisolfa*, Feltrinelli, Milano 1958.

[3] *I segreti* sono composti da due raccolta di racconti (*Il ponte della Ghisolfa*, cit.; *La Gilda del Mac Mahon*, Feltrinelli, 1959), due drammaturgie (*La Maria Brasca* e *L'Arialda*, entrambe uscite per Feltrinelli nel 1960, rispettivamente a giugno e a dicembre) e un romanzo (*Il Fabbricone*, ivi, 1961). Alla metà degli anni Novanta è uscito a stampa un altro capitolo dei *Segreti di Milano*, dapprima restato inedito e rivisto da Testori negli anni Ottanta: si tratta di *Nebbia al Giambellino* (Longanesi, Milano 1995).

strutturale, trasformando *Il dio di Roserio* in un racconto lungo, meglio intonato agli altri racconti che costituiscono il libro. Qui mi occuperò dell'edizione integrale del 1954.

Scritto fra il 1952 e il 1954,[4] *Il dio di Roserio* è ambientato in quello stesso giro di anni, con tutta probabilità fra il maggio e il giugno del 1952[5] – si osservi, per ora soltanto di sfuggita, che la precisione con cui è possibile collocare la vicenda sull'asse del tempo è una testimonianza della volontà testoriana di prendere le mosse da una restituzione realistica dei dati di partenza. Ma vediamo ora la celebre, e un po' brutale, sintesi del libro offerta dal suo primo editore, Vittorini: «Il romanzo racconta come il "dio di Roserio" si senta, appunto, "un dio" e come freghi "da dio", mandandolo a finire male, un gregario che si dimenticava di essere un gregario, e come poi si mangi, sempre "da dio", il rimorso di averlo fregato».[6] Un po' più distesamente potremmo dire che la narrazione ha per protagonista (per lo meno dal secondo capitolo) Dante Pessina, è lui il "dio", capitano della squadra ciclistica Vigor, il cui presidente è un certo Todeschi. Dante ovviamente è di Roserio, quartiere all'estrema periferia nord di Milano. Il principale gregario di Dante è Sergio Consonni: c'è un accordo affinché Sergio aiuti il capitano a vincere la "Milanesi", una corsa che parte da Varese, attraversa Como, Erba, Canzo e Lecco, per giungere a Milano, ad Affori, a un passo da Roserio. I luoghi attraversati dalla corsa sono i luoghi del cuore di Testori: i paesi di origine dei genitori (Sormano e Lasnigo, nel cosiddetto Triangolo lariano), dove lo scrittore ha trascorso tutte le estati dell'infanzia, e il Nord di Milano (Novate), dove lo scrittore ha quasi sempre vissuto.

Alla "Milanesi", tuttavia, Dante non è in forma, mentre Sergio è in una splendida giornata; perciò Dante, abituato a battere con facilità sia gli avversari sia i compagni di squadra, teme che Sergio rompa il patto e vinca la corsa al suo posto. Così, in una curva della discesa fra Canzo e Onno, nella parte lecchese del Lago di Como, Dante spinge Sergio fuori strada facendolo cadere. Sergio picchia la testa su un sasso e subisce un danno che ne compromette irreparabilmente le facoltà mentali. Nessuno sa che è stato Dante a causare la caduta di Sergio; lo stesso Sergio sembra non averlo inteso, e in ogni caso non è in grado di testimoniare alcunché.

---

[4] Cfr. Giovanni Battista Boccardo, *Notizie sui testi*, in Giovanni Testori, *Opere scelte*, a cura di Giovanni Agosti, Mondadori, Milano 2023, pp. 1451-145.

[5] L'indicazione più precisa fra quelle presenti nel testo è il pareggio (1-1) tra Udinese e Inter: partita che si è giocata il 4 maggio 1952 (terz'ultima giornata del Campionato di Serie A 1951-1952).

[6] Si tratta di un passo del risvolto di copertina della prima edizione.

Nell'edizione del 1954 il primo capitolo è caratterizzato dal monologo interiore di Sergio, che, non rinunciando mai al proprio punto di vista percettivo e mentale, rievoca la "Milanesi" nelle forme stralunate in cui può farlo chi abbia subito un grave trauma cranico . In modo del tutto inconsueto, dal secondo capitolo si verifica un cambio di voce: il resoconto delle vicende viene affidato a un narratore esterno onnisciente e Dante diventa gradualmente l'unico protagonista, ma potremmo dire il padrone, del libro. Il finale del romanzo, in simmetria con l'incipit, è dedicato a una corsa ciclistica: questa volta si tratta dell'"Olona", nella quale Dante, per una volta, avrebbe dovuto aiutare Sergio a vincere. Ma Sergio non è più in grado di gareggiare, e "il dio di Roserio" trionfa arrivando da solo al traguardo, dopo essersi tolto dalla ruota anche il nuovo gregario, Ezio Riguttini. Il successo avviene in mezzo alla folla festante di Roserio. Dante è destinato a farcela: abbandonerà presto la categoria dei dilettanti per diventare un professionista e partecipare al Giro d'Italia. Ma nel tenace senso di onnipotenza che lo caratterizza si è installato, forse per sempre, il senso di colpa per ciò che ha commesso.

2. Dopo questi preliminari, possiamo azzardare una domanda: quale scopo ha perseguito Testori scrivendo *Il dio di Roserio*, che è il suo esordio e forse, nel contempo, il suo capolavoro narrativo? Lo stesso Testori ha fornito alcune tracce al riguardo, dalle quali possiamo prendere le mosse. Facendo un bilancio del lavoro svolto attorno ai *Segreti di Milano*, ha sostenuto che fra i suoi proponimenti vi era quello «di "verbalizzare" il grumo dell'esistenza, arrivare al ganglio del suo viscere; di far sì che la carne (o se proprio si vuole il suo determinarsi in storia) si rifaccia "verbo" per verificare le sue inesplicabili ragioni di violenza, di passione e di bestemmia».[7] La scrittura testoriana ha quindi individuato il suo habitat prediletto nel sentire profondo, drammatico e inviolato dei suoi personaggi, in particolare degli abitanti delle periferie milanesi. In effetti, Testori ha sostenuto: «il mio copione è il tentativo di una riscoperta in chiave popolare di quelli che sono i fondi tragici dell'esistenza».[8] Non stupisce, allora, che *I Segreti di Milano* sembrino aver preso il *la* da questa domanda sottilmente polemica: «Perché nella letteratura [di ambientazione] popolare non c'è ancora

[7] Giovanni Testori, *Il ventre del teatro*, «Paragone. Letteratura», XIX, 220, giugno 1968, giugno 1968, ora in Id., *Opere scelte*, a cura di Giovanni Agosti, Mondadori, Milano 2023, pp. 508-509.

[8] Dichiarazione di Giovanni Testori, in Tullio Kezich, *La mia eroina? Una Macbeth del proletariato*, «Settimo giorno», 40-41, 1960, poi parzialmente in «Corriere della sera», 23 dicembre 1990, p. 11.

un personaggio enorme come l'Amleto?».[9] A muovere Testori, nella prima fase della sua carriera di narratore, sembra essere stata la volontà di colmare quel vuoto.

Un personaggio «enorme come l'Amleto» è per l'appunto Dante Pessina, ritratto con il più alto grado di serietà, anzi di arrovellata tragicità, pur non trattandosi del principe di Danimarca, ma di un benzinaio di Roserio. Come è noto, in quegli anni la periferia nord di Milano e i suoi abitanti, in special modo i giovani ragazzi, suscitavano in Testori il massimo interesse. Scorgeva in loro, come il coetaneo Pier Paolo Pasolini nei contadini friulani e nei borgatari romani, una vigorosa carica vitale, una singolare capacità di vivere le emozioni e farsene travolgere, e insomma di stare appieno, umilmente e senza nevrosi, nel qui e ora dell'esistenza. Anche quando si sarà lasciato alle spalle l'entusiasmo per le periferie milanesi, trasformatesi via via in una trincea piccolo-borghese, dal semenzaio popolare che erano o erano sembrate essere, Testori avrebbe sempre cercato, come motore della propria scrittura, personaggi attraversati da sentimenti estremi, laceranti.

Va precisato che il popolo di Testori non è il sottoproletariato pasoliniano. Nel *Dio di Roserio* e nei *Segreti di Milano* siamo di fronte a personaggi che costituiscono una comunità piuttosto coesa sul piano sociale: non navigano certo nell'oro, ma pochi soffrono davvero l'assillo di sbarcare il lunario, e l'istituzione famigliare, per quanto sede dei più dolorosi conflitti, è tutto sommato salda e ben radicata. La condizione di tutti è umile, ma fornita di una qualche stabilità: quella del mondo proletario. E anche i personaggi più giovani, alcuni dei quali vivono di espedienti, magari varcando i confini della legge, non sono quasi mai spinti da un'oggettiva necessità: caso mai dal desiderio di arricchirsi. Neanche per Dante Pessina il pungolo primario è la mera sopravvivenza materiale, ma il desiderio lasciare l'impiego di benzinaio ed eguagliare le gesta dei suoi eroi sportivi, il ciclista Hugo Koblet e il calciatore Benito Lorenzi. Un desiderio dietro cui tuttavia si nasconde qualcosa di più profondo e oscuro, che è il nucleo del *Dio di Roserio* e di tanti altri personaggi dei *Segreti*: vale a dire la volontà di affermazione di sé a spese degli altri. Torniamo così alla citazione riportata poco sopra: alle «inesplicabili ragioni di violenza, di passione e di bestemmia» della vita e delle sue «viscere», fondamenti della scrittura testoriana a ogni altezza cronologica.

A riprova: *Il dio di Roserio* non è un romanzo la cui lettura si possa risolvere sul piano della sociologia.[10] È vero, lo abbiamo visto, che Testori

---

[9] *Ibidem*.

[10] Cfr. Giovanni Rosa, *Il romanzo di una mitologia in crisi: Bontempelli Gadda Testori*, in Ead., *Il mito della capitale morale*, Milano, BUR, 2015, 280-313.

prende le mosse da una dimensione storica ben precisa e mantiene sempre alto il quoziente di realismo delle sue pagine, dove in effetti troviamo, insieme al popolo e ai suoi giovani membri in cerca di un riscatto, le prime automobili assiepate nel traffico all'ingresso dell'autostrada, le lambrette intese come status symbol, lo sport ormai diventato un intrattenimento di massa e uno strumento di ascesa sociale. Ci imbattiamo, dunque, in quanto di innovativo stava avvenendo nella società italiana, e *in primis* in quella milanese e lombarda. Ma è vero soprattutto che l'effettivo interesse di Testori è altrove: è rivolto, come accennato, a restituire il rovello interiore del singolo personaggio, e nel caso del *Dio di Roserio* di un io in preda a veementi ambizioni. Ambizioni, lo ripeto, che sono sì riconducibili in prima istanza a quelle di un proletario sul punto di imborghesirsi nell'Italia postbellica, ma più in fondo sono quelle di un ragazzo mosso da una endemica coazione a primeggiare. Allo stesso modo le aggrovigliate inquietudini di Amleto non sono soltanto, non sono anzitutto, quelle di un nobile danese del diciassettesimo secolo. Per questo l'elemento fondativo della narrativa di Testori, e non solo della sua narrativa, è la tendenza a produrre discese verticali negli abissi dell'emotività dei personaggi, finendo per sfuggire alle coordinate storico-geografiche.

3. Testori come ha conseguito tali scopi nel concreto della sua scrittura? Attraverso quali tecniche ha restituito la vigorosa interiorità dell'Amleto di Roserio e degli altri personaggi? La risposta, almeno a un primo livello, è tutto sommato semplice: attraverso un uso estensivo e sapiente del monologo interiore e del discorso indiretto libero, vale a dire due strumenti prediletti dalla narrativa modernista anglosassone, che proprio allora veniva metabolizzata nel campo letterario italiano, dopo i primi sporadici contatti nell'*entre-deux-guerres*. Come accennato, il primo sorprendente capitolo del *Dio di Roserio* è costruito con i ricordi sconnessi di Sergio Consonni: una sorta di cronistoria della corsa in cui è avvenuto l'incidente che lo ha menomato, un vero e proprio *tour de force* narrativo nella forma di un monologo interiore ad alto tasso di autoreferenzialità, nel quale al resoconto delle sensazioni che Sergio ha vissuto durante la gara si combinano, senza alcun preavviso, numerose analessi e prolessi. L'intero capitolo è un piccolo gioiello letterario, un pezzo di bravura da parte di uno scrittore, esordiente, di nemmeno trent'anni.

Nei successivi quattro capitoli la voce narrante non è più quella di un personaggio che partecipa alle vicende: è invece quella di un narratore onnisciente che adotta con frequenza il punto di vista percettivo, etico e mentale dei personaggi (*in primis* di Dante) e porta sulla pagina i loro pensieri e le loro impressioni, proprio grazie a un assiduo ricorso all'indiretto

libero. Anche quando a tenere le fila della storia è il narratore esterno, la rappresentazione tende dunque ad avvenire nei termini di una rievocazione mentale dei personaggi. Non è un caso che l'evento-motore del libro, la caduta di Sergio alla "Milanesi", appaia sulla pagina soltanto per frammenti, attraverso il ricordo scorciato di tre personaggi: Sergio (nel capitolo 1), il Todeschi (nel capitolo 2), Dante (nel capitolo 3). Del resto, anche quando viviamo in diretta, nel tempo zero della narrazione, l'altro momento decisivo della vicenda, la seconda corsa ciclistica, l'"Olona", gli avvenimenti sono per lo più filtrati dal mondo mentale di Dante. Insomma, sulla scia del già citato modernismo, i fatti rappresentati sono pochi e molti sono i pensieri, restituiti anche maniera svagata e caotica.

4. Accertato che il proponimento dei *Segreti*, oltre a costruire un complesso intreccio di relazioni, è rivelare la condizione interiore – umana ed esistenziale – del singolo personaggio e fare ciò attraverso una strumentazione di matrice modernista, resta da comprendere quale tipo di interiorità venga messa in scena, che cosa e come percepiscano e sentano dentro di sé i personaggi. Anzitutto va registrato che nel *Dio di Roserio* agisce una vera e propria ossessione visiva e figurativa – cosa che non stupisce vista l'intensa attività di Testori come critico d'arte e pittore. Sono presenti in quantità straordinarie verbi come "vedere" e "sembrare", e più in generale verbi che introducono una percezione e una rappresentazione visiva, nonché, sia pure meno di frequente, uditiva. Assai diffuse sono anche le frasi nominali, che esibiscono il dato percettivo diradando i filtri sintattici. Così leggiamo in un brano del primo capitolo, quello a carico della voce di Sergio:

> Mi sono voltato. Il Dante aveva perso un bel po' di metri: mi parevano cinque o sei. […] Poi, quando ho sentito che la sua ruota mi fischiava dietro i polpacci, ho ricominciato a pedalare. L'erba era alta. Di fianco si è alzato un palo del telefono. È venuta su una Millecento. Dopo un'Aurelia. S'è sentita la campana di una mucca. Ce n'era più di una. Ho visto gli zoccoli. Davanti, il tubolare, colpito dal sole, era diventato una specie di filo d'argento. La bocca ormai mi era 'rivata a pochi centimetri. Un sasso è saltato via. Di là da una curva s'è vista una macchia di piante. Dopo, quasi davanti al polpaccio, una siepe di fiori: erano gialli. Non ho fatto in tempo a sentir l'odore. Ho stretto i freni. Ho girato la macchina ad angolo. Il cane s'è messo a sguagnire ed è saltato via. Quando mi sono voltato indietro, per vedere se anche il Dante era riuscito a schivarlo, non l'ho più visto. (pp. 26-27)

Ma c'è dell'altro nei verbali percettivi dei personaggi testoriani: c'è la tendenza a restituire la realtà deformandola. Nulla avviene in maniera normale e piana: a ogni gesto, a ogni sensazione, è attribuito ha un *surplus* di

veemenza, quando non di violenza. Vale la pena in questo caso di riportare una lunga citazione:

> Poi, di dietro, s'è sentita la Giardinetta [del Todeschi] rombare un'altra volta. All'improvviso, da una parte e dell'altra, delle macchine si sono bloccate. Appena abbiamo finito di strisciargli di lato, i motori hanno ripreso. I colpi delle marce si sono infilati uno dietro l'altro, all'altezza della testa. Intanto le case si avvicinavano, poggiando sul piano di terra su cui passavamo. I tetti andavano a finire, con tutte le forme che avevano e in tutte le maniere, verso dove, sopra le montagne, si vedeva incominciare il cielo.
>
> Adesso, contro la schiena e i muscoli del Pessina, contro il braccio e i pugni, si schiacciavano solo dei sassi, delle finestre, dei pezzi di muro. Oramai il lago non si vedeva più.
>
> Poi, dopo un punto che era colpito in pieno dal sole, ci sono venute contro le rotaie. La massa curva, piena, gialla e sudata della schiena, ha zigzagato sopra le anche fasciate di nero, per non cadere dentro la morsa d'acciaio, su cui era appena rotolato il tram. L'ho veduto piegare sulla destra. Il piede si è staccato dal pedale, si è teso in fuori per trovare qualche cosa su cui appoggiarsi. Ha avuto un attimo di esitazione. Il respiro mi si è fermato. Dopo ho veduto che con un colpo di reni è balzato fuori dal binario. Si è alzato sulla sella proprio 'me un leone. Dopo non ho visto nient'altro che il di dietro delle mutandine, e le gambe slanciarsi, verso terra, premere sulle punte, per assicurarsi all'asfalto: il resto era tutto buttato in avanti come se fosse stato tagliato in due. Continuavano a urlare tutti […]. (pp. 32-33)

In queste righe troviamo, per limitarci ai sintagmi verbali: «rombare», «strisciare», «schiacciarsi», «colpire», «venire contro», «cadere dentro», «balzare fuori», «alzarsi sulla sella come un leone», «premere», «buttare avanti», «tagliare in due», «urlare» e via di questo passo. Forme di cui sarebbe stato facile immaginare un sinonimo meno brutale. Siamo di fronte a una programmatica rappresentazione sfigurata della realtà. Sono immagini che hanno solide fondamenta realiste, ma che tendono ad assumere tratti violentemente alterati.

Propongo un altro esempio, riconducibile a una diversa tipologia di intenzione deformante. Testori volentieri abolisce la prospettiva, offrendo la sensazioni che intere porzioni di paesaggio si muovano e precipitino. Effetto ottenuto assumendo, ed estremizzando, il punto di vista percettivo dei ciclisti che pedalano e vedono scorrere il paesaggio intorno a loro:

> Le case continuavano ad ammassarsi, sopra e sotto i raggi, sopra e sotto i pedali, di lato alla curva della schiena, di lato al gomito, di là dal naso, più avanti dei pugni, delle orecchie, dei capelli che continuavano a cadermi sulla fronte: si moltiplicavano, venendo fuori una dall'altra, più grande quella che veniva fuori di quella da cui era appena venuta fuori, quella che veniva dopo più di quella che era venuta prima. Poi, all'improvviso una torre ci si è alzata contro, schiacciandosi sul lago e schiacciando, nello

> sfasciarsi che ha fatto sulla parete d'acqua, una fila di barche, intorno alle quali l'acqua continuava a bruciare. Poi le barche si sono spostate: la torre si è girata sulla sinistra: sotto, è venuto avanti un muro con sopra una fila di vetri luccicanti. (pp. 31-32)

Naturalmente il precipitare del paesaggio ha anche una valenza diegetica, di suggestiva e criptica anticipazione della caduta di Sergio; tanto è vero che tale modalità descrittiva è dominante proprio nel capitolo d'apertura, quello che in cui Sergio fa da narratore e protagonista. Ma Testori ha lavorato in tutto il romanzo con la precisa intenzione di accrescere il peso specifico (la materialità, la corposità) di qualsiasi porzione di reale entrasse nel mirino della sua scrittura. Un accrescimento che supera volentieri il confine del plausibile, sino a franare, come fa il paesaggio lariano, sotto il suo stesso peso.

Non stupisce che anche gli effetti luminosi subiscano un trattamento che conduce a esiti figurativi violenti e visionari. Ecco un brano in cui il narratore pedina Dante mentre si trova al lavoro, ormai all'ora del tramonto, nella stazione di servizio del signor Gino:

> Vide le luci rosse, viola, e, in qualche punto, addirittura nere, del sole, rovesciarsi nei riquadri di cristallo, scomparire sotto la mano e il pezzo di pelle con cui li fregava, ricomparire sopra i tetti, i muri delle case, che si schiacciavano anche loro, uno sull'altro, nei finestrini. […] Allora il Pessina tornò ad avvicinarsi al box, rimise il pezzo di pelle sul tavolo: restò un momento tra il dentro e il fuori: guardò le luci che, nel cielo, sembravano allargarsi sempre di più, fino a bruciare l'aria. Le vide moltiplicarsi dieci, dodici, quindici volte nei cristalli di cui il box era fatto, come se anch'esso pigliasse fuoco e diventasse una gran torcia, alzata sul marciapiede, dove altre torce piccole e grandi, a destra e a sinistra, bruciavano. (pp. 94-95)

Ecco infine ciò che Dante crede di vedere davanti ai suoi occhi durante l'"Olona", quando si trova a fare i conti non tanto con gli altri ciclisti, ma con la persecuzione del senso di colpa, che assume le sembianze del volto sfigurato di Sergio Consonni. Anche qui la distorsione è spinta a un tale livello da scivolare nell'allucinazione:

> «Eccu. Ciapa anca quest. Che cosa credevi di poter fare? Sì: sun stà mi; cun qui man chi. Ma che cos'è che vuoi che m'importi adesso?»
>
> Le ruote continuavano a rotolare sulla testa [di Sergio], pressandola, schiacciandola, riducendola, pezzo per pezzo, a un inconsistente straccio di carne, facendovi scomparire, in quel continuo, violento, pazzesco strisciar delle gomme, anche le poche croste di sangue che vi erano rimaste. (p. 125)

Siamo di fronte a un realismo figurativo ed emotivo di matrice espressionista, chiamato a restituire la tensione fisica e interiore dei protagonisti. Il principale riferimento delle rappresentazioni testoriane presenti nel *Dio di Roserio* sembra potersi individuare nell'espressionismo pittorico primonovecentesco: si dovranno fare, tra gli altri, i nomi di Ernst Kirchner August Macke, Eduard Munch, Emil Nolde. Inoltre, sappiamo bene come una delle passioni figurative di Testori sia stato il pittore neoespressionista Francis Bacon, appartenente a una generazione successiva a quella dei maestri di inizio secolo, ma a sua volta teso a sottoporre i dati del reale a una radicale torsione. Bacon, fra l'altro, sarà ancora, nei primi anni Ottanta, il modello della serie delle crocefissioni realizzate dal Testori pittore. Nel nostro romanzo ci imbattiamo nella descrizione del movimento cadenzato tipico della pedalata ottenuta alzandosi sui pedali; un movimento che Testori conduce a un punto di enfasi estremo, in maniera del tutto simile a quanto avrebbe fatto di lì a poco Bacon nel famoso *Ritratto di George Dryer in bicicletta* (1966):[11]

> Nello spostarsi alternato da destra a sinistra, e da sinistra a destra, i metri venivano ingoiati dalle ruote sibilanti: il peso del corpo sembrava cadere ogni volta nella parete della folla, ma sul punto di piombarvi, un nuovo strappo lo rimetteva dritto, poi di nuovo nella parte opposta, dove si ripeteva, per la folla raccolta in quel punto, la stessa angosciosa, incosciente paura di vederselo piombare nel mezzo. (p 139)[12]

Un altro fattore di sovrapposizione fra Bacon e Testori è la tendenza a tornare tre volte sul medesimo soggetto, mostrandolo in tre posture diverse e da tre punti di vista diversi. Sono celebri i trittici di Bacon, ma anche nel *Dio di Roserio* è dato rintracciare tale tecnica, che agisce su due livelli. Anzitutto sul piano strutturale: come accennato, i primi tre capitoli ripropongono il medesimo avvenimento (la "Milanesi" e la caduta di Sergio) dalle prospettive di altrettanti personaggi (Sergio, Todeschi, Dante). Anche sul piano più strettamente figurativo, al livello della singola pagina, incontriamo sequenze di rappresentazioni tripartite, che restituiscono il medesimo oggetto da tre angolazioni differenti. Il caso forse più eclatante è la raffigurazione dello scatto con cui Dante si lancia verso il trionfo nell'"Olona", la corsa ciclistica narrata nel quinto capitolo: il gesto è prima restituito dal punto di vista dello stesso Dante, poi da quello della folla, poi da quello del compagno di squadra, il Riguttini. Ovviamente, attraverso questo triplice indugio risulta accresciuta l'enfasi drammatica del momento:

---

[11] Olio e sabbia su tela, 198x147 cm, Beyeler collection, Basilea.

[12] Cfr. anche p. 123.

> Il corpo si protese, tutto, in avanti, come se volesse gettarsi oltre la ruota anteriore. La testa precipitò dal manubrio, giunse a ricevere il sibilo della gomma, nello stesso attimo in cui, davanti, gli riapparve impiastrata di sangue, polvere e terra, la faccia del Consonni.
>
> «Eccu. Ciapa anca quest, bruta troia! Ciapel!»
>
> Un urlo sparuto, ma violento, salì dai bordi della strada: tutti, anche quelli davanti ai quali la coppia era già passata, si voltarono e osservarono, con un brivido di spavento, il corpo del Pessina segato in due parti: una obliqua, sul telaio: l'altra, che scompariva nel punto di congiuntura, per il movimento velocissimo dei muscoli che stavano attorno alle reni. Il Sessantanove ebbe appena il tempo di accorgersi di quanto succedeva. Prima se lo sentì strisciare, pesante e sudato, sulle cosce: poi, mentre il respiro gli cadeva dalla bocca del Pessina, a fiotti, sulla nuca, se lo sentì strisciare sui pugni. Allora girò gli occhi: giusto in tempo per vedere i denti del "capo" stringersi orribilmente, le pupille fissare, le ,mascelle serrarsi, le gocce di sudore fermarsi nei solchi che le rughe moltiplicavano sulla fronte. Finché nel crescere dell'urlo, nello scoppiettare delle moto, lo vide passare davanti di mezza ruota alla sua bici, poi una ruota intera. Allora capì che era inutile tentare. (p. 123)

Torniamo infine a una delle domande da cui siamo partiti: in quale modo Testori ha fatto di un benzinaio delle periferia nord di Milano «un personaggio enorme come l'Amleto»? Testori ha declinato in direzione epica e tragica l'esperienza di questo popolano, ricorrendo a una serie di tecniche letterarie e artistiche primonovecentesche. Ha tallonato da vicino e restituito sulla pagina i suoi rovelli grazie al discorso indiretto libero. Ha esasperato quei moti dell'animo, facendo assumere loro l'aspetto di una drammatica lotta interiore fra la paura di venire riconosciuto come un furfante, il senso di colpa e la brama di imporsi a ogni costo, sulla scia dell'espressioni e del neo-espressionismo pittorico. Ne è derivata un'enfatizzazione deformante sia dell'interiorità di Dante, sia dei frammenti del paesaggio, chiamati a fare da cassa di risonanza delle emozioni esacerbate del protagonista.

ISSN 1594-8218

GIUSEPPE CARRARA*

"PANETTONE, PANERONE E LUTTO". L'AMLETO LOMBARDO DI GIOVANNI TESTORI**

Introducendo una ricca antologia sulla letteratura e la cultura lombarde, curata nel 1977 da Francesco Maria Lanzi, e intitolata, appunto, *La Lombardia*, uno dei più eclettici appartenenti a quella schiatta di gran lombardi, individua due anime del *genius loci*:

> Da una parte, l'Illuminismo scientifizzante e cosmopolita: perfettamente enciclopedico e razionale, tutto programmi e progressi, assolutamente neoclassico, partenonico, canoviano; buon governo, irrigazione regolare, piani a lunga scadenza, investimenti e ammortamenti assennati, archivi e campagne in ordine, *laissez faire* con giudizio […] il trionfo della contabilità, della computisteria, della geometria, della puntualità. Ma dalla parte opposta, lo spasimo romantico, melodrammatico: passione, disperazione, urla, tormento, notte, bosco, mistero, sortilegio, affanno; affetti funesti, impossibilità colossali, abissi insondabili, morte; e dannazione.[1]

Sono parole di Alberto Arbasino, che continua parlando di un «groviglio di impeccabile senso civico e scatenato abbandono lirico, cioè testa fredda più cuore in mano», che «attraversa e corrode tutto l'Ottocento borghese, con quella esuberante verve mercantile sempre avvinghiata a un luciferino umor nero, e una tetra smania autodistruttiva e misantropicamente inseparabile da un ingordo entusiasmo capitalistico […] Panettone, panerone e lutto».[2] Questa vena di tragicità occulta, seppur nascosta e quasi inavvertibile dietro le cotolette, i risotti, la Madonnina sorridente e l'ottimi-

* Università degli Studi di Milano.

** Testo della relazione tenuta presso l'Ateneo venerdì 7 novembre 2023 in occasione del Seminario *Giovanni Testori e i "Segreti di Lombardia"*.

[1] A. Arbasino, *La Lombardia*, in Francesco Maria Lanzi, *La Lombardia*, Editalia – Edizioni d'Italia, 1977, pp. 9-10. Su questa duplicità della natura lombarda cfr. G. Carrara, "Lombardia" in *Arbasino A-Z*, a cura di A. Cortellessa, Electa, 2023.

[2] *Ibidem*.

smo vociante, attraversa e lega tutta la letteratura lombarda maggiore, con «inquietante coerenza»[3], e passando per Manzoni, Carlo Dossi e Gadda, collega Parini all'*Ambleto* di Giovanni Testori.

Solamente qualche anno dopo è proprio Testori a tornare sugli aspetti significativi della cultura lombarda, in una intervista rilasciata a Giovanni Cappello, nella quale si sofferma soprattutto sulla sua subalternità: quella della Lombardia sarebbe una «cultura di periferia», e inserirsi al suo interno, per Testori, «significa riproporre l'alterità, l'alternativa che la Lombardia e il Piemonte hanno costituito nei confronti delle grandi culture, della toscana, della veneta, della romana».[4] E uno degli aspetti che più interessa quest'altro gran lombardo di Novate è una «specie di quotidianità, di fisicità quotidiana, che arriva di colpo all'altezza massima, al sublime quotidiano, senza le mitologie che creano le altre culture».[5] C'è già quasi tutto il teatro di Testori in queste poche righe, compreso quell'*Ambleto* tanto amato da Arbasino, e non è un caso che nell'opera tutta di Testori spesso le due anime lombarde si trovano in una non pacificata convivenza: quell'etica illuminista, il buonumore del lavoro è spesso corroso alla base, il *boom* diventa una metafora negativa, e la scrittura devia fatalmente verso l'umor nero. E infatti almeno due volte, nell'*Ambleto*, si dice che il protagonista è colpito proprio da questo «umor negro»: prima è Polonio a affermare che «l'umore che presentemente gira in del zistema nevrotico del prenze è dei più negri»;[6] poco dopo segue Arlungo: «L'umor nigro del prenze è 'taccaticcio. Como una pesta podaria influenzare e 'morbare l'intera nostra popolazzione».[7]

Non sarà un caso che a sancire la centralità dell'*Ambleto* sarà anche un altro autore (gran lombardo anch'egli), e agli antipodi di Arbasino, nonché uno dei più acuti lettori dell'opera di Testori. Mi riferisco, naturalmente, a Giovanni Raboni:

> Se mi costringessero a dire quale è per me il centro, il cuore dell'opera di Testori, il punto nel quale più fittamente confluiscono e dal quale più fittamente si diramano le principali linee di forze della sua ispirazione, credo proprio che indicherei quella straordinaria trinità di scritture drammaturgiche che va sotto il nome di *Trilogia degli Scarozzanti*.[8]

---

[3] Ivi, p. 10.

[4] G. Testori in G. Capello, *Giovanni Testori*, La Nuova Italia, 1983, p. 6.

[5] *Ibidem*.

[6] G. Testori, *Ambleto*, in *Trilogia degli scarozzanti*, Feltrinelli, 2021, p. 75.

[7] Ivi, p. 77.

[8] G. Raboni, *Il teatro degli scarozzanti*, in Alain Toubas (a cura di), *Giovanni Testori. I segreti di Milano*, SilvanaEditoriale, 2003, p. 142.

È un'opera in cui meglio si può notare uno degli aspetti fondamentali dell'estetica di Testori: la possibilità, vale a dire, della tragedia nel mondo contemporaneo solo come farsa, solamente usando le strategie del comico. E forse, quindi, non è un caso che si tratti di riscrittura: perché, ce lo hanno insegnato bene Marx[9] e il Flaubert dell'*Educazione sentimentale*, la storia si ripete sempre due volte: la prima come tragedia, la seconda come farsa. L'importanza della *Trilogia*, inoltre, è implicitamente confermata anche dal fatto che è proprio a partire da questa che è iniziata la riscoperta teatrale contemporanea di Testori, come ha ben mostrato recentemente Laura Pernice.[10]

Federico Tiezzi e Sandro Lombardi sono i primi, dopo la morte di Testori, a riportare sul palco gli *Scarozzanti*, invertendone tuttavia la cronologia: partono con *Edipus* nel 1994, proseguono con una bellissima messa in scena dei *Tre lai* fra il 1996 e il 1998, per arrivare nel 2001 a *Ambleto*. Come scrive Pernice, l'identità della compagnia Lombardi-Tiezzi, anticonformista e antiborghese, alla ricerca della provocazione «ha molto in comune con la ditta del giovane Ambleto: oltre ad una disposizione espressiva libera e tendente alla trasgressione, si aggiunge l'ulteriore consonanza tra la stoffa dell'attore del meta-guitto testoriano e la pulsione viscerale dell'attorialità di Lombardi, che punto ad accogliere realmente dentro di sé le identità poetiche dei personaggi amati».[11] La nuova messa in scena, raffreddando l'espressione e chiarificando il senso delle parole, si distacca dalla prima di Franco Parenti, così in comunione con la lingua creata da Testori: meno ruzante più varietà.[12]

Non è, forse, un caso che sia proprio la figura di Amleto a incarnare al meglio quel contraddittorio *genius loci* ben reso per immagini da Alberto Arbasino. Il principe di Danimarca è infatti il personaggio che in qualche modo inizia Testori al teatro: come ricorda l'autore in una lunga intervista rilasciata a Luca Doninelli, i primi allestimenti teatrali avvennero, per lui, in Valvassina, dove erano sfollati a causa della guerra: «insieme con altri ragazzi che si trovavano lassù con me», dice Testori, «formai una compagnia. Il programma era ambizioso: volevamo allestire l'*Amleto* di Shakespeare presso il santuario di Campoè, che si trova in mezzo ai boschi. La scena fu posta tra i due pilastri del cancello del santuario, con i fari di due automobili, dietro, che la illuminavano. Era piuttosto suggestivo,

---

[9] Cfr. K. Marx, *Il diciotto brumaio di Luigi Bonaparte*, Editori Riuniti, 1997.

[10] L. Pernice, *Giovanni Testori sulla scena contemporanea. Produzioni, regie, interviste (1993-2020)*, edizionidipagina, 2021.

[11] Ivi, p. 97.

[12] Cfr. *ibidem*.

devo dire, nonostante la pochezza degli attori, soprattutto nella scena del funerale di Ofelia, che noi avevamo trasformato in una specie di processione. Con la resina degli alberi avevamo fatto delle torce, che demmo poi ai bambini della casa dei Martinitt lì vicina, a cui sarebbe andato l'incasso delle tre sere previste».[13] Passeranno diversi anni prima che Testori tornerà esplicitamente a Shakespeare, ma già nei *Segreti di Milano* è riscontrabile questo avvicinamento: *L'Arialda*, non a caso, era definita dal suo stesso autore una «tragedia plebea», una «Macbeth proletaria»,[14] e guarda senza dubbio, come ha mostrato Federica Mazzocchi, al teatro elisabettiano, riconoscibile «nello schema della "tragedia di vendetta", con il suo sviluppo inesorabile, la pazzia e gli spettri (Arialda che vede e parla con i morti)».[15] E lo stesso discorso varrebbe almeno in parte per *La Monaca di Monza.* Ma sarà solamente nel 1970 che troviamo la prima vera e propria riscrittura scespiriana, cui seguirà l'*Ambleto* nel 1972 e il *Post-Hamlet*[16] nel 1983: si tratta di *Amleto. Una storia per il cinema*,[17] sceneggiatura inedita (di cui Testori sarebbe dovuto essere, nelle sue intenzioni, anche il regista), ritrovata e pubblicata postuma da Fulvio Panzeri.[18]

Già in questa prima riscrittura si trovano alcuni dei temi cardine dell'*Ambleto*, in particolare quello politico, quello erotico e quello profanatore: tornano di continuo la bestemmia e l'eresia nell'azione del protagonista che tenta di sovvertire le gerarchie di un regno corrotto: «I tratti

---

[13] L. Doninelli, *Conversazioni con Testori*, Guanda, 1993, p. 43. In una precedente intervista a Panzeri, Testori ricordava anche: «A dodici anni, forse prima, avevo iniziato a leggere, ma subito le cose grandi. Il primo è stato Shakespeare. Avevo una cugina che aveva tutti i suoi libri e me li prestava. Mi ricordo che leggevo sottobanco, nel senso che mentre il professore spiegava io andavo per conto mio, coi miei libri» (F. Panzeri, *Testori ha scoperto il mondo nelle lontane estati di Lasnigo*, "Como", primavera 1988; ora in F. Panzeri, *Vita di Testori*, Longanesi, 2003, p. 23).

[14] Cfr. G. Taffon, *Lo scrivano, gli scarrozzanti, i templi. Giovanni Testori e il teatro*, Bulzoni, 1997.

[15] F. Mazzocchi, *Giovanni Testori e Luchino Visconti. L'Arialda 1960*,Scalpendi Editore, 2015.

[16] A proposito di questa ultima opera scrive Annamaria Cascetta: «Il nuovo Amleto, "figura Christi", è l'eroe positivo che cerca il martirio testimoniale, per guidare una comunità smarrita e disgregata, angariata da un potere ottuso, arrogante e usurpatore, a ritrovare la relazione col Padre-Essere […] una rappresentazione alta e armoniosa che fonde gli elementi della tragedia classica e della sacra rappresentazione nella forma liturgicamente statica dell'oratorio in quattro momenti per coro e voci […] la lingua si fa scarna, essenziale e solenne» (*Invito alla lettura di Testori. L'ultima stagione (1982-1993)*, Mursia, 1995, p. 34).

[17] G. Testori, *Amleto. Una storia per il cinema*, a cura di F. Panzeri, Aragno 2002.

[18] Per uno studio completo su questo testo cfr. S. Rimini, *Rovine di Elsinore. Gli Amleti di Giovanni Testori*, Bonanno, 2007.

del principe pensoso e solitario fragile e malinconico vengono coraggiosamente scardinati da Testori, che consegna al suo eroe un piglio rancoroso e volitivo, un ardore e una fierezza spudorati, perfettamente in sintonia con "il marcio della fine dell'inverno"».[19]

Si assiste così a una sorta di metamorfosi in bestia del personaggio, che si abbandona a urla, provocazioni, eccessi di ira, segni tangibili di un processo generale di degradazione che investe la corte, «contagiata da una sorta di epidemia tragica che ha ridotto ogni cosa a un inverecondo spettacolo di soprusi e ingiurie».[20] Questo rigore espressionista non risparmia neanche la dimensione erotica, il cui portato omosessuale è il più esplicito fra i riferimenti shakespeariani nel corpus di Testori: qui Orazio, infatti, è l'amante di Amleto, il cui rapporto è in primo luogo vissuto attraverso il corpo, con una svolta valoriale significativa: come spiega ancora acutamente Stefania Rimini, «la marchiatura eterodossa dell'erotismo di Amleto serve a controbilanciare la spinta volgarmente disinibita della carnalità di Claudio e Gertrude, a insinuare il dubbio che nel terribile caos di immoralità ed abusi l'unica passione lecita ed autentica sia paradossalmente quella "contro natura"».[21]

Tutti questi elementi, seppur con variazione, torneranno nell'*Ambleto*, con una differenza significativa che investe soprattutto la ricerca oltranzistica di un nuovo linguaggio (la lingua dell'eresia, degli sbagliati, «un macaronico anti-sistema, una lingua politica, che sta naturalmente all'opposizione», l'ha definita Michele Masneri[22]). Come ricorda lo stesso Testori, alla base del primo degli *scarozzanti* c'è l'incontro significativo con un attore, Franco Parenti:

> Una sera lo vidi in teatro mentre recitava *La moscheta* di Ruzante, e subito capii che aveva qualcosa in più. Ora, a me capita sempre, quando un attore mi conquista, una cosa strana: non sento più le parole che dice, ma comincio a sentire altre – esattamente quelle che vorrei che dicesse. Tanti miei testi per il teatro nascono così, ossia da ciò che la voce e la consistenza di un attore suscitano in me. Così accadde mentre guardavo Parenti recitare il Ruzante. Mi dicevo: 'Le sue parole *non sono quelle lì*, sono altre'. E di colpo cominciai a vederlo parlare in una lingua che, poi, sarebbe diventata quella dell'*Ambleto*. Prima di uscire, andai da lui e gli dissi: 'Franco, adesso so che cosa devo scrivere per te'.[23]

---

[19] Ivi, p. 30.

[20] Ivi, p. 31.

[21] Ivi, p. 32.

[22] M. Masneri, *Prefazione* a G. Testori, *Trilogia degli scarozzanti*, cit., p. 10.

[23] L. Doninelli, *Conversazione con Testori*, cit. pp. 62-63.

Questa «cosa» sarà la *Trilogia degli scarozzanti* (*L'Ambleto*, *Macbetto* e *Edipus*), tre riscritture, con forte componente metateatrale che si intensifica di opera in opera, in cui una compagnia di attori straccioni e popolari mette in scena tre grandi opere del canone occidentale. Testori, cioè, cerca di sottrarre «la tragedia alla maniera grande e contemporaneamente riscatta il popolare dai toni del realismo populista, del pietismo sociale e del bozzetto folcloristico».[24]

La scena iniziale de *L'Ambleto* avverte subito della sua spiccata dimensione metateatrale, presentandoci subito l'ingresso del protagonista al contempo come attore e come «prenze». Il personaggio ci appare quindi inizialmente come voce, «*da fuori*» recita la didascalia, che dà indicazioni su come allestire la scena, sottolineando le impressioni espressionistiche: l'onnipresenza del rosso («com'è rosso el sanguo dei zinghiali e dei porchi»[25]), dell'oscurità da mondo popolare («l'aria de un crotto»[26]), e dei riferimenti al basso corporale («frattaglie»[27]). Ambleto si presenta, così, prima come un capocomico e poi narratore e protagonista insieme: con una soluzione affatto innovativa nel panorama teatrale degli anni Settanta, «i due livelli della pièce cornice e della pièce interna», scrive Mariagabriella Cambiaghi, «sono coesistenti e mescolati spesso all'interno dello stesso scambio dialogico e persino della medesima battuta, cosicché lo spettatore è colto alla sprovvista allorché si aspetta la replica di un personaggio e si trova ad ascoltare il rimbrotto di un attore».[28]

Questa soluzione è inoltre funzionale a amplificare la plebeizzazione della tragedia, il suo abbassamento a un mondo di terra e di carne: come spiega lo stesso Testori, questi attori sono scarrozzanti

> Perché è il mondo dei reietti, dei diversi, dei fuori norma, dei non accettati dai partiti e dalle chiese. Quelli per cui la vita è fatale solitudine, autodistruzione, girare, andare. E, come tutti coloro che vanno, che non hanno casa, giornali, partiti, oratori, si trascinano di più il passato e vanno di più verso il futuro, non un futuro stabilito, ma ignoto. Tendono verso l'eversione, verso l'eversione in atto, non a parole, perché ce l'hanno nel sangue, nel dialetto, nella famiglia, nella continuità della specie.[29]

---

[24] Annamaria Cascetta, *Invito alla lettura di Giovanni Testori*, Mursia, 1983, p. 99.

[25] G. Testori, *Trilogia degli scarozzanti*, cit., p. 21.

[26] *Ibidem*.

[27] *Ibidem*.

[28] M. Cambiaghi, *Le commedie in commedia. Rappresentazioni teatrali nella finzione scenica*, Mondadori, 2009, p. 213.

[29] G. Testori, *Opere 1965-1977*, Bompiani,1997, p. 1532.

Questo mondo di reietti trova il suo luogo deputato proprio in terra lombarda, la corte di Elsinore viene definitivamente trasposta in una «tetra e dimenticata valle alpina» e il linguaggio parlato dal prenze si colora immediatamente di uno stravolto e reinventato registro lombardo, in cui troviamo un'enfasi finanche eccessiva di soluzioni stilistiche che calcano il registro comico per problematizzare la tragedia, portando a scontrarsi, così, il panettone, il panerone e il lutto. Si potrebbe parlare di una tragicommedia, che fa quasi pensare alla seicentesca *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (meglio nota come *La Celestina*) di Fernando de Rojas, se non altro per l'importanza attribuita al torbido erotismo plebeo, alla centralità del corpo e dei suoi effetti, che tanta importanza ha nella tradizione tragicomica (basti pensare, seppure in modi totalmente diversi, al corpo da *slapstick comedy* nelle opere di Beckett).

Questa erosione dei confini, questa convivenza degli opposti, è quasi tematizzata all'inizio della tragedia:

> Ambleto: "[…] Tomba d'Elzinore, magna tomba de Lomazzo, tomba dei zenitali che hanno aruto la bella idea de farmi diventare istoria, commedia e poi anca tragedia… Era meglio che, al momento de vegnire, te tirassi indefuora, papà!"[30]

L'elemento comico che si incista nel fondo tragico è evidente soprattutto nella composizione retorica del testo drammaturgico. Si trova nelle immagini grottesche (che spesso, come da tradizione carnascialesca, investono la dimensione del cibo), come la «mortadella marcita» o la «carna e sangua, marmelada, violame, confittura e macellaria che iscolano giù»[31]; o nelle immagini parodiche: Ambleto è dichiarato pazzo perché «è borlato già dalla cadrega che areva in de sì e in de no due anni. La sua mattaria viene tutta d'in de lì»;[32] abbiamo poi alcuni personaggi che vengono presentati come personaggi del varietà o della tradizione rivistaiola, come nel caso dello «striptease» di Gertrude, che lascia cadere a terra manto e corona per cambiarsi d'abito e trasformarsi in Lofelia; quest'ultima è inoltre presentata come una «giovinetta» da melodramma, da romanzetto rosa:

> Lofelia: "Oh, 'me sei bello! Oh, 'me mi piasi! Con tutti quei penzamenti, con tutta quella fèvara e quella malangonia lì, in del tuo sguardare da te! 'Pena te vardo, me viene el mancamento. La crappa me scarlìga in

[30] G. Testori, *Trilogia degli scarozzanti*, cit., p. 24.

[31] Ivi, p. 22.

[32] Ivi, p. 25.

> del via e sento in de dosso un fremidore come se indidentro del sanguo me corressero le luzzèrte.[33]

Gertrude, inoltre, sbaglia continuamente le parole che pronuncia (anche questa è una strategia abusata dal genere comico: basti pensare a certi personaggi di Totò); o ancora è ricco il campo delle similitudini: «La vita è come 'na cadena, de quelle che ce sono in dei cessi … In del vater allora l'acqua principia a vegnire giù 'me 'n'alluviona e porta via tutto el sanguo, tuttala merda e tutta la carta inlordata de sanguo e de merda»,[34] oppure, nella battuta iniziale della Scena sesta della Parte seconda di Gertrude: «La mia anema me se sbatte in del petto 'ma 'na gaìna…».[35] È inoltre particolarmente abusato il campo semantico di quello che Bachtin chiamerebbe basso corporeo, soprattutto nella sovrabbondanza di metafore genitali, pressocché onnipresenti,[36] e nelle immagini della «merda», anticipando una tendenza che sarà caratteristica soprattutto del *Macbetto*, ma che già qui evidenzia un legame, che per certi versi ricorda il Manganelli di *Agli dei ulteriori*, fra scatologia e escatologia, non senza riferimenti alla tradizione della pecunia stercus diaboli.

Questi elementi comici sono spesso enfatizzati nella messa in scena di Franco Parenti e Ruth Shammah[37] (la regista dello spettacolo del '72, all'epoca esordiente), come si nota bene in quei passaggi che si discostano dal testo scritto da Testori. Per fare solamente qualche esempio, nello spettacolo, Lofelia, per dire di essersi procurata un dizionario, afferma di essere andata a «sciacquare i panni in dell'Arno», un suonatore non capisce il riferimento e chiede spiegazioni e Ambleto risponde: «una specie di bidet che si fanno gli intellettuali»; oppure, mentre piange il corpo del padre defunto, Lofelia inizia a nominare una serie di monti dove potrebbe seppellirlo, e nel mezzo di questo catalogo Polonio morto si alza dicendo bruscamente: «quando avrai scegliuto la montagna faremo el funeralo», rompendo così la tensione tragica della scena.

Si tratta, evidentemente, di espedienti il cui fine non è semplicemente

---

[33] Ivi, p. 30.

[34] Ivi, pp. 90-91.

[35] Ivi, p. 117.

[36] Ha scritto a questo proposito Renato Palazzi: «Questo profluvio di metafore anatomiche, di richiami a sostanze organiche più o meno decomposte, più o meno putrefatte, risale ovviamente in gran parte ai colori, alle figurazioni delle nature morte di quei pittori del realismo lombardo tanto cari all'autore, e che nell'accumulo vorticoso della sua scrittura non conservano più nulla di realistico» (*Testori: la possente scultura del linguaggio*, in E. Groppali, O. Guerrieri, R. Palazzi, R. Petroni, *Le lingue italiane del teatro. Alvaro, D'Annunzio, Savinio, Testori*, Gremese, 2007, p. 96).

[37]

quello di giocare con le convenzioni della tragedia; collaborano, piuttosto, e precisamente, a un più ampio discorso politico che coinvolge il destino degli scarozzanti. In particolare, il riferimento scatologico è probabilmente quello che più porta in sé l'umor nero della tragedia, alludendo scopertamente anche a un significato politico e civile. Basti rileggere, in questo senso, il breve monologo finale di Ambleto nella Scena prima:

> Merda de scappamenti, merda de scolamenti, merda de chimicamenti e, in dell'ultimo, merda anca dei poari cristi che siamo e che ammò de più aremo da essere in del vegnire dei tempi prozzimi e futuri! E la regal corte, in questa fatturatissima merda, è indidentro inzino al collo; e il non ambleticus Ambleto, né del più, né del meno degli àlteri. E, 'lora, avanti, creator creaturorum! Se merda ha da essere, merda sia![38]

A spiegare il significato politico dell'operazione è lo stesso Testori, in una intervista anonima uscita sul "Corriere della sera" nel 1973, ma rilasciata verosimilmente a Pietro Citati:

> Ad Ambleto l'esistenza si presenta costruita come una "piramida": una "piramida" che contraddice il senso stesso della nascita di ogni uomo, ove mai questa nascita dovesse avere un senso. Una 'piramida' di ingiustizie, di soprusi, di assassinii una 'piramida' che si erge purulenta e marcia, che si tiene in piedi sul concetto, dato come fatale, del potere. La morte del padre è la scintilla che fa scattare la rivolta di Ambleto, e che lo induce a distruggere, a 'spetasciare' tutta quanta la 'piramida'. Come ogni disruttore vero, innamorato della vita e non velleitario, arrivato a quel punto Amleto sa che deve entrare anche lui nello 'spetasciamento', e si uccide[39]

Tutta la tragedia è un tentativo disperato di distruggere questa piramide, di ribaltare l'ordine sociale. E anche l'atto finale di Ambleto, la scelta di donare tutte le proprietà al popolo, non è un gesto magnanimo, caritatevole, ma un tentativo estremo di far comprendere a tutti i mali della proprietà privata, con un gesto che, per usare un voluto anacronismo, potremmo quasi definire accelerazionista:

> Ma io non ve dà tutto questo imperché me senta megliore de quelli che istavano sentati prima de me in su questa medesema cadrega; ve lo dò imperché anca voi, deventando padroni, ariate da comprendere che la proprietà, e inzolamente lei, è il vermeno maledetto che fa andare tutto in del pus e in del marcio.[40]

---

[38] G. Testori, *Trilogia degli scarozzanti*, cit., p. 34.

[39] *Ambleto? Una mazzata*, "Corriere della Sera", 9 gennaio 1973, p. 13.

[40] G. Testori, *Trilogia degli scarozzanti*, cit., p. 126.

Unico conforto in questa tragedia è l'amore del Franzese, trasposizione del personaggio di Orazio dalla sceneggiatura del 1970. Tuttavia, questo amore sembra non essere sufficiente: può essere un conforto, ma non una soluzione. Come scrive Stefania Rimini, «la netta percezione della cieca insensatezza del vivere, solo a tratti rischiarata dal conforto 'angelico' del Franzese, fa sì che prevalga nell'atteggiamento del personaggio una furia distruttrice e iconoclasta, tale da travolgere ogni segno di ingiustizia».[41]

Vorrei concludere questo mio breve percorso nell'Amleto testoriano facendo qualche considerazione proprio su questo amore, soffermandomi su due aspetti in particolare credo poco segnalati dalla critica. Il primo riguarda il legame fra il desiderio sessuale contro natura e la questione politica: il Franzese è uno straniero, e il suo amore con il «prenze» viene letto dal personaggio di Arlungo come segnale di congiura e tradimento: secondo Polonio sotto i «radunamenti erotichi» del Franzese «'narchia ce cova». Così il desiderio contro natura è immediatamente associato a una carica potenzialmente distruttiva nei confronti dell'ordine sociale: «la sodomia», risponde irriverente Gertruda, non è «segno de debolezza e de lassàrsi andare»[42] e alla fine della Scena terza Arlungo conferma: «el relazzionamento intra de lui et el prenze è no carnale o, perindimeno, è no inzolamente de quel tipo! […] La carnalidà mascara el vero 'coppiamento et el vero ligamento che è de marca politega e zovversiva!».[43] Qui Testori sta riprendendo un topos di lunga data, e di grande fortuna nel Novecento soprattutto negli anni delle due guerre mondiali, che associa l'omosessualità allo straniero e alla sovversione dell'ordine dello stato-nazione attraverso la corruzione dei propri cittadini attraverso il vizio contro natura: e abbondano gli esempi nella cultura del XX secolo, dal famigerato processo a Maud Allan tenutosi in Inghilterra nel 1918, al delirante capitolo IV (*Le rose di carne*) de *La pelle* di Curzio Malaparte in cui si descrive «l'internazionale degli invertiti».

Il secondo aspetto interessante è che quello che lega Ambleto al Franzese è anche un amore filiale, un po' alla greca, un amore, come lo definiva Oscar Wilde durante il suo processo, di un uomo più anziano per uno più giovane, come conferma d'altronde la scelta degli attori della prima messa in scena e lo scoperto autobiografismo (a un certo punto Ambleto invoca il Franzese chiamandolo «alano mio de me»,[44] con evidente riferimento a Alain Toubas, compagno più giovane di Testori). Sicuramente, rispetto alla

---

[41] S. Rimini, *Rovine di Elsinore*, cit., p. 75.

[42] G. Testori, *Trilogia degli scarozzanti*, cit., p. 43.

[43] Ivi, p. 55.

[44] Ivi, p. 32.

scoperta passione erotica dello script cinematografico, l'amore carnale è qui più smorzato. O almeno così è stato detto unanimemente dalla critica. Eppure questa considerazione può almeno in parte essere resa più ambigua. La scena più nota dell'*Ambleto* è probabilmente il dialogo fra il Franzese e il «prenze» nella Scena quinta della prima parte (che emblematicamente Shammah fa diventare un monologo, per smorzare, io credo, il carattere omoerotico dell'episodio). Qui Ambleto immagina di tornare nel ventre materno e incontrare lo sperma del padre. Eppure l'ambiguità del dettato (e il fatto che si tratti di un dialogo con il suo amato), rende possibile interpretare questa scena anche come un incontro sessuale, che inizia con le richieste di Ambleto di essere toccato («Toccami. Toccai ammò de più. Toccami, t'en supplisco! Toccami in del davvero!»)[45], la presenza di liquidi corporei che potrebbero benissimo essere sperma («lasso indappertutto un squalcosa 'me 'na liquidità de narìgia, de saliva e de sanguo»), tanto che non è «solo in del glande», e si finisce con Ambleo «tutto suato».[46] È solo a questo punto, dopo aver constatato la scissione dell'io consustanziale a questa esperienza, che Ambleto inizia a descrivere una sorta di *regressus ad uterum*, insieme a una sequela di ingiurie nei confronti della nascita.

L'ambiguità è dunque una delle caratteristiche principali di quest'opera, e investe ogni aspetto della struttura drammaturgica: dall'opacità delle scene, dalla doppia valenza, euforica e disforica, dell'erotismo, alla commistione di tragedia e comicità, di panettone e lutto, per tornare al *genius loci* lombardo. Nonostante la superficie comica, allora, il sottofondo del testo rimane estremamente tragico, risucchiato sul nodo centrale del destino degli ultimi, dei messi da parte, che sono i poveri attori, certo, ma sono anche gli amanti. Nulla, in fondo, è risparmiato in quest'opera, tutto annega nel nulla, anzi: nel niente. «Niente» è infatti una delle parole che più spesso ricorre nei finali delle opere di Testori, come a voler suonare l'ultimo rintocco su quell'umor nero lombardo che attraversa sottilmente tutta la sua opere. E si potrebbe, allora, concludere, di nuovo, con le parole di Arbasino:

> dove forse dorme o sonnecchia lo Spirito lombardo autentico, di sempre… cupo e nordico e tormentato come un ritratto di Fra Galgario o Moroni o Ceruti, come un personaggio di Testori, perseguitato da venature di giansenismo e controriforma che gli rovinano il piacere d'ogni cosa celtica o pagana che fa… preoccupato come Tranquillo Cremona e Arrigo Boito da fantasticherie invernali e notturne davanti al fuoco nel camino, giuocando con le radici silenziose e introverse delle parole e dei colori e dei

[45] Ivi, p. 66.

[46] *Ibidem*.

suoni, che rievocano continuamente le malattie e le epidemie e le guerre e i morti, e le loro reti d'affetti claustrofobici che li legano e li intrecciano coi vivi.[47]

[47] A. Arbasino, *La Lombardia*, cit., p. 12.

FILIPPO PIAZZA*

TESTORI, ROMANINO E UN "DEBITO DI AMORE"**

Non è pensabile esaurire, in poche pagine, la complessità del rapporto tra Giovanni Testori, scrittore, drammaturgo e critico militante tra i più ispirati del secondo Novecento italiano, e il pittore Girolamo Romanino, uno dei grandi maestri del Rinascimento in settentrione. Intanto perché tale rapporto si accorda, per molti versi, su un registro più profondo e radicale rispetto a quello della storia dell'arte, intercettando ambiti che per Testori sfociano nella sfera personale, in una parola esistenziale. In secondo luogo perché il 'pianeta Romanino' rappresenta soltanto uno dei vari satelliti che costellano la galassia di interessi testoriani, così frastagliata da risultare impossibile esplorarla nel suo insieme. Se, da una parte, isolarne un aspetto condurrebbe a un risultato parziale dunque insoddisfacente[1], dall'altra diventa inevitabile vestire i panni dello storico al fine di tessere la trama di tale rapporto che ha segnato l'intera esperienza di Testori, sino alla fine. I trent'anni trascorsi dalla sua morte, ricordati nel 2023 insieme al centenario della nascita, rappresentano in tal senso una distanza ragionevole per rileggere queste vicende senza filtri, diciamo così, sentimentali. Del resto non si potrebbe fare altrimenti, dal momento che chi scrive, per ragioni anagrafiche, non può contare su ricordi privati: si tratta di un approccio che a Testori, forse, non sarebbe piaciuto, ma che permette di mantenere la necessaria neutralità di giudizio che si addice a chi è chiamato a scandagliare i fatti del passato.

---

* Socio dell'Ateneo di Brescia. Funzionario SABAP di Brescia e Bergamo.

** Testo della relazione tenuta presso l'Ateneo venerdì 7 novembre 2023 in occasione del Seminario *Giovanni Testori e i "Segreti di Lombardia"*.

[1] "Non si può ricondurre la personalità di Testori ad una sola dimensione, pena il ridurne la statura" (G. Agosti, *Testori a*, in *Testori a Brescia. Da Ceruti a Foppa*, catalogo della mostra [Brescia, Pinacoteca Tosio-Martinengo, 21 dicembre 2003 – 14 marzo 2004], coordinamento scientifico di L. Caramel, coordinamento editoriale di D. Dall'Ombra, Cinisello Balsamo 2003, p. 13).

Un primo snodo significativo è rappresentato senz'altro dalla mostra monografica su Romanino allestita in Duomo Vecchio a Brescia nel 1965, un evento che deve aver contribuito a rafforzare l'interesse di Testori nei confronti di un pittore che doveva essergli familiare da tempo. A tal proposito risulta decisivo il legame da lui stretto con Roberto Longhi e mantenuto a lungo, a partire dal primo incontro avvenuto in occasione della storica monografica milanese del 1951 su Caravaggio e proseguito con la collaborazione di Testori con la rivista "Paragone", fondata dallo stesso Longhi, dapprima in qualità di autore e poi di redattore. Un altro momento chiave si concretizza a seguito dell'incarico affidato da Longhi a Testori di redigere le schede per il catalogo dell'esposizione del 1953 dedicata a *I pittori della realtà in Lombardia*[2]. In quegli anni, però, vengono pubblicati anche alcuni interventi su Romanino da parte di alcuni allievi di Longhi: nel 1955 esce su "Paragone" un articolo di Mina Gregori[3], mentre nel 1961 viene pubblicata la monografia di Maria Luisa Ferrari[4]. Sono letture, queste, che, insieme al fascicolo su Romanino ospitato nel 1965 nella collana de "I Maestri del colore"[5] e ad altre pubblicazioni apparse nel medesimo periodo (per esempio una di Camillo Boselli dedicata alla cappella del Santissimo Sacramento della chiesa di San Giovanni Evangelista a Brescia e un'altra di Bruno Passamani sugli affreschi del Castello del Buonconsiglio di Trento; entrambe curiosamente fornite di una presentazione di Giuseppe Fiocco)[6] devono aver fornito a Testori gli strumenti per affinare il giudizio sul pittore bresciano.

La formazione a fianco di Longhi, nella definizione del metodo testoriano, va considerata sotto vari punti di vista, a cominciare dal modo con

---

[2] *I pittori della realtà in Lombardia*, catalogo della mostra (Milano, 1953), a cura di R. Cipriani e G. Testori, Milano 1953.

[3] M. Gregori, *Altobello, il Romanino e il Cinquecento cremonese*, in "Paragone", 1955, 69, pp. 3-25; ruota parzialmente attorno a problemi romaniniani anche un secondo articolo: M. Gregori, *Altobello e G. Francesco Bembo*, in "Paragone", 1957, 93, pp. 16-40.

[4] M.L. Ferrari, *Il Romanino*, Milano 1961. A proposito della vicenda di Maria Luisa Ferrari si rimanda al contributo di B. Tanzi, *Tra Arslan e Longhi. La Lombardia di Maria Luisa Ferrari*, in *Le donne storiche dell'arte tra tutela, ricerca e valorizzazione*, supplemento n. 13 a "Il Capitale Culturale", 2022, pp. 315-330, dove viene messa in evidenza la difficoltà della studiosa di compiere il passaggio da Edoardo Arslan, presso il quale si forma a Pavia, a Roberto Longhi a Firenze, dove, tra il 1954 e il 1957, frequenta le lezioni della Scuola di Perfezionamento di Storia dell'Arte.

[5] E. Cassa Salvi, *Romanino*, "I Maestri del colore", Milano 1965.

[6] C. Boselli, *Il Romanino: la cappella del ss. Sacramento in S. Giovanni evangelista a Brescia*, Milano 1964; B. Passamani, *Gli affreschi del Romanino al Buonconsiglio di Trento*, Trento 1965.

il quale il grande storico dell'arte era solito approcciare l'esame delle opere, instaurando con loro un corpo a corpo che diventava una questione "di vita o di morte"[7]: si tratta di una predisposizione allo studio dei testi figurativi che ritroviamo anche in Testori, a un livello per molti versi ancor più totalizzante. Non c'è dubbio che Longhi stimasse il giovane lombardo, al quale peraltro nel 1963 concesse di pubblicare su "Paragone" l'attribuzione a Giorgione della *Madonna Cook* in precedenza assegnata a Romanino[8]. Si tratta, in questo caso, di un episodio significativo per misurare il grado di autonomia dell'allievo da un maestro geniale ma al tempo stesso ingombrante e, soprattutto, poco propenso a condividere i propri ambiti di ricerca[9]. Non a caso la vicenda della *Madonna Cook* verrà rievocata da Testori, a distanza di anni, come un momento quasi catartico nell'ambito dell'insegnamento longhiano: "Una volta usai io quel metodo per costringere Longhi a cambiare idea su un'attribuzione fatta da lui stesso – e devo dire che non era facile. Un giorno un mercante di Bergamo mi disse di aver acquistato la *Madonna Cook*, dalla famosa collezione omonima, che era stata messa in vendita. Già nel '26, Longhi aveva citato questo dipinto, confermandone l'attribuzione al Romanino – senza averlo mai visto – in una recensione a un libro sul pittore bresciano. Ora, quando mi ritrovai davanti a questa tavola, mi venne un colpo: 'Questo' dissi 'non è il Romanino, è qualcosa di più grosso'. Lo feci pulire, e il risultato – a parte la testa, assai consunta – fu uno splendore. 'Questo' dissi al mercante 'è Giorgione'. Feci fare otto fotografie di dettagli al vero in bianco e nero e una d'insieme a colori e andai da Longhi con questa cartellona sottobraccio. Appena mi vide: 'Allora, Testúr, cosa mi hai portato?'. Date le dimensioni delle foto, prese un giornale, lo aprì e lo mise sopra una delle foto in bianco e nero. Comincia a sollevare un lembo, scoprendo il terreno nella parte bassa e il piccolo gradino. Poi tira su ancora un pezzettino e compare il Bambino. 'Ellallà!' mi fa, 'ma tu lo sai cos'è questo?'. 'Professore, penso che sia Gior-

[7] L. Doninelli, *Conversazioni con Testori*, Milano 1993, p. 129.

[8] G. Testori, *Da Romanino a Giorgione*, in "Paragone", XIV, 163, 1963, pp. 62-64.

[9] A questo proposito valga su tutti l'esempio dello studio di ambito caravaggesco, a proposito del quale Andrea Bacchi ha messo in evidenza il fatto che, sino alla morte di Longhi nel 1970, su "Paragone" uscirono pochissimi contributi dedicati a Caravaggio da parte de suoi allievi più stretti; altra cosa, invece, si verificò dopo il 1970, quando la rivista avrebbe cominciato ad accogliere i saggi di Mina Gregori, Carlo Volpe, Anna Ottani Cavina (sull'argomento si rimanda ad A. Bacchi, *Un'eredità contesa. Gli studi caravaggeschi degli allievi di Roberto Longhi*, in *Il mestiere del conoscitore. Caravaggio*, atti del seminario di formazione specialistica [Bologna, Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Fondazione Zeri, 19-21 settembre 2024], a cura di A. M. Ambrosini Massari, A. Bacchi, T. Montanari, in corso di stampa).

gione'. 'Ma certo che è Giorgione! Ma che quadro è?' 'È la *Madonna Cook* pulita'. Subito mi fece fare l'articolo per "Paragone", ed era così felice che volle lasciare il mio titolo *Da Romanino a Giorgione*: un titolo in qualche misura polemico nei confronti di se stesso. Questo dice fino a che punto si faceva coinvolgere. Per me fu una grande vittoria, anche perché, da principio, temevo che si sarebbe risentito"[10]. La lezione longhiana produrrà frutti anche dopo la scomparsa del professore, avvenuta nel 1970, quando Testori potrà esprimere le proprie idee – e mi riferisco, nello specifico, alle idee su Romanino, come vedremo tra poco – con una libertà ancor maggiore che in passato[11].

Occorre adesso tornare alla mostra bresciana curata da Gaetano Panazza nel 1965 – insieme al *Dialogo* che si tenne nei mesi seguenti, al quale partecipò Pier Paolo Pasolini insieme ad altre personalità della cultura e dell'arte e al quale, in un primo tempo, si era ventilata anche la presenza dello stesso Testori, un'ipotesi poi scartata[12] – costituì un'occasione imper-

---

[10] L. Doninelli, *Conversazioni con Testori*, Milano 1993, pp. 135-136.

[11] A tal proposito Giovanni Agosti ha osservato che per Testori "la lunga fedeltà al maestro prevede tradimenti e mutamenti di rotta e radicali ripensamenti" (G. Agosti, *Têstori a*, in *Testori a Brescia. Da Ceruti a Foppa*, catalogo della mostra [Brescia, Pinacoteca Tosio-Martinengo, 21 dicembre 2003 – 14 marzo 2004], coordinamento scientifico di L. Caramel, coordinamento editoriale di D. Dall'Ombra, Cinisello Balsamo 2003, p. 15).

[12] La trascrizione dell'incontro verrà pubblicata una decina d'anni dopo, in ricordo della morte di Pasolini: E. Balducci, G.A. Dell'Acqua, R. Guttuso, P.P. Pasolini, G. Piovene, F. Russoli, *L'arte di Romanino e il nostro tempo: dibattito tenuto a Brescia il 7 settembre 1965 in occasione della mostra di Gerolamo Romanino*, Brescia 1976 (più di recente la trascrizione è stata ricompresa in P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti, S. De Laude, I, XXXX, pp. XXXX). Sul significato, politico prima ancora che culturale, di quell'incontro si rimanda alle interessanti considerazioni di T. Mozzati, *Incosciente protestantesimo: Pasolini, la D.C., la conferenza su Romanino (in una redazione inedita)*, in "Storia della critica d'arte", 2021, pp. 117-139 (dove sono pubblicati i documenti che danno conto della presenza del nome di Testori nella rosa dei conferenzieri proposta da Elvira Cassa Salvi, che di quel dibattito fu la principale animatrice), T. Mozzati, *Pasolini e Romanino: la conferenza bresciana del 1965 secondo un'inedita redazione del testo*, in *Viaggio nel Nord Italia. Studi di cultura visiva in onore di Alessandro Nova*, a cura di D. Donetti, H. Gründler, M. Richter, Firenze 2022, pp. 44-48 e XXXX. In questa vicenda va segnalata soprattutto la posizione di Longhi il quale, pur coinvolto nel comitato scientifico della mostra, vi partecipò quasi per nulla e in polemica; soprattutto egli non fu considerato per il dibattito pubblico previsto nell'estate del 1965: tutto ciò dovette irritare lo studioso, che con Giovanni Vezzoli si rammaricò anche del fatto che dal comitato scientifico della mostra erano state escluse alcune figure di rilievo per le ricerche di ambito romaniniano, tra cui Maria Luisa Ferrari (autrice della monografia del 1961) e Mina Gregori (ringrazio Tommaso Mozzati per la disponibilità nel condividere alcune informazioni in corso di pubblicazione). Per il dibattito del 1965 si veda, di recente, anche R. D'Adda, *Un'idea di Romanino: tra Pierpaolo Pasolini e Giovanni Testori*, in F. Ceretti, R. D'Adda, N. Turati, *Romanino*, "Art&Dossier", Firenze 2024, pp. 46-47.

dibile per approfondire la conoscenza del pittore grazie alla convocazione di molti suoi capolavori, anche dall'estero[13]. Restavano esclusi dal percorso, per ovvie ragioni, i cicli affrescati di Trento e della Val Camonica, che comunque restavano visitabili tramite "appositi itinerari complementari"[14] e una sede decentrata della mostra, allestita a Breno. In Testori la miccia accesa in tale occasione produsse, come reazione a caldo, un fondamentale saggio che si caratterizza per lo sforzo di individuare, all'interno dell'intera epopea artistica bresciana, un 'linguaggio' comune[15]. Prendendo le mosse dall' "aggressività contadinesca e valligiana" riscontrata nelle opere degli anonimi maestri del Tre e Quattrocento locale, e proseguendo con gli esperimenti di "luce naturale e […] umanità vera, dimessa e testarda del Foppa", che raggiungono il vertice nello *Stendardo di Orzinuovi*, "capolavoro di carne grama e silente", egli traccia i confini di una *koiné* il cui elemento in comune è rappresentato dal ricorso a un "dialetto figurale". Non c'è dubbio che a monte corressero le riflessioni di Longhi sui 'pittori della realtà' (si veda oltre), ma in questo caso Testori ha il merito di introdurre un nuovo elemento, chiamando in causa la contrapposizione tra lingua e dialetto, dove quest'ultimo s'innalza a "vera e propria bandiera d'una rivolta fatta a furia di miserie, indigenze, stracci e dolori" che trova, proprio in Romanino, l'interprete più rappresentativo[16]. La distanza di stile e di

---

[13] Per una riflessione storiografica su questa mostra: F. Frangi, *Per un percorso di Romanino, oggi*, in *Romanino. Un pittore in rivolta nel Rinascimento italiano*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 29 luglio – 29 ottobre 2006), a cura di L. Camerlengo, E. Chini, F. De Gramatica, F. Frangi, Milano 2006, pp. 14-47, in part. pp. XXXX.

[14] È quanto attesta Gian Alberto Dell'Acqua nell'introduzione al catalogo della mostra: G. A. Dell'Acqua, *Prefazione*, in *Mostra di Girolamo Romanino*, catalogo della mostra (Brescia, Duomo Vecchio, estate 1965), a cura di G. Panazza, Brescia 1965, pp. XXI-XXXII, in part. p. XXII.

[15] G. Testori, *Giacomo Ceruti (lingua e dialetto nella tradizione bresciana)*, in *Giacomo Ceruti: mostra di 32 opere inedite*, catalogo della mostra (Milano, Finarte 1966), a cura di G. Testori, Milano 1966, pp. v-xxxvi; ried. in G. Testori, *La realtà della pittura. Scritti di storia e di critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, a cura di P. C. Marani, Milano 1995, pp. XXXX e in "Atlante Bresciano", 7, 1987, pp. 41-71 (vedi anche per le citazioni seguenti).

[16] La questione del dibattito a proposito della lingua, inaugurato in ambito storico-artistico da una osservazione di Longhi (R. Longhi, *Ampliamenti nell'officina ferrarese*, Firenze 1940; ried. in *Edizione delle Opere complete*, V, *Officina ferrarese*, Firenze 1956, p. 160), è trattata di recente da Stefano Pierguidi, che mette in guardia su parallelismi troppo facili: "Per noi oggi l'affinità elettiva tra il classicismo di Bembo e quello di Raffaello è innegabile, così come quella tra l'anticlassicismo di Folengo e quello di Romanino, ma non è detto che i due pittori cercassero coscientemente un equivalente figurativo a quei modelli letterari contrapposti, e certo i contemporanei non registrarono quelle analogie" (S. Pierguidi, *Questione della lingua e scuole pittoriche: un dialogo difficile*, in "Letteratura & Arte", 11, 2013, pp. 9-27: 13). Il tema, nel caso specifico di Romanino, è affrontato in più occasioni da A.

registro espressivo che separa la produzione giovanile del pittore da quella della maturità non rappresenta un ostacolo a questa interpretazione, dal momento che non gli impedisce di individuare, già nelle opere della prima fase, la presenza in embrione di quell' "impaccio paesano" che in seguito si sarebbe rivelato negli affreschi della cattedrale di Cremona e poi, in tutta la sua carica eversiva, nei "pitoti inverecondi e crudeli", nei "gioppini di sterco" e nei "graffiti […] da stalle e latrina" dei cicli camuni di Pisogne, Breno e Bienno. Tra le due anime di Romanino, una più umorale e fragile, l'altra più trasgressiva e drammatica, Testori dichiara apertamente la sua preferenza per la seconda, tanto che, se si trovasse a salvare una sola opera del pittore, confessa di scegliere "qualche ciclo imperativamente valligiano o […] la Cantoria di Asola; che è una delle più desolate denunce di collera e miseria sociale che, nell'intero Cinquecento, possa trovarsi".

Fa effetto leggere queste pagine tenendo sullo sfondo gli esiti letterari cui era giunto, pochi anni prima, lo scrittore di Novate, che, tra il 1954 e il 1961, aveva licenziato i racconti poi riuniti nei *Segreti di Milano*. Fa impressione perché le storie che riempiono quelle pagine sono anch'esse intrise "di collera e miseria sociale", costituendo dunque una sorta di moderni corrispettivi delle scene affrescate sulle pareti delle chiese camune, tanto che viene spontaneo domandarsi quanto le scelte narrative di Testori fossero debitrici della conoscenza e dell'apprezzamento delle testimonianze romaniniane. Senza per forza spingersi a innescare un cortocircuito tra letteratura e ricordi figurativi, due ambiti pur sempre molto interconnessi nella 'poetica' di Testori[17], si può comunque osservare come nei *Segreti di Milano* il ricorso al dialetto amplifichi l'effetto drammatico che fa da sfondo alle disavventure dei protagonisti delle periferie milanesi del secondo dopoguerra, con un effetto che, in fondo, non sembra troppo dissimile rispetto a quello che si ricava dalla pittura romaniniana. Comunque sia, è indubitabile che in entrambi si ricorra alla "dismissione" – questo è un termine usato da Testori – del canone dello stile elevato.

Nova, *Folengo and Romanino: the Questione della Lingua and its eccentric trends*, «The Art Bulletin», LXXVI, 4, 1994, pp. 664-679 e A. Nova, *Girolamo Romanino*, Torino 1994, pp. 38-55. Sempre utile per il discorso è l'intervento di E. Riccòmini, *Antiraphael: tre contrasti circa la lingua italiana dell'arte*, in *Amico Aspertini 1474-1552: artista bizzarro nell'età di Dürer e Rafaello*, Catalogo della Mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale), a cura di A. Emiliani e D. Scaglietti Kelescian, Cinisello Balsamo 2008, p. 47.

[17] Si rimanda alle considerazioni di L. Pernice, *La parola negli occhi. Il genio di Testori tra letteratura e arti figurative*, in "Arabeschi", 13, gennaio-giugno 2019, pp. 107-123, secondo la quale, già negli anni Cinquanta del Novecento, per Testori "si palesino arditi 'travasi' dall'ufficio critico alla pagina letteraria, ovvero dalle suggestioni artistiche assorbite in quegli anni ai motivi e alle tecniche elaborati in sede scrittoria". In questo contributo, però, non si fa riferimento a Romanino.

Tra il testo del 1966 ricordato pocanzi e il successivo intervento dedicato alla cappella del Santissimo Sacramento nella chiesa di San Giovanni Evangelista a Brescia[18], che è del 1975, corre un decennio nel quale Testori è impegnato soprattutto nella stesura della *Trilogia degli Scarozzanti*. In quest'ultima si misura con i classici, da Shakespeare a Sofocle, parafrasandoli attraverso la sperimentazione di un linguaggio che è frutto della contaminazione di diverse 'parlate'. Verso la fine di questo *tour de force* (l'*Ambleto* è del 1972, il *Macbetto* del 1974, l'*Edipus* del 1977), non sembra un caso che egli torni a riflettere sulla lingua di Romanino, incentivato senz'altro dal legame con Roberto Montagnoli che, nel frattempo, aveva fondato a Brescia la Grafo edizioni. Il saggio del 1975, pubblicato in una veste grafica essenziale ma curata (basti osservare l'attenzione con la quale sono selezionati i dettagli fotografici), è ampiamente noto e non è possibile, in questa sede, prenderlo in esame, tali e tanti sarebbero gli spunti da sottolineare in ordine alla sua importanza nella messa a fuoco "dell'impetuoso temperamento espressivo [di Romanino] e [della] sua ostinata, rabbiosa alterità rispetto al grande corso della pittura italiana della prima metà del Cinquecento"[19]. Qualcosa occorre comunque dire, a partire dal fatto che, nell'affrontare l'esame del ciclo, Testori si inoltra in una questione per lui dirimente, vale a dire il confronto tra Romanino e Moretto, che, al tempo stesso, diventa l'emblema delle "diverse parlate di un'unica tradizione" figurativa.

Le preferenze dell'autore emergono senza possibilità di equivoco (nella direzione indicata sopra), ma è pur sempre apprezzabile lo sforzo per tenere un certo equilibrio di giudizio, puntando più che altro a mettere in evidenza l'importanza della cappella nella comprensione della cultura artistica bresciana del Cinquecento. Ciò non impedisce, ad ogni modo, il ricorso ad alcune licenze letterarie che poco hanno a che vedere con l'approccio filologico che caratterizza il metodo della ricerca storico-artistica, ma che, in alcuni casi, costituiscono delle intuizioni sorprendenti: per esempio va ricordata l'idea, introdotta proprio da Testori, che Moretto e Romanino si fossero spartiti i temi da dipingere sulla base di una opposta (e reciprocamente riconosciuta) indole espressiva che rende i soggetti del Nuovo Testamento consentanei al temperamento di Romanino, in quanto vicini alla inquieta sensibilità cinquecentesca, mentre quelli veterotestamentari

---

[18] G. Testori, *Romanino e Moretto alla Cappella del Sacramento*, Brescia 1975 (anche per le citazioni seguenti prive di riferimento bibliografico in nota).

[19] F. Frangi, *Per un percorso di Romanino, oggi*, in *Romanino. Un pittore in rivolta nel Rinascimento italiano*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 29 luglio – 29 ottobre 2006), a cura di L. Camerlengo, E. Chini, F. De Gramatica, F. Frangi, Milano 2006, p. 16.

maggiormente idonei all'atteggiamento, pacato e riflessivo, di Moretto. Si tratta di una suggestione alla quale ovviamente non sarà mai possibile dare conferma, ma che, per la sua pregnanza, continua a essere attuale.

Non sempre però l'esegesi testoriana, della quale non si discute la straordinaria forza evocativa ed ecfrastica (memorabile rimane la lettura della *Resurrezione di Lazzaro* di Romanino, nella quale Lazzaro diventa un "povero *strasat*" che "ha fermamente deciso di farla finita, con la vita, scivolando dentro il tombino di qualche fognatura"[20]), coglie nel segno. Sempre riguardo alla cappella del Sacramento occorre infatti ricordare i fondamentali assestamenti alla cronologia operati da Alessandro Ballarin in occasione di alcune lezioni universitarie tenute tra gli anni settanta e ottanta, allorché le fasi di esecuzione delle tele vengono scalate in un arco di tempo più esteso rispetto alla forbice del 1521-1524, fino ad allora tenuta per buona[21]. Il fatto che la parte inferiore del ciclo sia da datare un ventennio dopo le lunette, dunque da portare all'inizio degli anni quaranta del Cinquecento, costituisce un dato di non poco conto per la corretta comprensione del ciclo, che di certo avrebbe fatto comodo a Testori per evitare alcune incoerenze[22]: ci si riferisce, ad esempio, a quando fa riferimento al raffaellismo di Moretto nell'*Elia confortato dall'angelo*, oppure all'affollamento di figure che presiede la *Raccolta della manna*, sempre del Bonvicino, elementi di

---

[20] Il passo in questione è indimenticabile e vale la pena leggere il seguito: "Alla voce, ai richiami, [Lazzaro] è salito ancora una volta su; e guarda la malformazione di tutto quanto lo circonda: il mondo? Eccolo lì, cos'è il mondo: quei corpi affamati e sbilenchi, quelle schiene stortate e stortolente, quelle mani e quei piedi minati e come sfatti dall'artrosi, quelle facce di pena, di dolore, di miseria e di fame […]. E cosa gli resta, davanti a questo spettacolo, se non tornarsene giù? Lazzaro, insomma, non risorge; o risorge a modo suo, andandosene per sempre". Il tema della morte, una costante all'interno del pensiero di Testori, tiene idealmente assieme tutta la sua parabola artistica, dai primissimi scritti (*Morte di Andrea*, 1943), all'*Arialda* del 1960 (basti pensare all'invocazione in chiusura: "E adesso venite giù, o morti. Venite. Perché se i vivi son così, meglio voi") sino alla svolta espressiva avvenuta dopo la morte della madre nel 1977, quando comporrà il monologo – dedicato alla scomparsa dell'attore Renzo Ricci – intitolato *Conversazione con la morte*.

[21] A. Ballarin, *"La Salome" del Romanino ed altri studi sulla pittura bresciana del Cinquecento*, a cura di B. M. Savy, 2 voll., Cittadella 2006. Oggi tutti recepiscono la cronologia fissata da Ballarin, a cominciare da F. Frangi, *Per un percorso di Romanino, oggi*, in *Romanino. Un pittore in rivolta nel Rinascimento italiano*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 29 luglio – 29 ottobre 2006), a cura di L. Camerlengo, E. Chini, F. De Gramatica, F. Frangi, Milano 2006, pp. 14-47, B. M. Savy, *"Manducatio per visum". Temi eucaristici nella pittura di Romanino e Moretto*, Cittadella 2006 e A. Nova, *Girolamo Romanino*, Torino 1994, pp. 242-246.

[22] "Non so se Testori sia venuto a conoscere i risultati di questo sconquasso cronologico, con le inevitabili conseguenze interpretative: mi fa piacere pensare che l'avrebbe condiviso" (G. Agosti, *La testoriana di Brescia*, Brescia 1997, p. 38).

stile difficili da giustificare accettando una cronologia entro il 1524 e che, invece, si accordano perfettamente al mutato clima che informa le arti in Nord Italia nel quarto e quinto decennio del secolo, segnato dalla temperie manierista e dalla diffusione su larga scala dei modelli tosco-romani.

L'aspetto senz'altro più stimolante del testo del 1975 riguarda la valutazione del ruolo di Romanino in rapporto alla vicenda pre-caravaggesca: pur comprendendo le differenze che lo separano da Moretto (che è un "realista […] per il modo con cui la luce fonda, sfonda e rifonda di continuo la realtà") Testori decide di includere con fermezza anche il "barbaro" Romanino nel novero dei 'precedenti di Caravaggio', vale a dire nella schiera di quei pittori individuati da Longhi come precursori del grande genio lombardo[23]. Nel celebre saggio del 1929, che portava a definizione un percorso avviato sin dal 1911 con la tesi di laurea su Caravaggio, il nome di Romanino era rimasto infatti ai margini del discorso[24], pagando dazio rispetto a Moretto e Savoldo. Prendendo le distanze dal canone longhiano[25],

---

[23] Per quanto riguarda la fortuna critica relativa alla 'pittura della realtà' a Brescia: F. Frangi, S. Facchinetti, *Il Rinascimento di Bergamo e Brescia: Lotto, Moretto, Savoldo, Moroni*, in *Il Rinascimento di Bergamo e Brescia: Lotto, Moretto, Savoldo, Moroni*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Marino, 2 dicembre 2021 - 16 gennaio 2022), a cura di F. Frangi, S. Facchinetti, Milano 2021, pp. 20-35 e R. D'Adda, *La vocazione al naturalismo della scuola bresciana*, in *Tiziano e la pittura del Cinquecento tra Venezia e Brescia*, catalogo della mostra (Brescia, Museo di Santa Giulia, 21 marzo - 1 luglio 2018), a cura di F. Frangi, Cinisello Balsamo 2018, pp. 166-171. Più di recente si rimanda a F. Frangi *La questione dei precedenti caravaggeschi nella storiografia moderna*, in *Il mestiere del conoscitore. Caravaggio*, atti del seminario di formazione specialistica [Bologna, Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Fondazione Zeri, 19-21 settembre 2024], a cura di A. M. Ambrosini Massari, A. Bacchi, T. Montanari, in corso di stampa).

[24] Basti richiamare un passo di Longhi in polemica con Giorgio Nicodemi e la sua monografia su Romanino, pubblicata nel 1926: "dopo aver tanto insistito a distinguere quei precaravaggeschi autentici che furono tra i bresciani, Moretto e Savoldo, dal venezianissimo Romanino, rincresce di vedersi ballonzolare davanti agli occhi il nome di Caravaggio anche a proposito dei portati del Romanino, che furono su strade affatto diverse" (R. Longhi, *Di un libro sul Romanino*, in "L'Arte", 1926, pp. 144-150: 146). Oltre alla tesi di laurea (per la quale R. Longhi, *I preparatori del naturalismo (1910-1911)*, in R. Longhi, *Il palazzo non finito: saggi inediti. 1910-1926*, a cura di F. Frangi, C. Montagnani, Milano 1995, pp. XXXX), restano imprescindibili i contributi del 1917 e 1929: R. Longhi, *Cose bresciane del Cinquecento*, in «L'Arte», XX, 1917, pp. 99-114; ried. in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, I, *Scritti giovanili 1912-1922*, I, Firenze 1961, pp. 327-343 e R. Longhi, *Quesiti caravaggeschi. II. I precedenti*, in «Pinacotheca», 5-6, 1929, pp. 258-320; ried. in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, IV, *"Me pinxit" e Quesiti caravaggeschi 1928-1934*, Firenze 1968, pp. 97-143, e in *Da Cimabue a Morandi. Saggi di storia della pittura italiana*, scelti e ordinati da G. Contini, Verona 1973, pp. 735-800.

[25] Nella monografia del 1961 Romanino viene considerato "senza importanza per i fermenti *naturali* destinati a dare nel Caravaggio" (M. L. Ferrari, *Il Romanino*, Milano 1961,

Testori non ha dubbi nell'inserire anche il terzo protagonista della pittura bresciana del Cinquecento tra gli autentici anticipatori del Merisi, tanto che il *San Matteo* della cappella del Sacramento rappresenta a suo dire "la più gran botta precaravaggesca che si conosca"[26]. Ma la vera novità della proposta risiede nel fatto che egli coglie un dato più sottile, vale a dire la rilevanza dell'opera di Romanino nell'attività finale di Caravaggio[27]: infatti la "botta" di cui parla Testori "è verso il Caravaggio tardissimo". Proprio sulla scorta di questa intuizione ci si sente confortati nel proseguire sulla medesima strada, spingendoci se possibile oltre: occorre domandarsi, ad esempio, in che modo può essere definita, se non pre-caravaggesca, la figura che, nella *Raccolta della manna* di Romanino in Duomo Vecchio, si sporge in avanti incombendo sullo spettatore. Essa è caratterizzata da una condotta corsiva che, per l'appunto, si ritrova nelle opere finali del Merisi, trovando un corrispettivo nell'uomo a sinistra nel *Seppellimento di santa Lucia* di Siracusa[28]. Non solo, dunque, i ricordi di Moretto riemergono nel Caravaggio tardo, come aveva intuito Longhi[29], ma anche quelli di Romanino hanno un peso non indifferente per il pittore lombardo: ci sarebbe da approfondire, a questo punto, il significato di questo recupero per il Merisi degli ultimi anni.

Il discorso si sta allargando a macchia d'olio e potrebbe condurre lontano (del resto, come preannunciato, questo è un rischio da correre quando si ha a che fare con Testori), pertanto occorre volgere al termine. Non

p. 10). A onor del vero occorre ricordare che l'idea di un Romanino 'caravaggesco' stava lentamente prendendo piede già da prima (si veda N. Pevsner, *Die Lehrfahre des Caravaggio*, in "Zeitschrift fur Bildender Kunst, 1928-1929, p. 283 e W. Friedlaender, *Caravaggio Studies*, Princeton 1955, p. 96), insinuandosi anche nel fascicolo monografico de "I Maestri del colore", dove, in riferimento al "S. Matteo, splendida immagine notturna di vecchio popolano intento faticosamente a scrivere", Elvira Cassa Salvi tiene a precisare che "non soltanto il taglio, ma anche il carattere fisico e intimo del personaggio, rude e plebeo da una parte, sognante e giorgionesco dall'altra, depongono per il parallelo Romanino-Caravaggio" (E. Cassa Salvi, *Romanino*, "I Maestri del colore", Milano 1965, senza numeri di pagina).

[26] Questa proposta suona un po' provocatoria se rapportata ai più prudenti pareri ricordati alla nota prcedente.

[27] Mentre – è utile ricordarlo – nel caso di Moretto rammenta i "tagli d'ombra; squarci e lampi di luce densa e rappresa in sé come mosto d'uva, da sembrare già, non solo il Caravaggio giovine, ma qualche realista, strenuissimo e immateriato fino al collo, dell'Ottocento" (G. Testori, *Romanino e Moretto alla Cappella del Sacramento*, Brescia 1975, p. 16).

[28] È uno spunto, questo, che devo a Marco Bona Castellotti, che ringrazio.

[29] "Tutto il pensiero del Presepio di Santa Maria delle Grazie è un preludio a quello, rusticano e disadorno, del Caravaggio a Messina. Che dire del risalto che vi acquistano i cosiddetti 'particolari': quella canestra di pannilini, per esempio?" (R. Longhi, *Quesiti caravaggeschi. II. I precedenti*, in «Pinacotheca», 5-6, 1929, pp. 272-273).

prima però di ricordare le ultime tappe che scandiscono il suo rapporto con Romanino, a partire da un breve testo ospitato nel 1979 in una guida della Grafo dedicata al duomo di Salò, nel quale lo scrittore prende in esame la pala con *Sant'Antonio e il donatore Cicala*, conservata all'interno della chiesa. Nelle poche righe sul dipinto egli non perde occasione per ribadire le proprie predilezioni, connettendo Romanino all'*humus* "buio e fecondo, dialettale e scalmanato, rorido e sanguinante" della gente di periferia, che proprio da questo sostrato trae la linfa per intraprendere i "duri sentieri della *via crucis* quotidiana"[30]. Vari anni dopo, nel 1986, Testori pubblica anche un saggio in calce al volume curato da Mina Gregori sulla *Pittura del Cinquecento a Brescia*, intitolandolo significativamente *Lettera a Hieronimus de Rumani sive de Rumano. Per indegnamente chiudere, trasgredire e riaprire*[31]. Qui prende di mira un certo modo di fare critica d'arte che, a suo dire, si limita allo sterile esercizio di "dietrologia filologica" la cui mancanza, peraltro, gli veniva imputata dai suoi detrattori. La *Lettera* è percorsa da toni fin troppo livorosi (Testori parla di "sfogo"), sui quali oggi si tende a sorvolare[32] ma che non stupiscono affatto, dal momento che la sua *vis* polemica, spesso sopra le righe, si ritrova anche nell'attività giornalistica di quegli anni.

Al 27 novembre del 1987 risale una conferenza tenuta presso la chiesa di Santa Maria della Neve a Pisogne[33]. In quella circostanza, nel ricordare il suo "debito di amore" con Romanino, Testori ribadisce un concetto a lui caro, cioè che la "Cappella Sistina dei poveri" è il luogo nel quale il dialetto si è immesso nella lingua diventando una 'parlata' che dà voce al "popolo degli umili, dei reietti, dei lasciati indietro". Sulle pareti di Santa Maria della Neve avviene dunque il riscatto di un intero popolo, che è un riscatto spirituale dal momento che "Romanino qui fa il controcanto della parola che si fa carne, infatti prende la carne di un popolo, di una valle e ne fa verbo figurativo". In queste parole si trova traccia non solo delle sperimentazioni che, nel campo della scrittura, approderanno a uno degli ultimi

---

[30] G. Testori, *Sant'Antonio e il conte (appunti per un saggio sul Romanino)*, in *Guida al Duomo di Salò*, Brescia 1979, p. 25.

[31] G. Testori, *Lettera a Hieronimus de Rumani sive de Rumano (per indegnamente chiudere, trasgredire e riaprire)*, in *Pittura del Cinquecento a Brescia*, a cura di M. Gregori, Milano 1986, pp. 291-299.

[32] Questo saggio, per esempio, non compare nella bibliografia testoriana elencata in calce al recente "Meridiano": G. Agosti, *Giovanni Testori: opere scelte*, Milano 2023.

[33] G. Testori, *Sotto il cielo di Romanino*, in *Testori a Brescia. Da Ceruti a Foppa*, catalogo della mostra [Brescia, Pinacoteca Tosio-Martinengo, 21 dicembre 2003 – 14 marzo 2004], coordinamento scientifico di L. Caramel, coordinamento editoriale di D. Dall'Ombra, Cinisello Balsamo 2003, pp. 23-25 (anche per le citazioni seguenti).

lavori, provocatorio e scandaloso, quale *In exitu*[34], ma anche dell'avvicinamento al mondo di don Luigi Giussani, vissuto da Testori con la libertà che gli è propria, ma anche con il carico di inquietudini che lo spingono a un approccio viscerale e contradditorio nei confronti della fede[35].

In questo periodo Testori entra in possesso, per la sua collezione, di un dipinto di Romanino, il *Crocifisso con Maria Maddalena*, che, dopo la sua morte, verrà acquisito dal Comune di Brescia per la Pinacoteca Tosio Martinengo, dove tutt'ora si trova[36]. Nel 1989 dedica a questa tela una "scheda poematica", vale a dire un componimento in forma dialettale nel quale immagina una Maddalena che si rivolge direttamente al Cristo appeso alla croce: "Ma ti, Cristu, / ti, me ben, / ti che a mi / malcagada cuma sun / te me dì: / 'segui me, / su, vegn, / anca tuta inscì sfundada […] / Crepa no, / Cristu Signùr! / Crepa no, / me Salvadùr!"[37]. Con quest'ultimo gesto che, tiene assieme la passione storico-artistica e la produzione letteraria, Testori estingue idealmente il suo debito d'amore con Romanino, chiudendo un rapporto che per lui fu decisivo ma che, oggi, risulta di indiscutibile importanza anche per chi cerca di andare al cuore dell'esperienza del grande pittore bresciano.

---

[34] Tanto che "Testori scrive del pittore antico [Romanino] ma è come se pensasse alla propria ricerca espressiva che, dopo alcuni apparentemente tranquilli, riprende violentemente a pulsare. Si sta avviando, al di là di *Confiteor*, verso *In Exitu*" (G. Agosti, *La testoriana di Brescia*, Brescia 1997, p. 36).

[35] Un approccio che, negli anni finali della malattia, lo porta a formulare un giudizio negativo sul mondo, come quando, in una intervista rilasciata nel 1991, dichiara che è in corso "l'eliminazione […] della totalità incarnante di Gesù Cristo e della sua verità storica" (G. Testori, *La maestà della vita*, a cura di G. Frangi, D. Rondoni, Milano 1998, pp. 469-476).

[36] Si tratta del *Crocifisso con Maria Maddalena*, sul quale si veda B. M. Savy, in *Pinacoteca Tosio Martinengo. Catalogo delle opere. Secoli XII - XVI*, a cura di M. Bona Castellotti, E. Lucchesi Ragni con R. D'Adda, Venezia 2014, pp. 188-190.

[37] G. Testori, *Maddalena*, introduzione e note di G. Ravasi, Milano 1989.

ROBERTA D'ADDA*

TRA RIVOLUZIONE ED EUCARESTIA: GIACOMO CERUTI NELLA LETTURA DI GIOVANNI TESTORI**

La principale difficoltà nell'analizzare gli scritti e gli interventi di Giovanni Testori in merito a un determinato artista figurativo – in questo caso Giacomo Ceruti – consiste nell'adattare gli strumenti della storia della critica d'arte a un intellettuale che non definiremmo mai, in prima battuta, critico d'arte, benché il suo impegno in tale ambito – come dimostra il volume delle *Opere scelte* recentemente curato da Giovanni Agosti per la collana dei "Meridiani" Mondadori[1] – sia stato tutt'altro che marginale. Testori è, primariamente, un letterato, e questa sua natura profonda si riflette da un lato nel suo modo di approcciare l'opera d'arte e, dall'altro, nel modo di restituire a noi il suo pensiero. In sostanza, nel suo metodo.

Questo disagio, questo spaesamento, è stato già oggetto di un illustre accenno da parte di Enrico Castelnuovo, laddove ha raccontato di aver letto Testori "con qualche sospetto e, diciamo, senza capirlo troppo", e trovando il suo linguaggio "appassionato fino ad essere viscerale, in qualche modo un linguaggio al quale non eravamo abituati".[2] Un punto di vista ripreso e confermato anche dallo stesso Testori, allorché si definiva un "critico d'arte fuorvia", parlando del suo metodo di lettura dell'opera d'arte

* Socia dell'Ateneo di Brescia. Fondazione Brescia Musei.

** Testo della relazione tenuta presso l'Ateneo venerdì 7 novembre 2023 in occasione del Seminario *Giovanni Testori e i "Segreti di Lombardia"*.

[1] Secondo Agosti, la produzione relativa alla storia dell'arte costituisce un elemento fondante e fondativo dell'opera di Testori e annovera assoluti vertici espressivi, inestricabilmente connessi a incrementi oggettivi di conoscenza: G. Agosti, *Perché così*, in G. Testori, *Opere scelte*, a cura di G. Agosti, Milano 2023, pp. IX-XL, in particolare pp. XXVII-XXVIII.

[2] Videointervista del 2008, cit. in G. Frangi, *Cronologia*, in G. Testori, *Opere scelte*, op. cit., pp. XLI-CXII, in particolare p. LII.

come di "un metodo senza metodo" e chiamandosi "critico emozionale"[3].

La sua critica d'arte è una critica di parola, come lo è il teatro. La centralità della parola nel suo lavoro, nella sua visione, si coglie con chiarezza da un passo relativo proprio al teatro: "Ora, io non so se sia teatro. So, però, una cosa: che sempre, qualunque sia l'argomento trattato – saggio, romanzo o testo teatrale vero e proprio –, io sento che la parola che scrivo ha bisogno di essere detta, pronunciata"[4]. La parola è protagonista anche dei suoi scritti di argomento storico artistico: nel caso di Ceruti, si possono leggere pagine e pagine dei suoi saggi senza trovare alcun riferimento a quello che, per il critico d'arte tradizionale, costituisce il testo figurativo di riferimento, ovvero un'opera nello specifico. Dai suoi scritti va via via scomparendo ogni riferimento alle singole opere, alle quali abitualmente si àncora il ragionamento storiografico: se ne potrebbe concludere che Testori legge (e racconta) l'opera di Ceruti come fosse un romanzo, un poema in prosa, se non addirittura una *pièce* teatrale, e nella stessa forma la restituisce[5].

Data questa premessa, non si può leggere la critica di Testori senza domandarsi quanto egli possa e debba essere considerato (e quindi, al di là delle sue stesse dichiarazioni, fosse o non fosse) longhiano[6]. Negli scritti dedicati a Giacomo Ceruti emergono significativi retaggi longhiani; risulta tuttavia evidente che Testori si allontani progressivamente dal magistero di Longhi, in una evoluzione che può leggersi in perfetta continuità con gli sviluppi che andava perseguendo, inutile dirlo, sul fronte del racconto, del romanzo, del teatro: a ulteriore conferma, si direbbe, del fatto che la sua attività come critico d'arte non fu altro che una applicazione di una visione complessiva che trova la sua migliore definizione nel concetto di umanesimo.

---

[3] Così, il 15 agosto 1969, Testori in una lettera a Longhi: "Non vedo perché fermarmi; e non spinger avanti il mio metodo (senza metodo) di lettura; […] Forse non è critica…" (G. Frangi, *Cronologia*, op. cit., p. LXXV); quanto alle definizioni di critico "emozionale" e di "critico d'arte fuorvia": *ibidem*, p. LXX.

[4] L. Doninelli, *Conversazioni con Testori*, a cura di D. Dall'Ombra, Cinisello Balsamo 2012, p. 54.

[5] Sulla caduta delle distanze fra testi critici, letterari e teatrali si veda anche G. Frangi, *Cronologia*, op. cit., p. LXIII. E di "critica-racconto, critica-romanzo" Testori parlerà anche a proposito di Longhi: *ibidem*, pp. XCI, XCIX.

[6] Colpisce che, nello scrivere di Longhi, una delle prime notazioni di Testori sia: "Scriveva in modo divino" (Doninelli, *Conversazioni*, op. cit., pp. 131-132); cfr. anche G. Frangi, *Cronologia*, op. cit., pp. LI-LII. Per l'intervento al convegno "Roberto Longhi nella cultura del suo tempo" (1980), cfr. G. Frangi, *Cronologia*, op. cit., pp. XCI-XCII.

Entro la cronistoria degli interventi di Testori su Giacomo Ceruti[7], si possono individuare tre momenti cruciali: la partecipazione, nel 1953, alla mostra milanese dedicata da Longhi ai pittori della realtà in Lombardia, e al relativo catalogo; una mostra di 32 opere inedite nel 1966, presso Finarte; la recensione della mostra bresciana del 1987, pubblicata sul "Corriere della Sera", con il quale Testori aveva cominciato a collaborare nel 1975 spostandosi di volta in volta dalla prima pagina a quella della cultura. Si tratta di una selezione severa, che consente però di leggere con chiarezza una significativa continuità in chiave di sviluppo. Nondimeno, merita di essere menzionato anche un articolo apparso nel 1954 sulla longhiana «Paragone», che segue di un anno la mostra di palazzo Reale. Qui Testori sviluppa un tema che era già *in nuce* nella introduzione di Longhi alla mostra del '53, ovvero il rapporto tra i pittori lombardi del Settecento – Ceruti e Ghislandi nello specifico – e la pittura veneta, e che, a suo dire, nella secolare tradizione della critica d'arte era andato soggetto a "errate convenzioni"[8]. Acceso da entusiasmo per il "gran cuore lombardo", sancisce una sorta di incomunicabilità tra i protagonisti della pittura lagunare e i maestri lombardi, la cui pittura affonda le radici nella "diretta concrezione materiale" della realtà. Tra gli interventi di maggior peso, vanno ricordati anche la mostra del 1967 a Torino – «Giacomo Ceruti e la ritrattistica del suo tempo nell'Italia settentrionale», alla Galleria Civica d'Arte Moderna – e le emergenze cerutiane all'interno della mostra «La Ca' Granda, Cinque secoli di storia e arte nell'Ospedale Maggiore di Milano», del 1981. Infine nel 1985, scrivendo a proposito dei *Ricordi figurativi del e dal Manzoni* per il catalogo della mostra "Manzoni. Il suo e il nostro tempo (Milano, palazzo Reale), Testori chiamò in causa i pitocchi di Ceruti, riconoscendovi una prefigurazione dei personaggi manzoniani.

La mostra "I pittori della realtà in Lombardia", che si tenne a palazzo Reale nel 1953, fu ordinata da una "giunta" presieduta da Roberto Longhi (che non risulta quindi mai, formalmente, come curatore) e che includeva Renata Cipriani e Giovanni Testori in qualità di redattori delle schede e curatori, nel senso redazionale del termine, del catalogo. Il catalogo includeva, oltre alle schede (essenziali e quanto mai asciutte) il fondamentale saggio di Longhi intitolato *Dal Moroni al Ceruti* e poi, sempre a firma di Longhi, le introduzioni ai singoli artisti. Nella logica tipicamente longhiana dei "precedenti", il catalogo annovera tre opere di Moretto e due di

---

[7] Se ne può trovare un censimento, fra altri titoli dedicati all'arte bresciana, in *Testori a Brescia*, catalogo della mostra (Brescia 2003-2004), Cinisello Balsamo 2003, p. 109; si veda anche *Giovanni Testori Bibliografia*, a cura di D. Dall'Ombra, Milano 2007.

[8] G. Testori, *Il Ghislandi, il Ceruti e i veneti*, in "Paragone", 57, 1954, pp. 16-33.

Savoldo, preambolo al vero e proprio cuore della mostra: trentatré opere di Moroni (con le quali prende avvio la numerazione progressiva da 1 in poi), quarantanove di Ghislandi e quarantasei di Ceruti, ai quali si accodano altri nuclei sparuti di Cifrondi, Baschenis, Ceresa e così via.

Le schede di Testori e Cipriani talvolta sono del tutto prive di commenti, talvolta si limitano a restituire informazioni relativamente alla provenienza delle opere o a dare conto della precedente bibliografia. In alcuni casi invece recano interessanti e puntuali considerazioni in merito alla cronologia dei dipinti e alla maturazione personale di Ceruti nel contesto dell'ambiente bresciano e bergamasco. Per esempio, allorquando si sottolinea – e questa valutazione, mai smentita, costituisce tuttora un caposaldo nella costruzione della cronologia cerutiana – che nella fase giovanile, e fino alle prime prove della grande epopea di Padernello, si colgono echi della pittura veloce e corsiva del Cifrondi e impuntature eccessivamente caratterizzanti, un po' alla Todeschini[9].

Nella scheda dei *Soldati che giocano a carte* allora nella collezione di Gregorio Sciltian, si legge che queste figure sono una «nuova, rusticana interpretazione di un tema nato col Caravaggio e poi sempre presente nella grande tradizione naturalistica europea»[10]. Emerge qui un argomento ricorrente, quello dell'ideale continuità della pittura di Ceruti con quella di Caravaggio: è questo un evidente segnale di consentaneità con il pensiero longhiano, non foss'altro in luce del fatto che la fondamentale "Mostra di Caravaggio e dei caravaggeschi" del 1951 fu il momento nel quale Testori conobbe personalmente Longhi, che seguiva già da tempo frequentandone gli scritti[11]. Nel suo Caravaggio, del resto, Longhi traccia il canone dell'artista irregolare e dolente, e in certo modo il Ceruti di Testori si inserisce nella scia di questo prototipo, quasi che esso costituisse un canone. Nella scheda si legge anche, come dato per certo, che la scena è ambientata nella «periferia di un paese del Garda»: gli studi recenti hanno escluso la possibilità di un'ambientazione realistica nei quadri di Ceruti, ma qui agisce evidentemente il richiamo dei longhiani "canti delle piazze di Brescia e di Salò"[12], che il critico milanese fa suo.

---

[9] *I pittori della realtà*, op. cit., p. 66, cat. 116.

[10] *I pittori della realtà*, op. cit., p. 67, cat. 121; per il dipinto cfr. E. Lucchesi Ragni in *Pinacoteca Tosio Martinengo. Catalogo delle opere. Seicento e Settecento*, a cura di M. Bona Castellotti ed E. Lucchesi Ragni, Venezia 2011, pp. 142-144, cat. 67.

[11] G. Frangi, *Cronologia*, op. cit., p. LI.

[12] R. Longhi, *Dal Moroni al Ceruti*, in *I pittori della realtà in Lombardia*, catalogo della mostra (Milano 1953) a cura di R. Cipriani e G. Testori, Milano 1953, pp. I-XIX, in particolare p. XVI.

Nella scheda del *Portarolo seduto* recentemente depositato presso la Pinacoteca Tosio Martinengo, Testori (poiché sembra di poter riconoscere con chiarezza i suoi interventi, benché non firmati, da quelli di Renata Cipriani) scrive che «non è improbabile che dovesse servire come insegna di qualche bottega o osteria»[13]. In questo testo, come in quello successivo relativo al *Portarolo in piedi* che costituisce un *pendant* con il precedente e che è custodito anch'esso presso il museo bresciano, si riconosce uno stratagemma caratteristico non solo della critica di Testori, ma anche, verrebbe da dire, della sua produzione letteraria, ovvero l'interscambiabilità tra il passato e il presente[14]. Solitamente, nei romanzi e nel teatro sono i personaggi del presente a essere proiettati sul passato – è il caso per esempio dell'Amleto – mentre qui avviene il contrario e si assiste a un brusco trasferimento delle opere del Settecento in un contesto potenzialmente attuale, e già solo per questo privato di ogni aulicità: «la fusione della figura col fondo è attuata con la naturalezza di chi, aprendo la finestra, guardi giù quanto avviene nella corte e nella strada»[15]. Il duplice riferimento all'insegna dell'osteria e alla finestra (e da questa alla corte, alla strada) non costituisce tanto il tentativo di mettere in scena quella dimensione popolare, se non addirittura plebea, che da un certo momento in poi costituirà la chiave di lettura principale attraverso la quale Testori si accosterà alla pittura lombarda; esso è piuttosto espressione di una volontà di attualizzare i quadri di Ceruti, che Testori legge come vere e proprie *tranches de vie*.

Nel testo redatto per i *Due pitocchi* della Pinacoteca Tosio Martinengo, infine, comincia a emergere ciò che poi diverrà un fatto consustanziale alla lettura testoriana di Ceruti, ovvero l'uso di un lessico espressionistico e molto caricato: «Ceruti, accostandosi a questi esempi *deformi*, pare immergersi nella *violenza aberrante* della natura» (ho introdotto i corsivi per chiarezza). Si fa strada qui il tema della corporeità, di una fisicità tanto concreta quanto sgradevole che via via prenderà sempre più piede, per arrivare fino ai "contadinacci sgangherati, pieni di vino e di castagne; caricatissimi e, per dir tutto, scoreggioni" di Romanino[16]. Parallelamente, colpisce qui il

---

[13] *I pittori della realtà in Lombardia*, op. cit., p. 68, cat. 125. Sul piccolo ciclo costituito dai due *Portaroli* e dalle due *Cucine*, cfr. F. Frangi in *Miseria & Nobiltà. Giacomo Ceruti nell'Europa del Settecento*, catalogo della mostra (Brescia 2023) a cura di R. D'Adda, F. Frangi, A. Morandotti, Milano 2023, pp. 102-103, catt. I.8-9 e I.10-11.

[14] Cfr. su questo tema G. Frangi, *Cronologia*, op. cit., p. LXVI.

[15] *I pittori della realtà in Lombardia*, op. cit., p. 70, cat. 134.

[16] G. Testori, *Giacomo Ceruti (lingua e dialetto nella tradizione bresciana)*, in *Ceruti. 32 opere inedite*, catalogo della mostra a cura di G. Testori, Milano 1966, pp. V-XXXI, nuovamente edito in G. Testori, *Opere scelte*, op. cit., pp. 349-395, in particolare p. 361.

richiamo al concetto di natura intesa non come realtà (da cui il termine naturalismo), ma come legge e sistema universale, come fatto fisico.

In continuità con i brevi testi per la mostra longhiana del 1953 si può leggere quanto Testori elabora, in apparente autonomia, per la mostra «Giacomo Ceruti: 32 opere inedite», da lui curata a Milano per Finarte nel 1966. Nei suoi progetti, questo doveva essere l'avvio di un programma messo a punto con il direttore della casa d'aste Casimiro Porro e che doveva essere interamente dedicato ai pittori da scoprire: dopo Ceruti, avrebbe dovuto essere la volta di Géricault e quindi di Courbet[17]. Di fatto il piano si esaurì dopo il primo episodio, quello dedicato a Ceruti appunto, perché Testori non riuscì a organizzare la mostra su Géricault e decise quindi di ritirarsi. La rassegna presentava 32 dipinti individuati dal critico milanese nel corso delle sue ricerche sul campo, nei paesi e nelle cascine del bresciano. Lo accompagnava in queste incursioni – molte delle quali si concludevano con una trattativa commerciale e un acquisto – il pittore e antiquario Geo Poletti; molte delle opere che si vedono nel catalogo della mostra subirono questa sorte e, in particolare, fecero parte della collezione di Giovanni Testori, che arrivò a includere diverse decine di quadri di Ceruti. Il volume raccoglie intorno al nome di Ceruti quadri di pitocchi, scene di genere, ritratti, nature morte e due disegni; di questi ultimi, lungamente discussi, nessuno oggi è più riconosciuto come autografo del pittore milanese[18].

Tra le opere pittoriche figura per esempio l'ovale che attualmente si trova esposto presso la Pinacoteca Tosio Martinengo sotto il titolo (puramente descrittivo) *Madre con bambino*[19]; Testori lo intitola *La mamma* e questa scelta lessicale, se non vuole essere plebea (termine mutuato direttamente dai suoi scritti), certamente vuole essere popolare; parallelamente, nel passo in cui sottolinea il «contrasto tra il *groppo* delle figure e il cielo da sera imminente, autunnale, *desolata*», l'autore nuovamente orienta le sue scelte lessicali in una direzione drammatica e fortemente espressiva, emozionale.

Protagonisti assoluti della mostra e delle attenzioni di Testori sono i due *Portaroli* oggi a Brera, dove sono arrivati nel 1968: uno donato al museo da Testori stesso in memoria del proprio padre, e l'altro donato dall'amico di Testori Gilberto Algranti. Di questi dipinti il critico milanese scrive che

---

[17] G. Frangi, *Cronologia*, op. cit., pp. LXIX-LXX.

[18] Cfr. F. Ceretti in *Giacomo Ceruti. Capolavori tra Lombardia e Veneto*, a cura di F. Ceretti, Milano 2023, pp. 62-65, con la ricostruzione della fortuna critica e una proposta attributiva a favore di Saverio della Gatta.

[19] Sul dipinto cfr. da ultimo M. Zambolo in V. Terraroli, *Banco di Brescia. Il palazzo e la quadreria*, Brescia 2012, pp. 124-125, cat. 34; l'opera è stata concessa in deposito alla Pinacoteca da BPER Banca nel 2022.

sono «uno dei punti di più grande altezza umana e poetica", espressione da parte di Ceruti di un "amore, affettuosissimo e pressoché infinito, per quella che, ancora ai suoi tempi, veniva chiamata turba infetta" e che lo porta a erigere "con una calma pari solo al vigore questi memoranda"[20]. Se "turba infetta", pur così consonante con la retorica testoriana, è una citazione da un documento di allora, "memoranda" è invece un prestito longhiano, poiché questo è esattamente il termine che Longhi usa per definire i dipinti del ciclo di Padernello, "memoranda insolenti e giganteschi"[21].

Laddove scrive che «in questi quadri Ceruti trasferisce – tra i primi in modo supremo – il dolore, la forza e la speranza d'una intera classe», Testori riassume in epitome un tema che sarà centrale nel volume, come si vedrà più oltre; mentre da un lato nella frase «dopo quelli di Caravaggio questi sono i ragazzi che più sembrano respirare col ritmo stesso della vita e del mondo»[22] torna il possente paradigma longhiano, dall'altro il respiro (così come il fiato, o l'afrore della fisicità) è espressione della corporeità, di quella fisicità persino sgradevole che è centrale in questo momento nella riflessione di Testori. Non si può inoltre non cogliere l'associazione verbale tra "ragazzi" e "vita" che ci richiama subito alla dimensione pasoliniana e sembra voler aggiornare la più composta espressione "ragazzi di strada", a suo tempo usata da Longhi[23].

La parte più densa e importante del catalogo è costituita però dal saggio intitolato *Giacomo Ceruti (lingua e dialetto nella tradizione bresciana)*. L'incipit è declinato in chiave longhiana e ricalca in più passaggi il testo premesso alle opere di Ceruti nel catalogo dei "Pittori della realtà in Lombardia". Apre, per esempio, con un richiamo alla mostra bresciana del 1935, che Testori dice «pei tempi davvero coraggiosa e comunque, d'estrema devozione»[24], trattandone fra l'altro come se fosse stata una monografica su Ceruti, cosa che non fu, per quanto a quest'ultimo fosse riservata la parte più eclatante e il vero e proprio cuore dell'esposizione[25]. Testori si sofferma poi sull'adagio «*nemo propheta in patria*», discutendo della poca

---

[20] *Giacomo Ceruti. Mostra di 32 opere inedite*, op. cit., p. 72.

[21] Cfr. R. Longhi, *Dal Moroni al Ceruti*, op. cit., p. XVII.

[22] *Giacomo Ceruti. Mostra di 32 opere inedite*, op. cit., p. 72; poco più oltre, in conclusione, aggiunge: "qui il Ceruti agisce veramente in guisa d'un nuovo Caravaggio".

[23] Al comune debito di Testori e Pasolini nei confronti di Longhi ha fatto cenno fra l'altro G. Agosti, *Perché così*, op. cit., p. XVI.

[24] G. Testori, *Giacomo Ceruti (lingua e dialetto nella tradizione bresciana)*, op. cit., p. 349.

[25] Cfr. M. Zambolo, *La pittura bresciana in mostra (1935-1939)*, in *All'origine delle grandi mostre in Italia (1933–40): storia dell'arte e storiografia tra divulgazione di massa e propaganda*, a cura di M. Toffanello, Mantova 2017, pp. 86-105, in particolare pp. 90-92.

fortuna riscossa da Ceruti presso i critici; anche in questo caso il concetto è longhiano, sebbene non espresso con la levità e l'acume che avevano portato lo storico dell'arte toscano a chiosare: "tra il '22 e il '50 Ceruti si procaccia la solita élite dei soliti venticinque lettori"[26]. Nelle parole di Testori si legge una sincera amarezza che sembra non ritrovarsi in Longhi. Sempre sulla scia dell'analisi a suo tempo condotta dal maestro, Testori ribadisce la necessità di indagare sulla formazione di Ceruti individuando il tessuto culturale e poetico nel quale crebbe e si sviluppò la sua pittura. Esclude però che tale contesto possa essere quello dei contemporanei, mostrandosi quasi orripilato all'idea che si ipotizzi un rapporto di derivazione di Ceruti da Cipper[27]. A suo giudizio, il radicamento di Ceruti va identificato nell'intera tradizione bresciana, della quale fu una delle punte più alte. Sembra di riconoscere in questo concetto una permanenza longhiana, una sorta di crasi tra i due percorsi tracciati nelle *Cose bresciane del Cinquecento* e nei *Quesiti Caravaggeschi*, laddove definisce la genealogia di Caravaggio partendo da Foppa e passando da Moretto e Savoldo, e poi nei *Pittori della realtà*; nel riallacciarsi a questa visione, Testori scrive che bisogna «portare il punto di mira di quelle scoperte e di quei riferimenti non più al solo Caravaggio ma fin qui, al nostro Ceruti»[28]. Con in più l'aggiunta di un artista che non è mai entrato nel cuore e negli occhi di Longhi: Girolamo Romanino[29].

Come si sostanzia questa genealogia bresciana? Si parte dal Trecento dove da un "marasma di lacerti e frammenti" emergono le *Storie della Vergine* della chiesa di San Francesco, per l'imponenza e la fisicità che fagocita lo spazio entro il quale si collocano i personaggi[30]. Poi, nel Quattrocento, ci sono due anime: Vincenzo Foppa da un lato e «i poveri, scorbutici ma anch'essi, a modo loro, possenti anonimi», che sono in sostanza i frescan-

---

[26] R. Longhi, *Dal Moroni al Ceruti*, op. cit., p. XIX.

[27] "Quanto al Ceruti, io lo vedo non tanto guardare il Todeschini, quanto detestarlo […] Perché, quale bisogno aveva mai il Ceruti di guardare al popolo freddo, stitico e clamorosamente sterile del Cipper, quando aveva a portata di mano quello vero, pieno, miserando ma poi degnissimo e ingolfato nella più terrestre fertilità, del Moretto e del Savoldo?": G. Testori, *Giacomo Ceruti (lingua e dialetto nella tradizione bresciana)*, op. cit., p. 375.

[28] G. Testori, *Giacomo Ceruti (lingua e dialetto nella tradizione bresciana)*, op. cit., p. 366.

[29] Sul ruolo di Romanino entro la visione che Longhi aveva della scuola bresciana cfr. S, Facchinetti, F. Frangi, *Il Rinascimento di Bergamo e Brescia: Lotto, Moretto, Savoldo, Moroni*, in *Il Rinascimento di Bergamo e Brescia: Lotto, Moretto, Savoldo, Moroni*, catalogo della mostra (Milano 2021-2022) a cura di S. Facchinetti e F. Frangi, Milano 2021, pp. 20-36, in particolare p. 24.

[30] G. Testori, *Giacomo Ceruti (lingua e dialetto nella tradizione bresciana)*, op. cit., p. 353.

ti dei tabelloni delle valli bresciane, dall'altro[31]. Il Cinquecento ha come protagonisti assoluti Romanino, Moretto e Savoldo, e non vi è spazio per nessun altro: Mombello, per esempio, viene liquidato da Testori come il pittore che "confeziona con pazienza degna d'una zitella più che d'un maschio, immagini e immaginette per la devozione"[32]. Non c'è particolare comprensione e compassione neppure per il Seicento bresciano, che esprime una «mediocrità pretenziosa e fuori registro»: «si stenta a credere che nessun riverbero della grande rivoluzione caravaggesca sia caduto o abbia attecchito, almeno per tutto il secolo, nella terra bresciana»[33]. Nel Settecento c'è, per fortuna, una ripresa: i protagonisti sono Ceruti, ovviamente, e un artista che è merito principale di Testori aver portato alla ribalta, ovvero Beniamino Simoni, sul quale il critico milanese si sofferma molto a lungo. Nelle tavole del volume, Testori compone alcuni dettagli dalle opere dei maestri bresciani; non sono commentati nel saggio, ma sono di grandissima efficacia, come si vede nelle pagine che mettono a confronto l'*Autoritratto* di Ceruti con uno dei santi dello *Stendardo di Orzinuovi* di Foppa, sottolineando la impressionante parentela dell'intensissimo sguardo in tralice che accomuna entrambi. C'è poi il confronto commuovente tra un dettaglio dalla pala di San Giobbe di Savoldo e uno dei *Ciabattini* di Ceruti; o ancora una composizione di tre figure, una di Moretto dalla pala Rovellio, una di Savoldo e una di Ceruti e, ancora, un dialogo con Romanino.

Dagli anonimi delle *Storie della Vergine* fino ad arrivare a Beniamino Simoni, Testori coglie nella pittura bresciana alcuni elementi caratterizzanti: l'uso della luce naturale (ulteriore retaggio longhiano); la rappresentazione di un'umanità vera, concetto già avanzato da Longhi, ma qui e negli anni a venire richiamato con insistenza quasi ossessiva; e poi una "parlata" che si forma dalla "fusione concatenata" di lingua e dialetto, due cifre espressive estreme che possono essere identificate rispettivamente nella pittura aulica del Rinascimento così come fu declinato in Italia centrale e nella pittura popolare. Nella tensione tra questi due estremi, i frescanti valligiani, Romanino e Simoni si sono collocati in un ambito molto vicino a quello dialettale; a fronte di Foppa, Moretto e Ceruti che – pur optando anch'essi per la luce naturale e per la rappresentazione di un'umanità vera – tesero però a una formalizzazione più controllata, e quindi verso la lingua. Intorno a queste due linee si addensano vere e proprie famiglie di vocaboli e di con-

---

[31] G. Testori, *Giacomo Ceruti (lingua e dialetto nella tradizione bresciana)*, op. cit., pp. 353-354.

[32] G. Testori, *Giacomo Ceruti (lingua e dialetto nella tradizione bresciana)*, op. cit., p. 373.

[33] G. Testori, *Giacomo Ceruti (lingua e dialetto nella tradizione bresciana)*, op. cit., p. 374.

cetti. Per il dialetto: masse concrete e minacciose, dall'afrore contadinesco; aggressività contadinesca e valligiana, gozzuta e indisponente; violenza; indigenza; squinternati tentativi; informe plebeo; contadinacci sgangherati e scoreggioni; rivolta. Per la lingua, Testori non parla più di indigenza, ma di miseria e dura e tragica serietà morale delle persone (non più, quindi, di contadinacci); e ancora, coscienza formale; equilibrio; tenuta solida e concreta; valori di sentimento, società e religione; pienezza convinta di sé; opulenza adulta e possente; alito caldo e vibrante; dignità affascinante, giusta e solenne; contenuta speranza; pensosità; lentezza; sublime.

La lingua di Testori rappresenta plasticamente queste due diverse tendenze dell'arte figurativa, proprio attraverso le scelte lessicali. Testori sembra compiacersi nel descrivere la pittura dialettale; e tuttavia sembra suggerire che i raggiungimenti più alti e più nobili, anche moralmente, sono quelli conseguiti attraverso l'uso della lingua, nella dimensione pittorica degli artisti che predilessero questa forma espressiva. Foppa, Moretto e Ceruti rivelano una profonda consapevolezza, che si manifesta nella capacità di usare la lingua, di formalizzare, ma anche una totale libertà naturale, cioè una capacità di aderire al dato di natura, al vero. In questo modo si supera l'apparente divario tra ferialità della materia (la dimensione fisica, corporea, carnale che emerge con totale violenza nella pittura dialettale) ed elezione (la dimensione elevata, formalizzata, controllata che invece è propria della lingua).

La riflessione su lingua e dialetto (programmatica, verrebbe da dire, nella sua applicazione alla sfera della figurazione di categorie proprie della parola) è un fatto esclusivamente testoriano; nel testo, tuttavia, ricorrono una serie di *topoi* longhiani che è possibile elencare brevemente. Per esempio, nella lettura dello *Stendardo di Orzinuovi* di Vincenzo Foppa, Testori riprende il concetto di ex voto che Longhi aveva utilizzato come chiave di lettura, caricandolo di ulteriore drammaticità: lo Stendardo è un «capolavoro di carne grama e silente», la «vera e propria bandiera d'una rivolta fatta a furia di miserie, indigenze, stracci e dolori»[34]. Un «grande ex voto da contado», come già lo aveva definito Longhi, «ma questa volta pienamente espresso e idealizzato». E non si tratta, malgrado l'intensa drammaticità e la dolorosa fisicità di questi santi, di pittura dialettale, poiché «nonostante i duri problemi di fatica e di fame, le figure riescono a trovare una dimensione formale».

E poi, sempre in termini di persistenze longhiane, non si può non annoverare l'attenzione riservata al grigio, il caratteristico grigio brescia-

[34] G. Testori, *Giacomo Ceruti (lingua e dialetto nella tradizione bresciana)*, op. cit., pp. 354-355.

no, che Longhi aveva già celebrato nei suoi valori formali[35] e che diventa per Testori il simbolo profondo di una «premente, capillare penetrazione dell'uomo nella natura e di questa in quello»[36]; ancora una volta, la natura è qui richiamata come sintesi dei tre regni (animale, vegetale, minerale), dimensione materiale e corporea per eccellenza. Questa penetrazione fa sì che «tutto pare formarsi e sgretolarsi di continuo, labile nello stesso tempo che possente, entro il grigio rifratto di muscoli, visi, carni, vesti, piante, cuori e paesi, inumiditi, bagnati e sentimentalmente trapassati, come muschi, dai turni mobili e continui della luce». Questo grigio assume nei vari pittori sfumature concettuali più che formali diverse: mentre Foppa lo fa «aderire e quasi combaciare, pelle a pelle, con l'humus più fondo e ombroso, ma fin lì ancora privo d'una vera e propria espressione, della sua terra», Moretto lo reimpiega dopo averlo fatto «adusto e gonfio da tristezze borghesi, cittadine e mortali» e, infine, Ceruti lo rende «sublime e reificante unificazione cromatica»[37]. L'uso di una tavolozza costruita su un unico colore è automaticamente "nullità cromatica"; e il grigio di Ceruti «non riguarda più un solo ex voto, ma una serie lunga e dolente quant'è lungo e dolente il corso della vita».

In questo saggio Testori introduce e sviluppa anche l'immagine della "turba infetta", che ha una dimensione sociale molto precisa, poiché è la «classe priva ancora di qualunque voce vera e propria», alla quale Ceruti dà una «ferma pronunzia»[38]. Secondo Testori pochi pittori mostrano di essere più illuminati di Ceruti, il quale, se da un lato è capace di contenere attraverso ed entro la forma la tragicità della condizione dell'uomo, dall'altro è anche con-sofferente, condivide e fa proprie le sofferenze dei reietti, dei diseredati che sono protagonisti della sua pittura. Il tema della sofferenza – che è autentica e autonoma elaborazione testoriana, così come quello della natura – si innesta infine su una prospettiva temporale, poiché nella rappresentazione cerutiana dell'infelicità e della rivolta Testori non vede solo la rappresentazione di una condizione individuale, ma vi include l'intera epoca nella quale il singolo tirava o "strascinava innanzi" la sua vita.

L'ultimo concetto sul quale si chiude questo saggio così complesso è il

---

[35] Cfr. per esempio R. Longhi, *Quesiti caravaggeschi. II. I precedenti*, in "Pinacotheca", 5-6, 1929, pp. 258-320, riedito in R. Longhi, "Me pinxit" e Quesiti caravaggeschi 1928-1934, Firenze 1968, pp. 97-143, in particolare p. 103.

[36] G. Testori, *Giacomo Ceruti (lingua e dialetto nella tradizione bresciana)*, op. cit., p. 356.

[37] G. Testori, *Giacomo Ceruti (lingua e dialetto nella tradizione bresciana)*, op. cit., p. 359.

[38] G. Testori, *Giacomo Ceruti (lingua e dialetto nella tradizione bresciana)*, op. cit., p. 385; l'espressione è mutuata da un documento e ricondotta alle parole del parroco di Barbariga.

concetto di creaturalità, centrale nella produzione di Testori ben oltre la sfera della critica d'arte: «sul fondo della sua [di Ceruti] umanità e della sua epopea si forma, cresce e si dilata quel murmure, o fruscio, o lamento, o impossibile desiderio d'eternità che ne forma il "ron-ron" più segreto […] inobliabile e straziante»[39]. Questo lamento – che è espressione della natura di creature propria degli uomini, della dimensione più autentica e vulnerabile dell'individuo, con tutte le sue contraddizioni e fragilità - non è il sottofondo solo dei «famosi memoranda plebei», ma anche della serie dei «ritratti di censo», perché Ceruti unisce tutte le sue figure nel «senso di una creaturalità talmente vasta da superarli e trascenderli». Se il concetto si connette da un lato a quello altrettanto fondamentale della sofferenza, dall'altro comporta un fondamentale richiamo alla dimensione del sacro e della trascendenza, che ricorre anche in chiusura: «Il suo [di Ceruti] stile e, col suo stile, la sua morale battevano lo stesso passo della vita e, come la vita, non chiudevano mai la possibilità di trovare, in tutti i viventi, la dignità di ciò che nasce, cresce e dunque muore; e all'ultimo giorno, oltre la dignità, la salvezza»[40].

Alle spalle di questa visione c'è *L'Arialda* (1960), e tutta quella ricerca che porta Testori a proiettare la tragedia dell'uomo semplice in una dimensione eroica, pur senza attribuire all'uomo semplice i drammi dei grandi eroi del passato[41]: *L'Arialda* mette in scena il dramma di una specifica donna che vive in uno specifico momento. E all'orizzonte c'è il *Macbetto* (1974), che registra l'emergenza prepotente della corporeità, condensata nel celebre coro «Merda, sangue, Merda!». Il *Macbetto* costituisce la definitiva celebrazione dei "derelitti di sempre, gli scacciati, i clochards; quelli che vivono nei parchi, nelle stazioni, nelle baracche"[42]. Nel loro stato di servitù assoluta, in cui il corpo deve piegarsi a tutto, essi si trovano secondo Testori in una condizione di anonimato che conferisce loro una condizione profetica. Il richiamo alla trascendenza – ribadito anche attraverso l'evocazione della figura del profeta – lascia trapelare i primi segnali di una

---

[39] G. Testori, *Giacomo Ceruti (lingua e dialetto nella tradizione bresciana)*, op. cit., p. 389.

[40] G. Testori, *Giacomo Ceruti (lingua e dialetto nella tradizione bresciana)*, op. cit., p. 393.

[41] "L'Arialda è per me proprio il primo tentativo di uscire da una immagine un po' minore della classe proletaria, di fare un grosso personaggio popolare senza attribuirgli dei drammi che non siano suoi. […] l'Arialda cerca di conquistarsi, vivendo sulla scena, una dimensione tragica" (T. Kezich, *Il gran teatro del Mac Mahon*, in "Settimo Giorno", dicembre 1960.

[42] *Confiteor di Giovanni Testori davanti al registratore*, a cura di G. Valle, Verona 1974, p. 7.

visione nella quale la fatica, la sporcizia e il dolore dell'uomo vengono letti nella vastità di un disegno più grande.

È il preludio alla conclusione del percorso cerutiano, da identificare nella recensione alla mostra bresciana del 1987, apparsa sul "Corriere della Sera" sotto il significativo titolo di *Monumento agli stracci*[43]: nel 1978 (l'anno che sbrigativamente viene chiamato anno della conversione) il critico milanese era entrato in contatto con don Giussani, ritornando alla fede praticata. Forse però non aveva mai smesso, come sembrerebbe suggerire il saggio del 1966, di leggere l'esperienza umana in una dimensione religiosa, tant'è che nella sua tesi di laurea aveva scritto che il dolore è il più alto motivo umano del cristianesimo, associando il dolore alla dimensione religiosa[44]. Nell'articolo del 1987, Testori riprende tutti i concetti enucleati nel suo saggio su lingua e dialetto nella pittura bresciana: «Col Ceruti la pittura, onde edificare ai segregati il monumento "aere perennius", il monumento duraturo più degli stracci, duraturo, dunque, come la loro miseria e la loro fame, ha dovuto darsi essa stessa umiltà, straccio, miseria, dolore, fame; e rifondare nel dialetto gli istituti e i sistemi della lingua alta sì da plasmare la carne e l'ossa figurali necessarie alla commovente e, appunto, rivoluzionaria intrapresa».

La novità è costituita dall'approdo al quale giunge la riflessione sulla trascendenza. Secondo Testori l'emozione che si prova vedendo riunito il ciclo Salvadego-Avogadro, il cosiddetto "ciclo di Padernello", sorge inesorabile: «È l'inesorabilità propria agli umili, ai deietti, ai segregati, ai disperati, ai dementi; l'inesorabilità propria a coloro nei quali abita l'interità, ad altri irraggiungibile, del sangue e del corpo di Cristo. Raramente, per giunta qui senza ricorso alcuno alla diretta iconografia, Cristo ci è sembrato presente in un'opera d'arte, e presente eucaristicamente, come in queste tele; tabernacoli grandi e insieme domestici; umili e memorandi "menta", nei quali l'incarnazione riaccade quotidianamente»[45].

---

[43] "Corriere della Sera", 14 giugno 1987; riedita in *Testori a Brescia*, op. cit., pp. 81-83.

[44] Cit. in G. Frangi, *Cronologia*, op. cit., p. XLVIII.

[45] G. Testori, *Monumento agli stracci*, in "Corriere della Sera", 14 giugno 1987; riedito in *Testori a Brescia*, op. cit., pp. 81-83.

«Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 2024, Brescia 2025
ISSN 1594-8218

GIUSEPPE MERLO*

"TRE LUIGI" PER UN SEPOLCRO: VICISSITUDINI PROGETTUALI DEL MONUMENTO BONOMINI**

È nel testamento che sovente riponiamo, tramite l'elargizione delle nostre terrene sostanze, la speranza del ricordo e della gratitudine: estrema confessione alla quale consegniamo, senza falsi pudori, segreti di vita e d'arte, ambizioni represse nel tempo mortale, virtù caritatevoli e vendette postume. Forse così rimuginava nella sua mente Angelo Bononimi, in quel lontano 23 dicembre del 1837, nell'affidare alle carte le sue ultime volontà e in maggior misura nel formulare il quarto paragrafo, per noi di particolare interesse, dove emerge potente il desiderio di essere ricordato: un orgoglio professionale e un grande affetto per il defunto socio Giuseppe Simoni, prudentemente controllato nella laboriosa e riservata esistenza[1].

Oniriche visioni di urne confortate dal pianto all'ombra di odorosi cipressi, arcadiche promesse di eternità, echi foscoliani desunti da serali letture, misteriosi pensieri, a cui ci è negato accesso, sono forse i motivi che indussero Bonomini a vincolare, nel citato quarto comma del testamento, il suo erede universale: indicato nell'Ospedale Maggiore «di far eseguire nello stesso mio Ronco di Sant Fiorano, ed in quel luogo covinente, che crederà prescieglière per il più atto un Monumento marmoreo in continuata memoria della Ditta Angelo Bonomini e Compagno fregiato d'inscrizione ed emblemi che lo ricordino, ed ornato dei Busti de due proprietari e rappresentanti la stessa, il rapitomi con dolore Giuseppe Simone, e me sottoscritto Testatore. Per l'erezione del detto monumento detto mio erede dovrà erogare la somma d'Austriache lire trentamille dico £. 30.000 – o quel più che occorrere potesse per renderlo meglio vistoso nell'addata-

* Storico dell'arte. Archivio di Stato di Brescia.
** Testo della conferenza tenuta presso l'Ateneo di Brescia venerdì 12 gennaio 2024.

[1] Archivio di Stato di Brescia, *Ospedale*, busta 154 (d'ora in poi AsBs, *O.*).

mento del suolo»[2]. Il desiderio di immortalità di Bonomini, morto a soli 48 anni il 1 dicembre del 1841, innescò una serie di eventi, non sempre favorevoli, che rese ardua la realizzazione del "Marmoreo monumento", per il cui compimento si attese ben oltre i due anni stabiliti nel testamento; attesa non fu più vana benché compiuto: sia nella struttura sia nelle parti decorative, non accolse le spoglie mortali di Bonomini, del socio Simoni e degli altri nominati espressamente dal benefattore, per il veto posto dal Governo Austriaco che si rimangiò l'assenso a suo tempo benignamente concesso dalle loro Maestà; deserto o meno che sia il monumento troneggia sulla città, stante la sua dominante collocazione, diventandone uno dei simboli e alimentando leggende su chi vi fosse realmente tumulato[3].

Nel 1843 l'iter burocratico poté dirsi compiuto e l'Ospedale, acquisita piena disponibilità sull'eredità, incaricò Gaetano Zamboni, ingegnere d'ufficio del nosocomio, di eseguire un rilievo dei ronchi al fine di una piena comprensione del sito indicato dal testatore quale deputato per la sua sepoltura. Il 24 aprile Zamboni datò la bella e dettagliata «Planimetria dei ronchi alias Bonomini ora dell'Ospital Maggiore di Brescia detti Flora, Bielli e Fieramola». Nel frattempo l'Amministrazione intraprese i dovuti adempimenti per ottenere le superiori autorizzazioni, al fine di concretizzare il desiderato mausoleo, primo dei quali la supplica alle loro "S.M.I.R. Apostoliche per l'abilitazione a far erigere una cella mortuaria nel Comune di San Fiorano per deporvi le spoglie mortali del defunto Bonomini e di altri»[4].

Il 1 settembre del 1843 Angelo Pitozzi, in veste di amministratore dell'Ospedale, ebbe seri ripensamenti sul luogo indicato per la costruzione della monumentale tomba, a suo dire inadatto, e quale comoda alternativa, al disagevole ronco Flora, proponeva il grande atrio del nuovo ospedale; proposta che prontamente comunicò all'I. R. Delegazione Provinciale: «in ragione[…]alle spese accessorie dell'erezione, ma che pure sarebbero necessarie attese le circostanze speciali di quella località[…]dell'erta Strada che conduce al sito[…]la sua distanza dal centro della Città di circa tre quarti d'ora di cammino, e pel riflesso ben anche che il monumento per l'emi-

---

[2] *Idem* cc.1 - 2.

[3] La vulgata popolare lo appella "Tomba del cane" basandosi su due leggendari racconti: il primo narra di un irato Bonomini che al diniego governativo vi seppellì il proprio cane, ipotesi assai fantasiosa essendo all'epoca del compimento defunto da diversi anni. La seconda, assai più romantica, vuole vi fosse inumato un vecchio mastino di nome Tom morto difendendo, in una serata d'aprile, la sua padrona, la bella Talita dalle brame di un ufficiale austriaco. Si veda R. Carruba, *La Tomba del Cane sui ronchi*, in «Terra nostra. Rivista mensile di vita bresciana», 9-10, 1953.

[4] La planimetria datata 24 aprile 1843 si conserva in AsBs, *Mappe Ospedale* 198, n.1 (d'ora in poi AsBs. *M.O.*).

nenza in cui sarebbe posto potrebbe essere visibile in qualche lontananza, avrebbe proposto a grandi e risentite forme, senza minute decorazioni si d'ornato che di figura[…]Col tale cangiamento di situazione coll'indiminuito impiego delle £.30.000, dal testatore disposte sorgerebbe un magnifico monumento architettonico statuario che più facilmente, perché nella possibilità d'essere custodito, tramanderebbe ai posteri la memoria della Ditta Angelo Bonomini e Compagno, come altresì per la più facile concorrenza a questo sito tanto dei cittadini quanto dei forastieri[…]». L'alternativa prospettata da Pitozzi trovò favorevole l'ingegnere in capo delle Pubbliche Costruzioni Francesco De Dominicis, dato che emerge dalla sua relazione del 14 settembre; mentre decisamente contrari si mostrarono i membri della Congregazione Provinciale, che si esprimevano il 22 dello stesso mese, parere che probabilmente prevalse se la proposta dell'Amministrazione Ospedaliera fu definitivamente accantonata[5].

Il 3 febbraio del 1845 da Milano giunse l'attesa notizia che Sua Maestà «si è degnata di permettere per speciale eccezione che venga eretto esso privato sepolcro», la fase progettuale può avviarsi e il primo passo dell'amministratore Pitozzi fu indicare, forse per comodità, nel professore di disegno Giovanni Cherubini «autore della fabbrica del nuovo Spedale» il candidato idoneo per redigerne il progetto, scelta prontamente comunicata per la convalida il 14 febbraio 1845 all'I. R. Delegato.[6] Il 29 dicembre Cherubini recapitò il progetto all'Amministrazione degli Ospedali la quale, a pochi giorno di distanza, inoltrò per competenza alla solita Delegazione Provinciale la richiesta nella quale, assolte le prescritte formalità burocratiche, chiese l'assenso all'avvio dei lavori del sepolcro secondo il «concetto redatto dal signor Giovanni Cherubini il cui costo somma a lire 30.206,09, considerata essa sotto ogni rapporto ed osservato che il disegno alla sodezza dello stile offrirebbe quella grandiosità di forme che richiede l'elevata situazione sulla quale doversi erigere»[7]. Non sappiamo per quali insondabili

---

[5] Il carteggio relativo alla progettazione del monumento si conserva in parte nell'archivio presso la sede dell'Ospedale, eredità Bonomini, busta 444 (d'ora in poi *O.E.B.*) e in parte presso AsBs*, I. R. Delegazione e Congregazione Provinciale, beneficenza* busta. 3370. (d'ora in poi *I.R.D.P*) in entrambe i casi carte non numerate. Su Antonio Pitozzi, che ebbe un ruolo non secondario nella vicenda, si veda *Enciclopedia Bresciana*, a cura di A. Fappani, vol. XIII, Brescia 1996, *ad vocem*.

[6] AsBs, *I.R.D.P*. busta 3370. Per la personalità di Giovanni Cherubini si veda G. Panazza, voce *Cherubini Giovanni* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 24, Roma 1980, *ad vocem*.

[7] Il progetto tra planimetria, prospetti, sezioni e dettagli «alla grandezza del vero» si compone di diciotto elaborati a cui si aggiungono le perizie e l'analisi dei costi, AsBs, *O.M.* 198, per la relazione si veda *O.E.B.*, busta 444 alla data.

ragioni il positivo giudizio sull'operato di Cherubini mutò, trasformando l'iniziale apprezzamento in aperto disappunto.

Il 18 marzo del 1846 l'ingegner De Dominici nuovamente interpellato, nella sua carica di capo dell'Officio Provinciale delle Pubbliche costruzioni, trasmise all'Imperial Regia Delegazione un ben argomentato rapporto nel quale esprimeva le proprie osservazioni e perplessità sul progetto Cherubini il cui incipit fu di cortese e formale apprezzamento: «Il progetto pel monumento Bonomini da erigersi su di un Ronco suburbano a questa Città presso la chiesetta di San Fiorano ha in massima un carattere addattato all'uso cui è destinato, soddisfa alle condizioni imposte dal testatore, e nella parte peritale, e descrittiva non presenta osservazioni in contrario.». Nei passaggi successivi il tono di De Dominicis mutò palesando apertamente la sua contrarietà e il suo disappunto sulla reale qualità del progetto: dalla dettagliata sua disamina emersero più difetti che pregi per cui: «[…]sarebbe forse stato meglio anziché occuparsi di un progetto finito, con sensibile spesa, che si fossero invece fatti dall'Architetto vari pensieri onde dietro le consimili proposte prove sciegliere fra i medesimi quello più addattato, od abbandonarli per progettarne altri a seconda che il meglio avrebbe consigliato.»; di fatto una sonora stroncatura dell'opera di Cherubini[8]. Dopo le critiche di De Dominici e le perplessità di Pitozzi il progetto fu esposto, per insistenza di Cherubini, in una pubblica esposizione tenutasi nella sede dell'Ateneo nell'agosto del 1846, alla quale non ebbe il successo auspicato: "Allorché il progetto del signor Cherubini offra il lavoro di un artista di merito, e di non lieve fatica, prodotto però come fu nell'agosto scorso all'esposizione dell'Ateneo per desiderio dell'autore, veniva esso freddamente osservato dalle intelligenti persone, come da quelle dell'arte"[9].

Le negative osservazioni del De Dominici, non certo frutto di acredine verso il Cherubini, e la freddezza «delle intelligenti persone» vanno condivise senza reticenze. Il sepolcro è concepito quale isolato monolite: una tomba pensata quale struttura serrata in tutte le sue parti, così chiuse in se stesse, che il basamento necessita di un bugnato esageratamente segnato per reggere l'ampia spazialità del luogo nel quale sorge e a nulla valgono i quattro "crocioni" angolari che, per dirla col Milizia, altro non sono che «strambotti da far spiritare i cani», per armonizzarlo col collinare sito di San Fiorano o per renderlo visibile dal piano cittadino. È un progetto che altri non si può definire se non una confessione, o meglio denuncia, di un attardato amore per l'architettura neoclassica, anacronistico e fuori tempo

[8] Ibidem

[9] Relazione inviata all'I. R. Delegazione da Pitozzi il 20 febbraio del 1847, AsBs, *I.R.D.P.* busta 3370 alla data.

massimo[10]. Il caparbio Cherubini non si arrese docilmente all'insuccesso e si appellò all'I. R. Delegazione Provinciale affinché gli fosse concessa una riparatrice opportunità. La Delegazione accolse favorevolmente il ricorso dando all'architetto la possibilità di emendarsi con un secondo progetto, nonostante il parere contrario di Pitozzi: «L'offerta del Sig. Cherubini di eseguire gratuitamente un secondo concetto del Monumento Sepolcrale Bonomini, diretta ad evadere il pericolo di un concorso, non può considerarsi né utile né decorosa nelle attuali circostanze»[11]. Nel progetto emendato Cherubini accolse, in buona misura, le osservazioni dell'ingegnere De Dominici, espediente che non tornò utile e a nulla servì il suo prolungato impegno rimanendo, nella prova riparatrice, ostinatamente ancorato all' iniziale idea. Fatte proprie le varianti, sopra ricordate, e il goffo tentativo di inserire la tomba nel suo contesto, tramite la planimetria e le quote del sito di San Fiorano, su un foglio bianco: un fondo limpido sul quale, con algida freddezza, tracciò la stessa monolitica struttura, contornata dalle quattro oppressive croci, priva di qualsivoglia indizio ambientale. Sottoposte le tavole, nel gennaio del 1847, al giudizio dell'amministratore Pitozzi non trovarono il desiderato apprezzamento della committenza che, pur lodando la fatica progettuale «di un artista di merito», decise di accantonare, senza ulteriore appello, l'idea d'affidarsi a Cherubini e sollecitò al Delegato Provinciale il benestare per indire un concorso per l'agognato mausoleo[12].

Il 22 marzo 1847 l'I. R. Delegazione emanava il decreto d'assenso per indire il concorso, non dando credito alla contrarietà di Cherubini il quale, nonostante i due infruttuosi tentativi nutriva ancora speranze di ottenere l'incarico. Il 3 luglio dello stesso anno l'Amministrazione degli Spedali e Pii Luoghi Uniti di Brescia pubblicava il programma per "edificare sul Ronco suburbano a S. Floriano un monumento Sepolcrale Marmoreo… si invitano gli Architetti ed Artisti dimoranti negli II. RR. Stati Austriaci a concorrere"[13].

---

[10] Il monumento immaginato da Cherubini mostra nella struttura solida, dalle forme compatte, forti analogie con il monumento al beato Bossini eretto su progetto di Vantini al Vantiniano, cfr. A. Rapaggi, *Rodolfo Vantini (1792 -1856)*, Brescia 2011, p.162.

[11] Relazione inviata all'I. R. Delegazione il 20 aprile da leggersi 1847 se pur mancante la data dell'ultima cifra, AsBs. *I.R.D.P.*, busta 3370.

[12] Il progetto variato di Cherubini si conserva in AsBs, *M.O.* 198 A, comprende quindici tavole, tra planimetrie, prospetti e dettagli decorativi, il testamento di Bonomini, i capitoli, i calcoli, l'analisi e la descrizione. L'idea di Pitozzi di indire un pubblico concorso è espressa nella medesima relazione inviata all'I. R. Delegazione il 20 febbraio del 1847, AsBs, *I.R.D.P.* busta 3370 alla data.

[13] Nel bando si specificava che il monumento doveva soddisfare le condizioni stabilite dal testatore: avere spazio per la sepoltura, in separate celle o urne, delle spoglie di Angelo

Indetto il concorso e pubblicato il bando, nel quale si stabilivano le regole per i partecipanti tra cui la consegna dei progetti entro la fine dell'anno in corso, sembrò che la realizzazione del "Monumento sepolcrale marmoreo" si avviasse a rapida conclusione con la nomina di una qualificata commissione, formata da eminenti esponenti del mondo artistico bresciano, che scegliesse, con acume e occhio vigile, il progetto più idoneo e il desiderio d'immortalità di Bonomini divenisse una realtà. Senonché: tra nomina dei commissari, e lunghe assenze per malattia del conte Luigi Lechi, solo nel dicembre del 1853, dopo diverse sedute, la Commissione espresse il proprio giudizio e il concorso poté dirsi concluso anche in assenza di un proclamato vincitore e il premio di £.600 non fu assegnato[14].

Nelle settimane finali del 1847 iniziarono a pervenire i progetti che, allo scadere del termine di presentazione, assommarono a sette identificati con le seguenti epigrafi: «Brescia sdegnosa d'ogni vil pensiero»[15], portato da Pietro Minelli, «Midi» da Carlo Ariazzi, «Mercatorum Sociorum» da Giovanni Rosani , «Seggendo in piuma in fama non si viene»[16] da Cipriano Cremona, «Ch'io fui per ritornar più volte volto»[17], da Luigi Trenti, «Amor di Patria, viva Brescia» da Massimo Franchi, «Lapide» da Pietro Minelli; progetto quest'ultimo di cui non resta memoria, ritirato anzitempo, il 13 settembre del 1849, per motivi a noi ignoti, da Giacomo Quaglia non

---

Bonomini, Giuseppe Simoni, dell'avvocato Girolamo Berardelli e dell'arciprete Giovanni Battista Bonomini, contenere i busti dei due soci, un elogio della loro ditta e non dover eccedere la somma complessiva di £.30.000, essere progettato in modo da non esporre il Pio Luogo a future costose manutenzione, visto il sito dove andava edificato, e nella costruzione sarà impiegato il marmo bianco di Botticino. I progetti dovranno pervenire in forma anonima, identificati da un'epigrafe con allegata una busta sigillata, contenente le generalità del concorrente, da aprirsi solo in caso di vittoria, e altri minori adempimenti.

[14] Il 31 gennaio del 1848 Pitozzi relaziona alla Delegazione provinciale sull'esito del concorso: «Siccome emerge dal Protocollo di questa Amministrazione sette furono i concorrenti i cui lavori si trovano tutti assistiti da disegni, da modanature e da dichiarazioni di persone che si obbligano ad eseguirli, non che da lettera suggellata, avente esternamente scritto un'Epigrafe corrispondente ad altro segnato in margine del disegno» ", tali elaborati sono presso l'ufficio dell'ingegnere d'ufficio in San Domenico per cui urge individuare i membri della commissione giudicatrice per la quale l'amministratore avanza i nomi di Francesco De Dominici, Imperial Regio ingegnere in capo, Luigi Basiletti, socio d'arte dell'I. R. Accademia delle Belle Arti in Milano, Luigi Donegani architetto ingegnere, il solo nome che non si ritroverà tra i membri nominati, non sappiamo se per scelta personale o per altro, fu De Dominici, si veda As.Bs. *I.R.D.P.*, busta 3370 alla data.

[15] La frase è tratta dall'opera in *Morte di Lorenzo Mascheroni*, canto II, di Vincenzo Monti del 1831.

[16] Dante*, Inferno*, XXIV, 48.

[17] Dante, *Inferno*, I, 31 - 60.

passò al vaglio della commissione[18]. Il progetto in concorso che per primo indaghiamo reca il motto "Mercatorum Sociorum", ne è autore il ben noto Cherubini che non si è rassegnato a far parte della razza dei vinti e ritenta la sorte; sorte che non gli fu benigna e la commissione lo liquidò con un giudizio sfavorevole: «Ha riscontrato essere esso regolare e commendevole ne suoi particolari, ma nel complesso è sembrato di forma non abbastanza piramidale, né sufficientemente elevata sopra il suolo da mostrarsi libera allo sguardo dell'osservatore nel giusto punto di veduta»[19]. Impantanatosi in una ferrea adozione della forma dei due rifiutati progetti e un ragionare sul medesimo modello fanno sì che Cherubini non abbia compreso, al contrario dei commissari, l'importanza del sito dove va costruito il sepolcro per cui è un'ennesima ripresa, seriale e monotona, di elementi già utilizzati a cui manca carattere e una sincera attenzione e una rinnovata sensibilità al sito. È un progetto inficiato da incertezze, come evidenziano le soluzioni presentate in due varianti, e nel complesso disarticolato, a cui non giovano le isolate erme, con gli impacciati busti dei due soci, che vanno a sostituire gli ingombranti "crocioni" dei due precedentemente scartati. Siamo ben lontani dagli elogi tributatigli di Cesare Arici per l'ampiamento della chiesa di San Rocco alle Fornaci condotto in «uno stile purissimo ed intero»[20].

Il carattere del progetto con il motto «Seggendo in piuma in fama non si viene» è affidato all'esclusivo giudizio dei commissari, non essendosi conservato nelle mappe dell'ospedale: «Non essere esso abbastanza regolare: la perizia manca della dichiarazione di un imprenditore solvente che si obblighi della esecuzione dell'opera. Il concetto poi non si presenta adattato al luogo ove dovrebbe essere posto. Il suo importo eccede la somma prescritta dal Programma per cui non può essere ammesso anche per questo titolo».[21] Analogo ricorso per quello identificato da «Amor di Patria, viva Brescia», di cui rimane la sola tavola con un «dettaglio del basamento/della cornice del basamento/del cimazio unito al fregio/Parte del cimazio del piedestallo

---

[18] L'elenco dei concorrenti, con la data di presentazione al protocollo, è nell'atto di consegna del progetto identificato con l'epigrafe «Brescia Sdegnosa d'ogni vil pensiero» del 27 dicembre 1847; mentre il ritiro anticipato è in calce alla lettera di consegna del medesimo del 15 gennaio 1848, *A.O.E.B.* busta 444 alle date.

[19] Il progetto si conserva nella sua totalità in AsBs, *M.O.*199 e si compone di dodici elaborati grafici, cinque relazioni tecniche e due lettere: una dei fratelli Barussi "marmorini" in Brescia e una dell'impresario cremonese Giuseppe Restellini. I giudizi espressi della commissione si leggono nella copia del verbale, datato 29 dicembre 1853, che si conserva nell'archivio dell'Ospedale cfr.O.*E.B.* busta 444 alle date.

[20] Per il giudizio di C. Arici si veda *Ampliamento di chiesa nel bresciano di Giovanni Cherubini,* in «Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1831», pp.171 - 172.

[21] Si veda il verbale in *O.E.B.* busta 444 alla data.

delle colonne», sul quale i commissari si espressero egualmente in termini negativi: «Il Progetto sarebbe difettoso perché mancante della Descrizione e delle sagome principali, la perizia non è conformata secondo i veglianti regolamenti e l'importo dell'opera eccede il prescritto dal Programma. Il concetto poi non soddisfa = manca di basamento, gli ornati sono troppo minuti, il che esporrebbe il P. L. ad una gravosa manutenzione. Nel complesso manca di quella mestosità (*sic*) che richiederebbe la località ove dovrebbe essere posto»[22].

Decisamente sfavorevole l'apprezzamento dei commissari alla vista delle tavole portanti il motto «Midi»: «Sebbene il progetto sia regolarmente compilato, il concetto però non si presenta plausibile. Manca degli emblemi che ricordano la commerciale Ditta Bonomini e Compagno. È ornato di quattro busti in luogo di due soli prescritti dal programma. Nel complesso poi manca di buon stile», ne è autore l'ingegnere Giuseppe Bianchi, identificazione resa possibile grazie al materiale grafico conservato nel suo archivio professionale; materiale che può dirsi preparatorio di quello presentato in concorso[23]. Nell'ideazione del mausoleo Bianchi non seduce per esecuzione o per novità di stile: quale docile allievo del tramontante neoclassicismo obbedisce senza impeto alle più volte rimuginate sue regole. Siamo alla presenza di un mal riuscito progetto, a cui non giova la sincopata tavola che riunisce pianta, prospetto e sezione che pare cucita insieme senza grazia con filo grosso o quella sulla quale, senza ordine apparente, si pongono dettagli decorativi tracciati con segno debole a tratti infantile; il giudizio senza speranza dei commissari è, senza tema di smentita, pienamente condivisibile.

Nel giudicare l'elaborato con in calce il motto "Brescia sdegnosa d'ogni vil pensiero" i tre giudici si barcamenano tra critiche e elogi: "Il basamento è poco elevato, vi sono quattro busti mentre non se ne dovrebbero essere che due a termini del Programma. La decorazione troppo minuta avuto riguardo al sito ove dovrebbe essere posto. La statua troppo piccola tanto in redazione al piedestallo su cui poggia quanto rispetto al luogo da dove dovrebbe essere veduta. Del resto il monumento nel complesso si presenta elegante di buon stile e potrebbe essere posto con molto effetto in luogo diverso"[24]. L'autore, che da alcuni indizi parrebbe estraneo a Brescia, è uno

---

[22] AsBs, *M.O*, 200 B.

[23] Per il parere della commissione si rimanda alla nota 15. Il progetto si conserva integralmente in AsBs, *M.O.* 200, si compone di cinque tavole e sette allegati tecnici. Per l'archivio professionale si veda AsBs, *Architetti, ingegneri, periti e agrimensori*, busta 171, fasc. 2.

[24] Per il giudizio della commissione vedi nota precedente. Il progetto è conservato in

più valenti partecipanti, sia come spirito progettuale sia come trasposizione grafica[25], il giudizio formulato dagli smaliziati censori è pienamente condivisibile. Il monumento, al di là delle critiche di non conformità al programma, è ben ideato ed egregiamente eseguito; purtroppo le tavole di ridotte dimensioni ne sminuiscono la monumentalità e trasmettono l'impressione di un'architettura minuta ed esageratamente attenta al dettaglio. Benché Il sepolcro sia ideato con intelligenza è guidato da una ferrea adozione di forme compatte, se pur desunte con grazia leggera dall'architettura classica, e dunque ben lontano dal dialogare col paesaggio e non bastano i superbi "leoni canoviani" per ancorarlo al silvestre contesto del ronco di San Fiorano. È ben vero che il progettista, nella lettera accompagnatoria, auspica che: «Gioverebbe[…]che intorno al monumento fosse disposto uno spazio piantumato a cipressi in senso però da non offendere le visuali al medesimo[...]»; pensiero non trasposto in grafica, dimenticanza che influì negativamente nel giudizio dei commissari: la critica maggiore mossagli fu di non aver inteso la conformazione e la peculiarità del luogo e, onore della capacità critica dei tre giudici, il progetto meglio si adattava al piano che al declivio del ronco Flora.

Faticoso fu per i "tre Luigi" far da esaminatori e presi da torpore, dopo un indigesto pasto a base di colonne, trabeazioni, ordini e capitelli, sbottarono di fronte all'ennesimo progetto: "Finalmente esaminato il Progetto di stile gotico coll'epigrafe Ch'io fui per ritornar più volte volto: osservasi che esso si presenta favorevolmente tanto per le sue dimensioni che per la sua forma adatta al luogo ove andrebbe collocato, ed ai vari punti in che si dovrebbe osservare. La sua mole quantunque di grandi dimensioni, pure atteso il genere di questa architettura, e le quattro aperture che traforano la cella mortuaria rendono il tutto insieme elegante e leggero. Le decorazioni ed alcuni particolari, quantunque elegantissimi parvero ai sottoscritti talvolta troppo minuti. La statua giacente sul sarcofago del Bonomini non è prescritta dal testatore e così i quattro busti che devono essere due soli. Le quattro statue contenute nei tabernacoletti non parvero adatte al soggetto del monumento. Il muro di sostruzione, la figura semicircolare nel dinanzi accrescerebbe effetto e decoro al monumento anche eseguita con minor

---

AsBs., *M. O.* 200 A il progetto, con relativo carteggio, si conserva in AsBs, *M. O.* 200 A e si compone di sedici tavole, due allegati tecnici, di una lettera di Giovanni Bellezza e una dell'impresario di Rezzato Cipriano Lombardi.

[25] Alcuni indizi sembrano indicare una residenza milanese del progettista quali la correzione della dicitura delle tavole dove una precedente parola (Colle di?) fu sostituita, dopo raschiatura, da Ronco, la lettera accompagnatoria, caso unico, porta in calce la firma di Monti, da identificarsi con Gerolamo, e il preventivo per i previsti ornati in ghisa è stilato dal cesellatore Giovanni Bellezza residente in Milano Contrada Sant'Agnese n. 2767.

dispendio. Bene ideate sono eziandio le piantagioni proposte dall'Autore del disegno"[26].

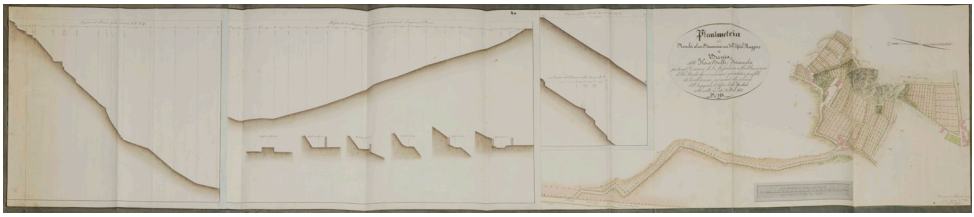


Fig. 1. "Planimetria dei ronchi alias Bonomini ora dell'Ospital Maggiore di Brescia detti Flora, Bielli e Fieramola", Gaetano Zamboni, 1843, As.Bs, Mappe Ospedale 198

Luigi Cherubini, Progetto per il monumento sepolcrale Bonomini I redazione 1845, 29 dicembre, As.Bs, Mappe Ospedale 198

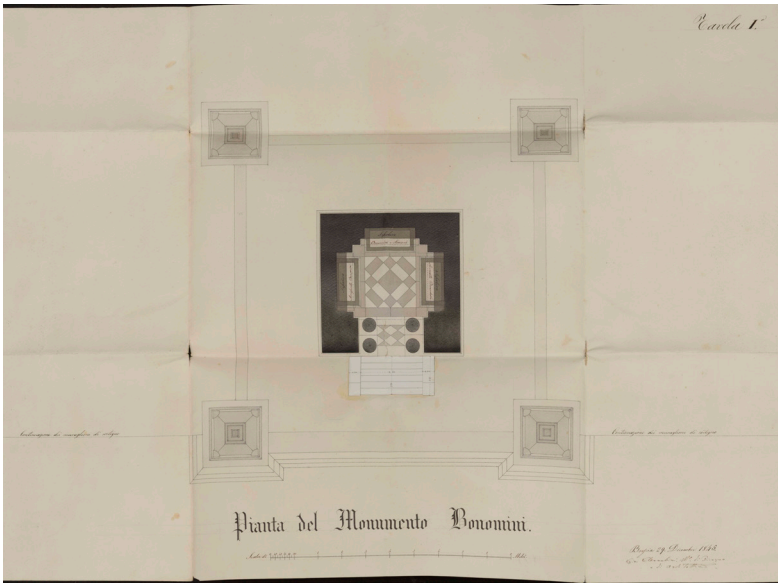


Fig. 2. Planimetria

[26] Per le considerazioni dei commissari vedi la nota precedente. Il progetto che sappiamo essere di Rodolfo Vantini si conserva in AsBs, *M. O.* 201 e si compone di undici elaborati grafici e di un allegato tecnico. Nel materiale conservato presso l'ospedale si conservano tre elaborati grafici riconducibili a questo primo progetto. Per l'attività di Rodolfo Vantini si veda: A. Rapaggi, *op.cit.,* 2011, con bibliografia precedente. Alla suggestione esercitata dagli archi scaligere, già evidenziata dagli studi, aggiungerei l'arca del conte Guglielmo di Castelbarco, Verona piazza Santa Anastasia.

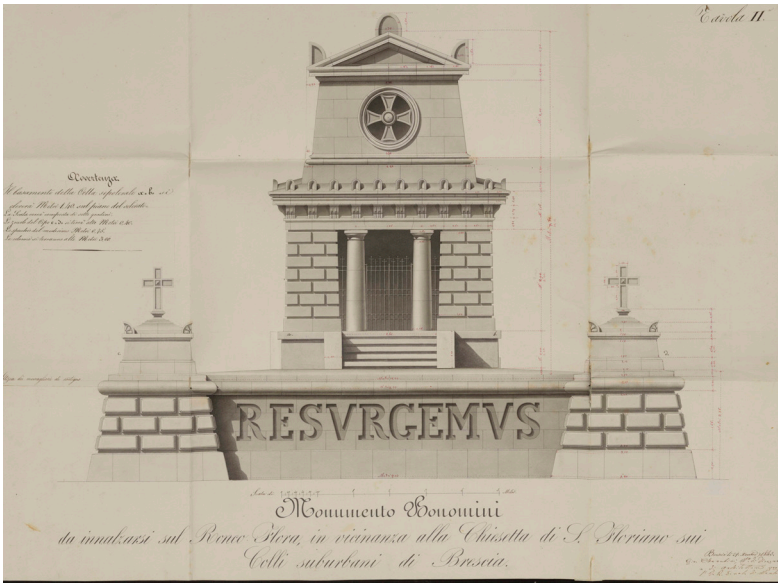


Fig. 3. Prospetto principale

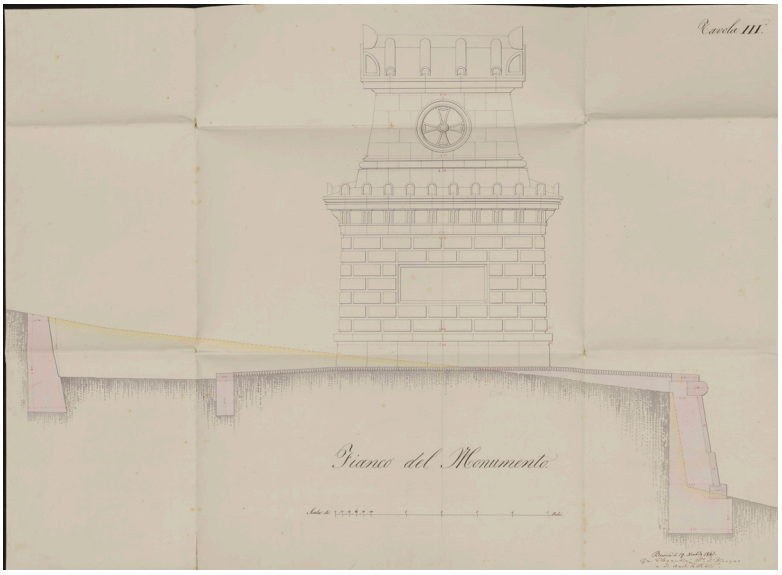


Fig. 4. Prospetto laterale

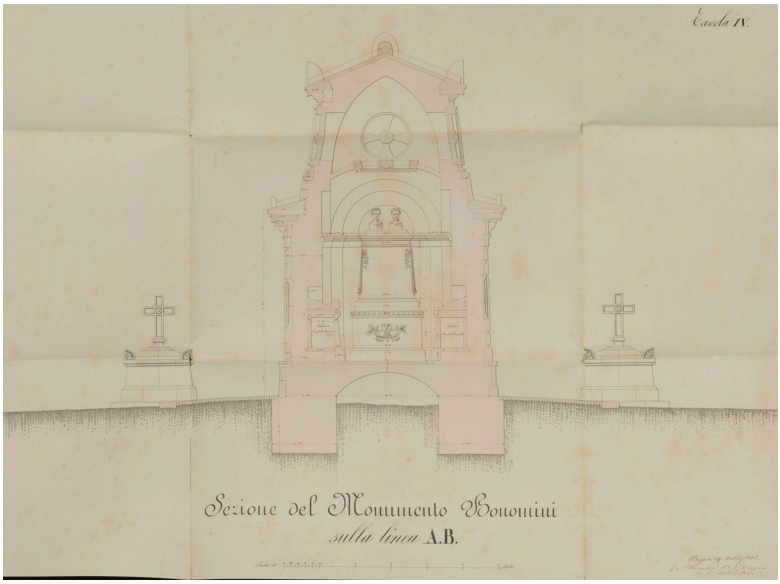


Fig. 5. Sezione sulla linea AB

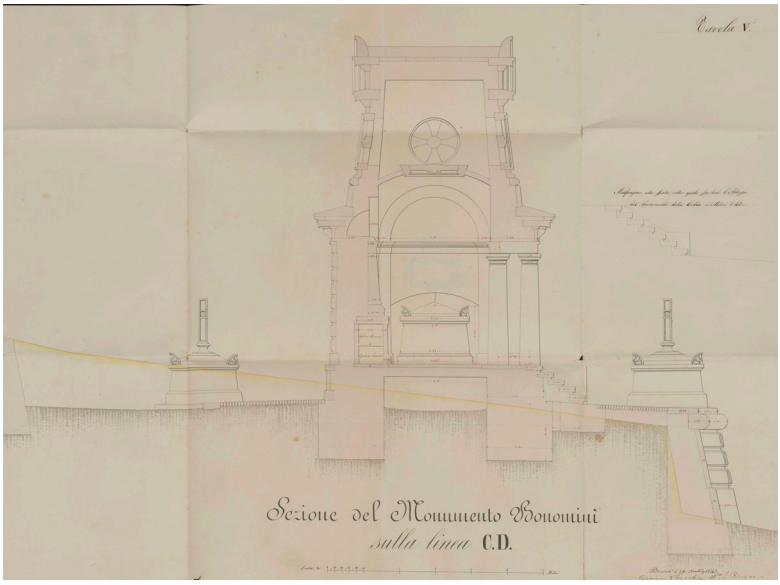


Fig. 6. Sezione Monumento Bonomini sulla linea CD

Luigi Cherubini, Progetto per il monumento sepolcrale Bonomini II redazione 1847, 15 gennaio, As.Bs, Mappe Ospedale 198/A

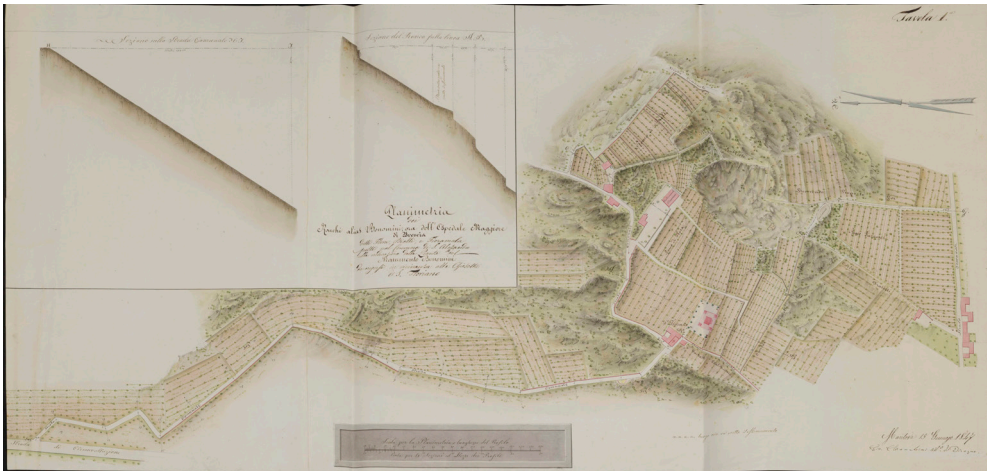


Fig. 7. "Planimetria dei ronchi alias Bonomini ora dell'Ospital Maggiore di Brescia detti Flora, Bielli e Fieramola"

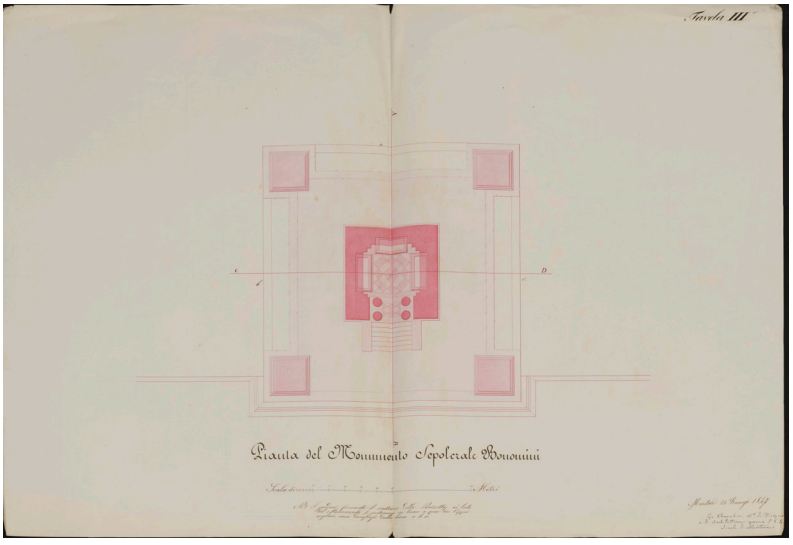


Fig. 8. Planimetria



Fig. 9. Prospetto

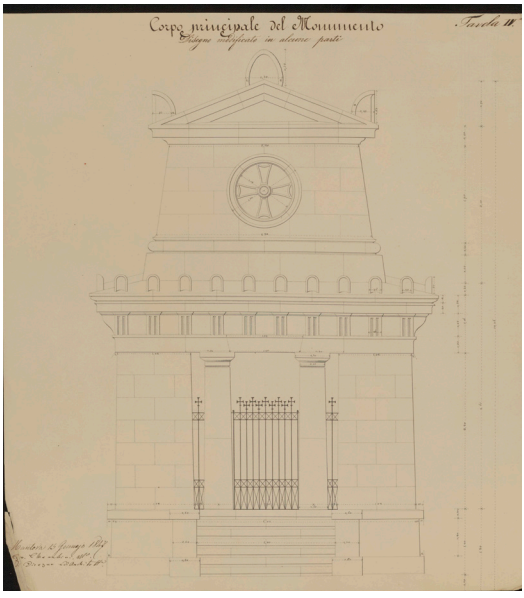


Fig. 10. Corpo principale del Monumento

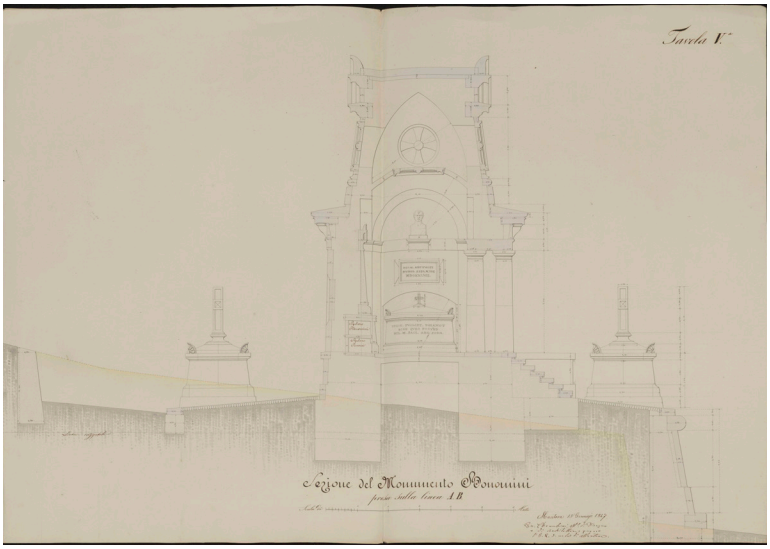


Fig. 11. Sezione del Monumento Bonomini presa sulla linea A.B

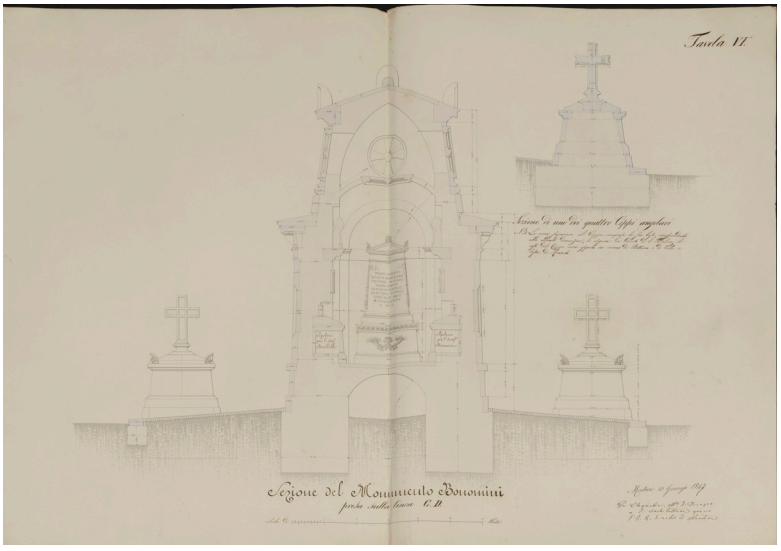


Fig. 12. Sezione del Monumento Bonomini presa sulla linea C.D

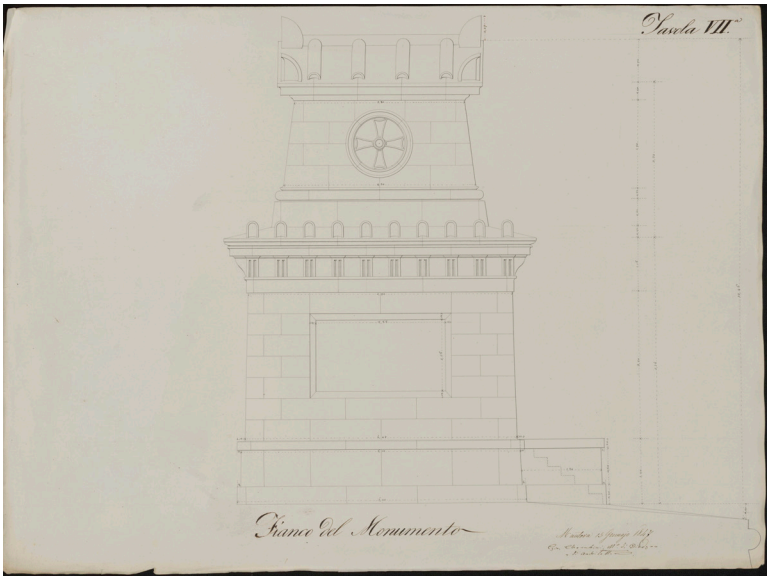


Fig. 13. Prospetto laterale

Progetto per il monumento sepolcrale Bonomini del partecipante al concorso del 1847 con il Motto: "In Mercaturis sociorum" - Giovanni Cherubini, 1847. As.Bs, Mappe Ospedale 199

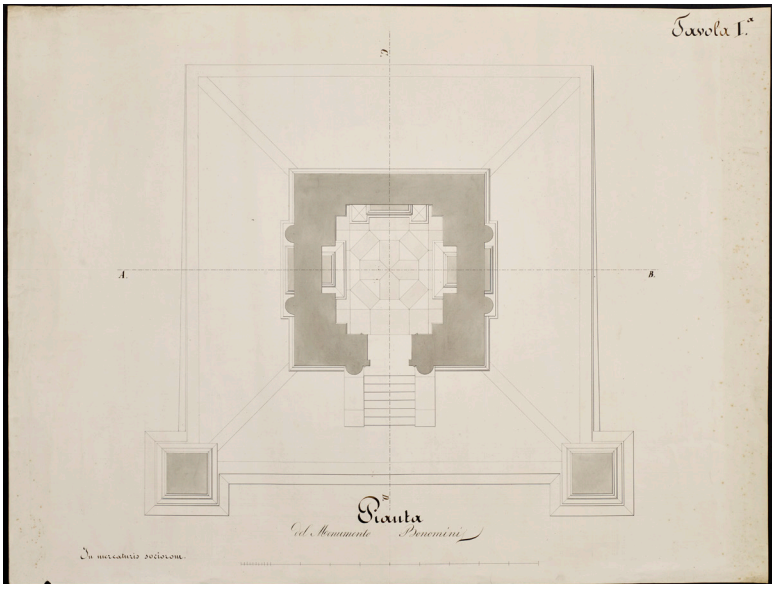


Fig. 14. Planimetria



Fig. 15. Prospetto

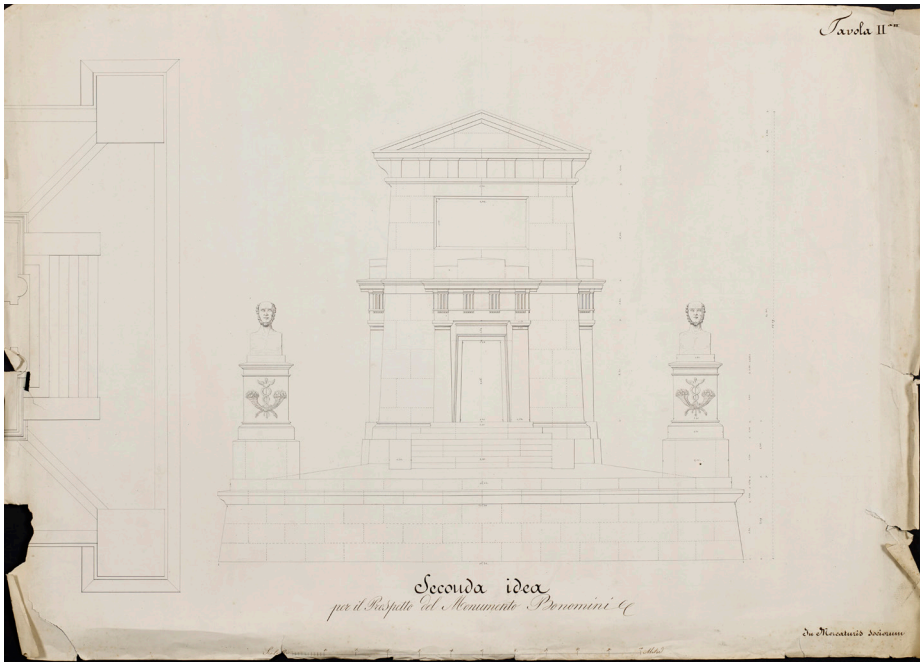


Fig. 16. Variante per il prospetto

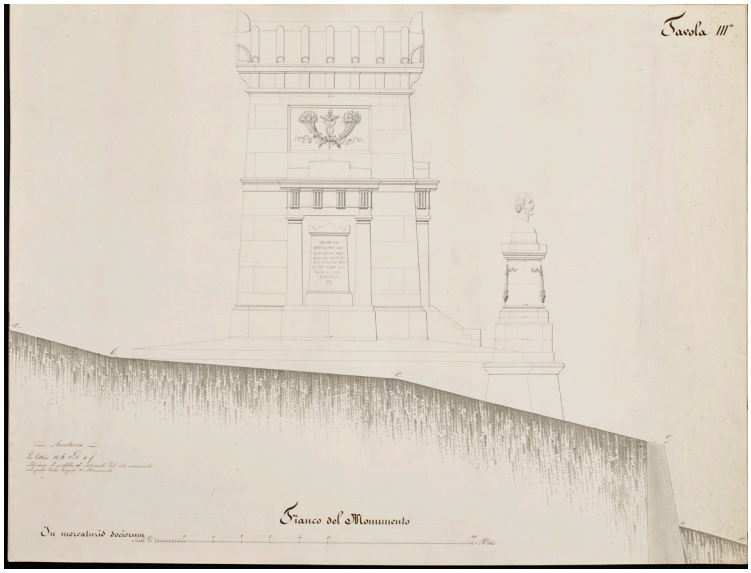


Fig. 17. Prospetto laterale

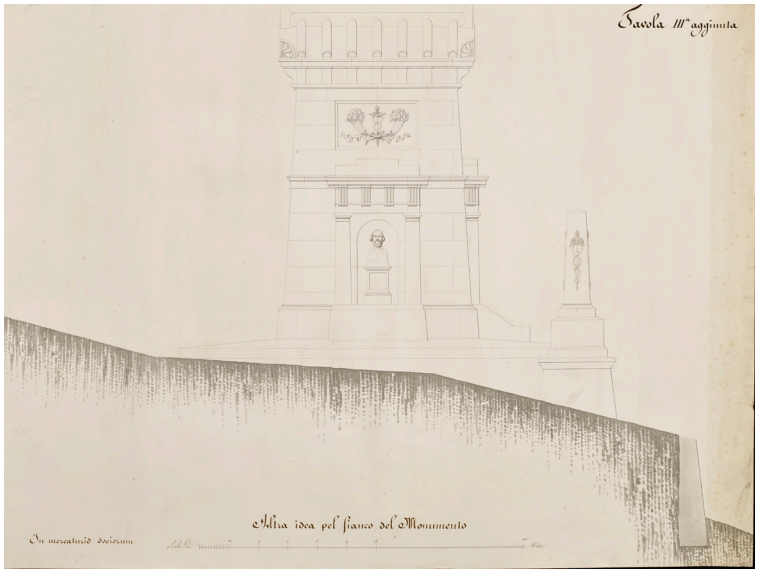


Fig. 18. Variante per il prospetto laterale

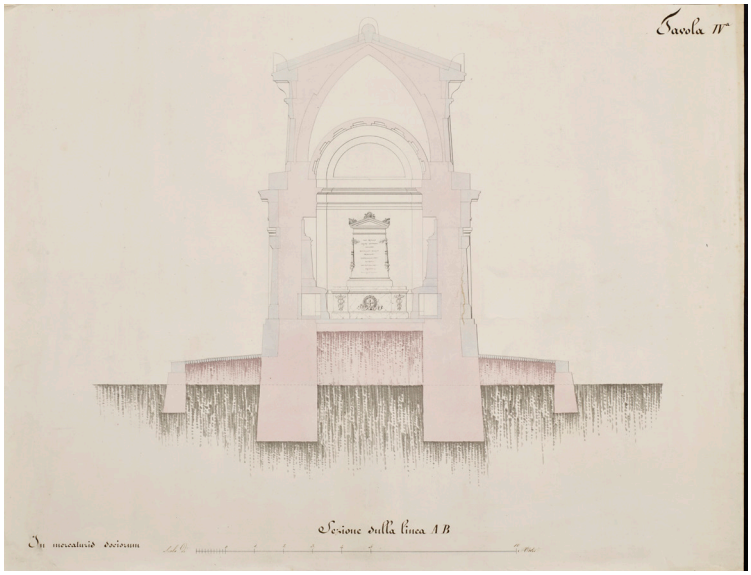


Fig. 19. Sezione sulla linea A B

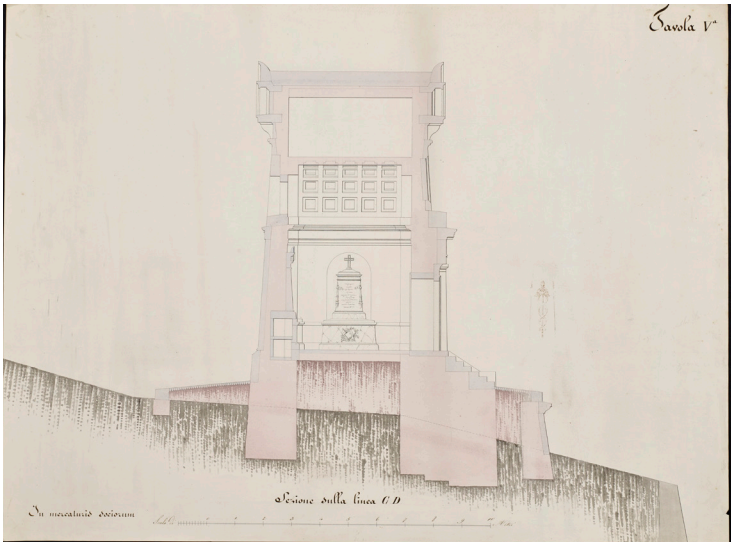


Fig. 20.
Sezione sulla linea C D

I "tre Luigi" giunsero dunque stremati dal giudicare troppe sepolture; ma superata la stanchezza rimasero incantati e stupiti da quell'arca esposta ai quattro venti protetta, quasi abbracciata, da una cupa foresta che ne protegge le spalle e non ne oscura la vista, piantata com'è sull'alto basamento. L'antico come norma rigorosa, riformatore nei canoni e nello stile è superato: l'algido sfondo neoclassico degli altri concorrenti si è mutato in una straripante natura nella quale si colloca un sacello "medioevale", aperto verso lo spazio, romantico revival, più simile al sogno che alla realtà di quei secoli, che segna il definitivo abbandono delle masse compatte proposte negli altri elaborati. Un progetto che saluta, senza rimpianti, archi e colonne della tradizione classica per un recupero del lessico dello stile gotico, se pur "trombadour"[27]. La struttura aguzza "alla gotica", a strapiombo sulla città mostra un'intelligenza urbanistica, assente negli altri concorrenti, sfuggendo alla critica di non aver compreso il luogo che è giudizio negativo comune agli altri progetti. Il ricorrere a tavole di forte impatto visivo nelle quali, abbandonato l'uso della sola nitida linea, l'acquerellatura si estende, senza soluzione di continuità, dal sepolcro al "sacro bosco" e viceversa, fu senz'altro una scelta vincente. Le tavole vantiniane trasmettono la solenne, benché cupa, atmosfera del luogo nel quale il riesumato spirito gotico erige un'urna per un meritato riposo del benefattore, dopo un'appartata e laboriosa esistenza: ben piantata sui beni di cui godette in vita e vigilante la città che ne vide l'ascesa economica. Il progetto di Vantini non è certo un ammutinamento generale nei confronti del neoclassicismo che, addomesticato al gusto borghese, godette di buona salute per altri decenni e rimase una delle linee guide della progettazione sino allo spirare del secolo XIX; ma nell'ambito del concorso è senz'altro una novità assoluta e rivoluzionaria, ben compresa dai giudici le cui acute critiche non si limitano al singolo progetto ma all'intera estetica neoclassica.

Le sedute della commissione si conclusero con la pilatesca sentenza: «Le prefate osservazioni avrebbero condotto la Commissione a dare l'assoluta preferenza al disegno portante l'epigrafe Ch'io fui per ritornar più volte volto; se non che esaminato il progetto nella parte economica e fatto redigere accurata perizia da signori ingegneri Girolamo Zamboni ed Antonio Taeri dovette persuadersi che la presentata perizia firmata dal signor Arcio-

---

[27] L'amore per l'architettura gotica ebbe inizio in Inghilterra in un curioso saggio di B. Langley, *Gothic architecture improbe by rules and proportions*, London 1742 , le cui teorie furono rielaborate in un saggio di A.F.Frezier *Sur quelques livres nouveaux concernant le beautè et le bon goût de l'architecture,* pubblicato sul «Mercure de France» del luglio del 1754 pp.7 - 59.Nel 1802 Chateaubriand nel *Genio del Cristianesimo*, reputa la gotica la più idonea delle architetture per i luoghi di culto. Tra il 1851 e il 1853 J. Ruskin pubblica *The Stones of Venice*, e nel secondo volume compare il suo fondamentale saggio sulla natura del gotico,

ni ed unita al progetto non sarebbe sufficiente all'esecuzione del disegno, e che se la Commissione pronunciasse il suo giudizio avrebbe scelto bensì a suo parere il migliore fra i disegni e l'unico opportuno al sito etc., ma da non potersi eseguire per la eccessiva spesa. Nella necessità adunque di non poter dare la preferenza a nessuno dei presentati disegni, la sottoscritta Commissione crede assolutamente di astenersi da qualunque giudizio»[28].

Il concorso giunse all'approdo senza un proclamato vincitore; ma la bellezza del progetto col motto "Ch'io fui per ritornar più volte volto" colpì nel segno e scopertone l'autore, in ossequio all'ordinanza n.608 -75 del 2 ottobre 1854 dell'I.R. Delegazione Provinciale, questi fu "ufficiosamente invitato" e, forse senza stupore, "comparve il valente architetto signor professor Rodolfo Vantini e dietro apposita interpellazione dichiara di essere egli stesso l'autore del progetto presentato colla epigrafe Ch'io fui per ritornar più volte volto. Aperta infatti la scheda si trova che essa e da lui firmata" e per adempiere alle "ponderate disposizioni della prelodata I.R. Delegazione" lo si invitò a redigere un progetto modificato "in modo che possa essere mandato ad effetto coi mezzi all'uopo disponibili"[29].

Il Vantini, come auspicato dai commissari, accolse il suggerimento e approntò un secondo progetto, emendato e ridotto al fine di contenerne i costi in ossequio alle osservazioni della relazione degli ingegneri Taeri e Zamboni, avendo maggior fortuna di Giovanni Cherubini; il progetto accolto senza ulteriori riserve fu l'avvio per la costruzione del tanto agognato sepolcro[30].

Dopo alcuni mesi sulla Gazzetta Uffiziale di Milano comparve il seguente annuncio: "Col programma 3 luglio 1847 l'Amministrazione di questo Spedale maggiore invitava gli Architetti ed Artisti dimoranti negl'II. RR.Stati Austriaci a concorrere al premio di lire 600, destinato a quello che avesse prodotto, dietro giudizio di apposita Commissione di Artisti Bresciani, il più meritevole progetto di un Monumento Sepolcrale marmoreo da erigersi in adempimento della testamentaria disposizione 23 dicembre 1837 di Angelo Bonomini sotto le discipline in detto Programma espresse. Nominatasi la Commissione, non avrebbe dessa prescelto alcuno dei presentati Progetti, astenendosi quindi dal pronunciare un giudizio di

---

[28] Per la copia del verbale si rimanda alla nota 15.

[29] Verbale del 10 ottobre del 1854 che si conserva in copia, con allegata la deliberazione n.608/75 del 2 ottobre nell'archivio presso l'Ospedale cfr. *O.E.B.* busta 444 alla data. Per l'iter che portò Vantini a presentare un secondo progetto emendato si veda il carteggio intercorso, dal 14 novembre del 1853 all'ottobre del 1854, tra l'Amministrazione degli Spedali e la Delegazione Provinciale in AsBs, *I.R.D.P.* busta 3370 alle date.

[30] Il secondo progetto Vantini si conserva in AsBs, *O.M.* 202 e si compone di undici tavole e due allegati tecnici.

assoluta preferenza, se non che ritenendo, che quello portante l'epigrafe "Ch'io fui per ritornar più volte volto" potesse presentarsi il più meritevole e adattato a I.R.Delegatizia Autorità Provinciale con sua ordinanza 31 ottobre 1855 n.5940-596 ebbe ad approvare definitivamente il Progetto con quelle modificazioni che erano state suggerite dalla Commissione medesima. Si invitano perciò gli altri concorrenti, dietro esibizione della ricevuta rilasciata da questa Amministrazione a ritirare i loro progetti insieme alle loro lettere accompagnatorie suggelate con avvertenza che non venendo recuperati i Progetti medesimi entro un anno da oggi, non si risponderà ulteriormente della loro conservazione. Brescia 26 novembre 1855 l'amministratore Pitozzi"[31]. L' annuncio fu l'atto conclusivo del tribolato iter progettuale della tomba ardentemente desiderata da Bonomini il quale, benché sepolto altrove, ebbe pienamente soddisfatta la sua postuma vanità, con buona pace di tutti compreso lo sconfitto Cherubini che, con caparbia perseveranza, ottenne piena soddisfazione dei suo vantati crediti residui[32].

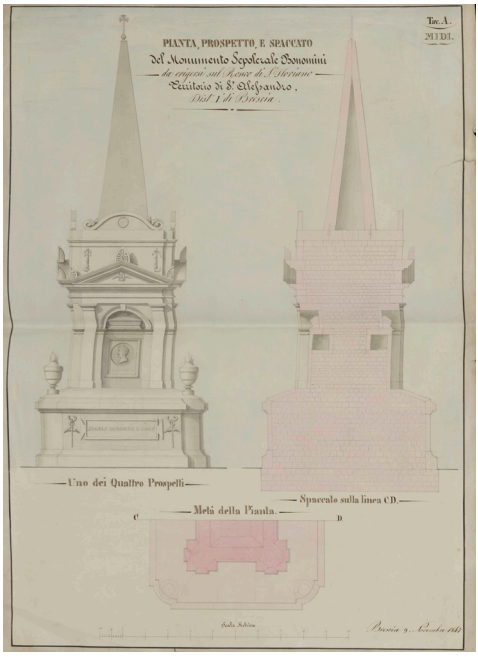


Fig. 21.
Pianta, prospetto e spaccato

[31] Gazzetta Ufficiale di Milano n.300, 18 dicembre e n.309 28 dicembre 1855, n. 3 gennaio 1856.

[32] Le richieste di Cherubini e i relativi atti per i suoi crediti residui si conservano in *O.E.B.* busta 444 alle date.

Progetto per il monumento sepolcrale Bonomini del partecipante al concorso del 1847 con ilMotto: “MIDI” - ing. Giuseppe Bianchi As.Bs, Mappe Ospedale 200

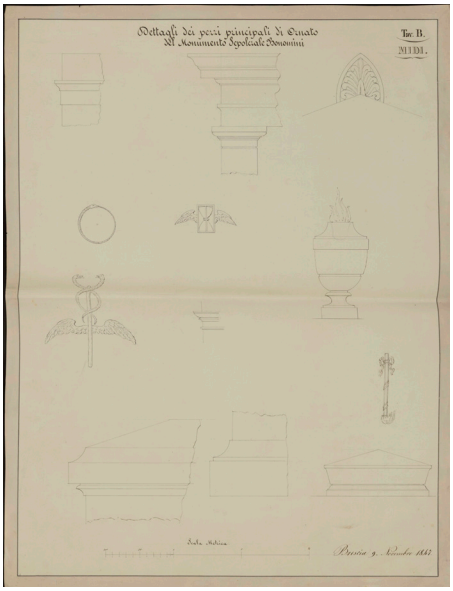


Fig. 22.
Dettagli dei motivi decorativi

Progetto per il monumento sepolcrale Bonomini del partecipante al concorso del 1847 con il Motto: “Brescia sdegnosa d’ogni vil pensiero” - (anonimo architetto milanese?) As.Bs, Mappe Ospedale 200/A

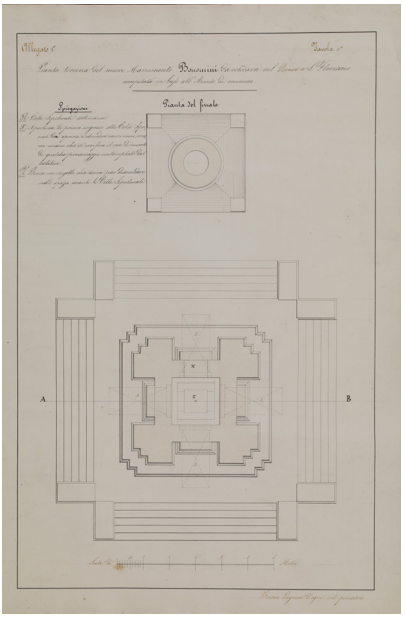


Fig. 23.
Planimetria della cella e del “finale”



Fig. 24.
Prospetto



Fig. 25.
Spaccato sulla linea A. B

Progetto per il monumento sepolcrale Bonomini del partecipante al concorso del 1847 con il Motto: "Amor di Patria viva Brescia" - anonimo architetto bresciano (?) As.Bs, Mappe Ospedale 200/B

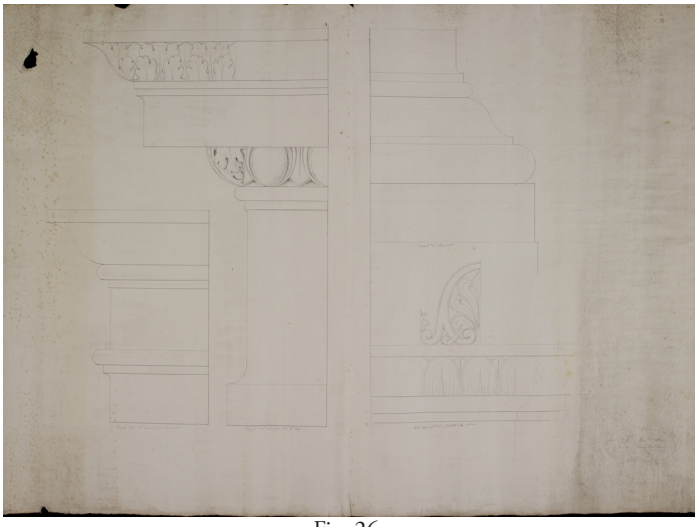


Fig. 26.
"dettaglio del basamento/della cornice del basamento/del cimazio unito al fregio/ Parte del cimazio del piedestallo delle colonne

Progetto per il monumento sepolcrale Bonomini del partecipante al concorso del 1847 con il Motto: "Ch'i fui per ritornar più volte volto "
- arch. Rodolfo Vantini
As.Bs, Mappe Ospedale 201

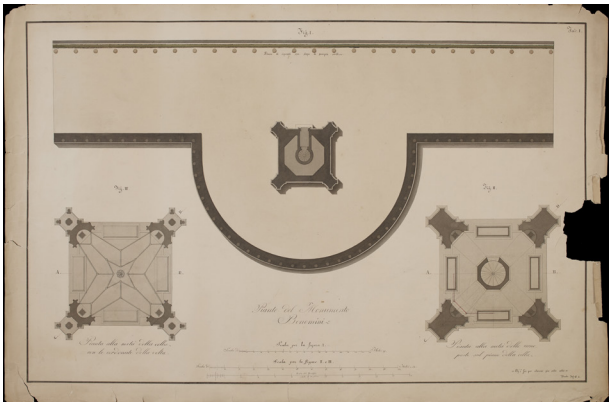


Fig. 27.
Planimetria



Fig. 28
Prospetto

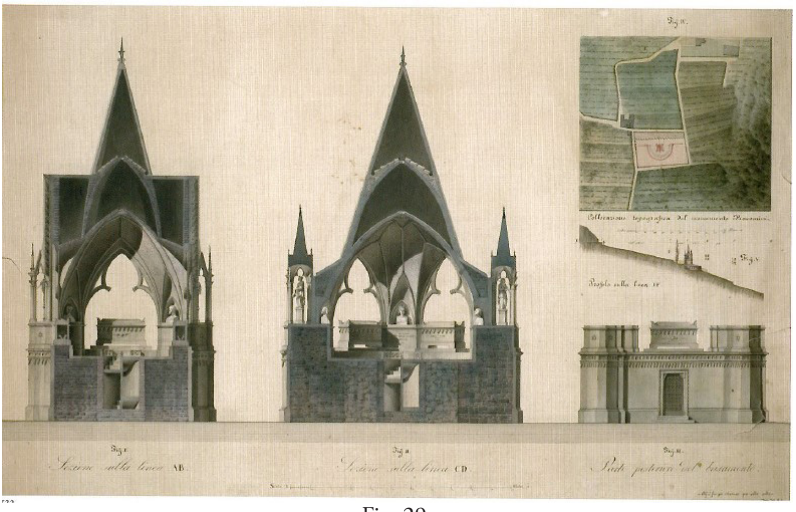


Fig. 29.
Collocazione topografica del monumento Bonomini/Profilo sulla linea FF/ Sezione sulla linea AB/sulla linea CD/ Parte posteriore del monumento

Rodolfo Vantini, Progetto per il monumento sepolcrale Bonomini
redazione definitiva del 1855 As.Bs, Mappe Ospedale 202

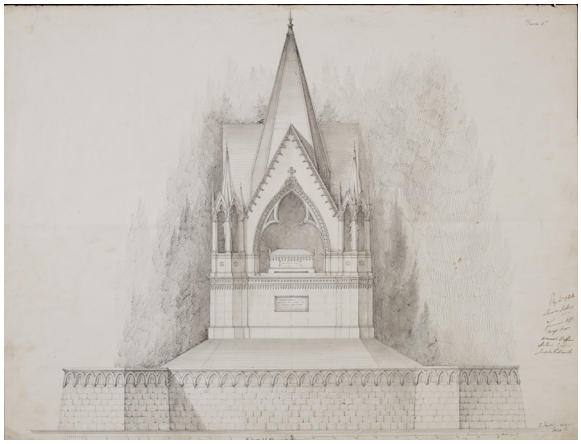


Fig. 30.
Prospetto

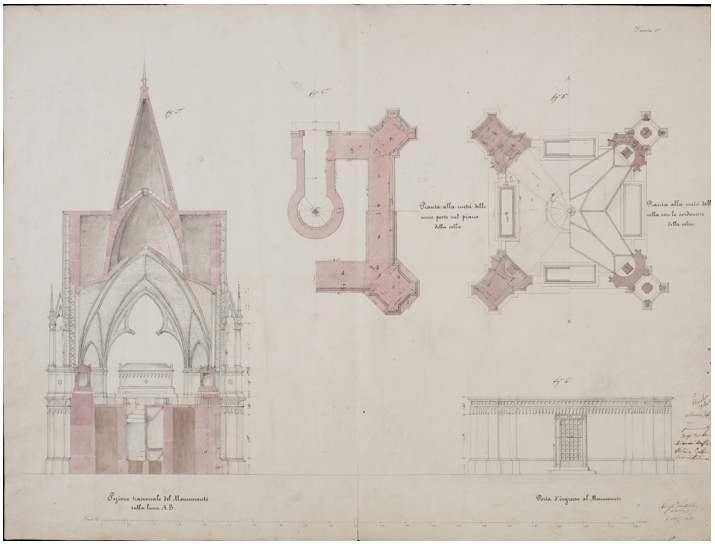


Fig. 31.
"Pianta della metà della cella con le cordonature della volta/Pianta alla metà delle urne poste sul piano della cella/Sezione trasversale del monumento sulla linea A.B"/ Porta d'ingresso al monumento

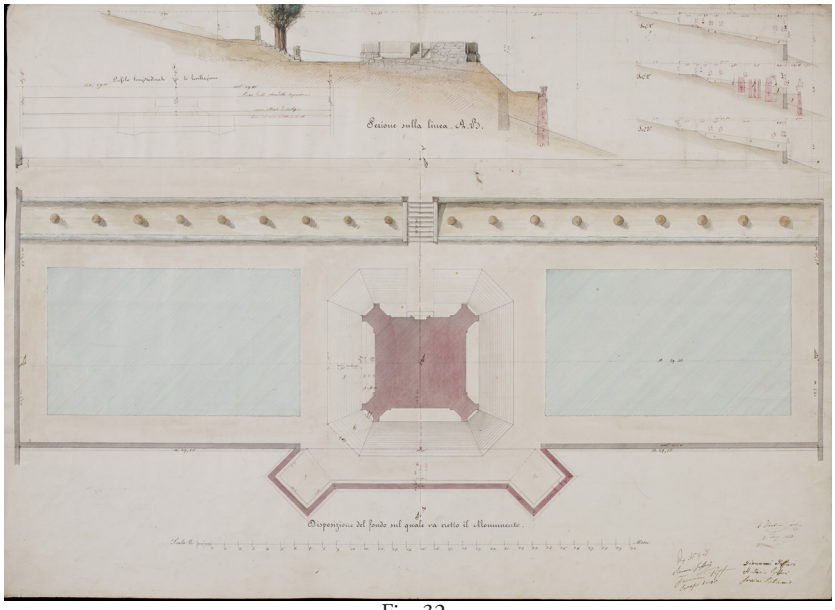


Fig. 32.
Sezione sulla linea A.B/Sezioni 1-2- 3/
Disposizione del fondo del monumento

MARCELLO BERLUCCHI*

LA CACCIA ALLA LARGA E IL DIALETTO BRESCIANO**

La materia della caccia con le reti chiamata, latinamente, *aucupio* rappresenta una delle più sottili ed artigianali abilità elaborate dall'uomo nel corso dei secoli. Gli uccelli costituivano una delle poche fonti proteiche di una dieta contadina abitualmente molto povera e ciò spiega la diffusione nei secoli di questo tipo di caccia.

Quando le armi da fuoco cominciarono ad essere diffuse (1600-1700) erano però un genere costoso e di lusso e quindi a nessuno veniva in mente di utilizzare una carica di preziosa polvere da sparo per dei semplici uccellini: per averne un vantaggio concreto, bisognava sparare almeno ad un orso. Nell'ambito della caccia con le reti la forma che ha avuto maggior successo anche letterario è stata il roccolo. Soprattutto tra il 1600 e il 1700 questa forma di caccia con le reti, che richiedeva specifiche abilità di giardiniere prima ancora che di uccellatore, fu propria delle case nobiliari lombarde e venete. Gli abati al servizio delle famiglie nobiliari erano spesso poeti e troviamo per esempio il ditirambo "Il roccolo" dell'abate Aureliano Acanti, accademico olimpico vicentino, stampato con magnifiche illustrazioni in Venezia il 1754 nella stamperia Pezzana, con licenza dei superiori e privilegio.

Il bresciano Eugenio Raimondi con la sua opera in versi "Delle caccie" comparsa in Brescia nel 1621 usciva in più bella veste in Venezia nel 1630, proprio l'anno della famosa peste manzoniana. Il bergamasco Accursio Corsini (1620) uscì con la sua ponderosa opera "Apologetica della caccia". A proposito del roccolo, la forma di uccellagione più diffusa, secondo un'antica tradizione avrebbe avuto un'origine, diciamo così, di opera pia. Sul finire del Sedicesimo secolo, in Val Brembana imperversava

---

* Socio 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 19 gennaio 2024.

la peste, e al suo seguito la carestia. L'abate del convento di monaci di San Pietro d'Orzio, per alleviare le sofferenze della fame, pensò di catturare gli uccelli di passo che transitavano al vicino Pizzo del Diavolo e così impiantò il primo roccolo. Di qui l'usanza si diffuse, soprattutto fra i religiosi. Altro poemetto celebre è "L'uccellagione" di Antonio Tiraboschi, veronese della Val d'Illasi, vissuto a Mezzane fra il 1707 e il 1774. L'opera, in endecasillabi sciolti, dipinge tutto il mondo della caccia con le reti, descrivendo la giornata del buon uccellatore con i relativi consigli. Si parla sempre del roccolo, con le reti verticali fisse, per prendere soprattutto gli uccelletti menzionati come i beccafichi, le sepaiole, gli usignoli e gli agliuzzi (quelli che noi oggi chiamiamo *alì*). In Brianza invece nel 1700 si cacciavano anche le allodole e vi prendeva parte un giovinetto non ancora famoso, Alessandro Manzoni. Ne parla l'Abate Antonio Stoppani[1], accennando al "casotto delle allodole" sito nella casa dell'Architetto Bovara di Lecco. Sulle assi del capanno qualcuno aveva lasciato questa iscrizione, a memoria del personaggio illustre:

"*In questo casotto, che stava alla ripa di Pescarenico, il grande Alessandro Manzoni mentre ricreavasi alla caccia delle allodole, pensava già forse ai Promessi Sposi. Questo casotto acquistarono i Fratelli Bovara di Lecco dal sullodato nel 1806 e dall'Ingegnere, uno di essi, venne qui trapiantato nel 1828. Umile ma preziosa memoria. Possano anche i tardi nipoti con uguale senso di gioia e di ammirazione ripetere: qui sedeva Manzoni*".

A chi legge queste note due secoli dopo resta la curiosità di sapere come fosse possibile cacciare le allodole in riva al Lago di Lecco in un luogo che sarebbe passato alla storia come sede del convento dei Cappuccini di Fra' Cristoforo.

Ancora oggi, dopo che dal 1967 la legislazione nazionale ha proibito la caccia con le reti, sopravvivono dei roccoli come vero e proprio esempio di architettura vegetale, situati per di più in montagna o agli sbocchi delle valli. Come si sa, la struttura del roccolo era costituita da un boschetto centrale di alberi e da una struttura circolare di siepi attorno, ove erano celate le reti verticali infisse. Il metodo di uccellagione consisteva nel fatto che gli uccelli di passo si posavano sul boschetto centrale; a questo punto l'uccellatore, dal capanno, li impauriva con lo *sbrof* (in italiano spauracchio) e in dialetto bergamasco *sboradur* (*bor la legor* = far saltare la lepre / *borer* = aggredire verbalmente) di modo che gli uccelli si infilavano a terra nella rete fissa. L'impianto del roccolo era poi completato da una serie di reti perimetrali entro cui si infilavano per conto proprio gli uccelli.

Il tipo di uccellagione deriva naturalmente dal tipo di uccelli da prendere, sicchè la *summa divisio* è proprio fra uccelli che si posano sugli alberi

[1] Nella sua operetta "I primi anni di Alessandro Manzoni".

(e si prendono nel roccolo) e uccelli che stanno per terra (che si prendono appunto con le reti a terra, cioè con la larga). I primi sono tordi, fringuelli, montani, frisoni, passere, oltre gli uccelletti minori come beccafichi, codirossi, ecc.. I secondi sono quelli che stanno a terra cioè allodole, *sguizzette* (in italiano pispole), e tutte le specie di palude come *boarì*, *boarote* ecc. (in italiano cutrettole di palude o cutrettole bianconere).

Si è detto che alla larga si prendono gli uccelli che stanno per terra e quindi il tipo di uccellagione è naturalmente diverso rispetto al roccolo e molto più elaborato. Questi uccelli di passo infatti, debbono essere portati a terra prima attraverso l'annunzio delle spie, cioè di quei richiami con gabbie posti su alti pali, poi invogliate ad abbassarsi ancora con l'uso del *sambel* (zimbello) fino a posarsi per terra o a passare a volo radente sopra le reti. Bisogna aggiungere che per piantare una larga occorre essere anche dei bravi geometri perché si debbono impiantare le reti a terra (in italiano copertoni) reti che, azionate da apposite molle, ma tirate materialmente con una manetta nel capanno, si debbono chiudere per imprigionare gli uccelli. Naturalmente, un conto è quando gli uccelli sono posati nella rete, e tutto è più semplice, un altro conto molto più complicato è il tiro a volo quando gli uccelli passano sopra le reti distese. Credo che si debba dire qualcosa di più su queste reti, perché, ripeto, non si tratta qui di reti verticali immobili come quelle del roccolo, ma di qualcosa di vivo che deve essere azionato manualmente. Tanto per cominciare, ci vuole un capanno al quale fanno capo tutte le varie reti che sono predisposte ciascuna per una specie di uccelli da trattare in modo diverso. C'è così la rete delle *sarlode* (allodole) quella delle *sguizzette* (pispole), quella comune per tante specie (fanelli, *boarì* e *boarote*) e quella per le passere (detta *sesèta* = siepetta) perché ha appunto una piccola siepe entro cui le passere si rifugiano che deve essere coperta dalla grande rete azionata.

Il capanno, spesso di carpini per ragioni di mascheramento, di solito circolare, aveva nell'interno un tavolo rotondo con e un capace cassetto sottostante. Nell'asse del tavolo, su cui stavano seduti tutti i cacciatori c'era un foro di comunicazione con il cassetto sottostante per metterci dentro gli uccelli presi e uccisi (non quelli che si conservavano per venderli da richiamo ai cacciatori come le allodole o le passere).

Dunque le reti erano lunghe 20-25 metri e perciò abbastanza pesanti. Si comperavano da uno dei retifici del lago d'Iseo e occorreva tingerle di marrone, per renderle meno visibili a terra. Si facevano bollire in un enorme pentolone col "sei" (cioè con le bucce di castagna) che dava il colore giusto. Nell'economia semplice di allora non si spendevano soldi per la tintura artificiale (detta "tintorgia"). Le reti erano alte 2 metri e restavano distese con l'aiuto di un'asta di legno di egual misura e il filo di ferro che

le reggeva in lunghezza. Da un lato questi tiranti finivano nel capanno, e dall'altro erano agganciati alle stanghe, o molloni metallici, che servivano per agevolare il sollevamento e la chiusura (per *daga el caalèr*, si diceva). È intuitivo come fossero difficili e delicate le operazioni di posatura, misurazione e aggancio delle reti da azionare poi manualmente con non poca forza. Ho sempre parlato di reti, ma occorre ricordare che erano due ante, una destra e una sinistra, posate con in mezzo la "tésa" cioè quello spazio di qualche metro quadrato che doveva attirare gli uccelli: quindi, erba verde di prato per le sguizzette, terra arata smossa per gli uccelli abituati a nutrirsi di insetti. Nel centro della "tésa" c'era la "tochèta", altra grande invenzione dell'ingegnosità venatoria. Era un'asta sottile di mezzo metro circa incernierata alla base in maniera da poter essere alzata e abbassata con un filo dal capanno. All'estremità del bastoncino c'era l'uccello da richiamo, con l'apposita "braghèta", cioè un bustino di spago intrecciato con arte e fatto indossare all'uccello in modo che potesse muoversi e svolazzare, restando legato. Altro arnese d'ingegno era "l'anilì de la braghèta" cioè appunto un anellino, forgiato con l'apposita pinzetta e col filo d'ottone, così da consentire piena libertà di movimento al volatile.

Chi ha visto i vecchi uccellatori intenti con religiosa attenzione e stupefacente abilità manuale, a realizzare questi anellini con relativi agganci, maneggiando la pinzetta ("el tenaì") come un provetto dentista fa il suo lavoro, non può che rammaricarsi per la scomparsa di questa (e di altre) abilità concettuali, prima ancora che manuali, frutto di esperienze elaborate nei secoli. Lo scopo finale era quello di realizzare una imbragatura dell'uccello che non fosse nociva e consentisse piena libertà di movimento al richiamo ("*la braghèta la ga de eser come en vistidì dei gnari: i gà de pudis möer*").

Un capitolo a parte, nel campo delle "tochéte", spetta alla "fanilina", cioè al richiamo per i fanelli, il cui addestramento era un altro dei vertici dell'arte dell'uccellatore. I fanelli sono una specie di uccelli di palude, di colore grigio – beige con punteggiature sul dorso, di natura sospettosissima. Arrivano silenziosi verso il mezzogiorno a "rusulì" di quattro o cinque e per farli abbassare e posare è necessaria un'uccellagione molto raffinata, ove decisivo è il ruolo della "fanilina di tochèta". Questa femmina deve simulare l'operazione di posa attraverso un aggraziato sbattimento delle ali, così da invogliare gli altri fanelli a fare altrettanto (cioè a posarsi nella rete). Per ottenere questa facilità al comando occorrevano ore di insegnamento che l'uccellatore impartiva drizzando l'asticciola della tochèta con in cima la fanilina debitamente imbraghettata e poi mollando a mano a mano lo spago per far scendere a terra la bacchetta. Il risultato di addestramento era perfetto quando "la fanilina la fa la pimpinèla", cioè scendeva fino a terra

sempre agitando graziosamente le ali.

Proprio per la complessità e difficoltà dell'addestramento, ho visto anziani uccellatori con l'espressione triste nel dare la notizia "ghè mort la fanilina".

La presa principale della larga erano le sguizette (pispole) uccelletti graziosi e saltellanti tanto da aver suscitato paragoni umani: "chèla scèta lé la par 'na sguizèta", detto di una ragazza sbarazzina che si muoveva saltellando. Le sguizete si uccellavano abbastanza facilmente e si posavano volentieri nell'erba alla ricerca di insetti. Avevano la caratteristica di muoversi saltellando veloci ("le cor") e quindi una delle abilità del "casarì" (il giovane aiutante dell'oseladur) era quella "de fale corer" uscendo di soppiatto dal capanno, "töga la olta" stando a debita distanza e borbottare a voce bassa, come una litania, "cor bèla, cor, sö bèla, sö" fino a farla correre per terra e arrivare all'orlo della rete. Qui non era infrequente che l'uccelletto sostasse a lungo, quasi pavoneggiandosi, sul filo di ferro che reggeva la rete – finchè dalla "spiaröla" del capanno, ove si aspettava con ansia di poter tirare la rete con dentro la sguizeta, arrivavano le maledizioni dell'uccellatore: "Chèla lé l'è mia 'na sguizèta, l'è 'na porca".

La specie più nobile della larga erano le allodole (sarlode), che arrivavano, nei giorni di passo, a stormi (ros). Segnalate dalle "spie" lontane, bisognava farle abbassare fino a mezzo metro da terra ("le gà de fregà") passando sopra le reti distese, bisognava giocare col "sàmbol" (zimbello) per questo e poi subentrava il momento più emozionante, quello del tiro con la rete. Un "ros" di sarlode va almeno a sessanta chilometri all'ora (un metro al secondo) per cui l'abilità di chi era alle manette dell'apposita rete doveva scegliere l'attimo esatto per drizzare contro il volo l'anta della rete. L'anta giusta, s'intende, cioè la destra (manetta sopra) se il volo veniva da sinistra, oppure la sinistra (manetta sotto) se veniva da destra. Rimaneva indecisa la scelta nei pochi casi in cui il volo veniva di punta, cioè verso il capanno e quindi in mezzo alle due ante della rete. Sbagliare manetta in questi casi voleva dire appiccicarsi addosso un'onta non facile da far dimenticare, oltre alle maledizioni dell'uccellatore e dei compagni di caccia, seduti sul tavolo circolare.

Un capitolo a parte erano le passere, considerate come la specie meno nobile della caccia. Ma avevano molto mercato, da vive, perché richieste dai capannisti che le esponevano nelle loro poste, oltre ai più nobili tordi, fringuelli, montani, frosoni (che si andavano a prendere nei roccoli).

Le passere, delle due specie nostrane delle "büsarine" (passere mattugie) e della "grosse" (o "smerdere" perché beccavano di preferenza le "boasse" delle vacche) ponevano problemi anche di tecnica nell'uccellagione. Tanto per cominciare, le passere non stanno normalmente solo per terra, ma si

posano sugli alberi e ciò faceva vacillare il principio cardine sul tipo di uccellagione (il roccolo per gli uccelli che stanno sugli alberi, la larga per quelli che stanno a terra). Per fortuna, però le passere si infrascano anche nel fogliame delle siepi e degli alberi di alto fusto, come, nelle nostre campagne, gelsi e platani.

Perciò c'era la "sesèta" (siepetta) costituita appunto da una siepe alta un metro o poco più, che veniva coperta da una rete (un'anta sola) più corta e più alta delle altre, e molto più pesante da tirare. L'impianto delle apparecchiature per la "sesèta" rappresentava un altro dei vertici dell'abilità dell'uccellatore, insieme geometra e agronomo.

Le prese della larga erano uccelli vivi o morti. Questi secondi servivano per gli spiedi, non si vendevano, sarebbe stato considerato poco elegante: noi a casa facevamo almeno due spiedi la settimana, spesso con uccelli di una sola specie, solo sguizette o solo allodole, oltre naturalmente ai lombi. La Domenica c'erano amici nei mesi d'autunno e noi contavamo orgogliosamente i becchi degli uccelli sull'orlo del piatto, insegnando agli ospiti forestieri che questa era l'unica parte da non mangiare.

Gli uccelli vivi, invece, come le allodole e le passere, servivano da richiamo, ed avevamo un loro mercato (come anche tordi e fringuelli nei roccoli). C'era la processione dei postulanti, alla larga e l'uccellatore aveva messo un cartello (in realtà un pezzo di asse in legno con sopra scritto: "È vietato avvicinarsi al capanno. Per uccelli chiamare").

C'erano degli appositi registri ove segnare le prese giornaliere, suddivise per specie: in uno spazio finale della pagina del quadernetto (uno dei nostri di scuola, a quadretti perché veniva meglio) c'era l'indicazione "Varie" ove si registravano le visite alla larga. Molti amici e conoscenti passavano di lì e credo che non fossero poche né insignificanti le trattative anche d'affari o politiche svolte dentro e fuori dal capanno. I registri della larga del Conte Lana (la stessa che poi noi gestivamo con il cugino Guido, sui suoi terreni delle "Arzèle") non registravano solo le allodole, in perpetua rivalità con il Vescovo Bonomelli che aveva una posta a Nigoline.

"Ho preso più allodole io che tordi Voi, Monsignore"

"Caro Conte, anche se i cacciatori hanno una considerazione speciale presso la Santa Chiesa, Le ricordo che non sta bene dire le bugie".

Gli uccelli da richiamo tenuti in gabbia andavano nutriti, non tanto per motivi umanitari, allora per fortuna ancora estranei, quanto perché fossero in buona salute e potessero fare il mestiere loro, cioè cantare per attirare i loro confratelli. Un ingrediente essenziale della loro dieta di insettivori erano appunto le varie specie di insetti che si trovavano nei campi, soprattutto i "siocc" (o anche saioch – cioè grilli ma soprattutto cavallette verdi di varia misura). Procurarsi questoi insetti era compito specifico dei

casarì e io l'ho fatto, coi miei fratelli, per molto tempo. Ci voleva un arnese apposito costruito da noi e costituito da una paletta in legno col manico abbastanza lungo per smuovere l'erba e picchiare poi destramente sul siot che saltellava fuori. Quando si tornava al capanno col bottino di insetti, l'uccellatore li sminuzzava (con le mani, naturalmente, non si era tanto schizzinosi allora) e li impastava con farina gialla e chicchi di miglio fino ad ottenere "el pastel" magari infarcito con scarti di formaggio. Annusandolo da vero intenditore l'uccellatore sentenziava rapito "Sent che bu udurì" confesso che la nostra sottoposizione gerarchica non si spingeva fino al punto di condividere queste valutazioni olfattive. Finita la stagione di caccia dopo i morti gli uccelli da richiamo venivano ricoverati in una apposita stanza della cascina (detta "la cà degli osei") dove svolazzavano liberi. Qui passavano anche quella delicata fase della muta cioè del cambiamento del piumaggio che avveniva (non so bene perché) al buio, con la porta chiusa e la finestrella oscurata. Di qui il detto comune "son en muda" e quando poi si accende la luce "ghe finit la muda".

Ho lasciato per ultimo uno degli argomenti più delicati dell'uccellagione, cioè l'arte di saper fischiare imitando il canto delle varie specie di uccelli. Quest'arte molto antica si svolgeva attraverso l'uso di appositi fischietti circolari di ottone, più grandi per ottenere i toni bassi della sarlode, più piccoli per quelli acuti delle sguizette, medi per boarì e boarote. Un bravo uccellatore doveva saper fischiare bene e portava al collo la collana coi diversi fischietti, (sübiot o al plurale sübii). C'erano dei fuoriclasse in materia ed io ho visto persone in grado di far posare l'uccello fino sulla spiaröla del capanno. Pur senza arrivare a questi virtuosismi, l'uso del fischio serviva soprattutto nella delicata fase di avvicinamento degli uccelli, una volta agganciati dalle gabbie di spia per guidarli fino alla spianata delle reti ove subentrava il canto dei richiami in gabbia accompagnato dall'uso sapiente del sambol o della tochèta.

«Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 2024, Brescia 2025
ISSN 1594-8218

GIUSEPPE FUSARI*

"CREDERÀ FORSE ALCUNO, CH'EGLI FOSSE CADUTO NEL VIZIO DE' TENEBROSI". NOTE SULLA PITTURA DI ANDREA CELESTI**

«Tenuto conto dell'impostazione che abbiamo voluto dare allo svolgimento storico del gusto del Seicento pittorico veneziano, s'è creduto opportuno inserire in questo capitolo dedicato alla fenomenologia dei 'tenebrosi' l'attività pittorica del Celesti dagli inizi fino al Settecento, per sottolineare meglio il valore della sua conversione a quel 'chiarismo' neoveronesiano, che improntera la sua opera dal primo decennio del nuovo secolo, dove appunto il suo stile si svolge in sintonia con quella corrente del 'rococò', che ha in Sebastiano Ricci il capofila»[1]. Le parole di Pallucchini sono abbastanza chiare, e così il suo intento: "sottolineare meglio il valore della sua [di Celesti] conversione a quel 'chiarismo' neoveronesiano, che improntera la sua opera dal primo decennio del nuovo secolo"; tuttavia l'etichetta che a Celesti[2] è stata appiccicata da quel momento - quella di tenebroso - non è del tutto in armonia sia col pensiero generale del grande

* Socio dell'Ateneo di Brescia. Università Cattolica del Sacro Cuore Campus di Brescia.
** Testo della conferenza tenut presso l'Ateneo di Brescia venerdì 26 gennaio 2024.

[1] R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Seicento,* I, Milano 1981, p. 265.

[2] È necessario ricordare qui che, solo abbastanza recentemente, sono stati precisati gli estremi della vita dell'artista (1638-1710), grazie alla pubblicazione dell'atto di battesimo e di morte. « Cogliamo l'occasione per precisare gli estremi anagrafici di Andrea Celesti che fin qui si riteneva nato nel 1637 e morto nel 1712 circa: ASPVe, *Parrocchia di Santa Maria Nova, Battesimi,* reg. 1 (1577-1770), p. 23: "1638 adì 29 ottobre, Andrea et Zuanne fio de messer Steffano Celesti pittor quondam Andrea et de madonna Franceschina fia del quondam Zuanne Pettener giugali, nacque li 24 corrente, fu compare il signor Antonio Ferrari di contrà di Santa Trinita [...]. Battezzò il signor piovan". *Ivi, Parrocchia di Santa Marina, Morti,* reg. 10 (1698-1713), p. 141: "Adì 19 marzo 1710. Il signor cavalier Andrea Celesti pittore di anni 73 in circa amalato già 5 da febre continuo et flusioni di petto […]. Lo farà sepelire la signora Martina sua consorte con capitolo"». M. Favilla-R. Rugolo, *Per Antonio Balestra*, in «Arte veneta», LXVI (2009) [stampa 2010], pp. 97-98, nota 39.

studioso[3] che circoscrive il termine alla semplice accoglienza, da parte di Celesti, del *naturalismo* tenebroso, sia con le fonti antiche che nel *vizio* dei 'tenebrosi' vedevano invece il solo fatto cromatico, imputato però alla preparazione delle tele e alla perdita delle mezze tinte[4].

Stupisce, tuttavia, nelle parole di Pallucchini l'idea che Celesti si *convertisse* al 'chiarismo' neoveronesiano varcando il secolo, quando la sua pittura fin dall'inizio, e grazie al portato di Matteo Ponzone e di Giovanni Antonio Fumiani, oltre che, in seconda battuta, di Pietro Liberi, trae dal genio di Veronese l'impaginazione degli sfondi e via via l'integrazione del narrato e ben prima del nuovo secolo, se si guardano i due teleri in San Zaccaria a Venezia, collocati, sulla testimonianza di Martinelli[5], attorno al 1684[6]. Basterebbero questi; ma quella di Celesti con Veronese è da considerare una lunga fedeltà, addirittura forse un risveglio, un modo per uscire dai turgori ponzoniani e dal chiaroscuro bituminoso della sua pittura; una svolta che avviene in brevissimo tempo, almeno confrontando i due teleri

---

[3] «Fu il Mazzoni evidentemente che instradò il Celesti alle novità di una fantasiosa pittura barocca amica di forti sbattimenti di luci e di ombre: ma il Celesti, che aveva certamente conosciuto nella bottega del Ponzoni lo Zanchi, comprese *anche* l'attualità del gusto dei 'tenebrosi', cioè il loro naturalismo». Pallucchini, 1981, p. 265. Il corsivo è di chi scrive: in tal senso lo studioso ha inteso circoscrivere l'adesione di Celesti al tenebrismo, ponendolo in concorrenza con gli altri influssi che la pittura del veneziano subisce, soprattutto per mezzo di Ponzone, Fumiani, ma anche di Pietro Liberi; altrove, nel corso della disamina, Pallucchini mostra infatti la molteplicità delle figure che hanno ispirato la pittura celestiana a partire dai grandi del Cinquecento veneziano, Tintoretto e da Veronese. Pallucchini, inoltre, mette bene in evidenza in qual senso ritiene che Celesti abbia potuto aderire alla poetica dei tenebrosi, ossia nell'accoglienza della vena naturalistica (che, tuttavia, utilizzò senza la crudezza di altri interpreti), più che nell'ispessimento del chiaroscuro e nei contrasti luministici.

[4] È solo in questo senso che le fonti antiche sollevano il sospetto e non nell'adesione, come invece ritiene Pallucchini, di Celesti al naturalismo dei tenebrosi. Come si vede l'etichetta di 'tenebroso' data a Celesti in epoca antica e moderna riguarda due differenti caratteri della sua pittura ma, in entrambi i casi, risulta fuorviante per una lettura corretta dell'intera opera.

[5] D. Martinelli, *Il ritratto di Venetia,* Venezia 1684, p. 117: «Dintorno alla chiesa, sopra la cornice, hanno cominciato a mettere un altro ordine de' quadri e fin'hora ve ne sono tre, rappresentanti l'historia della fondazione del Monastero e l'introduzione in esso de' Corpi Santi. Le prime due verso la porta ed entrando alla sinistra sono opere del Celesti; l'altra dello Zanchi».

[6] Pallucchini (1981, p. 267) afferma invece che «nel Benedetto III che visita il convento di S. Zaccaria (fig. 876) la composizione sembra centralizzarsi nella figura del pontefice, per poi dilatarsi sull'intelaiatura delle architetture in rivoli di racconto con gruppi di figure stipate. Le inquadrature architettoniche, che sembrano respingere alla ribalta tutta quella folla, non hanno la leggerezza di quelle veronesiane, ma piuttosto si rifanno agli esempi del Mazzoni e del Fumiani».

della Sala della Quarantia Civil in Palazzo Ducale a Venezia, raffiguranti *Mosè fa distruggere il vitello d'oro* e *Mosè castiga il popolo idolatra,* siglati K.A.C.P.F. e quindi collocabili a ridosso del 1681, quando l'artista ottenne il titolo di cavaliere, e una delle tele del Paramento Civran nella Cattedrale di Vicenza, raffigurante l'*Imperatore Eraclio, spogliato dalle insegne regali, si accinge a riportare la vera Croce recuperata dai Persiani nella basilica eretta sul Calvario*, pagata già nel 1680 ma assegnabile almeno al 1682 (l'autore si firma, anche qui, già col titolo di cavaliere - K. A.C.) per il quale, proprio Pallucchini, afferma: «difficilmente sembra anteriore ai teleri di Palazzo Ducale per via di uno schiarimento che comporta una valorizzazione delle zone cromatiche: nella regina Elena inginocchiata a destra la tipologia e lo stesso linguaggio neoveronesiano si vanno concretando in pieno»[7], ben prima, quindi dell'inizio del nuovo secolo.

La divisione cronologica scelta da Pallucchini - e nella quale lo studioso si trova più volte stretto - ha creato, tuttavia, due differenti problemi: il primo, come si è detto, riguardante l'etichetta di 'tenebroso' mai attribuita prima a Celesti; il secondo, inerente alla svolta 'chiarista' del pittore dall'inizio del secolo, negata, nei fatti, almeno dalle opere estreme di Verolanuova.

Il primo, breve profilo dell'artista, è tratteggiato nell'*Abcedario* di Pellegrino Orlandi, ancora vivente il pittore e non v'è traccia di turbamenti 'tenebrosi': Celesti, scrive Orlandi, «cercò da sé una vaga maniera, idee graziose, nobiltà d'abbigliamenti, sfarzo di pieghe, colore rilevante, sbattimenti luminosi, campo ameno, ed aria serena»[8]. Si potrebbe obiettare che lo studioso bolognese vedesse (o conoscesse) dell'artista solo le ultime opere, assai più chiare; tuttavia mi pare interessante, facendo un salto di una cinquantina d'anni, arrivare alla nota testimonianza di Charles-Nicolas Cochin che descrive due opere giovanili, un tempo nella cappella della Pace nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia, *San Luca dipinge la Vergine*, oggi perduta e l'*Adorazione dei Magi*, passata sul mercato antiquario nel primo decennio del XXI secolo[9], attraverso la quale è possibile comprende-

---

[7] Pallucchini 1981, p. 267. Di diverso parere è Fossaluzza: «Si pone più utilmente su una linea di ricerca formale, che merita la qualificazione di barocchetto accademizzante, il telero con *Eraclio che si accinge a trasportare la Croce* per il paramento Civran della cattedrale di Vicenza spettante al 1679-1680». G. Fossaluzza, *Da Andrea Celesti ad Antonio Arrigoni: disegni, precisazioni e proposte,* in «Radovi Instituta za Polijest Umjetnosti», XXXII (2008), p. 170 e nota 30.

[8] P. A. Orlandi, *Abcedario pittorico,* Bologna 1704, p. 113.

[9] La tela è stata riconosciuta e pubblicata da E. Lucchese, *Andrea Celesti, l'Adorazione dei Magi" di Santa Maria della Pace ai Santi Giovanni e Paolo*, in «Arte veneta», LXVI (2009) [stampa 2010], pp. 161-164.

re meglio il giudizio dello scrittore francese. Questi, nel suo *Voyage d'Italie* del 1758, descrive così i due dipinti: «ils sont ingénieux de composition; la maniere en est grande; le caractere du dessein en est rond, & les formes molles & indecises, sourtout dans les draperies. L'effet en est piquant; les ombres fort noires; les demi-teintes sont colorées de tons extrémement vifs, beaux & variés. Il y a beaucoup de tons pourprés, & il ressamblent fort à ceux de *Rubens,* lorsqu'il est le plus haut en couleur. Le pinceau en est flou. C'est le plus hardi coloriste qu'on ait vu à Venise: mais il est outré à l'excès, & la nature n'est point de cette force»[10]. La tela superstite aiuta a intendere meglio quanto scritto da Cochin ed è un tassello importante per conoscere la produzione di Celesti prima degli anni Ottanta, tutta legata ai suoi maestri (e a qualcosa di Pietro Ricchi pare), in chiaro, ricca di cromie smaglianti. E ancor di più aiuta a capire il senso di quelle "ombres fort noires" che senza il dipinto si sarebbero immaginate più fonde e volute, e che, invece, più dello stile, fanno riferimento all'ammaloramento che stava già interessando le tele di Celesti a causa dell'imprimitura. Basta poi un altro salto di poco più di dieci anni per arrivare al celebre profilo di Anton Maria Zanetti (1771), nel quale questi afferma: «Tutte le altre qualità del vago suo stile procedettero dall'ingegno suo, fecondo d'immagini nobili, e di pittoreschi allettamenti. Ai bei tratti del pennello nel condurre sulle tele il colore aggiunse un gusto di tinta non lontano dalla verità, benché lucido molto lieto e soave. Se le pessime imprimiture non avessero divorate il parte le belle mezze tinte de' quadri suoi, potrebbe quella verità vedersi in ognuno di essi; ma se non se ne incontrano di ben conservati, crederà forse alcuno, ch'egli fosse caduto nel vizio de' tenebrosi»[11].

Zanetti non avrebbe mai potuto annoverare Celesti tra i tenebrosi, stante l'idea che di essi aveva e il giudizio fortemente negativo espresso sulla loro pittura colpevole, oltre che di accentuare gli scuri (l'effetto più visibile), di trattare la natura tal quale, alla maniera dei caravaggeschi. «Fra gli altri abusi - scrive - s'introdusse uno stile umile e tenebroso; sicché in

[10] C. N. Cochin, *Voyage d'Italie*, III, Paris 1758, pp. 57-58.

[11] A. M. Zanetti, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche di veneziani maestri,* Venezia 1771, pp. 400-401. Il testo di Zanetti è base anche al giudizio critico dell'abate Lanzi che riprende quasi alla lettera il testo zanettiano: «È pittor vago, fecondo di belle immagini, di contorni grandiosi, di campi ameni, di arie, di volti, e di vestiture graziose, e talora paolesche; di un colorito finalmente non lontano dalla verità, lucido molto, lieto, e soave. Per desio di chiaroscuro, ch'è uno degli allettamenti del suo stile, o piuttosto per colpa delle sue imprimiture, non son molte le sue opere, che conservino la nativa bellezza. Talora parrebbe seguace de' tenebrosi; spesso le mezze tinte compariscono svanite, e tolto l'accordo, che ne' suoi quadri ben mantenuti è armoniosissimo». L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia,* II/1, Bassano 1795-1796, pp. 201-201.

molte di quelle pitture oggimai altro non resta che i soli lumi; essendone sparite le mezze tinte, e le masse degli scuri ridotte sono a nulla. Per agevolare il modo di quel dipingere si preparavano le tele con imprimiture o mestiche scurissime e oliose, anzi con olio talvolta s'ungevano nell'atto di porvi sopra il pennello; e tanto danno cagionavasi perciò alla durevolezza delle pitture, quanta facilità trovava il Pittore, che altro non cercava allora, che impostura e sorpresa. Si tornò, è vero, a osservare la verità, ma, oimè, con qual occhio! Qualunque stato fosse il modello che si presentava, ricopiavasi in tutte le parti sue tale e quale, e que' nudi ineleganti e plebei dovean vedersi anche ne' consessi più nobili, o in figura di arditi pitocchi, o incivili persone che mezzo vestite entrassero dove entrar non doveano».

Celesti poteva quindi essere *confuso* con i 'tenebrosi' ma solo per una questione di materiali, non certo per la scelta dei soggetti e per l'elezione delle figure. Si potrebbe, in questo senso, dare uno sguardo a uno dei capolavori dell'artista, conservato nel Duomo di Desenzano, raffigurante la *Cena in casa del fariseo,* collocata sulla parte destra del presbiterio. Come in figurazioni simili (il *Banchetto di Baldassarre* già in casa Delai a Toscolano, ad esempio) l'attenzione dell'artista per i particolari naturalistici delle vivande è stupefacente e si accorda all'attenzione per la resa dei tratti somatici dei personaggi, spesso caratterizzati quasi fossero ritratti; eppure tutto è controllato dallo stile di Celesti che prende a piene mani, per cromie e impaginazione, dai testi di Veronese, risultando semmai più convincente che nelle opere della metà degli anni Ottanta nella disposizione dei personaggi che non stanno più solo sul proscenio ma "abitano" gli ambienti solenni e le architetture biancheggianti che fanno da sfondo alle scene, ormai prive della pesantezza ereditata dalla cultura dei suoi primi maestri. Altrettanto si potrebbe dire per i grandi teleri del presbiterio della Parrocchiale di Toscolano (1688), in particolare la *Caduta di Simon Mago*, nella quale la vivacità di osservazione del naturale si sposa con cromie brillanti, colori chiari e un repertorio desunto da tutta la grande tradizione veneziana da Veronese al giovane Tintoretto, riletta tuttavia attraverso quel tono veloce della pennellata che talvolta addensa, talvolta sfila una materia sempre cangiante, dovuta, con tutta probabilità, al metodo di stesura del colore usato dall'artista, così come ricordato ancora da Zanetti: «Diceami un vecchio Professore che il dipingere di questo valentuomo era assai singolare nel modo. Molte volte non meschiava i colori sulla tavolozza, siccome ognuno suol fare; ma mettendo sulla tela una striscia di biacca, una di terra rossa, di gialla, e d'altri colori, univa ogni cosa sul quadro istesso e formava quelle parti, ch'egli avea pensato con incredibile felicità, con bell'effetto di tenerezza»[12]. D'altro

[12] Zanetti, 1771, p. 401.

canto, a poco meno di cent'anni dalla morte dell'artista, Vincenzo Dal Canal, nella *Vita di Gregorio Lazzarini*, lascia un veloce profilo di Celesti il quale «assai piaceva pel colorito ameno, dolce nell'ombre, vago nell'idea delle figure e di buon accordo»[13], un Celesti molto lontano dal pittore di forti sbattimenti luministici e di ombre profonde da contrapporre a quello schiarito del primo decennio del Settecento.

Questo non significa che Celesti, nel corso della sua carriera non fosse interessato agli effetti luministici e alla resa pittorica dei giochi di luce. Lo testimonia il bellissimo particolare della lucerna che dall'alto rischiara il carcere dov'è rinchiuso san Pietro e illumina i due soldati della guardia in una tela del presbiterio di Toscolano, ripresa in grande nel lampadario che illumina la scena della nascita della Madonna nel telero estremo di Verolanuova. Allo stesso tempo non è errato pensare che Celesti, alla prova delle novità lagunari della fine del Seicento, non sia stato affascinato dallo schiarimento generale della tavolozza, come sembra siano prova la teletta raffigurante i *Santi Alipio, Domenico e Filippo Neri* di Cecina di Toscolano (1701) e la pala con *San Giorgio che libera la principessa* di Bagolino (1706), oltre che gli affreschi della Villa Rinaldi Barbini a Casella d'Asolo (1705-1707). Negli stessi anni, infatti, l'artista congeda diverse altre opere di segno opposto come i sovrarchi della parrocchiale di Toscolano con *Storie di Cristo* (1700-1701), il *Martirio di san Lorenzo* per Verolanuova (1703) opera di profondissima tenebra e i due teleri con le *Storie della Vergine* (1707), cronologicamente sovrapponibili ai dipinti 'chiaristi'. D'altro canto, basterebbe, tornando alla prima metà degli anni Novanta, guardare a opere come la *Risurrezione* del Duomo di Desenzano (1690-1691) o lo stupefacente *Battesimo di Cristo* della stessa chiesa (1695), fino al telero, commissionato dal comune di Lonato, raffigurante *La Vergine e san Giovanni Battista supplicano il Redentore di liberare Lonato dalla peste*, che si pone come termine medio nel 1693[14], per comprendere come lo schiarimento della tavolozza (se ci fosse stata una scelta di incupirla in precedenza) è già cosa in essere e che, semmai, l'evoluzione dello stile di Celesti si debba misurare nell'alleggerirsi della materia via via ci si sposta verso il nuovo secolo[15].

---

[13] V. Da Canal, *Vita di Gregorio Lazzarini,* Venezia 1809, p. 26.

[14] *Andrea Celesti a Lonato,* I quaderni della Fondazione: Monografie 1, Brescia 2006.

[15] Ho sviluppato il senso di tale ambivalenza recentemente in: Lumen de lumine: *Le tele della cappella del Rosario,* in *Andrea Celesti a Verolanuova. Restauro e ricerche per un pittore "assai singolare nel modo",* Cinisello Balsamo (Mi) 2023, pp. 21-31. In particolare a p. 29: « Fa pensare che, in piena stagione riccesca, con quello squillare di colori che rimandano già da se stessi alla stagione cinquecentesca di Veronese, il vecchio Celesti tenti una retroversione in senso luminista alla maniera di Tintoretto. E questo proprio all'indomani

I molti restauri che hanno riguardato opere dell'artista veneziano hanno aiutato non poco a riscoprire questa continuità; la smagliante cromia delle opere di Toscolano[16] o la grande pala di Mura di Palazzolo[17], recentemente restaurata, testimoniano un fare cromatico che, contrariamente a quanto supposto, attraversa tutta la carriera dell'artista e mette in evidenza certo il suo interesse per le questioni luministiche, ma assai meno di quanto si immagini. Piuttosto la sua ricerca sulla fonte lumonosa si muove in una direzione che si potrebbe chiamare 'contestuale' al punto che Celesti sa prendere a prestito i chiarissimi prima da Veronese che dagli interpreti lagunari di fine secolo (compreso Sebastiano Ricci[18]) e, pure a prestito, prende gli effetti di luce cari alla cultura latamente tenebrista, specie di Antonio Zanchi, ma solo per quanto conviene al contesto. In tal senso Celesti non sposa nessuno dei due filoni della pittura veneziana della seconda metà del Seicento: ne usa i risultati per le sue ambientazioni, tanto da poter presentare opere che, cronologicamente contigue, paiono contraddirsi quanto a influsso e a scelta stilistica.

Si dovrebbe invece parlare di un diverso ricorso alle fonti che, rispetto alle opere della piena maturità, tutte intrise di veronesismo dal punto di vista cromatico e di concezione degli spazi, si va spostando sugli altri protagonisti del Cinquecento veneziano, sia Tiziano, nella pala di San Lorenzo, che, in modo massiccio, Tintoretto, nelle tele della Cappella del Rosario

---

dell'esperienza di Casella d'Asolo, all'indomani cioè di quello che la critica ritiene il suo buttarsi in pieno nell'avventura chiarista, osservazione confermata dalla pala di Bagolino e dagli affreschi estremi di Toscolano; salvo poi doversi domandare perché il veneziano si rituffasse nella tenebra proprio all'estremo della sua esperienza terrena. È forse più comodo, pilotando l'incertezza del cambiamento, mettere le due tele verso il 1706-1707 vedendoci l'incertezza dell'interprete che mal si governa coi colori chiari e torna a rassicurarsi nell'alveo del noto, buttando quindi l'esperienza di Bagolino nel calderone degli esperimenti e relegando tutto il chiarismo al semplice fattore della tecnica ad affresco che richiederebbe una tavolozza meno ombrosa e un fare più svelto della pittura. Potrebbe essere così, ma il discorso non mi convince, soprattutto perché guarda all'epifenomeno, alla tavolozza schiarita e non alla diversa organizzazione delle scene, alla diversa gestione della materia, al differente modo di concertare la luce».

[16] Il restauro è stato accompagnanto da due pubblicazioni: *Andrea Celesti a Toscolano. Capolavori restaurati nella chiesa dei Santi Pietro e Paolo*, Brescia 2006 e *Andrea Celesti a Toscolano. La strage degli innocenti restaurata*, Brescia 2007.

[17] G. Fusari, *scheda*, in *Restituzioni 2025. Tesori d'arte restaurati,* Torino 2025, pp. 504-507 n. 47.

[18] Forse al rapporto con la pittura di Ricci, all'altezza del 1700, può ricondursi l'attenzione di Celesti per qualcosa della pittura romana che si riconosce nel telero della *Strage degli innocenti* nella controfacciata della Parrocchiale di Toscolano. Si veda: G. Fusari, *Andrea Celesti: gli ultimi anni*, in *Andrea Celesti a Toscolano. La Strage degli innocenti restaurata*, Brescia 2007, pp. 9-11.

di Verolanuova e nei sovrarchi di Toscolano. È una rilettura che l'artista mette in atto mescolando tutte le esperienze pregresse, anche quelle più lontane, «specie di Rembrandt del quale si sente la presenza particolarmente nel modo col quale la luce viene a definire e, insieme, a frantumare le masse, ma, ancor di più, nel colore che diventa elemento incandescente di luce col suo baluginare e spegnersi, sfrangiarsi e farsi pulviscolo disperso e mangiato dall'ombra»[19]. Un'ombra che ci appare ancor più prepotente anche a causa della perdita di colore, ora completamente mangiato dalle imprimiture utilizzate e delle quali si lamentano i biografi settecenteschi, anche a poca distanza dalla sua morte, ora indebolito da puliture troppo drastiche che hanno spazzato via soprattutto gli azzurri delicati dai cieli, lasciando scoperta solo la base bruna.

Fatto il debito sconto alla perdita delle mezze tinte, invocata da Zanetti, anche le opere dell'ultimo decennio di attività dell'artista segnano una conduzione ambivalente riguardo a quello che si è chiamato aggiornamento 'chiarista'; diverso è il discorso sul modo di condurre la pittura e soprattutto la pennellata. Come si è detto, il primo decennio del Settecento, vede piuttosto nella pittura del veneziano un alleggerimento della materia e un progressivo farsi veloce della pennellata (e questo concorde sia nelle tele che negli affreschi, anzi, forse maturata in rapporto a questa tecnica mai usata in precedenza dall'artista), tanto da far perdere alle figure, sempre più, i contorni - di cui è testimone anche la letteratura antica - giungendo a una resa quasi larvale dei soggetti.

Questo è, a mio parere, sintomo dell'avvicinamento di Celesti - contraddittorio rispetto all'andamento della pittura veneziana - alla furia inventiva di Tintoretto[20], dal quale desume anche alcune delle figure per le sue ultime opere e alla rimeditazione dell'ultimo Tiziano proprio per quanto riguarda il farsi crudo della conduzione delle figure e del frangersi della pennellata. D'altro canto anticipatore, proprio nel trattamento della mate-

[19] Fusari, 2023, p. 26.

[20] « L'alleggerirsi delle forme e il farsi così necessario della luce assumono un carattere assai più moderno di quello sperimentato in precedenza da Celesti e lo allineano alle ricerche luministiche - come si è detto all'inizio - di Piazzetta e poi del giovane Tiepolo. Al vecchio maestro della luce non poteva bastare un semplice aggiornamento di colori, disperdendosi nel frivolo della stagione nuova: alla sua ultima prova monumentale serviva un bagno più profondo nel passato per uscire con questa rinnovata e intellettuale visione della luce, concreta per un verso ma ormai ideale, capace di ridefinire lo spazio secondo criteri che si possono dire davvero moderni, utilizzando l'ultima delle sue risorse, ovvero l'esperienza tintorettesca, per dare alla sua pittura quel senso di sospesa grandiosità, insieme sintesi e ultima apertura del suo lungo percorso di artista». Fusari, 2023, p. 30.

ria - come acutamente annotava Pallucchini[21] - lo era già nel 1695 quando, nel *Battesimo* di Desenzano, prefigurava Guardi e addirittura Tiepolo e, pur nella compattezza grassa della materia di quegli anni, produceva quei filamenti di colore, quelle colature che saranno parte della pittura a venire; nelle ultime opere Celesti, assottigliata la materia, mantiene quel turbinare delle cromie e quel non rimaner fermo del colore che disfa la figura in una libertà pienamente settecentesca al di là delle scelte cromatiche e inclina verso quell'intimismo che apre la strada, anche se per interposti interpreti, ai sentimenti del rococò patetico.

[21] «La luce irreale che sembra esplodere con l'apparizione della colomba, piove sul Battista e sul Cristo, mentre l'angelo che porge il manto è in ombra. I colori investiti dalla luce diventano incandescenti. I due angeli che appaiono in alto sulla sinistra, l'uno cinto da una veste serica perlacea e da un manto rosso fuoco, l'altro da un drappo verde smeraldo, sono figure rese pittoricamente in una fragranza di tinte, rilevate dalla luce, che hanno già molto del tiepolesco. Osserva l'Ivanoff: "La data 1695... accresce ancora l'interesse di quest'ultimo dipinto, ove l'artista giunge ad un liquefarsi impressionistico della forma, una ventina d'anni prima della nascita del Guardi"». Pallucchini, 1981, p. 270.

«Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 2024, Brescia 2025
ISSN 1594-8218

SARA CAZZOLI – ROBERTA GALLOTTI*

IL "PESO" DELL'ARCHIVIO. LE CARTE MARTINENGO PALATINI VILLAGANA, PROVA DI DIRITTI E ORNAMENTO DI FAMIGLIA**

Quando Luciano Faverzani ci ha domandato di indicare un titolo per la presentazione dell'intervento di riordino e inventariazione dell'archivio, abbiamo creduto utile usare il sostantivo che lo apre – *peso* – come guida per illustrarvi i risultati dell'opera condotta sulle carte della famiglia Martinengo Palatini Villagana.

Il termine "peso" ci accompagnerà dunque in questo breve contributo, declinato in alcuni dei suoi significati che così bene, ci è parso, si attagliano all'argomento.

1. Innanzitutto, il *peso* delle carte, ovvero il volume delle carte, la mole di questo archivio;

2. in secondo luogo, il *peso* delle carte, ovvero l'importanza delle carte, il loro contenuto;

3. infine, il *peso* delle carte, ovvero il peso che grava su chi è destinato, queste carte, a tramandarle, a custodirle e, ancora, il peso che grava su chi opera per dare loro un ordine e una descrizione che ne consenta la fruizione; e questo ultimo significato ci tocca da vicino.

1.

Cominciamo dall'inizio: la mole di questo archivio. L'archivio è consistente, nonostante le dispersioni avvenute nel corso dei secoli, vicende

* Archiviste di Studio Scrinia.

** Riproduciamo qui, con alcune modifiche, il testo della comunicazione che abbiamo presentato in occasione della conclusione dell'intervento di riordino e inventariazione delle carte Martinengo Palatini Villagana.

belliche, incendi, fatti accidentali, scarti, incuria. Oggi esso consta complessivamente di oltre quattrocento unità archivistiche tra filze (contenenti documenti sciolti, pergamenacei e cartacei), mazzi (contenenti fascicoli rilegati), registri (centodieci), mappe e disegni (quarantacinque), spartiti musicali (cinque volumi) e alcune fotografie, anche di grandi dimensioni. Va detto che le duecentoventicinque unità archivistiche arrivate in Ateneo nel 2019 provenienti dalla dimora di Sale Marasino sono oggi aumentate. Alcune unità, infatti, raccoglievano un numero tanto eccessivo di carte da renderne impossibile movimentazione e consultazione. È stato dunque necessario distribuirle in più unità di condizionamento, affidando il mantenimento del vincolo che le univa all'attento recupero delle segnature antiche e alla conservazione dei titoli originali.

Una mole così importante di carte trova una spiegazione nella loro provenienza, cioè in riferimento a chi le ha prodotte, il produttore, si direbbe in archivistica: una famiglia nobile il cui agire (nello spazio giuridico, economico, sociale…) e la cui continuazione nel tempo si fondavano prima di tutto su precisi diritti e privilegi, prerogative che una volta acquisite andavano di volta in volta confermate, rinnovate, difese; una famiglia nobile il cui agire e la cui continuazione nel tempo si fondavano inoltre su una strategia di consolidamento e aumento del patrimonio attraverso acquisti, permute, ingresso di nuovi beni, derivanti anche da unioni matrimoniali accuratamente selezionate. E questo durante un lunghissimo spazio di tempo, tra il basso medioevo e l'età contemporanea. Epoca in cui è ai documenti scritti che è affidato il compito di tramandare la memoria dell'azione giuridica, degli atti che producono effetti giuridici, diritti e obbligazioni. Ecco allora i documenti pubblici, semipubblici e privati che si accumulano nell'archivio, vengono riprodotti in più copie, duplicati per tenerne ferma memoria.

Questa grande mole documentaria è stata prodotta e raccolta tra la seconda metà del Trecento e la prima metà del Novecento dal ramo della famiglia Martinengo che discende da Gherardo, figlio di Pietro, come ben spiega l'archivista Gadaldo de' Signori chiamato sul finire del Settecento a riordinare le carte di due membri di quella famiglia suoi contemporanei, Carlo e Vittore Martinengo, discendenti appunto di Gherardo[1].

[1] Le carte Martinengo Palatini sono dotate di ampi mezzi di corredo elaborati dall'archivista Francesco Gadaldo de' Signori nell'anno 1785. Si tratta in tutto di cinque imponenti volumi così descritti dall'ordinatore settecentesco al principio del primo di essi "Archivio o siano Annali della nobilissima famiglia Martinenga cioè delli nobili signori

Dalla divisione patrimoniale tra Gherardo e i suoi fratelli Prevosto e Antonio ebbero origine diversi rami familiari attraverso cui la casata si impose all'interno di un territorio molto vasto, a coprire tutto il medio corso del fiume Oglio fino a Verolanuova: da Prevosto originarono i Martinengo da Barco, di Padernello, delle Palle, della Pallata e Porcellaga; da Antonio i Martinengo di Villachiara, Villagana e Motella. Infine, dal "nostro" Gherardo i Martinengo Palatini, Colleoni, Cadivilla, Cesaresco[2]. In particolare, a interessare le nostre carte, la linea dei Martinengo Palatini. Da Gherardo, attraverso Marco e suo figlio Giovanni, i figli di questo, Ercole, Carlo e Annibale, vengono insigniti nel 1497 del titolo di conti Palatini dall'imperatore Massimiliano I d'Asburgo. Titolo che sarebbe stato trasmesso ai discendenti che, a partire da Teofilo figlio di Ercole (1479-1565) verranno chiamati per distinzione Teofili o del Mercato del lino, dal nome della contrada dove Teofilo appunto iniziò la prima fabbrica del palazzo di famiglia.

Arricchiscono quantitativamente (e qualitativamente) l'archivio le carte aggregate Martinengo Colleoni che altro archivista descrive nel 1794 all'interno degli "Annali della nobilissima famiglia Martinengo Colleoni, ramo estinto nella fu nobile contessa Emilia, maritata nel fu nobile signor conte Giovanni Martinengo da Villachiara, nei quali sono compresi gli annali della nobilissima famiglia Avogadro"[3].

Carte Colleoni e carte Avogadro, lacerti di ben più vasti archivi altrove conservati, confluiscono nell'archivio Martinengo Villagana in seguito a

---

conti Carlo e Vittore fratelli quondam nobilissimo signor conte Curzio quali cominciano da Gherardo figlio di Prevosto Kavaliere, l'anno di nostra salute M.C.C. XV. e seguitano ne' discendenti dello stesso sino all'anno M.D.C.C.L. Opera di Francesco Gadaldo de' Signori disposta in tomi cinque, cioè Annali della famiglia [Tomo I], Annali ereditari [Tomo II], Descrizione delli stabili e Liti [Tomo III], Iurisdizione e Storia dell'insigne famiglia [Tomo IV]9, con suo Indice copiosissimo [Tomo V] quale abbraccia li primi tre tomi avendo il quarto il suo indice particolare per esser tutta materia separata".

[2] Ai discendenti di Prevosto toccarono il feudo di Urago e le terre di Chiari, Rudiano, Pontoglio, Padernello, Farfengo, Roccafranca e Orzivecchi; ai discendenti di Antonio andarono Villachiara, Villagana, Motella, Quinzano ed Orzinuovi; ai discendenti di Gherardo spettarono i beni di Orzinuovi, Oriano, Fogoline, Corzano e Pompiano. Si veda in proposito Cristina Gioia, *Francesco e Alessandro Martinengo Colleoni*, in «Quaderni di Archivio Bergamasco», n. 7, 2013, p. 44, nota 8.

[3] Le carte Martinengo Colleoni dispongono di proprio mezzo di corredo intitolato "Annali della nobilissima famiglia Martinengo Colleoni, ramo estinto nella fu nobile signora contessa Emilia maritata nel fu nobile signor conte Giovanni Martinengo da Villachiara, nei quali sono compresi gli Annali della nobilissima famiglia Avogadro patrizia veneta compilati l'anno 1794"; il volume è dotato di due indici, uno generale per materia, l'altro dei cognomi e dei luoghi.

unioni matrimoniali. Quelle Avogadro in seguito al matrimonio tra Emilia Avogadro, figlia del conte Roberto e della marchesa Giulia Gonzaga, con Bartolomeo Martinengo Colleoni Malpaga (1626); quelle Colleoni in seguito al matrimonio (avvenuto il 22 gennaio 1715) tra la nipote di questo, Emilia Martinengo Colleoni[4] con Giovanni Martinengo Villagana. dal quale non avrebbe avuto discendenza maschile, ma tre figlie femmine: Giulia, Ottavia e Marianna[5].

E sarà proprio dalla discendenza di Marianna Martinengo Villagana, sposa a Venceslao Martinengo Palatini (figlio di Carlo), che i predicati di Villachiara e di Villagana (risalenti al XV secolo) si aggiungeranno agli altri, dando origine al ramo vivente dei Martinengo Villagana il cui nome completo sarebbe dunque Martinengo Palatini di Villagana oggi semplificato in Martinengo Villagana. Le loro carte sono descritte in tre strumenti di corredo formati dall'archivista Publio Martinoni l'anno 1789[6].

È questa l'ultima porzione dell'archivio: si tratta delle carte del figlio di Marianna e Venceslao, Carlo, che sposa Teresa Gritti, e dei figli di questi, i fratelli Ferdinando, Venceslao e Teofilo Martinengo; dei figli di Ferdinando, i fratelli Carlo e Sciarra, e di Leonardo figlio di Teofilo. Infine, le ultime in ordine di tempo, sono le carte di Olga Greppi moglie di Ferdinando Martinengo Villagana, figlio di Carlo. Attraverso la discendenza di Olga le carte pervengono all›Ateneo di Brescia.

---

[4] Figlia di Roberto Antonio Martinengo Colleoni e Ottavia Sangiantoffetti.

[5] Emilia Martinengo Colleoni con suo testamento 4 maggio 1761 istituisce eredi le tre figlie Ottavia, Marianna e Giulia con condizione che "sino a tanto che la contessa Giulia [sia] perduta nella malattia di mente e corpo abbia a conseguire solamente la metà di detta eredità e che l'altra metà sia amministrata dalle altre di lei figlie". Giulia sposerà Graziadeo Rambaldi di Verona, Ottavia sposerà Giovanni Antonio Gambara e Marianna Venceslao Martinengo.

[6] Le carte Martinengo Palatini Villagana sono dotate di tre strumenti di corredo formati dall'archivista Publio Martinoni l'anno 1789. Il primo si intitola "Annali dell'antica e nobile famiglia conti Martinengo Villagana e Villachiara [...]"; il secondo "Repertorio storico cronologico alfabetico delle scritture appartenenti alle raggioni dell'eredità del quondam nobil signor conte Giovanni Martinengo Villagana pervenuta nelle nobili signore contesse Ottavia Martinengo Gambara, Marianna Martinengo, Giulia Martinengo Rambaldo, filiuole del sudetto nobil signor conte Giovanni. Formato l'anno M.D.C.C.L.X.X.X.V.I.I.I.I per me Publio Martinoni archivista"; il terzo "Inventario generale delli processi giudiziari e delle scritture estragiudiziarie della famiglia del nobile signor conte Giovanni Martinengo Villagana, Tomo III".

2.

Passiamo ora al secondo dei significati nei quali abbiamo declinato il termine *peso* riferito a questo archivio, ovvero l'importanza delle carte rispetto al loro contenuto, carte importanti perché funzionali alla conservazione del patrimonio della famiglia; basta uno sguardo all'organizzazione data loro dagli archivisti che nel Settecento si sono cimentati "a toglierle dalla confusione e dal disordine" per "porre in chiaro le ragioni del patrimonio"[7], nucleo fondamentale della famiglia, presupposto economico attorno al quale ruotano tutti gli altri interessi[8]. Limitiamoci per esempio a considerare l'organizzazione data alle carte del ramo Martinengo Palatini detti Teofili del Mercato del lino dall'archivista Gadaldo de' Signori intorno al 1785 e che noi abbiamo ricostruito.

Testamenti, doti, divisioni e transazioni, censi e livelli, effetti e altre materie di città, polizze d'estimo, stabili, liti, eredità. Ben si vede come le voci da lui individuate riflettano le diverse strategie attuate dalla famiglia per conservare, gestire, accrescere, difendere e trasmettere il proprio patrimonio.

A partire dai testamenti, che rivelano la preoccupazione di preservare il patrimonio per trasmetterlo alle generazioni future, specie grazie all'istituto del fedecommesso. Con esso il testatore vincolava i beni ereditari ai propri discendenti per più generazioni, così che tali beni diventassero inalienabili e non uscissero dalla famiglia. Abbiamo numerosissimi esempi nel nostro archivio di disposizioni di ultima volontà, cause per l'esecuzione testamentaria e atti a corredo, come gli inventari.

Nel suo testamento 1 agosto 1673[9], Bartolomeo Martinengo Colleoni dispone che sua moglie Rizzarda faccia "diligente inventario per mano di nodaro" di tutta la sua facoltà, "stabili, mobili, quadri di pittura, casse, gioje, argenti, danari, biave, intrate e d'ogni altra cosa che si ritrovasse di [sua] ragione al tempo [della sua] morte"; compresi i gioielli che così elenca "la collana a mandola piena di diamanti, la gioja di petto di diamanti, la quale mi fu preziata in dote dalli suoi fratelli, la gargantille e manili di

---

[7] Gadaldo de' Signori, "Archivio o siano Annali della nobilissima famiglia Martinenga" [..], Tomo I, cit.

[8] Roberto Navarrini, *La conservazione della memoria nell'azienda famiglia*, in Archivi nobiliari e domestici. Conservazione, metodologie di riordino e prospettive di ricerca storica, a cura di Laura Casella e Roberto Navarrini, 1989, p. 93.

[9] In Ateneo di Brescia, Archivio Martinengo Palatini Villagana (da qui in poi ABs, AMPV), busta 46, fascicolo 6.

diamanti e pendenti, la croce di diamanti, la mezzana di perle tonda, il collo di perle grosse e pendenti di perle, la rosa di petto di perle, l'annello in piramide di molti diamanti, la rosa di rubini in mezzo un grando, un annello in ponta di diamante ed anco un altro annello di diamante bello, e questi tutti voglio abbia a renderne conto, perché sono di valore assai ed il rimanente sia suo di farne quello gli piace".

Tra i tanti inventari che accompagnano i testamenti, di grande interesse quelli che descrivono i palazzi, fonti preziosissime per uno studio sui costumi dell'epoca in generale e delle personalità e degli interessi dei loro proprietari; in particolare essi passano in rassegna tutti gli ambienti degli edifici e recano cavillose elencazioni degli arredi e delle suppellettili in essi contenute: suppellettili di cucina, argenteria, biancheria, indumenti, gioielli, quadri. Per esempio, l'inventario dei mobili di ragione del conte Roberto Martinengo Colleoni esistenti nel palazzo di Borgo Sant'Antonio a Bergamo[10], compilato ad istanza e alla presenza della vedova Ottavia Sangiantoffetti, tutrice della figlia Emilia, elenca una teoria infinita di quadri. Accanto a uno di essi "con la deposizione dalla croce di Nostro Signore cornice nera con foglio d'oro" una nota in matita di mano recente recita "Mantegna", accanto a un altro "grande con l'adorazione dei magi senza cornice" altra nota dice "Rembrandt".

Il patrimonio familiare poteva essere accresciuto attraverso le alleanze matrimoniali. Ed ecco la serie documentale delle doti che comprende promesse di matrimonio, doti, soluzioni (liquidazioni), liberazioni in seguito all'avvenuto esborso delle somme dovute, ricevute di avvenuto pagamento, convenzioni, procure a contrarre matrimonio. Il nostro archivio conserva innumerevoli strumenti dotali che testimoniano l'unione tra i Martinengo e altre famiglie patrizie dell'Italia settentrionale, i bresciani Averoldi (Carlo sposa nel 1478 Margherita Martinengo di Giovanni), Porcellaga (Caterina Porcellaga sposa Carlo Martinengo di Annibale nel 1582), Calini (Teodora Martinengo figlia di Teofilo sposa nel 1678 Vincenzo Calini) e Cigola (Francesca Martinengo di Teofilo sposa Alessandro Cigola nel 1682), i Lodrone del Trentino (Valentina Martinengo di Giovanni sposa Martino da Lodrone nel 1468), i Secco d'Aragona di Bergamo (Francesca Secco d'Aragona nel 1516 sposa Teofilo Martinengo di Ercole portando in dote 10.000 lire planete), i Pellegrini di Verona, i Torelli nobili pavesi, i Pallavicino e i Benzoni di Crema e tante altre; anche doti spirituali,

[10] *Ibidem*, busta 19; busta 46, fascicolo 4.

patrimonio che le famiglie dovevano corrispondere al monastero, costituito per lo più da una somma in denaro, altre volte da una massa di beni fruttiferi che l'aspirante religiosa era tenuta a corrispondere con lo scopo di contribuire alle spese per il proprio mantenimento. I documenti sono consegne di dote (come quella di Maria Vittora Martinengo di Curzio, al secolo Vittora, in occasione della sua professione di fede del 1701 presso il monastero di San Girolamo di Brescia)[11] e doti spirituali per l'accesso di alcune delle figlie della nobile famiglia soprattutto in tre monasteri della città di Brescia: il Monastero delle reverende madri Carmelitane di San Girolamo, quello di Santa Maria degli Angeli e quello di Santa Croce sotto la regola di Sant'Agostino.

L'accrescimento del patrimonio è testimoniato ovviamente da documenti che rappresentano le prove giuridiche del possesso, i titoli: istrumenti di censi e livelli, compere, vendite, permute, dazioni in pagamento, liberazioni, arbitrati, privilegi ed esenzioni, suddivisi secondo le località dove i Martinengo avevano costruito la propria fortuna fondiaria, tra le città di Brescia e Bergamo. Vi si legge di case murate con coppi e solai, pozzi, aie, orti e mulini, di pezze di terra aratoria, prativa, coltivata a vite, irrigata dalle acque di seriole e rogge come la seriola Rodenga, la Cesaresca, la Bianca, la seriola Gambalone, la Conta Griffa, la Contina, la Rovata, la Cadignana, la seriola Fenarola, o quella di San Bartolomeo, la Savarona, la Castrina, la Castellana, la Battirola. I nomi delle contrade e dei terreni, citati nei titoli originari o riportati nel contenuto delle schede inventariali consentono di tracciare i vasti confini dei possedimenti di questa nobile famiglia, disseminati nei territori di Urago d'Oglio, Zorlengo, Oriano, Cassevico, Paderno, Cerudina, Orzivecchi e Orzinuovi e ancora Borgo Poncarale, Calcinate Bergamasco, Ghisalba, Trescore, Cignano. E sono solo alcuni dei luoghi dei quali le carte recano memoria.

A misurare terreni, dividere lotti e rettificare confini sono periti agrimensori, geometri e ingegneri che redigono relazioni, sottoscrivono perizie e realizzano preziosi disegni del territorio e delle sue acque. I modi della descrizione pratica del territorio e dei manufatti che lo servono trovano qui ampia rappresentazione, altro interessante campo di studio che si offre alla ricerca.

Per difendere il patrimonio minacciato da enti pubblici e da estranei si ricorreva spesso alle vie giudiziarie e per risolvere contrasti tra componenti

[11] *Ibidem*, busta 3, c. 45.

della famiglia sorti a causa di alleanze matrimoniali e passaggi di eredità. Le tipologie documentali prodotte in questi casi comprendono atti di causa, fascicoli processuali, sommari di liti, verbalizzazioni, atti notarili e tutti quei documenti che venivano allegati agli atti di causa come polizze d'estimo, inventari, copie di antichi documenti o di privilegi, disegni e schizzi, alberi genealogici. Scrive Gadaldo de' Signori nella efficace descrizione della serie delle liti: "Processi di liti pervenute in questa casa o dalla stessa agitate o per eredità o per difesa dei fondi o per altri motivi come è solito accadere a chi possiede molti averi"[12].

Il mantenimento del potere e il prestigio del casato necessitavano la conservazione di carte attestanti antichi privilegi, esenzioni e poteri giurisdizionali, come quelli relativi al villaggio di Urago d'Oglio e alla terra di Oriano, per i quali Gadaldo de' Signori ha dovuto creare addirittura, come spiega nell'introduzione ai suoi Annali, un archivio separato. Nel nostro archivio sono dunque presenti, e sono numerosi, ducali e provvedimenti emanati dal doge o dalle magistrature della Serenissima Repubblica di Venezia, che conferiscono ai titolari immunità, privilegi e prerogative, e documenti pubblici di autorità diverse: dalle sentenze dei rettori di Brescia alle provvisioni della Camera di Brescia.

L'archivio conserva anche splendido materiale cartografico che in occasione del nostro intervento è stato oggetto di una campagna di riproduzione con fotocamera digitale ad alta risoluzione: 42 tra mappe e disegni, alcuni di grandi dimensioni, danneggiati da gravi strappi e lacerazioni che ne impedivano la consultazione in sicurezza. L'intervento è stato condotto da Luca Fabiani. Esso consentirà di portare alla conoscenza di un pubblico sempre più vasto questo materiale di straordinario valore storico, artistico e documentario, ancora scarsamente conosciuto e talvolta valorizzato in modo episodico e frammentario, risparmiandolo inoltre alla consultazione diretta che ne metterebbe in pericolo l'integrità, già gravemente minacciata dalla passata conservazione inadeguata e dall'incuria. L'alta risoluzione delle riproduzioni consente l'agevole lettura di tutti i particolari disegnati o/e scritti sul documento, senza il bisogno di srotolare o spiegare unità di formato anche eccezionale, purtroppo danneggiate da strappi e lacerazioni e che talora sono addirittura separate in più frammenti, ormai persa la coerenza fisica del supporto.

---

[12] Gadaldo de' Signori, "Archivio o siano Annali della nobilissima famiglia Martinenga" [..], Tomo III, cit.

Ecco allora che emergono dalle mappe con l'aiuto di didascalie e legende esplicative, nomi di strade e di corsi d'acqua come le seriole Battirola e Conta, con le relative bocche e le lame di proprietà di Virginia Bargnani[13], la roggia Avogadra (poi Conta Cadignana) nel tenere di Meano[14], il Vaso Fiume e la Seriola Cesaresca con le bocche che erogano acqua ai terreni circostanti[15], la Seriola Bianca[16], i Vasi della Contina e Conta Griffa[17], il Vaso di Villachiara[18]; campi, terreni e edifici: come il territorio di Orzinuovi con il Vaso Conta, le strade che lo attraversano, le possessioni e le lame[19], il Molino di Corzano[20] il palazzo di Ghedi di proprietà delle eredi del conte Emilio Martinengo Villagana[21], il cimitero da costruirsi a Zurlengo nel campo San Vitale di ragione dei fratelli Carlo e Leonardo Martinengo[22]; e ancora rappresentazioni di edifici e manufatti: un edificio porticato con scala nella parte retrostante il portico[23], i progetti per un cancello[24], o per la lavorazione di quattro pietre[25], quest'ultimo firmato dal tagliapietre Angelo Senco.

Non si può terminare la rassegna della documentazione conservata in questo bellissimo archivio senza dar conto della serie della corrispondenza: centinaia di lettere, le più antiche datate ai primissimi anni del XVII secolo, le più recenti tra il XIX e gli inizi del secolo successivo. Per quanto concerne le più antiche sono scritte in un volgare agile e moderno, funzionale a questi strumenti comunicativi, usati per le più diverse finalità, collettori di notizie insieme economiche, finanziarie e talvolta familiari.

Notevolissime per interesse sono le lettere spedite e ricevute da Bartolomeo Martinengo all'epoca della sua residenza a Candia, nell'isola di Creta, in qualità di capitano vessillifero e ispettore delle armi della Serenissima,

---

[13] In ABs, AMPV, Mappe e disegni, n. 16.

[14] *Ibidem,* Mappe e disegni, n. 17.

[15] *Ibidem,* Mappe e disegni, n. 21.

[16] *Ibidem,* Mappe e disegni, n. 22.

[17] *Ibidem,* Mappe e disegni, n. 31.

[18] *Ibidem,* Mappe e disegni, n. 37.

[19] *Ibidem,* Mappe e disegni, n. 10.

[20] *Ibidem,* Mappe e disegni, n. 13.

[21] *Ibidem,* Mappe e disegni, n. 20.

[22] *Ibidem,* Mappe e disegni, n. 19.

[23] *Ibidem,* Mappe e disegni, n. 14.

[24] *Ibidem,* Mappe e disegni, n. 15.

[25] *Ibidem*, Mappe e disegni, n. 26.

durante gli anni 1609-1613. Dalla lettura delle missive apprendiamo che Bartolomeo e sua moglie, Medea, sono arrivati a Candia il 25 agosto 1609, dopo 18 giorni di viaggio per mare[26]. A partire da quella data le lettere contengono gli ordini impartiti da Bartolomeo Martinengo a Giovanni Crema, agente al servizio del conte "nei suoi negotii et in sollecitar le liti", in merito alla conduzione degli affari in patria (cura delle proprietà, riscossione degli affitti, azioni legali) e in merito alla spedizione di beni necessari alla famiglia durante il soggiorno a Candia (il formaggio di una bottega sita sull'angolo della piazza del mercato di Brescia, lo zucchero, le pere e mele dei frutteti familiari, le cervella da Milano, addirittura 200 piatti di maiolica da Lodi "schietti", dei quali 100 da capponi e 100 tondi[27]).

La necessità di mantenere stretti contatti a così grande distanza richiedeva particolari attenzioni alle modalità di trasmissione della corrispondenza, che Bartolomeo inviava sempre in più copie così che "se una si perde – scriveva al suo agente - capiti l'altra per altra via"[28].

Il desiderio del ritorno in patria filtra invece da una delle ultime lettere in cui Bartolomeo scrive che il capitano di Brescia ha fatto domanda perché egli possa rientrare da Candia e si augura che "non farà all'usanza veneziana, che danno bone parole et poi fanno quello che gli pare a loro"[29].

Lontane da essere trasparenti veicoli di sentimenti talvolta aprono uno squarcio sull'intimità di questi personaggi. Ne è esempio la lettera di corteggiamento indirizzata da Bartolomeo Martinengo a una signora padrona colendissima:

> ieri sera passai due volte dalla sua casa per vederla, ma non abbi fortuna, non vorrei già che vostra signoria illustrissima fosse disgustata di mia persona; mi suppongo di non aver errato in nulla ma se fosse così sarà la mia poca avvedutezza, onde la prudenza di vostra signoria illustrissima li conceda il perdono, et pregola lasciarsi il più frequentemente vedere; mi faccia sapere l'ora che non gli sia d'incomodo, che a quella non trasgredirò se non de' momenti, o doppo, o avanti. Pregola di un bindello de' suoi dismessi, che sia passato più volte per le sue mani, mi riuscirà più caro, et qui la riverisco confirmandomi sempre più di vostra signoria illustrissima devotissimo obligatissimo servitore, di tutto core Bartolameo Martinengo[30].

---

[26] *Ibidem*, busta 155, lettera 70.

[27] *Ibidem*, busta 155, lettera 204.

[28] *Ibidem*, busta 155, lettera 204.

[29] *Ibidem*, busta 156, lettera 490.

[30] *Ibidem*, busta 163, fascicolo 1.

3.

Infine, il terzo dei significati nei quali abbiamo declinato il termine *peso* riferito a questo archivio, ovvero il peso che grava su chi è destinato, queste carte, a tramandarle, a custodirle e ancora il peso che grava su chi opera per dare loro un ordine e una descrizione che ne consenta la fruizione, e questo ultimo significato ci tocca da vicino.

Per quanto riguarda chi è destinato a tramandarle e a custodirle, queste carte, va detto che l'archivio, passato dalla dimora di famiglia degli ultimi discendenti ai depositi dell'Ateneo è oggi ben custodito. Il materiale infatti versava ormai in un precario stato di conservazione: roditori, polvere, le stesse modalità di condizionamento delle carte usate in passato avevano arrecato gravi danni. I documenti erano raccolti in (spesso) poderosi mazzi chiusi tra due piatti in cartone o in legno, serrati da cinghie in tessuto o in cuoio munite di fibbie in ferro, ormai ossidate e impossibili da aprire; in alcuni casi a cingere le carte erano addirittura frammenti di cavi elettrici. Tutti sistemi potenzialmente dannosi alla loro conservazione: i piatti oggetto dell'interesse di agenti infestanti (insetti e roditori), le cinghie causa di strappi e lacerazioni. Tutti questi materiali sono stati asportati e conservati a parte, come importante testimonianza della storia dell'archivio. Così al termine dell'ordinamento le carte, spolverate e pulite con l'ausilio di pennelli e gomme Wishab a grana morbida, sono state inserite in contenitori in cartone ondulato senza acidi e faldoni, certificati per la conservazione a lungo termine dei documenti d'archivio secondo gli standard correnti.

Ma soprattutto, oggi, l'inventario sommario che abbiamo redatto descrive criticamente i singoli pezzi fornendo indicazione di titolo, contenuto, date estreme, segnatura archivistica di ciascuno. I titoli originali di ogni pezzo sono stati scrupolosamente riportati, in pochi casi titoli attribuiti descrivono invece sommariamente l'oggetto delle unità prive di titolo originale.

Quello che era stato immaginato essenzialmente come un intervento di revisione e di aggiornamento dello strumento di corredo esistente, un succinto elenco di consistenza a stampa realizzato verso la metà del Novecento dall'archivista Giuseppe Bonelli[31], è diventato un impegnativo lavoro di riconduzione delle carte a un complesso assetto precedente, che era stato loro dato, come abbiamo visto, nel corso del Settecento da tre archivisti diversi, incaricati di intervenire su porzioni di carte diverse, in momenti

[31] Giuseppe Bonelli, *L'Archivio Martinengo Villagana. Notizia e inventario,* Brescia, Tipografia Morcelliana, 1951.

successivi, da rami diversi della famiglia. L'essere poi confluite quelle carte, come spesso succede agli archivi delle famiglie nobili (in seguito a eredità, divisioni e matrimoni tra i membri dei diversi rami della famiglia), in un unico macroarchivio appartenuto all'ultima discendenza, ha inevitabilmente prodotto disordine e confusione, che il nostro intervento ha cercato di sanare. In particolare, affidandoci agli strumenti di corredo compilati da quegli archivisti, abbiamo potuto ricollocare le molte unità archivistiche andate fuori posto nella loro corretta posizione; gli stessi strumenti di corredo, insieme allo studio delle carte, hanno così consentito, secondo il metodo storico, di (ri)creare l'ultima struttura riconoscibile data all'archivio, proprio dagli ordinatori settecenteschi. Di altre forme di ordinamento precedenti sono testimonianza segnature antiche consistenti in numeri (per gli atti singoli) e lettere dell'alfabeto (per i mazzi o i fascicoli), ciò che resta di modalità di organizzazione della memoria che dovevano rispondere a esigenze contingenti, date dal personale incaricato della gestione corrente dell'amministrazione patrimoniale e domestica, cancellieri, segretari, persone di fiducia, i cui nomi sono ancora rintracciabili nei documenti.

Appare nelle parole di uno dei nostri riordinatori, Publio Martinoni, il peso che grava su chi opera per dare ordine alle carte, "nel migliore modo possibile", "stante la ristrettezza di tempo" e la poderosità del compito; tutte fatiche ripagate dall'accorgersi infine che questa mole di carte non è un peso morto ma, con le parole di Armando Sapori , "è una cosa viva e basta un soffio di pensiero perché si muova, torni a soffrire e a godere, e ti riveli l'esperienza di secoli"[32].

[32] Armando Sapori, *Mondo finito,* Varese, Istituto editoriale cisalpino, 1971, pp. 161-162.

MAURIZIO PEGRARI*

DELITTO E CASTIGO NELLA ROMA DI URBANO VIII (1638-1639) E IL CARDINALATO DI GIULIO MAZZARINO**

Tra 1638 e 1639 a Roma avvengono due fatti che innescano conseguenze diplomatiche complicate. Si tratta dell'*affaire* di Trinità dei Monti e dell'uccisione delle scudiero dell'ambasciatore francese Charles de Rouvray. Se il primo riguarda le tensioni esistenti tra Francia e Spagna, in conflitto militare concluso con reciproche scuse, per il secondo, che potrebbe essere qualificato come uno dei tanti casi di "giustitia" nella Roma dei papi, non è così per i risvolti politici che creano tensioni continue tra Roma e Parigi all'interno di un quadro diplomatico complesso. Il racconto è presente in tre brevi manoscritti italiani e in diverse fonti francesi a riprova dell'importanza attribuita all'episodio[1] e la conclusione favorirà il cardinalato a Giulio Mazzarino.

---

* Socio dell'Ateneo di Brescia.

** Testo della conferenza tenuta presso l'Ateneo di Brescia venerdì 27 settembre 2024.

[1] Abbreviazioni:

BAV= Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano.

BCASA= Biblioteca Casanatense, Roma.

BNFR, MS. FF= Bibliothèque Nationale de France, manuscrits Français.

Il primo è conservato nella Biblioteca Apostolica Vaticana, il secondo nella Biblioteca Casanatense di Roma, il terzo tra le carte di Vittorio Siri nella Biblioteca Palatina di Parma: BAV, Urb. lat. 16146; BCASA, ms 2037; *Delle memorie recondite di Vittorio Siri*, volume ottavo, In Lione, Appresso Anisson e Posuel MDCLXXIX, pp. 683-691 riprodotti in appendice. Le fonti francesi: *Nuovelle Collection des Mémoires pour servir a l'Histoire de France, depuis le XIII^e siècle jusqu'a la fin du XVIII^e; Précédés de Notices pour caractériser chaque Auteur des Mémoires et son Époque; suivis de l'analyses des documents historiques qui s'y rapportent; par MM. MICHAUD de l'Académie Française et POUJOULAT.* Tome sixième; Omer Talon – l'Abbè de Choisy, *Par MM. Champollion-Figeac et Aimé Champollion Fils.* A Paris, Chez l'Éditeur du Commentaire analytique du Code civil, rue des Petits-Augustins, n° 24, 1839, pp. 68-71; *Histoire du Regne de Louis XIII, roi de France et de Navarre. Par le père H. Griffet, de la Compagnie de Jesus.* Tome troisieme, A Paris, chez les Libraires Associès MDCCLVIII, pp.239-242; COLLECTION DES MÉMOIRES RELATIFS A L'HITOIRE DE

Il fatto

Roma settembre 1638. Lungo la strada Giulia, via rinomata per le case dei banchieri fiorentini, vicino al palazzo di François-Hannibal D'Estrées, ambasciatore francese dal carattere sanguigno, vi è una casa da gioco di carte e dadi data in concessione ad un certo Giulio Bianconi romano, «persona di bassa mano»[2], dal cavallerizzo dell'ambasciatore monsieur Charles de Rouvray, gentiluomo francese, «con la risposta di una doppia al giorno»[3]. La bisca nasce con contorni strani. Per offrire maggiore visibilità, Rouvray, «tutto cuore e poco senno ond'era diffamato più tosto per brutale che temerario»[4], affida la conduzione a Giulio Biasone perché «era creduto che Roverè lo proteggesse per qualche amoretto che intratteneva con alcune femmine che stavano in detta casa e che a noi non sovviene hora se ci dicesse ch'erano o cognate o altro di detto Biasone o vero o falso[…][5], e «su la porta della cui casa vicina a S. Luigi lo compiacque che inarborasse l'Arma dell'Ambasciatore per godere del privilegio di mantenervi pubblico giuoco che gli fruttasse il lucro di molto denaro»[6]. Non è, però, solo una sala da gioco. Era utilizzata anche per altri motivi. Frequentatore assiduo è il cardinale Antonio Barberini, fratello del cardinale Francesco, con l'ambasciatore, moglie e figlia[7], ma anche d ospiti stranieri per dirla con Vittorio

---

france, depuis l'avénement de Henri iv jusqu'a la paix de Paris conclue en 1763; avec des notices sur chaque auteur, et des observations sur chaque ouvrage, par messieurs a. petitot et monmerqué, Tome lxiii, Paris, Foucault, Libraire, rue de Sorbonnen n. 29, 1828, pp.23-35 ; lettres, instructions diplomatiques et papier d'état du cardinal de richelieu, recueillis et publiés par m. avenel, Tome sixième, 1638-1642, Paris, Imprimerie Impériale, mdcccLxvii, pp. 521-527, 635-656; bnfr, Fr. 3833, 15722, 16076, 18428; Colbert 155 V^{c}, ff. 408-414.

[2] bav, Urb. lat, 1646, f. 94r.

[3] *Ibidem.* La doppia era una moneta aurea dal peso di gr. 6,781 e valeva 2 scudi d'oro (1 scudo=3,391 gr au), 30 paoli (1 paolo=gr. 2.140 ag) o 3 scudi d'argento o giuli (1 scudo=31,395 gr. ag).

[4] Vittorio Siri, *Delle memorie,* p. 683.

[5] *Ibidem.*

[6] *Ibidem.*

[7] bav, Cappon 167, f. 288r: «…Antonio Barberini il qualle giornalmente frequentava il Palazzo del detto Ambasciatore a giocare con esso lui e con Madama sua Moglie et Madamigella figliuola…»; bcasa, ms. 2037: «con queste particolari pretese giuridizioni faceva continuare l'Ambasciatore il giuoco, aggiungendosi la parola che il Cardinal Antonio, nipote minore di sua Santità, gli haveva data che non si sarebbe fatto alcun attentato contro i suoi dipendenti e ratificata più volte nelle visite frequenti all'Ambasciatrice sua moglie e madamigella sua figlia, con la quale per il suo spirito e bellezza si tratteneva il più del giorno e delle notti con mormorazioni dell'uno e dell'altro».

Siri: «[…] una notte ci condusse in detta casa a una lauta cena con altri doi gentil'huomini di Madama di Houffay, Ambasciadrice di Francia a Venezia ch'era andata a Roma in quei giorni»[8]. Troppo per l'ambasciatore francese «che fece levare via la sua arma»[9] e, soprattutto, per Francesco Barberini, il cardinal nipote di Urbano VIII, che, stanco di tutte queste case da gioco che pullulavano in città, decide, con un suo bando, di proibirle. Tutti gli ambasciatori coinvolti ubbidiscono tranne uno: l'ambasciatore francese, appunto. Il motivo? Su suggerimento del cardinale Antonio, protettore dei Fancesi, non ubbidisce all'ordine in virtù dei privilegi ottenuti e sicuro della protezione del cardinale[10]. Ma non è così. Francesco Barberini, anche a seguito della denuncia di «un tale Nicolò Todesco»[11], tramite un suo segretario, impone a Rouvray di ubbidire all'ordine, visto che tutti gli ambasciatori, da quello spagnolo a quello dell'imperatore e da altri, si erano attenuti al divieto. In caso di rifiuto avrebbe fatto imprigionare Giulio Bianconi tramite il bargello della città. Il cavallerizzo non ci sta anche per non perdere l'affitto di una doppia giornaliera e si rivolge ad Antonio per essere in qualche modo protetto e per far continuare l'attività[12]. Il cardinale conferma ed afferma che «se il Cardinal Francesco avesse fatto carcerare il Bianconi, egli sarebbe stato valevole a farlo liberare»[13]. E così accade: «Sotto questa fede del Cardinal Antonio, fu continuato per molte settimane il giuoco et in questo tempo fece sapere il Cardinal Francesco, per mezzo del Bargello, all'affittuario, che si chiamava Giulio Bianconi, o che l'havesse dismesso, o che l'avrebbe fatto prigione»[14]. Bianconi si rivolge al Cavallerizzo e questi al cardinal Antonio «che rispose che quando suo fratello fosse tant'oltre trascorso (cosa che non si dava a credere), teneva egli la

[8] Siri, *Delle memorie*, p. 683.

[9] *Ibidem.*

[10] bcasa, Ms 2037, f. 82r-v: «Obbedirono generalmente tutti gli Ambasciatori con l'esempio che ne diede la Guardia del Papa, toltone quello di Francia, pretendendo non soggiacere a simil bando per caminar distinto dagl'altri Ambasciatori nelle materie di giurisdizione nella Corte di Roma per molti specifici particolari privilegi conceduti da Pontefici alla Corona di Francia»

[11] Siri, *Delle memorie,* p. 683.

[12] bcasa, Ms 2037, f. 83r: «dispiacendo al Cavallerizzo di perder un sì bell'utile e dubitando della minacciata risoluzione, ne fece avvisato l'Ambasciatore che, parlandone al Cardinal Antonio, l'assicurò di far proseguire il giuoco con la ragione che il cardinal Francesco non sarebbe venuto a risoluzione che offendesse li rispetti dovuti a Sua Eccellenza senza dargliene avviso».

[13] bav, Urb. Lat. 1646, f. 96r;

[14] bacasa, Ms. 2037, f. 83v.

contrachiave per liberarlo»[15]. Il gioco prosegue, passano alcune settimane e un giorno, mentre Bianconi passeggia tranquillamente per piazza Nuova (piazza Navona), viene arrestato e condotto nel carcere di Tor di Nona. Nonostante l'intervento di Antonio viene processato e condannato a dieci anni di galera «e posto a basso fra gl'altri galeotti»[16]. Il povero Bianconi si chiede perché le protezioni dell'ambasciatore, del cardinale e del cavallerizzo non abbiano funzionato. A questo punto, la questione diventa un caso politico e attizza lo scontro tra i due fratelli cardinali. Antonio non si capacita perché Francesco abbia fatto imprigionare l'affittuario, rifiutandogli la "grazia" richiesta consentendo all'ambasciatore di liberare Bianconi. Un problema delicato, di principio e di cortesia istituzionale che Francesco non vuole assolutamente lasciar cadere. Nulla da fare. Quando da Civitavecchia giunge la «barcaccia»[17] per condurre i condannati a Civitavecchia per essere assegnati «al Remo»[18], su pressione dell'ambasciatore, Antonio si reca dal fratello e gli chiede con veemenza la grazia o, in alternativa, di trattenerlo a Roma nella speranza poi di trovare l'occasione per liberarlo. La risposta è tagliente: «fu un voltargli le spalle e levarsegli davanti, del che, chiamandosene il Cardinal Antonio offeso, ne restò degnamente sdegnato, che per rimediare a tal male si venne ad un peggiore»[19].

Antonio Barberini non si rassegna al comportamento del fratello. Fa chiamare il bargello, un tale Giovanni Antonio Passoni, «huomo accorto e di gran giuditio e che sapeva accomodare due ova in un Bacile»[20], e gli spiega la cosa. Passoni chiama il cancelliere, «che era sagacissimo» [21], e confeziona quanto richiesto dal cardinale[22]. Viene avvisato pure il caporale che doveva accompagnare i galeotti a Civitavecchia, il tutto confezionato senza che il bargello, apparentemente, ne fosse informato[23]. Il piano prevedeva di liberare Bianconi prima dell'imbarco a Ripa dove venivano radunati

---

[15] *Ibidem.*

[16] BAV, Urb lat.1646, f. 96v.

[17] *Idem,* f. 97r.

[18] *Ibidem.*

[19] *Idem,* f. 98r.

[20] *Ibidem.*

[21] *Ibidem.*

[22] BCASA, MS. 2037, f. 84v: «Gio. Antonio Passeri, ch'era il Bargello, huomo destro e di ripiego, apprendendo un ordine così calcato l'inconveniente, l'accollò tutto al Caporale, secondo la volontà del Cardinale».

[23] BAV, Barb. lat. 1646, f. 98v: «il quale parlò al Caporale che haveva l'ordine di condurre li Galeotti, e con quello [il Cacelliero] aggiustò la partita senza che il Barigello comparisse in scena ne vi fosse nominato».

i galeotti per il trasporto a Civitavecchia. Come da intese, Bianconi era posizionato in ultima posizione per facilitare l'intervento del Cavallerizzo dell'Ambasciatore che, con due staffieri, era appostato presso il convento dei Francescani posto sul percorso seguito dai condannati. Al loro passaggio, Rouvray chiama Bianconi per nome «Giulio vieni qui»[24], recide la corda e, in seguito, lo fa accompagnare fuori dallo Stato pontificio a Napoli[25]. Bianconi scompare dall'episodio.

Passoni, il bargello, fingendo di non esserne stato al corrente, fa chiamare il caporale minacciandolo di severa punizione. È la commedia recitata per scagionarsi, ma Passoni, il Cancelliere e il Caporale, erano tutti d'accordo per simulare la loro innocenza. Mentre Francesco Barberini punisce con tratti di corda il Caporale, privandolo dell'incarico ed esiliandolo dallo Stato pontificio, Passoni si lamenta con il cardinale Antonio del trattamento ricevuto dal Caporale che aveva soltanto ubbidito ai suoi ordini.

Francesco Barberini riversa la sua rabbia sul cavallerizzo sottoposto ad un processo dell'Inquisizione con «il Bando della vita» e ad una taglia di tremila scudi[26]. A questo punto Rouvray chiede di ritornare a Parigi, ma l'ambasciatore si impunta. Nulla da fare. L'Ambasciatore «non stimandosi sodisfatto dell'affronto del Cardinal Francesco, se a suo dispetto non havesse Roma veduto nella presenza del Cavallarizzo i dispreggi de' suoi comandi, non acconsentì mai alla partenza, anzi, non contento di farlo passeggiare per tutto il preteso Quartiere, non usciva mai fuori delle Porte che non lo conducesse nella sua muta, girando prima la più pubblica parte di Roma»[27]. L'ambasciatore aveva fiducia nell'intervento di Antonio benchè dubitasse dell'efficacia del suo interessamento. Tutto sommato si trattava solo di «disobbedienza e contraventione di Bando di Gioco»[28], trasformate però in una condanna a morte.

A questo punto, l'«affaire» si complica per un fatto precedente. Venerdì 19 settembre 1639 il Governatore di Roma aveva inviato al palazzo dell'ambasciatore un suo messo con l'incarico di consegnare una citazione nei confronti del Cavallerizzo e altre persone per motivi non conosciu-

---

[24] *Idem*, f. 99v.

[25] Diverso il racconto di Siri: «[…] avertito Roverè nell'istesso tempo che conducevano il Biasone a Ripa grande per metterlo poi in galera, se n'andò con altri due o tre servitori dell'Ambasciadore a quella parte e addirizzandosi al conduttore de' forzati li presentò la bocca della pistolla alla testa minacciandolo di morte se non li rilasciava il suo huomo che all'istante li fu rimesso e li disse che prendesse ancora se se così gli era in piacere la banda tutta de' forzati; con che lo rimenò seco senza altra violenza»: p. 684.

[26] bcasa, ms, 2037, f..85r.

[27] *Idem*, f. 85v.

[28] bav, Urb. lat. 1646, f. 101v.

ti. La servitù lo blocca e lo chiude in una stanza in attesa dell'arrivo di François che giunge alle 5 del mattino seguente. Il messo viene spostato in una stanza superiore del palazzo e trattenuto. La vicenda assume contorni surreali. Da un lato, il Governatore chiede risposte al trattenimento di questo mandatario, Andrea, e, chiamato Dumas, auditore dell'ambasciatore, e un certo cavalier Santini, esige l'immediato rilascio di Andrea pensando in un equivoco; dall'altro Dumas, mentendo, afferma che l'ambasciatore, rientrato a mezzanotte, non si era accorto dell'episodio ma che avrebbe risposto quanto prima. Urbano VIII in persona interviene. Invia uno dei Capitani della sua Guardia, Bernardino Nari, a chiedere spiegazioni. Un mandatario del Governatore non poteva essere trattenuto senza una valida motivazione e, dato che la risposta dell'ambasciatore tardava, Nari si era recato dal Governatore per consultarsi sul da farsi. A questo punto, l'ambasciatore risponde che si doveva consultare con il cardinale Alessandro Bichi prima di rispondere. L'intervento del cardinale è senza esito. D'Estrèes pretende scuse per l'affronto subìto delle citazioni presso la sua casa. Citazioni che normalmente vengono effettuate anche per altri ambasciatori. Soltanto l'intervento di Antonio Barberini sbroglia la situazione ed il messo viene liberato dopo 27 ore in un carcere privato (la casa dell'ambasciatore).

Il papa non è affatto contento. La citazione riguardava tre delinquenti, con una taglia di 200 scudi ognuno, trattenuti nel palazzo dell'ambasciatore, oltre il cavallerizzo sul quale pendeva una taglia di 1000 scudi, e il non averli consegnati alla giustizia costrinse Urbano a rivolgersi nuovamente al Procuratore per ottenerli. Le taglie ingolosivano molti.

Il tempo passa e il 28 ottobre 1639 avviene il fattaccio. Pensando il cavallerizzo al sicuro, l'ambasciatore si reca nella sua villa a Frascati e il cavallerizzo viene ucciso da due sicari[29] e, dal cortiletto della Cappella del Ponte[30], la sua testa viene alzata dal carnefice in vista del Popolo, dicendo con alta voce tre volte: «Questa è la testa di Monsù Rurè Cavallerizzo dell'Ambasciatore di Francia» e la sua testa è seppellita «nel luogo dove sogliono seppellirsi le stesse de' banditi»[31]. Dispetto a dispetto. Chi è il mandante? Lo sapremo presto da altre fonti.

---

[29] Il racconto di VITTORIO SIRI indica i nomi: «[…] la mattina del venerdì 28 d'Ottobre uscì solo con fucile uccellando, et al suo ritorno a casa su le 17 hore, Manetta e Minozzo, due de' più facinorosi banditi con altri satelliti nascosti dietro certe siepi li tirarono per di dietro un'archibugiata che lo colpì nella testa, e lo distese subito morto […]: *Delle memorie recondite*, p. 686.

[30] Si tratta del ponte Sisto che conduce a Castel Sant'Angelo.

[31] BAV, Urb. lat. 1646, f. 106v; BCASA, ms. 2037, ff. 84r-86v, aggiunge che la testa fu «dal cortiletto della Cappella del Ponte alzata dal carnefice in vista del Popolo, dicendo con alta voce tre volte: Questa è la testa di Monsù Rurè Cavallerizzo dell'Ambasciatore di Francia». Un affronto incalcolabile.

A Roma l'avvenimento viene salutato con grande allegrezza perché non si poteva permettere che un ambasciatore disubbidisse agli ordini del Governatore e del papa. Al contrario, François medita la vendetta e si rivolge al re francese Luigi XIII, mentre prudentemente evita di uscire di casa. L'*affaire* diventa un affare di Stato. A Parigi il giubilo di Roma non piace e si medita la vendetta e lo stesso cardinale Francesco Barberini è costretto a spostarsi in carrozza con le guardie del corpo. Il re francese, come risarcimento, pretende la rimozione del Procuratore, accontentato dal papa.

Il racconto termina ma non finisce qui perché il manoscritto della Biblioteca Casanatense offre una conclusione diversa. Come rabberciare la situazione? L'ambasciatore si rivolge al cardinale Richelieu che gli ordina di non presentarsi più al papa per le solite competenze[32]. La crisi diplomatica investe la corte romana. Si pensa a come scongiurarla e Urbano, consultando i cardinali, conclude «di spedire alla Corona di Francia un Prelato prattico, manieroso e ben affetto alla medesima Corona con il titolo di Nunzio straordinario Apostolico per rappresentare a Sua Maestà le ragioni e le necessità che havevano violentata Sua Beatitudine e far esseguire questa giustizia non potendosi di manco senza macchia indelebile della Sede Apostolica»[33]. I candidati erano molti, speranzosi di un incarico che, una volta terminata la guerra dei trent'Anni in corso, «dava speranza di grandi fortune»[34]. La scelta, alla fine, su proposta di Antonio Barberini, «cadde nella persona di Mazarino, più per colpo di fortuna che per mira del Papa»[35] che, in effetti, giudicava Mazarino «un petulate et voleva far di troppo il faccendone, ad ogni modo, a' reiterati impulsi del medesimo Cardinale Antonio, hebbe l'intento»[36]. Mazzarino parte per Parigi «dove è inesplicabile il dire con quant'allegrezza del Re et di Richelieu fosse accolto. Espose le difese del Papa contro il Marchese di Coevrè, le avvalorò con ragioni vivissime, onde rimastane appagata la Corte, riacquistò pienamente con questo buon negoziato la grazia del Papa»[37]. E qui inizia la carriera di quello che diventerà, dopo pochi anni, il cardinale Giulio Mazzarino. Questo è quanto narrano i manoscritti italiani. Entrambi raccontano la verità, ma non tutta la verità. Il quadro diplomatico è più movimentato e le fonti francesi offrono maggiore completezza.

---

[32] BCASA, ms 2037, f. 86r: «… fu ordinato all'Ambasciatore di ritirarsi da tutte le sue funzioni, e che tratando si sarebbe pensato al dovuto risentimento».

[33] *Idem*, f. 86r.

[34] *Idem,* f. 86v.

[35] *Ibidem.*

[36] BAV, Vat. Lat. 10424, f. 42r.

[37] *Ibidem.*

Dietro le quinte: il cardinalato per Giulio Mazzarino

La conclusione indicata dal manoscritto casanatense suggerisce uno sfondo politico e diplomatico più articolato. Vi un aspetto politico europeo, la guerra dei trent'Anni, uno scontro tra la corte francese e quella di Roma, le tensioni tra fazioni francesi e spagnole all'interno della corte romana e le antipatie di Francesco Barberini nei confronti di Mazzarino, Richelieu e Luigi XIII e quelle del papa anche verso D'Estrèes[38] Un quadro complicato che determina un insieme di scortesie istituzionali, di disgusti, che producono, paradossalmente, la carriera di Giulio Mazzarino. L'episodio, di per sé, è uno dei tanti casi che frequentemente accadono a Roma senza che nessuno ne parli. Ma le implicanze diplomatiche ne determinano l'importanza.

I retroscena iniziano nel 1630 quando Mazzarino si trova in Francia per i negoziati relativi alla devoluzione di Mantova[39]. Già nel 1631, nella corrispondenza fra Roma e Parigi, era presente il progetto di nominare nunzio ordinario Giulio Mazzarino che, secondo le usanze, dopo 3-4 anni sarebbe ritornato a Roma per ricevere il cardinalato. La strategia politica di Richelieu, nella tormentata fase franco-svedese della guerra dei trent'Anni, prevedeva l'impegno di Mazzarino per costituire una lega tra la Francia, il papa e Venezia contro la Spagna. Non mancava il motivo religioso. Gli Asburgo avevano inondato l'Europa di pamphlets che accusavano il papa di essersi alleato con la Francia, con gli eretici olandesi e persino con la Svezia[40]. Per questi motivi, gli Asburgo spingevano Urbano VIII ad usare le sue

---

[38] «Al cardinale di Richelieu et a' Ministri fosse assai noto che mai v'era stato in Roma alcuno Ambasciadore men'accettato del Maresciallo d'Estrées. Quando il Cardinale di Lione [Alphonse-Louis du Plessis, duca di Richelieu (Parigi 1583-Lione 1653), fratello di Armand-Jean du Plessis, duca di Richelieu] ne diede la prima novella al Papa, ricusò Sua Santità di tollerarlo a titolo che in Valtellina havesse comandato un'armata del Re contra quella della Santa Chiesa. E, quando fu forzato a riceverlo per Ambasciadore straordinario, l'accolse freddissimamente et in un'udienza ne vennero a tal punto che'l Papa li disse che se non usciva di sua camera se n'andrebbe egli. Undici mesi era stato il papa senza vederlo né ascoltare come Ambasciadore ordinario e l'ammesse contra suo grado, e per forza riputandolo da quello ch'era accaduto in tempo di Paolo V per altiero, ostinato ne' suoi sentimenti, ardito, violento, scaglioso che non rilassavasi in cosa alcuna, e tutto voleva in Re. Dall'altra banda il Papa conosceva intimamente l'attività dello spirito del Cardinale Barberini timido, irresoluto, iracondo, vendicativo che mai haveva mostrato risolutione che in questa occorrenza ch'era trascorso dell'una estremità all'altra e per fare l'huomo di rigorosa giustitia era riuscito barbaro et inhumano»: Siri, *Delle memorie*, p. 689.

[39] Mi avvalgo di Pierre Blet, *Richelieu et les débuts de Mazarin*, «Revue d'histoire moderne et contemporaine», 1959, 6-4, pp. 241-268.

[40] Cerchiamo di analizzare, sia pure per brevi tratti lo sfondo politico e diplomatico

armi spirituali contro Luigi XIII e Richelieu. Quindi un nunzio favorevole alla Francia, insignito del cardinalato, rendeva maggiore sicurezza al Sacro Collegio e ai consiglieri del papa.

A Roma, l'ambasciatore francese Charles I de Blauchefort de Créqui, duca di Lesdiguières (1578-1638: 1633-1636) nel 1633 aveva sollecitato il papa, tramite Antonio Barberini incaricato della difesa degli interessi francesi a Roma, a sostituire il nunzio Alessandro Bichi[41], nominato cardinale, con Giulio Mazzatino. Le resistenze del papa spingono Créqui a rivolgersi a Richelieu perché si parlava della nomina a nunzio di Giorgio Bolognetti data l'opposizione degli spagnoli. Il clima politico della corte romana non favoriva certamente la soluzione: sortilegi e complotti politici erano orchestrati contro il papa che già nel marzo 1632 aveva subito un violento attacco del cardinale Gaspare Borgia, protettore della Spagna a Roma e ambasciatore ad interim in attesa dell'arrivo di Manuel de Moura y Corte Real, marchese di Castel Rodrigo nuovo ambasciatore, contro la politica papale accusandolo del pericolo che l'invasione dell'esercito svedese in Germania, sostenuto dalle alleanze protestanti di Gustavo Adolfo, avrebbe causato la sconfitta irreversibile del cattolicesimo in Germania che solo l'unione militare di tutti i cattolici, sostenuti spiritualmente ed economicamente dal papa, poteva fermare[42].

---

designato. La guerra dei trent'Anni è giunta alla fase franco-svedese (1630-1643) con la Francia inaspettatamente alleata di Gustavo Adolfo II di Svezia contro gli Asburgo e la Spagna. L'intervento francese, fortemente sostenuto dal cardinale di Richelieu, avviene all'indomani dell'attacco spagnolo a Treviri, l'elettorato sotto posto alla protezione della Francia, nel 1632 che porta alla dichiarazione di guerra alla Spagna nello stesso anno e all'Impero nel 1636. Al di là degli avvenimenti bellici di questa fase, l'elemento che congiunge questa guerra con il nostro episodio è l'attacco ad una protezione francese che ci riporta a Roma dove non mancano, appunto, i disgusti.

[41] Alessandro Bichi (Siena 1596-Roma 1657). Di nobile famiglia, era figlio di Vincenzo Bichi e nipote del cardinale Metello Bichi. Studiò a Siena. Al termine degli studi si recò a Roma, ebbe incarichi minori nella Curia romana durante il pontificato di papa Urbano VIII. Il 5 maggio 1628 fu eletto vescovo di Isola. Fu nominato nunzio apostolico a Napoli il 24 maggio 1628 e mantenne l›incarico fino al giugno del 1630. Il 9 settembre 1630 fu nominato vescovo di Carpentras e il 20 settembre dello stesso anno fu nominato nunzio apostolico in Francia. Nel concistoro del 28 novembre 1633 papa Urbano VIII lo creò cardinale e il 7 dicembre dello stesso anno ricevette il titolo di Santa Sabina. Partecipò al Conclave del 1644 che elesse papa Innocenzo X e al Conclave del 1655 che elesse papa Alessandro VII. Morì a Roma e fu sepolto nella chiesa del suo titolo: Roberto Zapperi, *Bichi, Alessandro*, «Dizionario Biografico degli Italiani», vol. 10, 1968.

[42] Maria Antonietta. Visceglia, *La Roma dei papi. La corte e la politica internazionale (secoli XV-XVII),* Roma, Viella 2018, pp.167-178: il partito ispano-imperiale a Roma era costituito oltre che da Gaspare Borgia, dai cardinali toscani Roberto Ubaldini, Luigi Capponi e i cardinali Ippolito Aldobrandini e Ludovico Ludovisi e si diramava in curia con

Nel 1634 Giorgio Bolognetti sostituisce Bichi, mentre il conte François de Noailles sostituisce il duca di Créqui a Roma come ambasciatore. Mazzarino rimane a Parigi come nunzio straordinario, titolo che però non portava al cardinalato. Quando Bolognetti rientra a Roma nel 1639, Mazzarino spera nella successione con l'aiuto di Richelieu, ma Bolognetti, che aveva indicato padre Joseph (François Leclerc du Tremblay)[43] e Mazzarino con l'aiuto dei cardinali Bagni[44] e Bichi, tenta di contrastare la nomina[45]. Nel frattempo cambia l'ambasciatore francese a Roma: Noailles è sostituito da François-Hannibal D'Estrées che, a seguito della notizia che Francesco Barberini vuole sostituire Bolognetti, si prende l'impegno di caldeggiare la nomina a nunzio di Mazzarino su continue sollecitazioni di Luigi XIII e di Richelieu. Ancora una volta l'opposizione spagnola, che già nel 1634 aveva spinto per Bolognetti, si scontra con Richelieu. Antonio Barberini

---

i cardinali Giulio Savelli, Agostino Spinola, Desiderio Scaglia, Cosimo de Torres e Carlo Pio di Savoia.

[43] François Leclerc du Tremblay, in religione padre Giuseppe da Parigi (Parigi, 4 novembre 1577 – Rueil, 18 dicembre 1638), è stato un politico e religioso francese, dell'Ordine dei frati minori cappuccini. Figlio di Jean Leclerc du Tremblay, presidente del Parlamento di Parigi, e di Marie Motier de Lafayette, entrò nell'ordine religioso nel 1599 e, intorno al 1612, entrò in contatto con il futuro cardinale Richelieu, che nel 1624 divenne primo ministro del re Luigi XIII. Padre Giuseppe, pur non avendo cariche ufficiali, diventò confidente e consigliere di Richelieu e, negli anni successivi, svolse molte importanti missioni diplomatiche in Francia e nel resto d'Europa per conto del potente cardinale. Poiché quest'ultimo era chiamato *éminence* rouge dal colore dell›abito talare, padre Giuseppe divenne noto come *éminence* grise. Il suo ruolo fu determinante nel corso della guerra dei Trent'anni nella lotta francese contro gli Asburgo, e nella coalizione che si formò tra i principi tedeschi avversi all'imperatore Ferdinando II nel 1630. Mosso da un profondo zelo religioso, il frate si proponeva di riconvertire al cattolicesimo l'Europa protestante e propose, senza successo, una crociata per liberare il continente dall'impero ottomano. Ispirò ad Antonietta d'Orléans-Longueville la riforma che portò alla nascita della congregazione delle monache benedettine di Nostra Signora del Calvario nel 1617. Risiedeva frequentemente a Rueil-Malmaison, dove si conserva la casa. Morì, all'età di 61 anni, vittima di due attacchi cerebrali, il 18 dicembre 1638, e fu tumulato nella chiesa dei Cappuccini in una tomba presso i gradini dell'altare, vicino a quella di Angelo de Joyeuse, il nobile frate che lo aveva accolto nell'ordine francescano. Richelieu, dopo essere stato informato della scomparsa di padre Giuseppe, scrisse: «Io perdo la mia consolazione e il mio unico soccorso, il mio confidente e il mio supporto.» Da allora in poi, l'italiano Giulio Mazzarino diventò il suo interlocutore privilegiato e futuro successore in qualità di primo ministro.

[44] Giovanni Francesco Guidi di Bagno (Firenze 1578- Roma 24 luglio 1641), già nunzio apostolico nelle Fiandre e poi a Parigi dal 1629 al 1630, sostituito da Alessandro Bichi. Nel 1631 è nominato membro del Sant'Uffizio. Si veda la voce di Rotraud Becker, *Guidi di Bagno, Giovanni Francesco,* «Dizionario Biografico degli Italiani», vol. 61, 2004.

[45] Blet, *Richelieu,* p. 245.

si rivolge al fratello per raccomandare Mazzarino ma Francesco risponde che non aveva urgenza di designare nuovi nunzi solo per prendere tempo. Antonio insiste, ma l'ambasciatore spagnolo aveva dichiarato formalmente che si opponeva alla nunziatura di Mazzarino ed invano D'Estrées parla al papa e ad Antonio.

Niente da fare. Il tempo passa, ma la questione Mazzarino rimane sospesa nonostante le continue pressioni francesi che fanno capire al papa che solo Mazzarino può porre fine alle tensioni fra Roma e Parigi. Vi sono però altri problemi: la salute malferma di padre Joseph e la nascita del figlio di Luigi XIII[46]. Il Re di Francia propone al papa di essere il padrino del futuro Luigi XIV e incaricare Mazzarino, come nunzio straordinario, di portare le fasce benedette per poi rimanere come ordinario. Il papa risponde che non può essere spinto alla nomina dei suoi ambasciatori. Nel frattempo padre Joseph muore e la nomina a cardinale rimane congelata. Questo decesso, però, rimanda tutte le nomine previste che prevedevano, tra le altre, un candidato francese, uno spagnolo e uno dell'imperatore. Lo scoglio ulteriore era sul nome di quello spagnolo. L'abate Francesco Peretti di Montalto[47], nipote di Sisto V, era inviso a Urbano VIII e considerato un nemico dei Barberini.

Il clima della corte romana non era dei migliori. Come già sottolineato, Francesco Barberini, il cardinal nipote di sentimenti filo-spagnoli, provava per la Francia e in modo particolare per Richelieu, una profonda antipatia appena dissimulata dalle convenzioni diplomatiche. L'ambasciatore francese - il maresciallo François-Hannibal D'Estrées, marchese di Coevres - di carattere arrogante, rigido e scontroso, era particolarmente inviso a Urbano VIII. Entrambi, Francesco e il papa, non avevano dimenticato che durante il periodo trascorso da D'Estrèes all'ambasciata svizzera, sull'«affaire» della Valtellina aveva sostenuto le ragioni della Francia con una tale energia e comportamenti che avevano ferito Roma.

In questa situazione di reciproca ostilità, il minimo incidente avrebbe potuto causare conflitti e irritazione. Nel 1639, quando D'Estrées è

---

[46] *Idem,* p. 248.

[47] Francesco Peretti di Montalto, principe di Venafro, indicato anche col cognome di Damasceni Peretti (Roma, 1595 – Roma, 4 maggio 1655), pronipote di Sisto V, e figlio del principe Miche Peretti Damasceni e della milanese Margherita della Somaglia, abbraccia la carriera ecclesiastica nel 1615 e diventa abate commendatario di S. Maria di Charavalle dell'Ordine cistercense. La famiglia Peretti era politicamente vicina a Filippo IV che premeva per il cardinalato di Francesco in vista di un rafforzamento della fazione filo spagnola nel Collegio cardinalizio, sempre rimandata per l'opposizione di Urbano VIII, legata ad antichi contrasti con il cardinale Alessandro di Montalto, zio di Francesco, e per la volontà del pontefice di mantenere una linea politica autonoma. La nomina fu a lungo rimandata sino al 1641»: Stefano Boero, *Peretti Damasceni, Francesco*», «Dizionario Biografico degli Italiani», vol. 28, 2015.

a Roma, Urbano VIII invia a Parigi, in qualità di nunzio straordinario il prelato Ranuccio Scotti[48] con l'intenzione di nominarlo nunzio ordinario, richiamando Bolognetti senza alcun avviso né per il Re, né per l'ambasciatore francese a Roma. Un nuovo sgarbo diplomatico ed una procedura insolita in risposta alle voci che prevedevano l'incarico di nunzio a Giulio Mazzarino, fortemente richiesto da Luigi XIII e da Richelieu. Inoltre, Scotti era conosciuto come ardente filo-spagnolo considerato inadatto a ricoprire questo ruolo: la persona sbagliata al posto sbagliato[49]. Ma i disgusti non erano finiti. Urbano VIII aveva rifiutato a Richelieu la dignità del generalato di Citeux e di Prémonté e si era ostinato a non concedere il cardinalato a Padre Joseph, poi deceduto, e di inviare Mazzarino in sua sostituzione.

Tutto rimane in sospeso sino a quando irrompono la questione relativa alla Trinità dei Monti e l'uccisione di Rouvray. Il clima era pronto per l'antefatto all'uccisione dello scudiero Rouvray: l'«affaire» della Trinità dei Monti. Cos'era accaduto?

Il convento francese della Trinità dei Monti, casa di fondazione francese, aveva come protettore il Re di Francia e possedeva il diritto di asilo[50]. Un diritto che poteva sembrare ingiusto quando si trattava di ospitare criminali stranieri che cercavano di evitare la giustizia del paese, ma era

---

[48] Ranuccio Scotti (Parma 1597-Piacenza 1661) secondo figlio di Orazio, marchese di Montalbo e della contessa Lucrezia Alciati, ricevette la tonsura ecclesiastica nel 1608. Studente all'Università di Siena, ottiene il dottorato *in utroque iure* nel 1616. Nel 1617, a Roma, entra in prelatura come referendario delle segnature di Grazia e Giustizia, ufficio che esercita per cinque anni. La sua carriera diplomatica inizia con la nunziatura presso gli svizzeri. Ranuccio aspirava ad una delle grandi nunziature – Vienna, Parigi, Madrid – e l'occasione si presentò nel 1639 con l'invio a Parigi come nunzio straordinario, per poi essere assegnato come ordinario dopo il richiamo a Roma del nunzio Giulio Bolognetti. La sua designazione interruppe le manovre per avere a Parigi Giulio Mazzarino. Di carattere intransigente e scontroso non entrò mai in sintonia con la corte francese, Richelieu e Luigi XIII. Alle polemiche innescate dall'ambasciatore francese a Roma, il maresciallo D'Estrées, riguardo all'affare dei turchi e alla vicenda dell'uccisione del suo scudiero Charles Rouvray, Scotti rispose in termini poco diplomatici, disapprovati a Parigi e a Roma, sino a che venne richiamato nel 1640 unitamente all'ambasciatore. Nel 1641 ottiene l'incarico di governatore della Marca anconitana e nel 1643 quello di vicario del capitolo della basilica di S. Pietro. Ritornato a Piacenza, muore il 10 maggio 1661: Silvano Giordano, *Scotti, Ranuccio*, «Dizionario Biografico degli Italiani», vol. 91, 2018.

[49] Secondo Richelieu «il connoist si mal la France, & defere si peu aux bonnes instructions che vous kuy avez données, qu'assurement il luy sera plus prejudiciable qu'utile, s'il ne se modere»: lettera di Richelieu al cardinale Bagni in *Lettres du Cardinal duc de Richelieu. Où l'on voit la fine Politique & le Secret de ses plus grandes Negotiations,* A Paris, Chez la Veuve Mabre Camoisi MDCXCV, p. 201: Lettre CLXV. Au Cardinl Bagni sur l'affaire de Monsieur Scoti, du 17 Dec. 1639.

[50] Questa vicenda in Lettres, Instructions diplomatiques, pp. 523-526.

comunque un diritto reale riconosciuto pubblicamente. Nel 1638 giunge a Roma il Duca di Montalto (Luigi Guglielmo I Moncada 1614-1672 poi cardinale con Alessandro VII 1667) che porta con sé 5 schiavi turchi che avevano abbracciato il cristianesimo per evitare la schiavitù e chiede la loro ospitalità all'ambasciatore spagnolo, Manuel de Moura y Corte Real, marchese di Castel Rodrigo, che accetta di trattenerli per qualche giorno in attesa che il duca ritorni a ritirarli. Agli schiavi l'ambasciatore fa capire che saranno condotti in Sicilia a servire il re di Spagna sulle galere. Non era quello che volevano sentire e, terrorizzati, si gettano dalle finestre del palazzo e si ritirano nel convento della Trinità dei Monti, inseguiti dai servitori, credendosi al sicuro. L'ambasciatore spagnolo si scusa con i frati del convento per l'intromissione dei suoi servi in luoghi sacri e si rivolge all'ambasciatore francese per riavere i suoi servi. Nessuna disponibilità da parte dell'ambasciatore. Allora si rivolge al cardinale Francesco Barberini, ben disposto ad aiutarlo anche per rimediare ad alcuni inconvenienti sorti tra loro. Il cardinale chiede all'ambasciatore francese quali siano le sue intenzioni, sostenendo che l'episodio potrebbe provocare inconvenienti tra le due nazioni se l'ambasciatore spagnolo non fosse stato soddisfatto. Per l'ambasciatore francese si tratta di un equivoco. Il suo collega spagnolo si era già scusato disapprovando il comportamento dei sui uomini e, dal punto di vista francese, egli riteneva che gli schiavi fossero considerati liberi e contenti dell'immunità concessa dalla protezione francese. Nessuna volontà di trattenerli. Anzi, D'Estrées invita i due fratelli cardinali a prendersi cura dei cinque schiavi e a non riconsegnarli agli spagnoli.

Francesco non tollera questo atteggiamento e ritorna più volte dall'ambasciatore nella speranza di ottenere una soluzione diversa ma senza alcun risultato. L'ambasciatore rimane fermo nell'intenzione di rendere liberi gli schiavi ed è disposto ad accettare ogni forma di risoluzione. Non così Francesco Barberini per il quale l'unica soluzione, anche per compiacere agli spagnoli, è l'arresto degli schiavi con la forza. Così invia il vicegovernatore di Roma a prelevare i cinque schiavi con circa duecento soldati al convento della Trinità dei Monti senza informare l'ambasciatore, compiendo una evidente violazione in una chiesa sottoposta alla protezione francese. D'Estrées si lamenta con i cardinali Bagni, Bichi e Antonio Barberini, incaricato di riprendere gli schiavi e riportarli nel convento. Antonio, però, si limita a rimproverare il fratello per l'errore commesso e fa condurre gli schiavi fuori dello Stato pontificio[51]. Rimane, però, l'offesa fatta alla Francia e a Luigi XIII per la violenza esercitata nel convento.

[51] Forse per soddisfare l'intesa con l'ambasciatore francese.

Mentre si cerca una soluzione, irrompe l'«affaire Rovray»[52]. D'Estrées nega ogni coinvolgimento e collegamento tra la vicenda degli schiavi turchi e la liberazione di Bianconi da parte di Rovray. L'arresto ingiustificato del messo del governatore pone una taglia sullo testa dello scudiero. La situazione poteva concludersi se Rouvray fosse stato esiliato, ma D'Estrées subordina l'esilio ad una visita di Francesco Barberini che non volle accettare finché Rouvray fosse rimasto nella casa dell'ambasciatore Secondo Omer Talon, le fonti francesi affermano che il cardinale Francesco Barberini aveva offerto una ricompensa di 600 scudi a coloro che erano stati incaricati di uccidere Charles du Rouvray e di esporre la testa a Ponte Sisto, ma rimarca anche che questi fatti accadono di frequente a Roma senza conseguenze[53]. Infatti, «quando li familiari o domestici o quelli della natione di un Ambasciadore hanno commesso qualche eccesso, il costume è di cavarlo fuori dello Stato, e gli Uficiali della giustitia chiudere gli occhi»[54]. Qui però sono in gioco le relazioni diplomatiche tra Francia e Roma assai turbolente.

La soluzione non è di facile composizione perché, al di la delle offese alla Francia, è in gioco la nomina di un cardinale gradito alla Francia e questi due episodi rallentano le trattative. La nomina di Ranuccio Scotti a nunzio ordinario non è ratificata e Luigi XIII impone che il nuovo nunzio non venga ricevuto da Richelieu e che i vescovi francesi sospendano ogni corrispondenza con lui[55]. Lo stesso Richelieu invia all'ambasciatore francese una lunga nota con la quale vengono determinate le formalità che potevano essere accettate dal Re come composizione definitiva della vicenda e, tra queste, la richiesta di ottenere, se non come cardinale, almeno come nunzio ordinario Giulio Mazzarino. Urbano VIII, come si è visto, concede l'invio a Parigi di Mazzarino ma come nunzio straordinario. Una volta in Francia la soluzione è trovata, formulata un po' da Mazzarino, un po' dai cardinali filo francesi, un po' da Chevigny, segretario di Stato per gli affari esteri, e un po' da Richelieu: le scuse ufficiali del governo pontificio all'ambasciatore francese e il suo richiamo a Parigi e, contestualmente il ritorno a Roma di Ranuccio Scotti. Nel luglio 1640, si precisarono i termini delle scuse: il papa avrebbe incriminato il capo-notaio (procuratore) che aveva istruito il processo a Rouvray e questi si sarebbe dato alla macchia,

---

[52] L'allontanamento di Giulio Bianconi è già avvenuto e Charles de Rouvray è considerato colpevole di aver operato contro il bando di Francesco Barberini e, pertanto, condannato alla pena capitale.

[53] Il racconto in Nouvelle Collection, pp. 68-71.

[54] Siri, *Delle memorie*, p. 688.

[55] Stefano. Tabacchi, *Mazzarino*, Roma, Salerno Editrice 2015, p. 79.

venendo condannato in contumacia e poi perdonato; Francesco Barberini si sarebbe poi recato da D'Estrées, che lo avrebbe ricevuto; infine sarebbe stato inviato in Francia un nuovo nunzio che avrebbe sostituito Scotti[56]. Il nuovo nunzio fu Girolamo Grimaldi mentre D'Estrées fu sostituito da François Du Val marchese di Fontenay-Mareuil.

Finalmente, con il richiamo dell'ambasciatore francese, il 16 dicembre 1641 vengono nominati 12 nuovi cardinali, tra i quali Francesco Peretti di Montalto, Giulio Mazzartino, Rinaldo d'Este e il cavaliere di Malta Virginio Orsini.

APPENDICE

Relatione della morte di monsù Roverè cavallerizzo dell'Ambasciatore di Francia[57] occorsa nel Pontificato di Urbano 8° e disgusti seguiti in Roma

BAV URB lat. 1646, ff. 94r-108r

(*94r*) Risiedendo l'anno 1638 in Roma il Maresciallo Marchese di Coveré, ambasciatore ordinario di Sua Maestà Christianissima appresso Sua Santità di Nostro Signore Papa Urbano ottavo, il quale, secondo il solito degli Ambasciatori di Teste Coronate, teneva vicino al suo Palazzo a Strada Giulia il Gioco di carte e dadi, quello si affittava ad un Repiccante[58], e l'utile (*94v*) che se ne ricavava era Regalia del Cavallerizzo del medesimo Ambasciatore, che allora era un tal monsù Roveré Gentilhuomo francese, et in quel tempo il teneva in affitto un tal Giulio Bianconi Romano, persona di bassa mano, con la Risposta d'una doppia al giorno.

Il Cardinal Francesco Barbarini, allora Cardinal Padrone, con suo Bando proibì tutti li Giochi di Carte e Dadi, de' quali se ne ricavano li Repicchi[59], fra i quali si comprendeva anco questo dell'Ambasciatore di Francia. Tutti gli altri Ambasciatori dismisero li Giochi, come ancho quello della Guardia dell'istesso Papa (*95r*) et obbedirono tutti all'ordine di Sua Eminenza. L'Ambasciatore di Francia pretendeva che il Cardinale in modo alcuno potesse prohibire il suo e che però il Bando non gli potesse ostare, e così il Cavallerizzo continuava a far giocare nel suddetto Suo Gioco in

[56] *Ibidem,* p. 80.

[57] François Hannibal D'Estrées.

[58] Gestore di una casa da gioco.

[59] Servizi legati alle case da gioco.

sprezzo del prefato Bando, e del Cardinale Francesco per la parola havuta ancora come ei diceva dal Cardinal Antonio, il quale giornalmente frequentava il Palazzo del detto Ambasciatore, al quale da Sua Eminenza gli fu confermata parola, che facessse pur giocare sopra di Lui non ostante il Bando del Cardinale Francesco suo fratello.

Il Cardinale Barbarino mandò un suo Segretario (*95v*) a far intendere al Cavallarizzo che lasciasse il Gioco e che in modo alcuno facesse più giocare, che tale era la mente di Sua Beatitudine e che l'Ambasciatore di Spagna, dell'Imperatore e d'ogni altro Principe tutti havevano dismesso il Gioco ed obbedito, altrimenti, si protestava, sarebbe stato necessitato far severamente castigare Giulio Bianconi suo affittuario e Repiccante, al quale fece intendere questa sua volontà per mezzo del Barigello di Roma, acciò si astenesse di far giocare se non voleva essere lo straccio che spesso suol andar per via.

Il Cavallarizzo, al quale (*96r*) dispiaceva di perdere quell'utile di una doppia il giorno, ricorse dall'Ambasciatore e l'Ambasciatore dal Cardinale Antonio il quale ostinatamente gli disse che seguitasse in ogni modo a far giocare senza alcuna difficoltà perché, se il Cardinal Francesco havesse fatto carcerare il Bianconi, egli sarebbe stato valevole a farlo liberare.

Sotto questa buona fede, si seguitò a far giocare per alcune settimane senza sentirsi altro divieto né novità alcuna, e quando si credeva essersi assicurato di poter liberamente giocare, allontanatosi il Bianconi, Capo Biscazziere, dal Quartiere dell'(*96v*) Ambasciatore di Francia, fu fatto prigione e d'ordine del Cardinal Barberino condotto nelle carceri di Tordinona e non ostante la protezione del Cardinal Antonio gli fu fabricato il Processo contro e, date le difese, fu poi condannato a dieci anni di Galera e posto a basso fra gl'altri Galeotti.

Vedendosi il Bianconi ridotto in quell'estremo passo di dover andar in Galera sotto la fede e parola dell'Ambasciatore di Francia e Cardinal Antonio, nipote del Papa Regnante, non la poteva digerire e però fortemente e con ragione strepitava, e lo stesso faceva il Cavallarizzo appresso (*97r*) di esso Cardinal Antonio, e procurò di metterlo al punto dicendo che la fede prestata alla parola di Sua Eminenza teneva carcerato il suo Affittuario e condannato in Galera con evidente pericolo d'essere d'hora in poi condotto a Civitavecchia.

Il Cardinal Antonio, che non poteva persuadersi che il Cardinal Francesco, suo fratello, fosse per negargli la Gratia per detto Bianconi, quando da dovero gli l'havesse chiesta, teneva per ciò il Cavallarizzo, anzi il medesimo Ambasciatore, in ferma speranza di liberare il Bianconi e mandarlo a casa, epublicava haverne havuto intentione dal medesimo Cardinal Francesco, e pur sapeva che Amore e (*97v*) Signoria non voglion compagnia.

Mentre Giulio Bianconi stava su la speranza di uscire di prigione e d'essere fatto libero, giunse da Civitavecchia la solita Barcaccia per trasportare colà il condannati al Remo, e la medesima sera tutti li Galeotti che dovevano imbarcarsi furono la mattina contrasegnati, fra quali fu anche il detto Bianconi, il quale più che mai diede a strepitare e con le lagrime agl'occhi supplicava il Cavallarizzo a premere incessantemente appresso l'Ambasciatore per la di lui liberazione.

Il tutto fu rappresentato al Cardinal Antonio dall'Ambasciatore (*98r*) non senza qualche doglianza. Il Cardinal Antonio immediate si portò dal Cardinal Francesco e con grandissima premura gli chiese il Bianconi in gratia e si restrinse che almeno lo facesse arrestare per quel viaggio e non mandarlo con gl'altri a Civitavecchia sperando poi di liberarlo.

La risposta del Cardinal Barberino fu un voltargli le spalle e levarsegli davanti, del che, chiamandosene il Cardinal Antonio offeso, ne restò fieramente sdegnato, che per rimediare a tal male si venne ad un peggiore.

Il Cardinal Antonio fece chiamare il Barigello di Roma, che era un tal Gio. Antonio (*98v*) Passoni, huomo accorto e di gran giuditio, e che sapeva accomodare due ova in un Bacile. Questo, intesa bene la volontà del Cardinal Antonio e considerato quello ne poteva succedere, fatto perciò chiamare il suo Cancelliero, che era sagacissimo, fece il tutto da quello ben disporre et aggiustare, il quale parlò al Caporale che haveva l'ordine di condurre i Galeotti, e con quello aggiustò la partita senza che il Barigello comparisse in scena ne vi fosse nominato, e così fu puntualmente servito il Cardinal Antonio e, senza che fusse veduto il braccio del (*99r*) Barigello, fu tirato il sasso.

La mattina seguente li Galeotti uscirono dalle carceri di Tordinona, legati due per due secondo l'uso, accompagnati da quantità de' Birri, et erano quella mattina 24 Coppie, e nell'ultimo, secondo l'ordine dato dal Cardinal Antonio, andava il Bianconi alla volta di Ripa grande per imbarcarsi verso Civitavecchia. Insino dalla mattina, a bonissima hora di quel medesimo giorno, il Cavallarizzo, con altri due staffieri dall'Ambasciatore di Francia, armati d'archibugi da caccia (come erano usi), si portò al convento de'Minori osservanti a S. Francesco a Ripa e poco distante dalla (*99v*) dalla Barca sopra la quale si dovevano imbarcare i Galeotti, da dove giuntogli li avvisò, da una d'esse spie, che a quest'effetto vi teneva come il Bianconi era con gl'altri Galeotti prossimo ad imbarcarsi.

Si spinse con quei due servitori armati a quella volta, dove pervenuto egli medesimo, il Cavallarizzo fattosi avanti, arditamente chiamò Giulio Bianconi per nome dicendo: «Giulio vieni qua». Lo prese per un braccio, tagliò la corda e lo levò dalle mani della corda e senza alcuna resistenza di quella vil canaglia lo condussero seco e fattolo poscia accompagnare alli

confini (*100r*) del Regno fuori dallo Stato Ecclesiastico, si condusse in salvo a Napoli.

Il Capitano Gio. Antonio Passoni, Barigello di Roma, havendo inteso il successo che stavalo attendendo e come qual Caporale nemeno haveva fatto vista di voler resistere parendogli troppo sporca la cosa, fattolo chiamare a sé gli fece una brutta ripassata, lo minacciò di volerlo priviare e mandar via e farlo severamente castigare da Padroni perché non haveva fatta la debita resistenza ad atto così temerario, in vilipendio alla giustitia (colpo veramente da sbirro assai prattico).

Pervenuta la nova all'orecchio del cardinal Barbarino, se (*100v*) ne mostrò implacabilmente sdegnato e fece dare 3 tratti di corda al Caporale de' Birri che lo conduceva e, privatolo dell'offitio, lo esiliò da tutto lo Stato Ecclesiastico. Bravò al Capitano Gio. Antonio di strana maniera, il quale si scusò con dire non essersi ritrovato, essendo quella incombenza del Caporale il quale per tale causa haveva mortificato e licenziato dal servizio per non haver fatto il suo debito, e come quello, che haveva prattica della natura del Cadinale, lo seppe repigliare così bene che lo rese capace. Si dolse però acremente col Cardinal Antonio riconoscendo quello (*101r*) un de' suoi tiri e poco vi mancò che seco […] rompesse.

Finalmente tutta la Rabbia et il Veleno dal Cardinal Francesco fu vomitata sopra la persona del Cavallarizzo poiché contro di lui fu fatto fabricare un rigoroso Processo le fu fatta trasmettere l'Inquisitione e dato il Bando della Vita.

Voleva il Cavallarizzo (e saggiamente) prendere il camino alla volta di Francia fatto quel colpo, ma il Marchese di Couré non volse in modo alcuno lassarlo partire, lo voleva in Roma appresso di sé ad onta del Cardinal Francesco, vivendo ancora su le speranze che gli dava il Cardinal Antonio di (*101v*) di farlo gratiare in breve e di mitigare lo sdegno del Cardinale suo fratello.

Fu troppo grande la fede dell'Ambasciatore havuta alle parole del Cardinal Antonio, era da lui poco avanti sperimentata nella causa del Bianconi di poco rilievo e l'haveva trovata fallace, meno efficace la doveva stimare in questa di tanto momento. In quella si trattava aggraziare un Plebeo servitore d'un servitore di Sua Eccellenza Ambasciatore di Francia per una disobbedienza e contraventione di Bando di Gioco, e di questa d'haver levato dalle forze della Giustitia un condannato al Remo, armata manu, (*102r*) caso proditorio di mezzo giorno, in mezzo di Roma, da un Cavallarizzo d'un Ambasciatore del Re, delitto gravissimo e perciò fu condannato alla pena della vita.

Si aggiunse anche al fatto suddetto un novo attentato, per cui sua Beatitudine restò gravemente disgustata, e fu, che mentre venerdì 19 settem-

bre dopo le 23 hora, andava un mandatario di Provinciale Governatore a fare l'uficio suo, in esecutione del quale haveva lassate alcune citationi nel Palazzo del Signor Ambasciatore di Francia contro il Cavallarizzo et altri Sudditi, fu sopraggiunto da due della fameglia bassa di Sua Eccellenza che lo fermarono e (*102v*) necessitarono entrare in detto Palazzo e lo posero in una stanza da basso dove era custodito da due persone et ivi lo trattennero fino a che venne a casa il Signor Ambasciatore, che fu alle 5 hore, et allora lo trasportarono in una stanza superiore, che da lui fu creduta guardarobba, dove fu sempre custodito.

Non prima di sabbato a mattina, ebbe di ciò notizia Monsignor Governatore, il quale mandò a chiamare Monsieur Dumas, auditore del Signor Ambasciatore, et il Cavalier Santini che gl'havevano per questa Causa del Cavallarizzo et altri, diverse ambasciate in nome (*103r*) di Sua eccellenza e disse loro di haver inteso che da persone basse della fameglia fosse stato fermato e trattenuto la sera precedente un tal Andrea, non sapeva per quale cagione, che però faceva sapere al Signor Ambasciatore che questo era Mandatario del suo Tribunale e come tale era passato da detto Palazzo, che però pregava Sua Eccellenza a farlo mettere in libertà, volendo credere che non fosse stato conosciuto per Ministro di Giustitia, ma fermato per qualche altro rispetto. Rispose il Dumas che il Signor Ambasciatore era tornato a casa a mezza notte, che non haveva però saputo cosa alcuna di questo fatto, ma bene haveva egli inteso che il Mandatario fosse stato trovato vicino ad una Porta (*103v*) e fermato per dubio che volesse aprirla per rubbare, e promise di far l'ambasciata subito, che il Signor Ambasciatore fosse vestito e gl'incaricò la sollecitudine di pronta risposta.

Mentre il negotio stava in queti termini, fu dato conto a Nostro Signore di questo successo e la Santità Sua ordinò al Signor Bernardino Nari, uno dei Capitani della Sua Guardia a Cavallo, che fosse ad esporre al Signor Ambasciatore che la persona ritenuta nel suo Palazzo era mandatario, e però dovesse farlo rilassare, ma perché non haveva notizia se il Governatore havesse havuto risposta alla Sua Ambasciata, hebbe ordine il Signor Nari d'essere (*104r*) dal Governatore e consultare quello si dovesse eseguire secondo lo stato delle cose, et appunto, essendo passate cinque hore senza che il Dumas havesse fatto sapere altro al Governatore, haveva egli mandato a dirgli che desiderava la risposta per poter prendere le risolutioni che fossero state opportune, onde il Signor Ambasciatore mandò il suo Maestro di Camera da Monsignor Procuratore per scusare seco la tardanza della risposta con dire che doveva communicare il negotio con il Signor Cardinal Bichi, quale stava attendendo a Casa, e doppo gl'havrebbe fatto sapere quello occorreva e, sentitasi questa risposta, si hebbe per bene differire l'Ambasciata, che in nome (*104v*) di Nostro Signore doveva fare

il signor Bernardino Nari, sperandosi che i consigli del Signor Cardinal Bichi dovessero per se stessi operare quello che richiedeva il giusto, ma con tutto che Sua Eminenza si affatigasse di persuadere di lasciare prontamente e liberamente il Mandatario ritenuto, dimostrandoli la qualità dell'eccesso e la necessità che havrebbe posto Nostro Signore col fare altrimenti. Non inclinò a farlo, pretendendo fossero novità che ci facessero citationi in Casa sua et essere perciò offesa la dignità d'Ambasciatore di maestà, ma la verità è che si sono eseguite per il passato e si eseguiscono alla giornata citationi in Casa de' Signori Ambasciatori benchè possa essere che, per difetto d'occasioni, non (*105r*) siano stati Mandatarij in casa di Sua Eccellenza, lo dispose nondimeno il Signor Cardinal Bichi a sentire il senso del Signor Cardinal Antonio e secondo quello di eseguire. Onde, havendoli Sua eminenza fatto sapere che conveniva lasciare in libertà detto mandatario, lo fece Sua Eccellenza liberare a 3 hora di notte del sabbato doppo essere stato ritenuto per lo spatio di hore 27 in carcere privato.

Per l'uno e l'altro successo furono perseguiti gl'atti Contumaciali contro i Delinquenti e furono condannati in pena della vita e della confiscatione de' beni, perché non ostante la qualità dell'eccesso e l'assertione fatta dal Signor Ambasciatore a Nostro (*105v*) Signore d'haver licenziati dal suo servizio i Delinquenti, e parola datali di consegnarli se l'havesse havuti in suo potere, seppe però Sua Santità che continuavano a stare in Roma appresso a Sua Eccellenza, ordinò strettissimamente al Procuratore che vedesse di haverli in mano o vivi o morti e particolarmente il Cavallarizzo, al quale fu posta taglia di 1000 scudi, non volendo soffrire d'esser burlato e strapazzato, e non passava audacia che Sua Santità non ricordasse questo negotio, mostrandovi grandissimo senso, havendo perciò il Procuratore pubblicato a voce senza bando, che si sarebbero (*106r*) dati i scudi 1000 di premio che havesse fatta la testa al cavallarizzio e 200 per uno agl'altri 3 condannati, mentre v'erano molti che anelavano a quest'utile.

[morte del Cavallarizzo][60] Fu a' 28 d'Ottobre nella Villa Tavernana a Frascati, dove il Signor Ambasciatore colla moglie e fameglia sua stava a prendere aria, il detto Cavallarizzo ucciso e portata la testa a Roma, la quale, per benignità di Nostro Signore, non fu esposta esposta in publico, ma, fattane la recognitione nell'offitio, con quale occasione fu veduta da qualche numero di Persone, fu poi consegnata al Reverendo di Giustitia che (*106v*) alla presenza de' testimoni e Notarij la seppellì nel luogo dove sogliono sepellirsi le stesse de' banditi.

Fu quest'attione ricevuta con incredibile applauso di tutta la Città, parendo ad ogn'uno che fosse troppo grande la temerità di costui, che, doppo

[60] A margine della carta.

haver commesso un tal eccesso, voler ancora in maggior disprezzo del papa e della giustita stare pubblicamente nello Stato di Nostro Signore. Però nondimeno questo accidente notabile disturbò al Procuratore perché trovandosi l'Ambasciatore assai mortificato del successo, mostrò sentimenti di (*107r*) di vendetta a segno di lassarsi intendere che se ne sarebbe vendicato contro il Procuratore, ma, non ostante molti consegli datigli da diverse persone, non volse egli alterare in cosa alcuna il suo solito, parendolo indecente mostrar timore di simile minaccia, ma, confidando nella bontà Divina che fosse per proteggerlo da ogni sinistro incontro, attese come prima a fare le sue funzioni necessarie contenendosi alle volte solamente d'uscire di casa per semplice conversatione e passatempo. Tuttavia si intese anche poiché in Francia era stato appreso questo successo con (*107v*) altrettanta Commotione d'animo quanto haveva portato di Giubilo a Roma, e che colà anche si mostrava di vendicar la morte del cavallarizzo, fu astretto il Procuratore, per obbedire al Signor Cardinal Barbarino, d'usar qualche maggior cautela per riguardo della sua propria persona, il che consistè solo in condurre in sua Carrozza un Gentilhomo atto a maneggiar Armi, quale era seguitato da un servitore, et a questi et a suoi Staffieri far portar il terzarolo, e la sera, dalle 24 sino alle quattro della notte stavano in sala i soldati Corsi armati (*108r*) di spada solamente.

Il Re di Francia, per la morte di detto cavallarizzo, pretese la remotione del Procuratore, onde per che non pareva di romperla affatto con la corona di Francia, fugli data sodisfattione con esser stato privato il Capo notaro della carica et offitio, e con tal sodisfatione restò terminato questo negotio.

Fine

Morte di Monsù Rurè Cavvalerizzo del Signore di Courè Ambasciatore del Re Christianissimo a Papa Urbano viii

Biblioteca Casanatense, Ms. 2037, ff. 82r-88v

(*82r*) Risiedeva alla Corte di Roma per Ambasciatore del Christianissimo il Marchese di Curè, regnante la Santità di Urbano viii, e, secondo la consuetudine pretesa dagl'Ambasciatori Regij, stava vicino al suo Palazzo dalla parte di Strada Giulia aperto un publico giuoco di carte e dadi, affittato ad un ripiccante dal Cavallarizzo di detto Ambasciatore che si chiamava Monsù Rurè, Gentilhuomo di alta stima appresso Sua Eccellenza. Il cardinal Francesco Barberini, primo Regnante, proibì, per suo bando, tutti li giuochi sudetti di carte e dadi et altro che havesse ripicchi. Obbedirono generalmente tutti gli Ambasciatori con l'essempio che ne diede la Guardia

del Papa, toltone quello di Francia, pretendendo non soggiacere a simil bando per caminar distinto (*82v*) dagl'altri Ambasciatori nelle materie di giurisdizione nella Corte di Roma per molti specifici particolari privilegi conceduti da Pontefici alla Corona di Francia.

Con queste particolari pretese giuridizzioni faceva continuare l'Ambasciatore il giuoco, aggiungendosi la parola che il Cardinal Antonio, nipote minore di sua Santità, gli haveva data che non si sarebbe fatto alcun attentato contro i suoi dependenti e ratificata più volte nelle visite frequenti all'Ambasciatrice sua moglie e madamigella sua figlia, con la quale per il suo spirito e bellezza si tratteneva il più del giorno e delle notti con mormorazioni dell'uno e dell'altro.

Molto dispiaceva al Cardinale Francesco l'intriafichezza del fratello con l'ambasciatore, parendole che in gran parte l'amor fraterno dovesse impetrare da lui una grazia già impegnata dalle parole, ma, non (*83r*) potendo concedersi senza pregiuditial partialità de' Ministri Regij da succederne impegni et inconvenienti considerabili, pospose ogni riguardo a quello del ben publico. Fece intendere al Cavallarizzo che assolutamente facesse dismettere il giuoco, che si teneva in publico, come havevano eseguito gl'Ambasciatori di Spagna e dell'Impero, altrimente ch'egli haverebbe adempiti gl'ordini datigli dal Papa e non ancora eseguiti con qualche scrupolo per il particolar riguardo a Sua Eccellenza.

Dispiacendo al Cavallarizzo di perder un sì bell'utile, e dubitando della minacciata risoluzione, ne fece avvisato l'Ambasciatore che, parlandone al Cardinal Antonio, l'assicurò di far proseguire il giuoco con la ragione che il Cardinal Francesco non sarebbe venuto a risoluzione che offendesse li rispetti dovuti a Sua Eccellenza senza dargliene avviso.

(*83v*) Sotto questa fede del Cardinal Antonio, fu continuato per molte settimane il giuoco et in questo tempo fece sapere il Cardinal Francesco, per mezzo del Bargello, all'affittuario, che si chiamava Giulio Bianconi, o che l'havesse dismesso, o che l'haverebbe fatto prigione. Di quest'ordine ne avvisò Biancone il Cavallerizzo, il quale ne fece riparlare dall'Ambasciatore al Cardinale Antonio che rispose che, quando suo fratello fosse tant'oltre trascorso (cosa che non si dava a credere), teneva egli la contrachiave per liberarlo.

Con tanto buono in mano, non solo il Bianconi faceva proseguire il giuoco, ma passeggiava liberamente la Città, quando in Piazza Nuova, allor che meno lo pensava, fu arrestato dalla Corte e portato alle Carceri di Tor di Nona dove, nonostante tutti gli sforzi del Cardinal Antonio per difenderlo, fu processato e condannato (*84r*) per dieci anni in Galera.

Strepitò l'Ambasciatore col Cardinal Antonio, dicendo che sotto la sua fede era in pericolo di esser trasportato quanto prima in Civitavecchia. Cosa ch'egli non haverebbe mai tollerato a qualunque costo; ma il Car-

dinale Antonio, che non si poteva persuadere da fratello un tiro di tanta considerazione, attese a mantener l'Ambasciatore nella speranza di farlo quanto prima rilassare, aggiungendo haverne già ottenuta qualche intenzione da Sua Santità in evento che fosse stato pertinace il Card. Francesco.

Comparve in qualche tempo a Roma il Barcone di Civita vecchia per il trasporto de' Galeotti, e, nella mattina seguente, furono tutti numerati e contrasegnati per le file, alla testa delle quali doveva marciare il Bianconi. Avvisato il Cardinale Antonio, adoprò l'ultime forze per intercedere dal fratello la Grazia, e non potendo rimuoverlo, (*84v*) si restrinse a trattenerlo almeno da quest'imbarco, sperando in tanto col temporeggiare di vincere l'ostinazione, ma nenemo questo potè ottenere.

Disperato del fratello, pensò a i rimedij più possibili. Fece chiamare il Bargello, e gli commandò in pena della sua disgrazia che imponesse al Caporale, deputato alla marcia de' Galeotti, che collocasse Giulio Bianconi all'ultima fila con distinzione delli soliti rigori.

Gio. Antonio Passeri, ch'era il Bargello, huomo destro e di ripiego, apprendendo da ordine così calcato l'inconveniente, l'accollò tutto al suo Cancelliere il quale, non pensando tanto al sottile, aggiustò il fatto col Caporale secondo la volontà del Cardinale.

Giunti a Ripa li Galeotti, il Cavallarizzo dell'Ambasciatore con due staffieri s'accostò all'ultima fila dov'era il Bianconi e, chiamandolo per nome, lo prese per un braccio (*85r*) e, tagliata la corda che lo teneva legato, lo levò di mano alla Giustizia senz'alcuna resistenza di quella canaglia, e, facendolo scortare si fuori di Stato, lo fece salvo in Napoli.

Alla nuova di sì grand'attentato, passò il Cardinal Francesco all'ultime smanie con il fratello, ma non potendo seco vindicarsene, lo scaricò sopra il Bargello, minacciandolo de' più severi castighi; ma questi, che era ghinaldo[61] di sfera, lasciò liberi i primi impeti e poi, con parole di tutta umiltà, rappresentò egli non haver altra colpa che nell'elezione del Caporale, il quale acciò che testificasse la sua innocenza, l'haver deposto di carica e fatto assicurare nelle carceri.

Rivolse il Cardinal Francesco tutta la sua rabbia contro il Cavallarizzo, pronunciandoli un bando di vita con taglia di tremila scudi. Contro nemico così potente et occulto, credendo il Cavallarizzo mal sicura la vita, (*85v*) determinò saggiamente di assicurarla in Francia, ma l'Ambasciatore, non stimandosi sodisfatto dell'affronto del Cardinal Francesco, se a suo dispetto non havesse Roma veduto nella presenza del Cavallarizzo i dispreggi de' suoi commandi, non acconsentì mai alla partenza, anzi, non contento di farlo passeggiare per tutto il preteso Quartiere, non usciva mai

[61] Termine legato ad una antica voce gergale del mondo dei vagabondi.

fuori delle Porte che non lo conducesse nella sua muta, girando prima la più pubblica parte di Roma. Giunse finalmente il giorno fatale per questo contumace Cavaliere in tempo e luogo dove meno il pensava, che fu nella villa di Belvedere dove villeggiava l'Ambasciatore, quando esso mirando con l'archibugio un tordo, restò morto da quattro carabinate, e, fattagli la testa, fu consegnata in Roma alla Giustizia, dopo la formal ricognizione, dal Cortiletto della Cappella di Ponte fu alzata dal carnefice in vista del Popolo, dicendo con alta voce tre volte «Questa è la testa di Monsù Rurè Cavallarizzo (*86r*) dell'Ambasciatore di Francia».

Dopo le quali parole, la gettò nella fossa dove si sotterrano tutte le teste de' Banditi capitali. Da questo ultimo tratto restò così vivamente offeso l'Ambasciatore che si dichiarò col Papa che non si poteva far maggior affronto al suo Re, e che per la dovuta riparazione ne restava molto da pentirsene per chi l'haveva commandato. Spedì corriero con tutta diligenza alla Maestà sua, dalla quale e dal Cardinal di Richelieu, apprendendosi con gran sdegno il fatto, fu ordinato all'Ambasciatore di ritirarsi da tutte le funzioni, e che tratando si sarebbe pensato al dovuto risentimento.

Sopra in tanto affare fecero in Roma più consulte de' Cardinali e si concluse di spedire alla Corona di Francia un Prelato prattico, manieroso e ben affetto alla medesima Corona con titolo di Nunzio straordinario Apostolico per rappresentare a Sua Maestà le ragioni e le necessità che havevano violentata Sua Beatitudine a far esseguire (*86v*) questa giustizia non potendosi di manco senza macchia indelebile della Sede Apostolica.

Molti furono li soggetti proposti, sforzandosi ciascuno di esser l'eletto in un affare che, terminandosi con la pace, dava speranza di grandi fortune.

Restò combattuta per lungo tempo la mente di Sua Santità nell'elezzione de' Concorrenti, più per dubio di parzialità alla Francia che del loro valore, quale finalmente cadde nella persona di Mazarino, più per colpo di fortuna che per mira del Papa, che ben lo stimasse soggetto a niun altro inferiore, e questa ne fù la causa.

Non intermise mai il Cardinal Antonio, benché vertessero questi torbidi le visite e confidenze con l'Ambasciatore con cui, discorrendo una mattina sopra l'elezzione del Nunzio, disse l'Ambasciatore «d'ogni altro sarei contento chè di Mazzazarino», e richiestane dal Cardinale la causa rispose che il suo Re et il Cardinal di Richelieu erano invaghiti dello spirito e maniera di (*87r*) quest'huomo, onde sotto la sua condotta non haverebbe egli ottenute tutte le soddisfazioni che pretendeva.

Parlò con questa libertà l'Ambasciatore, figurandosi che le sue confidenze del Cardinal Antonio con esso l'havessero alienato affatto da ogni altro riguardo, perchè è troppo vero il proverbio che preme più la camiscia che il gippone, non la perdè il Cardinale per corta, ma, portatosi dal Papa

in tempo che vi era il Card. Francesco, gli significò le parole dell'Ambasciatore e tanto si adoprò non meno per favorire Mazzarino, che desiderava avanzarlo, che per facilitare l'aggiustamento, che persuase sua Santità con contento del Cardinal Francesco, il quale prima non aderiva a dichiararlo Nunzio per tal affare.

Spedito dunque, fu accolto in quella Corte con segni di stima particolare per il concetto che se ne haveva, et in (*87v*) specie dal Cardinal di Richelieu che non poteva staccarsi dalle sue conferenze.

Rappresentato a Sua Maestà con ogni più viva espressione l'affetto paterno di Sua Santità come al figliolo Primogenito della Chiesa e la stima particolare della sua real persona per la quale l'haveva invitato ad esporle le giuste e considerabili cause che havevano violentato Sua Santità all'esecuzione di una giustizia che senza macchia indelebile della Sede Apostolica, mantenuta sempre illibata a costo del proprio sangue da i Re Christianissimi, non poteva sospendersi, e che perciò pregava la Maestà sua compiacersi di riflettere alle giuste ragioni di Sua Beatitudine e della Santa Sede in un fatto che, quando prima d'esseguirsi si forse ricorso al giusto giudizio della Maestà sua, teneva per fermo che un Re, senza eguale in potenza, che (*88r*) regolava le sue forze con la bilancia d'Astrea non con la spada haverebbe applaudita la sentenza. In fine, con quell'energia che non persuadeva che non sforzasse, rappresentò tanto bene le ragioni del Papa che pronunciò il Re, col parere del Cardinal Richelieu, haver il Papa eseguito i diritti della giustizia, e che per ciò, con tutti gl'atti della sua filial divozione al Capo della Chiesa di Dio, si confermava con tutte le sue forze e persona d'assisterlo in ogni occasione, e commandò che immediatamente si spedisse al suo Ambasciatore in Roma che riprendesser il suo ministero senza mai più discorrere di tal fatto.

Giunta in Roma la nuova, stupì tutta la Corte come un affare di tanta conseguenza, che rendeva timori di strane risoluzioni, si fosse così felicemente terminato al primo abboccamento; onde restò superato l'eccesso nel lodarsi la condotta di Mazarino, il di cui valore (*88v*) essendo ben noto a tutti, gli confermò nell'opinione commune quelle future che si erano già imaginate, e si concluse che, quando un Papa essercita la Giustizia in difesa della Sua autorità e che habbia ministri che sappiano rappresentarla, benché pregiudichi alle pretensioni de' Monarchi, ne restava sempre gloriosa la Santa Sede Apostolica.

Fine

Delle Memorie Recondite di Vittorio Siri, volume ottavo, In Lione, Appresso Anisson, e Posuel. MDCLXXIX. Con privilegio del Re Cristianissimo, pp. 683-691.

[*683*] […] Questa tal quale armonia di buona intelligenza che passava tra Palazzo e l'Ambasciadore Cristianissimo rimase affatto sconcertata da un accidente gravissimo dal quale derivarono acerbezze di funeste violenze. Scudiere del maresciallo era un gentil'huomo nomato Roverè, tutto cuore e poco senno, ond'era diffamato più tosto per brutale che temerario. Questi ammesse al titolo più che all'esercitio di suo attuale servitore un certo Giulio Biasone su la porta della cui casa vicina a S. Luigi lo compiacque che inarborasse l'Arma dell'Ambasciatore per godere del privilegio di mantenervi pubblico giuoco che gli fruttasse il lucro di molto denaro. Era creduto che Roverè lo proteggesse per qualche amoretto che intratteneva con alcune femmine che stavano in detta casa, e che à noi non sovviene hora se ci dicesse ch'erano o cognate o altro di detto Giulio ò vero ò falso quando una notte ci condusse in detta casa à una lauta cena con altri doi gentil'huomini di Madama di Houffray Ambasciatrice di Francia à Venetia ch'era andata à Roma di quei giorni. Tanto è che non piacendo quel treppio all'Ambasciadore, ne fece levare via la sua arma, e continuandosi quella biscazza con succederne de' disordini, il Cardinale Barberini fece ammonire il Biasone di cessare quel mestiero. Ma sordo gli altrui avvertimenti le denuntiationi di un tale Nicolò Todesco suo nemico per tale contumacia hebbero peso, e venne ristretto in carcere dalla quale fù tratto e posto alla catena con altri condannati per applicarlo al remo in adempimento della sentenza fulminata contra la sua persona alla pena della galea.

Nel tempo che stava tuttavia prigione cinque Turchi del Duca di Montalto Napoletano fatti Cristiani con alzarli dal sacro fonte come loro padrino l'Ambasciadiore di Spagna furono da lui ritenuti nella Vigna de' Medici ove all'hora [*684*] ospitiava. Costoro, vedutisi chiusi in una stanza, entrarono in sospetto non gli volesse rimetterli a' primi rigori della schiavitù, onde da una finestra si gittarono nel giardino del Convento della Trinità de' Monti de' Francesi. Il Cardinale Barberini, per prevenire li disordini nascituri tra gli Ambasciadori delle due Corone, inviò gli sbirri et i Corsi a levarli dal Convento contra il volere di quello di Francia che si diede per offeso della irriverenza e del rispetto perduto del luogo. Pendente questo disturbo, si astenne dalla publica udienza del Cardinale Barberini &, avvertito Roverè nell'istesso tempo che conducevano il Biasone à Ripa grande per metterlo poi in galera, se n'andò con altri due o tre servitori dell'Ambasciadore a quella parte, et addirizzandosi al conduttore de' forzati li presentò la bocca della pistolla alla testa minacciandolo di morte se non li rilasciava il suo huomo che all'istante li fù rimesso e li disse che

prendesse ancora se così gli era in piacere la banda tutta de' forzati; con che lo rimenò seco senza altra violenza. Seppe agrissimo questo atto d'autorità di Roverè che cedeva in tanto dispregio di quella del Papa, e della sua giustitia al Cardinale Barberini, e se ne dolse altamente; et il Maresciallo glie ne parlò come pure al Papa disapprovando affatto l'attione del suo Scudiere con dire che se il liberato Biasone fosse nel suo palagio o in luogo ove potesse fargli mettere la mano sopra lo consegnerebbe alla giustitia del Papa.

Ma intanto tratteneva in casa et al suo servigio Roverè quantunque dal cardinale Antonio e da gli altri suoi amici venisse consigliato a mandarlo via e si offerissero ancora a servirlo per trarlo di là salvo, e sicuro altrimenti gli prenuntiavano qualche amaro disgusto perché l'ira di Barberini non sopporterebbe un tanto scorno senza vendicarsene aspramente. Non per dispregio che facesse dell'altrui sdegno, non seppe mai rinviarlo in Francia il Maresciallo ma per mera tenacità come comunemente fù creduto che lo trattenne e distolse dal pagarli il viaggio, e dargli ricompensa della servitù prestatagli. Gli amici comuni di Barberini e d'Estree s'intromessero della loro riconciliatione cominciando da gli affari de' schiavi nel quale pareva intaccato il rispetto dovuto al Re, e Barberini si sottometteva a condursi al palagio dell'Ambasciatore per fargliene la convenevole sodisfatione, e complimento. [*685*] Ma perché diceva che non vi anderebbe sino à tanto che Roverè stesse nel suo hostello, li pacieri si avvisarono dell'espediente che li cardinali Antonio, e Bichi nelle loro carrozze di campagna farebbono uscire dallo Stato Ecclesiastico il detto Roverè mostrando li detti due Cardinali d'andare alla caccia, e di là lo menerebbono à Ronciglione. Non si appagò dell'espediente Barberini ritirandosi dalla condescensione d'andare à trovare in sua casa il Maresciallo il quale disse che tutt'altramente Barberini ne haveva usato coll'Ambasciadore di Spagna essendo stato a visitarlo su la querela surta tra loro per lenirlo, se bene l'altro non tenesse conto di tal visita. Che li riusciva un po' duro ch'esso Maresciallo si contentasse di tale sodisfatione per il Re quando Barberini era certissimo che saria accettata e negasse di fare la stessa cosa che da lui era stata fatta all'Ambasciadore di Spagna nell'incertezza dell'avvenimento che fù di riportarne del dispregio. Mazzarini, due giorni dopo, disse al Maresciallo che s'era informato del come si fosse passata detta visita coll'Amabasciadore di Spagna; et haveva inteso ch'era seguita su'l maritaggio di suo figlio colla figlia del Duca Alcalà di recente giunto. A che rispose il Maresciallo che Barberini, non degnatosi di visitare la Marescialla né inviarle il minimo complimento su la morte di suo padre, contrasegno del suo odio e mala volontà covata da lui sempre in senno senza veruna causa contra esso Maresciallo, poteva ancora cogliere questa cagione tanto più che 'l Prefetto, e D. Costanza havevano ben usato e praticato questo atto di civiltà con lui Ambasciado-

re e coll'Ambasciatrice. Il cardinale Bichi disse ch'era errore del cardinale Barberini di non essersene sovvenuto. A che replicò il Maresciallo che sapeva bene di non esser'egli degno della rimembranza di Barberini; ma che questa scusa li pareva anco peggiore della scortesia usatagli. Non ostante che l'Ambasciadore nulla dispositione scorgesse per la sodisfatione del Re nell'affare della Trinità de' Monti, nondimeno li cardinali Antonio e Bagni, havendolo pregato di vedere Barberini su'l negotio della promozione, con estrema sua ripugnanza si accomodò al loro parere, e prieghi per un affare di quella importanza e tanto sospirato dal Re e da Richelieu et accompli-to a questa visita, se ne passò à Frascati nella casa villesca del Principe di Sulmona chiamata Taverna per dare tempo [*686*] alla negotiatione dell'accomodamento; e seco condusse Roverè senza dismettere le sue istanze per la sodisfatione del Re in conto dell'affare della Trinità de' Monti. in tanto chiesta e non ottenuta l'audienza dal Papa, prese risoluzione di rivenire à Roma la Domenica de' 23 d'Ottobre per abboccarsi con Antonio e con altri della fattione, e lamentossi che non se li lasciasse vedere il Papa. Appena scavalcato[62] gli volarono da tutti i lati gli avvisi che v'erano de' farinelli[63] appostati per uccidere Roverè. Che'l Governatore di Roma havendo fabricato il processo contro di lui era stato condannato a morte, et in contumacia proscritto, bandito e la sua testa posta a secento scudi di taglia. Questo avviso l'obligò a spedire subito alla Marescialla perché non lasciasse uscire di casa il detto Roverè. E la stessa sera lui stesso ritornandosene a Frascati li diede il medesimo ordine et avvertimento come indubitabile, e però in ogni caso andasse ben'accompagnato perché non oserebbono di attaccarlo coloro che fossero mandati a tal effetto per essere canaglia, e vigliacchi. Ma disprezzato ogni ricordo, la mattina del venerdì 28 d'Ottobre uscì solo con fucile uccellando et al suo ritorno a casa su le 17 hore, Manetta e Minozzo, due de' più facinorosi banditi con altri satelliti nascosti dietro certe siepi, li tirarono un'archibugiata che lo colpì nella testa e lo distese subito morto e corsi addosso di lui gli staccarono la testa dal busto e posta in una sacchetta la portarono et esposero in publico per più di due hore nell'Usceria del Governatore di Roma, ch'è una sala bassa ove stanno dodici notai criminali, e pigliata dal manigoldo, secondo il concorde sentimento di Roma, fù da lui altamente intonato che quella era la testa dello scudiero dell'Ambasciadore di Francia portandola pubblicamente con scorta di cinquanta Corsi nella Cappella a piè del ponte di Castel S. Angelo e la gettò nel pozzo delle teste de' decollati e banditi. Habbiamo riferito quello che comunemente si afferma della detta intonatione delle parole del Boia, ma non dobbiamo

[62] Appena giunto.

[63] Furfanti.

omettere ciò che a noi con molto stupore udimmo in Parigi dalla propria bocca del Cardinale Antonio che fosse, cioè, sua inventione quella del fare uscire tal voce per Roma a fine d'aggiungere all'espositione della testa la circostanza aggravantissima di tal fatto per metterlo in grado d'impegnare il Re [*687*] a chiederne reparatione e renderne tanto più giustificata et honesta la sua istanza. Appena prestando fede al suo dire per essere quella un'attione di diretto contraria al riposo et alle convenienze del Cardinale suo fratello e della sua casa glie la facemmo replicare la seconda volta come seguì in unisono del suo primo racconto.

Il bandito che l'uccise, dopo consegnata al tribunale di Monsignore Governatore Cerio la testa senza dir chi fosse, chiese audienza del cardinale Barberini alla quale fu introdotto dal suo Maggiordomo ma non così tosto si seppe chi era che fu agramente ributtato come anco il suo introduttore. Udita con sommo suo dolore dal Maresciallo la morte del suo scudiero, diede ordine per la sepoltura del corpo e se ne ritornò celermente a Roma per far portar via la testa che restava esposta al solito luogo del ponte S. Angelo, il che non fu fatto; e giudicando questo accidente assai importante spedì Brachet, suo Segretario, in Corte Cristianissima colla notitia d'esso, e dell'affare de' schiavi. Sul caso di Roverè scrissero molte penne celebri di Roma, e di Parigi dibattendo se in esso rimaneva violato il giure delle genti. Tra le scritture trasmesse in Corte Cristianissima curiosa mi sembra quella del Commendatore di Viriville[64] della quale sommariamente riferiremo alquanti capi molto istruttivi per un Ambasciadore.

Dice egli quanto all'affare de' Schiavi che l'Ambasciadore di Francia protegendoli pareva desiderasse due cose: la prima il rispetto dovuto ad un Convento Reale, la seconda la libertà de' suoi schiavi che fù data loro dal Cardinale Barberini che gli fece evadere e non li restituì all'Ambasciadore di Spagna. Quanto al primo capo l'offesa non era grande, poiché s'era veduto che l'intentione di Barberini non era stato cattiva dando loro la libertà. Per altro il papa, essendo signore spirituale e temporale di quel Convento, haveva potuto per cause a lui note assicurarsi delle persone di quei schiavi per evitare eziandio qualche baruffa sanguinosa tra le nationi, e che gli Spagnuoli non facessero violenza al Convento contra il rispetto dovuto alla Chiesa. In fine, essendo lui l'autore et il protettore dell'immunità, haveva potuto constituirsene depositario. In ultimo luogo Barberini, essendosi posto in istato di farne satisfattione in caso di bisogno, et havendolo etiamdio fatto credere che si [*688*] havesse a passarvi sopra legger-

[64] François de Grolée II, Cavaliere, marchese di Viriville, Signore di Chatonay, Volvent e Châteauvillain, Consigliere del Re nei Consigli: *Dictionnaire de la Noblesse […] par* DE LA CHENAY-DESBOIS ET BADIER, Troisième Édition, Tome neuvième, A Paris, Chez Schlesingere frères, libraires-éditeurs MDCCCLXVI, pp. 900-901.

mente ritenendo solo i lamenti et i disgusti del Maresciallo non sodisfatto per valersene in altro negotio.

Per Biasone servitore di Roverè non accadeva dubitare ch'essendo nato suddito del Papa, ancorchè messosi al servigio di un domestico della casa dell'Ambasciadore, non habbia potuto esercitare sopra di lui il giure che la natura gli acquista, cioè, di conoscere, inquirere, e punire le sue cattive attioni. E la legge *Cubicularios* nel Testo Cesareo esenta dalla giurisdizione de' Giudici Ordinarij coloro che servono attualmente l'Imperadore o la sua venerabile Augusta ma non già i valleti o i domestici che nella occorre a ridire che'l Papa non habbia potuto far condannare Biasone. Adduceva l'esempio del Cardinale di Savoia nell'anno 1625. Protettore di Francia in Roma che un valletto del Barone di Curfy, uno de' suoi Ciambellani preso dalla giustitia con una pistola corta, fù pubblicamente impiccato. E quando bolliva la picca tra'i Conte d'Ognate, Ambasciadore di Spagna, et Antonio Barberini, Bally[65] di Bologna, la giustitia fece prendere prigioni quattro servitori della casa di detto Ambasciadore, sì che non vi haveva alcun dubbio che i sotto familiari non fossero giustitiabili del Principe.

La questione più delicata era se Roverè lo fosse. Supponevasi per certo che gli Ambasciadori, e le loro case erano inviolabili, e sacre per il giure Divino et humano, poichè una stessa persona, non dovendo nell'istesso tempo rispondere al suo Principe che l'invia, non ha quello presso cui risiede alcuna podestà sopra di lui. Ma gli Ambasciadori pretendono non solo l'esentione per le loro persone, la franchigia delle loro case e de' loro fogliuoli e parenti, ma vogliono che i loro familiari ne godano; il che è loro controverso e disdetto da tutti li Principi; e se tal volta ne hanno goduto è stato più tosto per tolleranza e compiacenza che per diritto; impero che se tale familiarità havesse luogo sarìa un spalancare la porta allo scandalo et al disordine coll'abuso. E quando li familiari o domestici o quelli della natione di un Ambasciadore hanno commesso qualche eccesso, il costume è di cavarlo fuori dello Stato, e gli Uficiali della giustitia chiudere gli occhi. Per massima generale, i Principi elettivi scelgono alcuna virtù per la quale credono [*689*] mantenersi in autorità, e farsi obbedire. Quasi tutti i Papi hanno scelta la giustitia come quella che ha più di simpathia colla loro vocatione e maniera di vivere, e nella quale trovano ancora il loro modo di farsi obbedire, rispettare, e temere e sbrigarsi de' loro nemici. Uno de' capi del processo del Card. Caraffa, per il quale fù condannato a morte, è d'haver fatto battere uno sbirro e di non haverne havuto la gratia. Il Principe di Sulmona, nel Pontificato del zio[66], fece per qualche amoretto

[65] In questo contesto significa Signore.

[66] Marcantonio Borghese (1601-1658), nipote di Paolo v Borghese. Si veda Gaspare De Caro, *Borghese, Marcantonio*, «Dizionario Biografico degli Italiani», vol. 12,1971.

ammazzar uno. Gli fu fatto il processo, condannato a morte, e poi il Papa li fece la gratia.

Al cardinale di Richelieu et a' Ministri fosse assai noto che mai v'era stato in Roma alcuno Ambasciadore men'accettato del Maresciallo d'Estree. Quando il Cardinale di Lione ne diede la prima novella al Papa, ricusò Sua Santità di tollerarlo a titolo che in Valtellina havesse comandato un'armata del Re contra quella della Santa Chiesa. E, quando fu forzato a riceverlo per Ambasciadore straordinario, l'accolse freddissimamente et in un'udienza ne vennero a tal punto che'l Papa li disse che se non usciva di sua camera se n'andrebbe egli. Undici mesi era stato il papa senza vederlo né ascoltare come Ambasciadore ordinario e l'ammesse contra suo grado, e per forza riputandolo da quello ch'era accaduto in tempo di Paolo v per altiero, ostinato ne' suoi sentimenti, ardito, violento, scaglioso che non rilassavasi in cosa alcuna, e tutto voleva in Re. Dall'altra banda il Papa conosceva intimamente l'attività dello spirito del Cardinale Barberini timido, irresoluto, iracondo, vendicativo che mai haveva mostrato risolutione che in questa occorrenza ch'era trascorso dell'una estremità all'altra e per fare l'huomo di rigorosa giustitia era riuscito barbaro et inhumano. Si fosse servito per tanto del pretesto della giustitia per vendicarsi e far dispiacere al Maresciallo e non havendo potuto sfogarsi ne gli affari del Re o della sua carica haveva cercata questa occasione particolare per prenderla seco, e non col Re né colla sua carica, impero che l'eccesso commesso da Roverè senza battere alcuno costituendo in una semplice parola in buona giustitia non meritava una sì rigorosa punitione. E ciò che raccresceva l'enormità del caso, era il grado che teneva nella casa dell'Ambasciadore dalla quale in Roma non era mai uscito; e se sortì a Frascati fù perchè s'imaginò che'l Papa, et il Cardinale [*690*] Barberini, li quali non dovevano pensare che alla salute de'l anime, non havrebbono voluto perdere la sua sì infelicemente. E, quello che rendeva anco più detestabile l'attione della quale vantavansi ch'era costata loro duemila scudi, fù d'haverlo fatto assassinare quando trattavasi dell'accomodamento reciproco delle differenza e de' disgusti tra Barberini et il Maresciallo. E, per ultimo compimento dell'assassinamento, si volle anco infamare dopo la sua morte tutta la natione con far portare la sua testa dal Boia in pieno giorno per Roma, e nella cava de' banditi. E pur poteva sovvenirsi il Cardinale Barberini che nell'anno 1627 uno Spagnuolo, essendo stato condannato a morte, fu giustiziato nelle carceri su'l fare del giorno, e senza romore portato da persone secolari alla sepoltura in luogo sacro; il che dimostra ch'era stato una sua vendetta e passione; e non un atto di giustitia, e con tal'esempio mostrare alle Corone che quando inviavansi a Roma Ambasciadori li capassero gradevoli altrimenti saprebbono strapazzarli e metterli alla ragione fino a tanto durassero le guerre trà loro sicuri di non havere a temere gran male da esse.

Spiacque grandemente in Francia l'avviso di sì crudele accidente, e consultassi quello occorreva di fare; e come parve che non corresse stagione di rompere col Papa e tirarselo apertamente a contrario, così non si dovesse soffrirne l'affronto; ma si come il Maresciallo s'era mostrato per parte del Re offeso così continuare dalla banda della Francia a fare il medesimo fino a tanto si ottenesse sodisfatione. Di rappellare di Roma l'Ambasciadore sarìa un'approvare in qualche maniera il loro procedere e biasimare il proprio Ministro; e dopo havere ricevuto un segnalato dispiacere fare a Barberini il più gran piacere che potesse ricevere. Né meno cacciare di Corte e di Francia il Nuntio per non dare pretesto al Papa di fare il medesimo dell'Ambasciadore. Si potessero mettere in opera diverse cose che fuor di Roma sarebbono leggieri ma all'humore Italiano et alla Corte di Roma cadrebbero sensibili, e gli farebbe arrabbiare et augumentarne o diminuirne la dose a misura del risentimento che si volesse fare. Come dalla parte dell'Ambasciadore far sapere al Papa, et a Barberini che non andrebbe all'audienza né non parlerebbe di faccende con loro che non si fosse reparata e sodisfatta l'offesa fatta al Re; et in caso [*691*] che si attentasse cosa alcuna contra i privilegi del Clero Gallicano appellarsene fin di presente come per all'hora al futuro Pontefice. Visitare tutti li Cardinali fuorchè Barberini ma incognito e come in sembiante di non stimarsi sicuro in Roma. Se facessero promotione nella quale fossero creature disgrate al Re non visitarle né riceverle a visita non a causa delle loro persone e promotione ma perchè non volevasi approvare ciò che'l Papa facesse. Non arrestare la carrozza a Barberini incontrandolo per Roma. Non andare a dare le buone Feste a Palazzo il Natale e la Pasqua. Non invitare alla Festa di S. Luigi Barberini. In fine ritenere la qualità d'Ambasciadore ma non farne la funtione apparente lasciando il negotio al Cardinale Protettore. Una parte di queste cose fu commessa al Maresciallo per spremerne la convenevole reparatione o più tosto promozione di Monsig. Mazzarini, e qualche altra simile richiesta del Cardinale.

GHERARDO UGOLINI*

TRAGICO E TRAGEDIA: DALL'ANTICA GRECIA ALL'ETÀ MODERNA**

Le tragedie che sono andate in scena 2500 anni fa nel teatro di Dioniso ad Atene corrispondono a codici culturali, a forme di pensiero, a regole di rappresentazione scenica enormemente differenti rispetto alla concezione e alla prassi odierne. La distanza storica e l'estraneità nei confronti del presente sono evidenti negli scenari, nei costumi, nelle situazioni, nelle caratteristiche psicologiche dei personaggi e nel loro agire. Eppure, quelle tragedie così lontane nel tempo continuano ad affascinarci, sono state per secoli e continuano ad essere oggetto di esercizio ermeneutico e di rappresentazioni che attirano e appassionano il pubblico. Ci appaiono estremamente attuali perché le questioni che sollevano, e alle quali non danno mai risposte univoche e definitive, sono le questioni della nostra esistenza attuale. In un certo qual modo siamo tutti Antigone, Edipo, Aiace o Medea, o per lo meno potremmo tutti rischiare di diventarlo in determinate situazioni. In questo gioco ossimorico di distanza e vicinanza si concretizza il fascino che il teatro tragico antico esercita su noi moderni: le tragedie dei Greci ci servono come paradigmi di comprensione per i conflitti tragici del mondo contemporaneo, dalle guerre alle pandemie, dalle catastrofi ambientali ai drammi dell'immigrazione. Le tragedie greche continuano ad avere un forte impatto perché hanno a che fare soprattutto con l'individuo, con le sue emozioni, con i rapporti gerarchici e di potere, con le pulsioni sessuali e sentimentali, con i problematici legami familiari e sociali. Esse rappresentano un repertorio non esaurito di simboli, di immagini, di archetipi e un archivio di emozioni.

---

* Socio dell'Ateneo di Brescia. Università degli Studi di Verona.

** Si riporta in sintesi l'intervento introduttivo che ha aperto il ciclo di incontri su *Tragico e tragedia. Dall'antica Grecia all'età moderna*, organizzato dall'Ateneo di Brescia nei mesi di marzo e aprile 2024. Sentiti ringraziamenti vanno al Presidente dell'Ateneo di Brescia prof. Sergio Onger, al Presidente della Classe di Lettere prof. Valerio Terraroli, all'instancabile Segretario dell'Ateneo prof. Luciano Faverzani, ai colleghi che hanno accettato di essere coinvolti in questo ciclo di incontri come relatori e naturalmente a tutti coloro che sono intervenuti in presenza o collegati da remoto.

Nonostante la sua 'morte' sia stata ripetutamente annunciata, la tragedia greca non è dunque affatto morta. Non è vero, come pensava Nietzsche, sulla scia di una prospettiva di pensiero della scuola romantica, che la tragedia era stata 'uccisa' già da Euripide alla fine del V secolo. Ad Atene furono messi in scena drammi per tutto il IV e il III secolo a.C., almeno fino a quando la Grecia è stata conquistata dai Romani che proibirono le feste di Dioniso e i relativi spettacoli teatrali. Nella tarda antichità e poi in epoca rinascimentale e via via fino ad oggi il teatro greco ha continuato a circolare in forma di testi scritti e di performance. E oggi si continua a parlare di tragedia e di tragico, anche in contesti in cui questi termini hanno perso ogni collegamento con la forma artistica originaria, quella prodottasi nell'Attica del V secolo a.C. Non solo si continuano a scrivere testi drammatici ai quali si conferisce l'etichetta di tragedia, ma si mettono regolarmente in scena spettacoli teatrali che si presentano come messinscene dei drammi attici antichi, e ciò avviene con una frequenza sorprendente, in teatri antichi (Siracusa, Segesta, Epidauro etc.) e moderni, oltre che in contesti culturali estremamente eterogenei, anche molto lontani dall'Europa, con contaminazioni, spesso interessanti e felici, di linguaggi e tradizioni.

Gli antichi greci, inventori del genere tragedia, non conoscevano e non hanno mai elaborato la categoria del 'tragico', di cui non si trova traccia neppure nella *Poetica* di Aristotele, l'unico testo di riflessione teorica sull'argomento che ci sia rimasto. Esisteva l'aggettivo *tragikòs*, ma sempre usato nell'accezione di "inerente alla *tragodìa*". Non c'è traccia di un concetto astratto, un *tò tragikòn*, a indicare un principio generale che riassuma lo spirito del fenomeno tragedia andando oltre i singoli testi. Il "tragico" è una scoperta moderna e la modernità ne ha fatto, a partire da Schelling, Goethe e Hegel, una categoria filosofica ed estetica, focalizzata generalmente sul concetto di conflitto inconciliabile (tra due individui, tra individuo e destino). Con ciò la nozione di tragedia si separa dal significato formale che aveva sempre avuto e che rimandava ai testi del teatro attico del V secolo a.C., per divenire una categoria estetica e filosofica e non più soltanto poetica. Una categoria che esprime conflitto irriducibile, tensione tra salvezza e annientamento.

Il tragico è dunque un'invenzione moderna ed è declinato nelle più varie forme e modelli teorico-esistenziali, fino a denotare un numero sempre maggiore di circostanze che si verificano nella vita quotidiana. Oggi lo usiamo per qualificare eventi di vario genere che possono andare da un incidente stradale all'omicidio di un politico eccellente fino a catastrofi immani quali l'Olocausto o i genocidi. Da un certo punto di vista possiamo vedere in questo un degrado semantico del termine, una sua banalizzazione estrema, ma vale la pena di chiedersi se anche nell'uso così corrente e

ordinario si preservi un qualche contatto con le radici della forma letteraria della Grecia antica. Di primo acchito verrebbe da pensare di no, ma in un certo senso, invece, un legame sussiste, se vogliamo vedere nel ricorso al paradigma del tragico una modalità efficace di razionalizzazione e di consolazione, per dare senso a ciò che non può essere concepito e neppure detto. Ecco, la nozione di tragico è andata decisamente oltre l'ambito del teatro e della letteratura, associandosi ad altri concetti come quello di 'indicibilità': la tragedia avviene laddove i linguaggi della comunicazione ordinaria e della logica comune non riescono più a pensare o a esprimere ciò che vogliamo e dobbiamo dire. In tali situazioni di *impasse*, è necessario ricorrere ai grandi miti della tradizione antica per rappresentare e rappresentarci il nuovo caos, e allo stesso tempo per metterlo a distanza celandolo dietro immagini.

Il ciclo di incontri presso l'Ateneo di Brescia non intende ripercorrere la vicenda storico-culturale che dal teatro di Dioniso nell'Atene classica arriva alle esperienze di teatro tragico del XX e XXI secolo. Si tratta piuttosto di vagliare alcuni casi esemplari di modelli teorici che definiscono l'essenza di tragico e tragedia (a partire da Aristotele) e di esaminare opere drammaturgiche di tipo tragico antiche e moderne mettendole in dialogo tra di loro. Seguire le variazioni di uno stesso soggetto letterario dall'antichità alla modernità consente di scoprire le complesse dinamiche culturali che sono sottese ai testi. Si può così verificare come gli odierni autori e i registi di tragedia, come del resto già quelli antichi, non si limitino ad attualizzare i miti, ma, grazie ai miti, deattualizzano e mascherano la loro contemporaneità.

Calendario del ciclo *Tragico e tragedia*

Venerdì 1º marzo 2024, ore 14.30
Gherardo Ugolini, *Tragico e tragedia: la teoria aristotelica della catarsi*.
Pietro Gibellini, *Fedra da Euripide a D'Annunzio*.

Venerdì 15 marzo 2024, ore 14.30
Gian Enrico Manzoni, *Edipo sovrano e statista: da Sofocle a Eliot*.
Maria Belponer, *Filottete da Sofocle a Gide*.

Venerdì 12 aprile 2024, ore 14.30
Raffaella Bertazzoli, *L'Edipo sofocleo e le sue riscritture*.
Gherardo Ugolini, *Antigone da Sofocle a Brecht*.

«Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 2024, Brescia 2025
ISSN 1594-8218

PIETRO GIBELLINI*

LA *FEDRA* DI GABRIELE D'ANNUNZIO: ALLA RICERCA DELL'EURIPIDE PERDUTO**

Il titolo della mia conferenza tenuta all'Ateneo suonava *«Fedra» da Euripide a d'Annunzio*. Al momento di consegnare il testo per i «Commentarii», preferisco modificarlo, ponendo al centro del mio intervento la versione dannunziana del mito, per chiarire il suo rapporto con gli antecedenti e valutare se il suo dichiarato proposito di tornare alla fonte prima, rimettendo sangue ellenici nelle vene dell'incestuosa protagonista, abbia raggiunto il suo scopo. In appendice ho riportato la trama delle principali tragedie presenti all'autore per facilitare il confronto tra quelle fonti e la riscrittura dannunziana.[1]

Genesi effettuale, tra letteratura e vita

Con la composizione di *Fedra* (1909), d'Annunzio giunse finalmente all'appuntamento con la tragedia mitologica, fissato fin dal tempo della *Città morta* (1898) e del *Fuoco* (1900). Se la gestazione mentale dell'opera fu lunga, la sua elaborazione fu assai rapida, come si ricava dai carteggi con l'editore Treves e con l'amante del momento, la nobildonna franco-russa Nathalie de Goloubeff, dall'Imaginifico ribattezzata Donatella Cross: il 14 novembre 1908 la tragedia era solo un progetto senza nome,[2] due mesi

* Socio dell'Ateneo di Brescia. Università Ca' Foscari di Venezia.

** Testo della conferenza tenuta presso l'Ateneo di Brescia venerdì 1° marzo 2024 in occasione del ciclo di incontri su *Tragico e tragedia. Dall'antica Grecia all'età moderna.*

[1] Le pagine che seguono riprendono miei studi precedenti; in particolare l'introduzione all'edizione della *Fedra* dannunziana negli Oscar Mondafori (Milano, 1986). Parte dei documenti sottocitati, allora attinti prevalentemente a documenti d'archivio e alle stampe allora disponibili, si veda ora l'edizione critica di *Fedra* curata da Edoardo Ripari per l'Edizione Nazionale delle opere di d'Annunzio (Il Vittoriale, Gardone R., 2024), con gli opportuni aggiornamenti bibliografici e un commento che arricchisce di molto l'annotazione, allora pionieristica, dell'edizione del 1986.

[2] In una lettera a Treves del 14 novembre 1908, Gabriele stilava un elenco delle «opere postume» che prometteva all'editore a garanzia degli anticipi richiesti per fronteggiare i

e mezzo dopo, la notte fra il 2 e il 3 febbraio 1909, Gabriele ne vergava l'ultima pagina.[3] In concomitanza con la prima rappresentazione, che ebbe luogo il 10 aprile al teatro Lirico di Milano ad opera della compagnia di Mario Fumagalli, la tragedia usciva in una splendida veste editoriale, ornata dalle silografie di De Carolis.

Le lettere all'incisore e al capocomico ci informano sulla sostanziale subordinazione al testo scritto delle esigenze sceniche (cui pure d'Annunzio doveva essere sensibile, per la sua sete inestinguibile di *argent*), spiegandoci le ragioni della tenace resistenza dell'autore a operare i tagli chiesti dal regista e dell'estrema cura dell'edizione e delle sue illustrazioni (i cui motivi dovettero adattarsi fedelmente alla parola poetica). L'epistolario informa anche della delusione di Gabriele dopo la "prima";[4] in effetti, la tragedia non riscosse, né allora né poi, particolare successo di pubblico, nonostante gli ornamenti musicali di Ildebrando Pizzetti (1915) e Arthur Honegger (1926), quelli coreografici di Ida Rubinstein e Léon Bakst (1923) e alcune originali soluzioni registiche, come il più recente allestimento di Massimo Castri (1988) .

Abbiamo altrove dichiarato che d'Annunzio interessa per il «testo», non per il «gesto», a meno che questo non serva a illuminare quello: gli eventi che dominano la sua vita, l'intenso colloquio amoroso e intellettuale documentato dal carteggio fra il poeta e Nathalie e la necessità di danaro (i creditori, nel giro di un anno, otterranno il sequestro e la vendita all'incanto della Capponcina e dei suoi lussuosi arredi) ci interessano dunque per capire la genesi di *Fedra*.

Il 10 dicembre 1908, d'Annunzio rivela all'amica l'intenzione di

---

creditori, e vi includeva una tragedia senza titolo identificabile con *Fedra*. Le lettere a Treves sono conservate alla Biblioteca Nazionale di Roma; le altre lettere citate in questo scritto, in assenza di una indicazione bibliografica, s'intendono tratte dagli Archivi del Vittoriale.

[3] A Donatella, il poeta scrisse con entusiasmo della sua opera nuova: gliela lesse a Cap d'Antibes, fra il 18 e il 24 del febbraio, ed ella se ne innamorò al punto da proporsi come interprete scenica e da intraprenderne la traduzione in francese (cui era interessato anche Ricciotto Canudo), che uscì poi per le mani più esperte di André Doderet. Le lettere di d'Annunzio alla Goloubeff sono state edite da P. Pascal (*Le livre secret de G. d'Annunzio à Donatella Cross*, Pellicano, Padova 1947) e da Andrea Lomnardinilo (*Lettere a Natalia de Goloubeff*, Lanciano, Carabba, 2005).

[4] Le lettere al capocomico mostrano un autore sensibile ai problemi della messinscena, ma restìo a operare i tagli richiesti dal Fumagalli. D'Annunzio diede un giudizio drasticamente negativo della rappresentazione, salvando fra gli attori solo suo figlio, interprete del ruolo di Ippolito: «La rappresentazione italiana fu ignobile. Soltanto Gabriellino mostrò una freschezza e una energia inattese. Gli altri furono i "cani" d'Ippolito, e latrarono con furore più che canino» (lettera a Maria d'Annunzio, 11 maggio 1909).

comporre un dramma su una «Mère déchirée», da ambientarsi in una Maremma dantesca e sepolcrale; ma presto dichiara di aver abbandonato la *Buonarrota* o la *Madre folle* (il tardo *Libro segreto* ne esibirà i frammenti, ereditandone la marca materna) per dedicarsi a una tragedia percorsa anch'essa da echi danteschi, intitolata a *Fedra*, madre scultorea e *déchirée*. Egli si è buttato sull'eroina classica come un grande uccello rapace, per «possederla», traendo dalla passione per l'amata la forza per emulare Euripide, Seneca e Racine.[5] Nell'immaginazione notturna di Gabriele, lui e Nathalie si confondono con i loro "doppi" letterari: l'innamorato paragona le pagine crivellate dal suo pensiero inquieto alle foglie del mirto che Fedra «transperçait de son aiguille à Trézène»; all'amata egli invia l'enigma in cui la regina allude oscuramente alla vendetta che compirà su Tèseo e Ippolito servendosi dei loro stessi mezzi e degli dèi da loro onorati («Or chi domò col fuoco il fuoco?…»).[6] Il 12 gennaio 1909, il poeta dedica alla Goloubeff l'opera che tanto le deve («Mon poème est chaud de toi, Thalassia. Je veux le consacrer à toi sous le signe de Thalassia»); l'indomani, rivelandole l'occasione ispirativa, suggerisce anche la colonna sonora idealmente sottesa: arie funebri per voce di soprano (la *Morte d'Isotta* di Wagner, ma soprattutto l'invocazione alle divinità degli ìnferi dell'*Alceste* di Gluck).[7]

Il carteggio contiene anche informazioni filologiche, sui tempi d'esecuzione e sulle fonti libresche.[8] In una lunga lettera scritta nel cuore della not-

---

[5] «Vraiment j'ai possédé Phèdre à l'ombre du myrte transpercé par son épingle d'or. J'ose, après Euripide, après Sénèque, après Racine, donner une Phèdre nouvelle. Vous m'avez donné la puissance de féconder la matrice épuisée» (lettera del 10 dicembre 1908).

[6] «Je vous l'envoie [l'énigme], pour vous amuser et pour vous effrayer. Vous y découvrirez quelques enfantillages (...) magiques» (lettera del 30 dicembre 1908).

[7] Nella lettera del 13 gennaio, Gabriele informa Donatella che la sera precedente, alla presenza degli esuli russi riuniti da Muravieff, ha sentito cantare per la prima volta, ed espressamente per lui, il celebre soprano Felia Litvinne: «Elle a chanté *In questa tomba oscura* et - après - *Divinités du Styx*; et des lieder de Schumann, et la *Mort d'Isolde*. Il fallait bien toute cette masse de chair, toute cette corpulence bovine pour soutenir de si hautes architectures vocales (…) Elle avait accompli le prodige de l'éternelle Poésie: elle m'avait transporté au delà du Voile. Qu'elle aussi soit louée». L'invocazione alle divinità stigie della *Fedra* dannunziana consuona con il motivo funebre dei tre pezzi citati, ma soprattutto con l'aria dell'*Alceste* di Gluck (che la Litvinne aveva cantato in francese, per la prima volta, nel 1904), il melodramma in cui l'amor coniugale spinge la mitica eroina a sfidare Tànato e l'Ade.Suggestivo anche il testo di *In questa tomba oscura*, l'arietta di Giuseppe Carpani che venne musicata da una settantina di compositori, fra i quali spiccano Salieri, Danzi, Weigl, Beethoven, Päer.

[8] Il 17 gennaio, ad es., d'Annunzio descrive l'assiduo lavoro per la scena del pirata fenicio (grondante di erudizione); il 20 promette di inviare la traduzione dei tragici greci di Felice

te fra il 2 e il 3 febbraio, d'Annunzio annuncia l'avvenuto completamento della tragedia, con la tempesta di emozioni propria di chi vede compiersi un parto dopo un lungo e doloroso travaglio,[9] e conferma solennemente la dedica: «Ma tragédie est dédiée à Vous sous le nom de Thalassia». La precederà - prosegue Gabriele - una grande «Ode sapphique», *À Thalassia*, sempre che l'amata non tema di essere riconosciuta dai lettori sotto quello pseudonimo, anzi quella "maschera". All'ode, che non ci è pervenuta, accennava già la lettera contenente il primo annuncio di *Fedra*: «Rien ne ressemble à l'Ode pure comme ton corps nu»; avrà riconosciuto, la bella dama franco-russa, i lineamenti del suo volto di Diana caucasica (così il d'Annunzio) sotto la maschera cretese della Donna del Mare? La dedica «A Thalassia» campeggia comunque nell'occhiello del volume, incisa dal bulino di De Carolis in una silografia a piena pagina; ed è evidente, nella scelta dello pseudonimo, la volontà di d'Annunzio di instaurare un'analogia fra l'amata e l'eroina figlia del Talassòcrate: Donatella gli appare volitiva e «marra» (così la donna nel *Libro segreto*) al pari della sua Fedra. Le lettere ci rivelano dunque il concreto immaginario psichico che accompagna la creazione della tragedia: come stupirsi allora se, il 12 febbraio (quando annuncia l'*explicit* e le dà l'addio), il poeta, promettendo a Nathalie l'autografo del capolavoro, chiede indirettamente di fargli riavere le sue missive? In esse è racchiusa «la storia di quella strana vita notturna» in cui la sua «ebrezza cantava».[10]

In effetti, se molti appunti e abbozzi testimoniano la preistoria elaborativa (citazioni antiquarie, versi di Racine, spunti per scene e dialoghi, prove verseggiate...), le lettere a Donatella ci introducono nel clima di eccitazione mentale e amorosa in cui d'Annunzio fa scorrere il suo fluido inchiostro,

---

Bellotti, che definisce versi non spregevoli, ma che somigliano all'originale come una statua di Canova ai formidabili Torsi del Frontone occidentale (sappiamo invece che fu il francese di Leconte de Lisle a far da supporto nell'approccio all'originale di Euripide, che D'Annunzio accostò comunque direttamente, grazie alla sua notevole familiarità col greco).

[9] «Amour, mon amour, je viens d'achever la tragédie de Phèdre, à trois heures du matin. Je ne peux pas te dire mes souffrances de ces derniers jours, de ces dernières heures. Tout à coup, la grande ligne s'est close avec une exactitude divine, comme un anneau infrangible et éternel. Et j'ai senti dans ma poitrine un coeur gonflé de merveilleuses larmes» (lettera del 2-3 febbraio 1909).

[10] «Vous avez peut-être conservé mes lettres. Je n'ai aucun souvenir de ce que je vous écrivais en marge de mon poème; je sais que parfois dans ces lettres mon ivresse chantait. Elles sont l'histoire lyrique de cette étrange vie nocturne. Elles sont impregnées de mon essence la plus pure. Si la prudence, ou tout autre sentiment, vous conseille de vous en défaire, promettez-moi de ne pas les détruire mais de me les renvoyer» (lettera del 12 febbraio 1909).

ci illustrano il sostrato psichico dell'opera, nata nelle ore di quella Notte che l'eroina cretese contrapporrà, con le altre divinità ctònie, al luminoso Olimpo degli Ateniesi, e nel cui nome sigillerà la tragedia: «Vi sorride / o stelle su l'entrare della Notte / Fedra indimenticabile».

Nella sua pulsione erotica e agonistica, Gabriele combatte col fantasma della Minoide e con quello della dama, che sono poi lo stesso fantasma. Ma nella realtà si tratta del rapporto fra uno scrittore celebre di quarantasei anni e una nobildonna di ventisette, volitiva e focosa, privo dei connotati psicanalitici del mito (la passione della donna matura per l'amante-figlio): lo spesso Ippolito, come vedremo, è privato d'ogni marca adolescenziale o filiale. L'autore finisce invece per identificarsi non col giovane cacciatore, ma con un personaggio di sua invenzione, l'auriga-aedo, uomo d'azione e melodioso cantore, che preannuncia la figura del poeta-soldato già celebrata nel *Fanciullo* alcionio, il divino ispiratore abile nel modulare il flauto come nello scoccar saette; e il nunzio cantore s'innamora di Fedra, nella *fictio* scenica, proprio come Gabriele ama Nathalie nelle sue fantasie notturne: «Je vais faire crier la fille de Pasiphaé toute la nuit». Oscurata la marca "materna" di Fedra, qualcosa di torbido resta semmai nell'attribuzione sulla scena, da parte del poeta, del ruolo di Ippolito al figlio Gabriellino.

Genesi ideale: archeologia, musica, poesia

La genesi dell'opera è ricostruita o reinventata dallo stesso d'Annunzio in un'intervista rilasciata a Renato Simoni per il «Corriere della Sera» del 9 aprile 1909. Simoni dovette riportare alla lettera una "velina" consegnatagli da d'Annunzio (ne restano tracce in una minuta italiana e in una francese, al Vittoriale: mss. 6850 e 6900); conviene perciò citare per esteso quel pezzo autorevole:

> Alcuni anni fa - è d'Annunzio che racconta - udii una grandissima attrice rammaricarsi di non poter tentare la rappresentazione della *Phèdre* di Jean Racine per la difficoltà insuperabile di una traduzione italiana che conservasse la divina melodia e l'elegiaco ardore dei versi originali: «Il n'est pas, au théâtre, de rôle plus complexe et plus difficile que celui de Phèdre». È questo il comune giudizio in Francia, dove non è attrice che non voglia esser consacrata nel peplo della figlia di Pasifae.

Ma ecco una nota che segnala la distanza fra mondo antico e *grand siècle*:

> È un peplo di stile Louis XIV. Ma l'arte cristiana di Jean Racine ebbe fuochi più bianchi a trasmutar i metalli della poesia antica. «C'est Venus toute entière à sa proie attachée.» Ma in verità, non una stilla di sangue pa-

> gano corre nelle vene azzurre di quella che Paul de Saint-Victor chiamava la Duchessa d'Atene, ricordandosi dello Shakespeare che fece Duca d'Atene Tèseo nel *Sogno di una notte di mezza estate*. I sentimenti della patrizia, il delirio della peccatrice, i rimorsi della paziente si agitano nell'anima di colei che sembra dover finire non uccisa dal veleno di Medea, ma riconciliata con Dio nel convento delle Carmelitane «où les nobles repenties de la Cour allaient cacher leurs blessures».

Si insinua allora in d'Annunzio l'idea di trattare quel tema, rinviata però per l'interesse suscitato dalle scoperte archeologiche (com'era già accaduto per la *Città morta*, dove appunto lo scavo nelle viscere della terra fa da sfondo e da premessa alla discesa negli abissi della psiche) :

> Per la prima volta allora pensai di comporre un poema tragico intorno alla sorella di Arianna. Poi la commozione che suscitarono in tutti gli studiosi le scoperte degli scavi di Creta mi volse lo spirito a considerare non la tragedia di Fedra, ma quella di Pasifae «nata dal Sole e dall'Oceanina», la tragedia della creatura solare fatta preda schiumosa d'Afrodite nefanda, la tragedia del Labirinto, la tragedia di Dedalo e d'Icaro e di quel Minos figlio di Licaste che fu il primo dominatore del Mediterraneo, il primo dei Talassocrati, il remotissimo fondatore dell'imperialismo marittimo, re del più vasto regno insulare, padrone di una vera armata navale da lui condotta alla guerra di Sicilia contro Còcalo.

Si profila così, sullo sfondo di Creta e della sua stirpe ossessa, una sottile contaminazione tra Fedra e Pasifae, protagonista del più lungo poemetto alcionio, il *Ditirambo* di Icaro, 1903, di cui un verso è evocato nell'intervista, quasi alla lettera: «preda schiumosa d'Afrodite infanda»:

> Per qualche tempo la visione mi sedusse per la grandezza dei suoi lineamenti e in forza del suo dolore, in quell'isola sacra che è un focolare di miti meravigliosi. Ma troppo l'occupava l'ombra del Toro e l'ombra della «falsa vacca»... Quando tornai a Fedra, non seppi disgiungere dal suo volto la maschera materna; né seppi interamente domare il furore lirico ond'era nato il mio *Ditirambo d'Icaro*. Cosicché la mia Fedra è veramente una Pasifaeia, come per ispregio la chiama Ippolito, è indissolubilmente avvinta dal sangue e dal fato della madre miseranda.

Ed ecco la protagonista, «invasa dal morbo insanabile» ma per nulla «gemebonda», gravata da «una carne che pesa» ma «ansiosa di volo»:

> La mia eroina è, come in Euripide, come nel Racine, tutta invasa dal morbo insanabile [...]. Ma non è la gemebonda inferma euripidea che giace sul suo tormentoso letto e non osa parlare a Ippolito né osa parlare a Tèseo, ma sol morire legando alle sue mani esangui le tavolette accusatrici. Né pur somiglia alla "grande dame" raciniana... La mia eroina è veramente

> la Cretese "che il vizio della patria arde e il suo vizio" secondo l'espressione di Seneca. "Cressa!" la chiama Ippolito per dispregio. È nata nell'isola dei dardi e del dittamo, nella terra insanguinata dai sacrifizii umani e assordata dal bronzo percosso dei Coribanti, nata dall'adultera dei pascoli e da quel crudele Minos che accese una così furibonda e criminosa passione in Scilla, figlia di Niso. Ma ha, in una carne che pesa, una grande anima alata e ansiosa di volo.

Nella sua linearità concettuale, l'intervista mette a fuoco le tappe del percorso dannunziano: 1. ammirazione per l'opera di Racine, 2. proposito di ridare «sangue pagano» all'eroina «cristiana» del Francese, 3. superamento anche del modello euripideo della donna «gemebonda» (con l'innesto su Fedra della "superfemmina" nietzschiana, ma anche con la sua identificazione - grazie ai nuovi reperti archeologici e alle nuove ipotesi mito-antropologiche - col mondo cretese della "diversità" e con la stirpe "trasgressiva" (culto della Notte e di Thànatos, abbandono all'eros dionisiaco, connubio umano-ferino, custodia del mostro nelle ambagi del Labirinto).

Mito e teatro: la suggestione di Nietzsche

L'approdo al mito tragico ellenico, operato con taglio decisamente moderno e tutt'altro che neoclassico, è il coronamento di un tragitto che conviene ripercorrere sinteticamente. Fra il '92 e il '93, d'Annunzio scopre il pensiero di Nietzsche, attraverso mediazioni e sintesi francesi. Un superomismo stilizzato, contaminato con languori estetizzanti e corretto da ripiegamenti introspettivi, agita la seconda parte del *Trionfo della morte* (1894) e l'intiero tessuto delle *Vergini delle Rocce* (1895). Il forte influsso della *Nascita della tragedia* si avverte nella *Città morta* (1898) che rappresenta il vero esordio del d'Annunzio drammaturgo: la tragedia, ambientata sullo sfondo degli scavi micenei di Schliemann, è preceduta da rilevanti esperienze biografiche e intellettuali: il viaggio in Grecia del 1895, condotto con il *baedeker* delle *Excursions archéologiques* di Charles Diehl, ma accompagnate dalla rilettura dei classici; l'intensificarsi del culto ellenico attraverso il rapporto con Angelo Conti che, nella *Beata riva* (1900), prefata da Gabriele, dialoga con lui sotto le vesti di Ariele, e, nei panni di Daniele Glauro, dibatte appassionatamente con Stelio Effrena, *alter ego* di d'Annunzio, nel coevo romanzo *Il fuoco*; infine il sodalizio amoroso con Eleonora Duse e la scelta della carriera politica, eventi determinanti per quella conversione al teatro con cui il poeta poteva raggiungere le grandi platee.

Ora, la connessione fra mito, rito, teatro e poesia era stata vigorosamente proclamata da Nietzsche:

> Come i marinai greci nel tempo di Tiberio udirono da un'isola solitaria il grido agonizzante «il gran Pan è morto!», così si potevano ora udir risuonare per l'intiero mondo greco queste grida penose: «La tragedia è morta! E la poesia è perita con essa!».

Commentando il tramonto della grande età tragica, di Eschilo e di Sofocle, e la caduta di Dioniso di fronte ad Apollo, anzi a Socrate, il Tedesco aveva esclamato: «Il tempio meraviglioso giace in rovina!». Queste stesse immagini fioriscono nell'*Annunzio*, la lirica premessa alle *Laudi* per compendiarne l'intento:

> E dal culmine dei cieli alla radice del Mare balenò, risonò la parola solare: «Il gran Pan non è morto!».

L'immagine torna nel *Fanciullo*, la nitida *ars poetica* delle laudi alcionie:

> E un tempio ecco apparire, alte ruine
> cui scindon le radici
> errabonde. Gli antichi iddii son vinti.
> Giaccion tronche le statue divine
> cadute dai fastigi;
> dormono in bruni pepli di corimbi.

Còmpito del poeta sarà fermare e fissare questo «improvviso / ritorno dell'infanzia più lontana», recato dal fuggevole, dionisiaco Fanciullo-Ermete:

> Rialzerò le candide colonne,
> rialzerò l'altare
> e tu l'abiterai unico dio.

Con un ambizioso disegno, d'Annunzio cerca di soddisfare quella «fame» mitica dell'uomo moderno di cui parla Nietzsche, in una pagina suggestiva della *Nascita della tragedia*:

> L'uomo di oggi, spogliato del mito, sta eternamente affamato nel mezzo del suo passato e deve scavare freneticamente per trovare delle radici, anche se deve scavare fra le più remote antichità. Che cosa significa la nostra grande fame per la storia, l'assimilare intorno a noi innumerevoli altre culture, il nostro insaziabile desiderio di cultura, se non la perdita del mito, di una patria mitica, di un materno grembo mitico?

Riedificare il tempio equivale dunque a restituire ai moderni la capacità «dionisiaca» di cogliere il divenire *sub specie aeternitatis*, a lacerare il velo di Maia e traguardare sotto l'apparente mutar della storia la peren-

nità degli archetipi mitici, a dissolvere «l'errore del tempo» riconducendolo all'«eterno ritorno»; impone, infine, di restituire alla tragedia il suo primigenio statuto di religiosa rivelazione. Riedificare il tempio significa, perciò, anche riedificare il teatro: il sogno irrealizzato del teatro di Albano, fervidamente cullato da d'Annunzio e dalla Duse in questo torno di tempo, non senza le suggestioni dell'esempio wagneriano, viene lucidamente enunciato dal poeta nel 1897:

> Noi edificheremo in questo luogo solenne e solitario un teatro di festa che rimarrà aperto nei primi due mesi della primavera romana. Vi si rappresenteranno soltanto le opere di quei nuovi artisti i quali considerano il dramma come una rivelazione di bellezza comunicata alle moltitudini, e l'arco scenico come una finestra aperta su una ideale trasfigurazione della vita. Edificando questo teatro noi abbiamo la speranza di cooperare al rinnovamento della tragedia. Noi vorremmo restituire alla rappresentazione del dramma il suo carattere antico di cerimonia.

Dalla "moderna" Micene all'antica Trezene

La *Città morta*, nata dall'emozione per le scoperte micenee di Schliemann, come poi *Fedra* dagli scavi cretesi, trovava nell'archeologia il ponte ideale fra tragedia antica e sua moderna resurrezione: scoprendo le tombe degli Atridi a Micene, i moderni archeologi della finzione dannunziana rimuovevano l'«errore del tempo»; liberando l'antica maledizione che perseguitava la stirpe sepolta, essi si venivano contaminati dall'incesto e dal sangue**.**

D'Annunzio stesso compendiava il senso della sua operazione scrivendone a Sarah Bernhardt: «Le but de mon effort? L'erreur du temps n'a-t-elle donc pas disparu?». Un simile assunto urtava contro il moralismo del pubblico (che urlò «assassino!» all'attore fratricida) e rompeva soprattutto i canoni di verisimiglianza psicologica seguìti dal teatro naturalista; e Gabriele non mancò di osservare, nella lettera all'attrice d'oltralpe, che i suoi «personnages» erano a un tempo anche «types» e «symboles».[11] Ancor meno poteva egli perseguire la verisimiglianza linguistica invocata dai naturalisti, che respinse sdegnosamente scrivendo al critico teatrale Giovanni Pozza:

> Chi oppone «Ma nella vita quotidiana non si parla così» mostra di non intendere che cosa sia l'arte tragica e anche, in genere, che cosa sia l'arte.

---

[11] La quasi coeva drammaturgia simbolista esperita nel «poema tragico» del *Sogno d'un mattino*, voleva colpire lo stesso bersaglio; non aveva affermato, Maeterlinck, che «la pièce du théâtre doit être avant tout un poème»?

Nelle pagine del *Fuoco*, si squaderna la concezione del teatro che regge la *Città morta*: l'autore, per bocca del suo trasparente portavoce, Stelio Effrena,[12] ribadisce che «su le scene non può aver vita se non un mondo ideale». Di qui anche l'opzione formale, metrica e linguistica: d'Annunzio-Effrena, che nella finzione romanzesca regge il corpo morto di Wagner nominandosene idealmente erede, corregge l'idea wagneriana di melodramma totale e accorda il primato alla parola, «fondamento di ogni opera d'arte che tenda alla perfezione». La musica, dunque, incorniciando il dramma tra due sinfonie, avrà il compito di accrescerne la risonanza espressiva, poiché «la musica è il principio e la fine del verbo umano» (d'Annunzio stesso ricaverà il libretto per la musica di Ildebrando Pizzetti). Anche l'impiego del verso in *Fedra*, come già in altre tragedie (la *Città morta* era in prosa), era implicito in questa poetica, come pure lo stretto rapporto fra tragedia e musica.

Il gesto con cui Leonardo, nella *Città morta*, uccide la sorella sottraendola al rischio di adulterio, per la passione ricambiata dell'amico più caro, o di incesto, cui la espongono le proprie torbide pulsioni, si configura come un atto puro («L'Atto puro segna la sconfitta dell'antico Destino») e preannuncia il suicidio con cui Fedra vince gli dèi e il fato. L'«atto puro» caratterizza in effetti la serie di tragedie che si collocano fra Micene e Trezene, fra la *Città morta* (dove moderni personaggi respirano «col tremendo soffio loro imposto da Eschilo, enormi e sanguinosi come ... nell'*Orestea*»), dominata dalla «vergine destinata a morire "priva delle nozze" come Antigone» (e avviata proprio con la lettura sulla scena dell'*Antigone* sofoclea), e *Fedra*, ritessuta sulla vicenda mitica cantata da Euripide.

Del resto, la distanza più che decennale fra l'idea restaurativa del mito, sfiorato nella *Città morta*, teorizzato nella riflessione drammaturgica del *Fuoco* e nel progetto d'Albano, e la sua resurrezione con *Fedra* si spiega anche con il vuoto che d'Annunzio si trova alle spalle: com'è noto, il mito era stato sostanzialmente rimosso dalla scena romantica a vantaggio dei soggetti storici, e l'esilio perdurava nel teatro di fine-secolo, volto alla tra-

[12] «Il carro di Tespi, come la barca d'Acheronte, è così lieve da non poter sopportare se non il peso delle ombre o delle imagini umane. Su la scena comune quelle imagini sono distanti così che qualunque contatto con loro ci sembra impossibile come il contatto coi fantasmi mentali. Esse sono distanti ed estranee. Ma facendole apparire nel silenzio ritmico, facendole accompagnare dalla musica alla soglia del mondo visibile, io le avvicino meravigliosamente perché rischiaro i fondi più segreti della volontà che li produce» (*Il fuoco*). Il poeta, prosegue Stelio, creerà una «forma nuova» di teatro assecondando il suo istinto e il genio della stirpe «così come fecero i Greci», fondandosi sulla virtù della parola: «Poiché da tempo le tre arti pratiche, la musica, la poesia e la danza, si sono disgiunte e le prime han proseguito il loro sviluppo verso una superior potenza di espressione e la terza è decaduta, io penso che non sia più possibile fonderle in una sola struttura ritmica senza togliere a taluna il carattere proprio e dominante ormai acquisito» (ib.).

gedia rusticana o al dramma borghese.[13] Nella produzione teatrale che si colloca fra il mito scavato a Micene e quello rivissuto dall'incestuosa regina di Trezene, d'Annunzio sembra sperimentare due varianti di superomismo, già tracciate nella *Città morta* nei protagonisti maschili (ma anche nelle due donne): l'artista Alessandro, disposto a violare le leggi della fedeltà coniugale per disporre d'un amore strumentale, finalizzato al capolavoro assoluto cui egli aspira, e l'archeologo Leonardo, che uccide la sorella per sottrarla all'antico Destino. Tragedia dopo tragedia, sfilano le varianti del superuomo - e della superdonna - che rompe ogni convenzione e si pone al di là del bene e del male, tutto sacrificando alla sua smania d'arte (*La Gioconda*, 1899), di potere (*La Gloria*, 1899), d'amore (*Francesca da Rimini*, 1901), di ardimento (*Più che l'amore*, 1906), di vendetta famigliare (*La Fiaccola sotto il moggio*, 1905) o politica (*La Nave*, 1908). Non le riassume tutte, Fedra? L'ispiratrice dell'aedo, l'orgogliosa talassòcrate, la folle innamorata, l'avventurosa donna marina, la vindice d'Arianna e dei Cretesi?[14]

Accanto al motivo superomistico, d'Annunzio viene approfondendo, di testo in testo, l'altro cardine concettuale della *Città morta*: l'errore del tempo, l'eterno ricorso, nell'apparente divenire della storia, dei conflitti ancestrali, degli archetipi mitici. Una donna oppone fino allo scontro mortale padre e figlio, Lazzaro ad Aligi nella *Figlia di Iorio*, e (in un rapporto di paternità ideale) Bronte e Flamma nella *Gloria*; una donna è all'origine del conflitto tragico di due fratelli, nella *Francesca* come nella *Nave*; una Elettra lucida e forsennata persegue la vendetta del padre amato, nella *Fiaccola* come poi nel *Ferro*.[15]

---

[13] Sulla fortuna (e sfortuna) del mito classico nella letteratura ottocentesca, si può vedere il volume collettivo sul *Mito nella letteratura italiana moderna* (numero monografico di «Humanitas», 4, 1996).

[14] Ogni testo esigerebbe, certo, l'articolata definizione delle sue varianti superomistiche; e andrebbe sottolineata la presenza di deuteragoniste femminili improntate anch'esse all'ideale dell'*Übermensch*: la donna del vecchio tiranno che corrompe il nuovo dominatore, nella *Gloria*; la moglie dell'artefice che sacrifica le mani per salvare la statua sublime, nella *Gioconda*; la serva Angizia che oppone agonisticamente la sua scellerata magnanimità alla dura purezza di Gigliola, rediviva Elettra, nella *Fiaccola*; la donna di Corrado Brando, innamorata «più che l'amore», che lascia partire verso l'avventura l'uomo da cui attende un figlio... Andrebbero anche rilevati, nella schiera delle superdonne prota- o deuteragoniste, le due tipologie che Fedra unirà ed esalterà in sé: la dedizione amorosa spinta fino al gesto più folle e al sacrificio più sublime, da un lato, e l'ossessiva volontà di potere, l'indomabile lussuria, la voluttà di perdizione, dall'altro. Il riscatto di Mila di Codro, nella tragedia più felice e meno schematizzabile (*La Figlia di Iorio*, 1904) è determinato dal passaggio dall'una all'altra variante: dalla lussuria all'amore più casto, dalla torbida stregoneria al martirio cristiano. Mila è, a ben vedere, l'unica protagonista tragica dannunziana ad avere una vera storia, quel travagliato sviluppo interiore che spiega il suo primato rispetto alle altre eroine.

[15] Collocati nel fluire del tempo, definiti con un eccesso di color cronologico (e lin-

Variazione sul tema: fonti, modelli e antimodelli

Ma accingendosi a rinarrare la storia dell'incestuosa Cretese, provvista di una poderosa tradizione remota e recente, d'Annunzio intuisce la possibile analogia fra lo spettatore moderno del suo *remake* e l'antico. I modelli della ri-creazione, individuati da tempo dai critici, trovano conferma in una lettera di Gabriele rimasta finora inedita, nella quale egli indica, accanto alle *Fedre* canoniche, gli altri strumenti bibliografici utilizzati. Il 3 aprile 1909, dall'Hotel Cavour di Milano, dove si trova per seguire le ultime prove, d'Annunzio scrive a Benigno Palmerio, il fedele *factotum* della Capponcina:

> Caro Benigno,
> la rappresentazione, dopo tante noie e tanti sforzi, è fissata per sabato santo. Al ricevere questa mia, ti prego, va alla Capponcina; e tra i libri che sono sulla tavola e intorno - nel mio studio - cerca i seguenti:
>
> * Euripidis Aeschyli, Sophoclis *Fabulae*, Grandi volumi in latino e greco, rilegati in pergamena
> * *Les deux Masques* di P. Saint-Victor (3 volumi)
> * Un volume di Racine con la *Phèdre*
> * Le tragedie di Seneca: il testo latino e la traduzione
> * *Poèmes et Ballades* di Swinburne
> * Euripide - *Tragédies* et traduction de Leconte de Lisle
>
> I volumi
> * Plutarco, *Le vite* - un volume dov'è la vita di Teseo
> * Le *Eroidi* di Ovidio (un volume antico)
>
> Ti sarà facile trovarli, perché son tutti là. Inoltre nel cassetto della piccola tavola che sta presso la grande, tra questa e il leggìo, a destra della sedia dove mi siedo, prendi *tutte le cartelle*, fanne un fascio. E libri e carte chiudili in un bauletto (ce ne dev'essere ancora uno di cuoio) e spedisci il bauletto come bagaglio a Milano mandando lo scontrino per espresso. Mi raccomando alla tua diligenza consueta.
> Io sono affaticatissimo per le prove. Appena data la rappresentazione tornerò.
>
> A rivederci. Salutami Argia
> Gabriellino è qui e ti abbraccia

---

guistico) - fra il tramonto di Bisanzio e l'autunno del Medioevo, fra il crepuscolo del regno borbonico e la grigia Roma umbertina - i conflitti non riescono a esplodere nella loro oltranza, ma inciampano in una verosimiglianza da cronaca nera, fra delitti d'onore e triangoli amorosi, di sapore. *La Figlia di Iorio*, collocata con sapiente acronìa «in terra d'Abruzzi or è molt'anni», rappresenta, ancora una volta, la luminosa eccezione.

Il tuo
Gabriele[16]

Dunque, non essendo una storia di nuova invenzione, il pubblico, meno attratto dall'esito della *fabula* per la frequente riproposizione scenica (le versioni di Euripide e Racine erano e sono un "sempreverde" del cartellone), poteva disporsi a quella fruizione cerimoniale, religiosa e catartica propria della tragedia arcaica. D'altro canto, presupponendo negli spettatori la padronanza del macrotesto, o sovratesto, costituito dalla somma delle altre *Fedre*, d'Annunzio poteva dimostrare la propria originalità introducendo delle varianti al «racconto» (*mythos*), modificando lo sviluppo narratologico più che i dettagli dello stile, le microtessere formali, spesso fedeli fino alla parafrasi delle fonti (Euripide, Seneca, Racine e Swinburne, ma anche Omero, Eschilo, Sofocle, Ovidio, Dante, e... d'Annunzio stesso, secondo la pratica consueta dell'autocitazione).

Il poeta è consapevole di rapportarsi, per simmetrie e contrasti, al sovratesto rappresentato dalle altre Fedre. Nella lettere alla Goloubeff e nell'intervista al «Corriere della sera» è esplicitamente indicato il confronto con Euripide, Seneca e Racine; nella missiva al Treves del 10 febbraio 1909, lo scrittore è perentorio: «Pubblica pure quante *Fedre* e quanti *Ippoliti* sono nel mondo. Serviranno a mostrare la potenza con cui ho rinnovato il soggetto». In una lettera a Domenico Bartolini, senza data ma degli anni più tardi, il giudizio orgoglioso è ribadito, ma con un nuovo termine di confronto: «Stampami anche un solo unico esemplare della tragedia *Fedra* che è la sola vera tragedia ellenica esistente nella storia di tutte le letterature, al cui paragone l'*Ifigenia in Tauride* di Goethe è un tentativo opaco e falso».

La bibliografia critica, dai primi interventi recensivi ai saggi più estesi e meditati, s'è vista dunque obbligata al confronto, ma la disposizione a una siffatta lettura globale e comparativa doveva esser diffusa anche nel pubblico, a giudicare da un lettore, anzi lettrice, affatto particolare. Maria Votrubà, la traduttrice delle opere dannunziane in ceco, così scrive da Praga a Gabriele, il 19 gennaio 1910, in un italiano approssimativo:

> Lessi adesso anche la *Phèdre* di Racine, e l'*Hyppolitos* di Euripide. Sai perché? Per "assorbire" un poco mia ammirazione forse impressionata dell'amicizia. O che differenza!
>
> Come sembra pesante l'alexandrino di Racine!
>
> Come déplacés sembrano i titoli «Madame» e «Seigneur».
>
> E la viltà della Phèdre e Faidra, che si lamentano sempre d'esser vittime

[16] La lettera è conservata alla Biblioteca Cantonale di Lugano.

> degli iddii con la quale scaricano la più grande parte della loro colpa alle spalle della fedele nutrice. [17]

La lettera testimonia di un clima, e mostra che il superomismo dannunziano aveva seguaci anche fra le dame colte d'Europa.

L'arte di contaminare

Le variazioni introdotte da d'Annunzio per «rinnovare il soggetto» con la «potenza» dichiarata al Treves meriterebbero un'analisi minuziosa. Ci limiteremo ad accennare ad alcune di esse, per avvicinarci al quesito finale: è riuscita la «restaurazione trasgressiva» della *Fedra* dannunziana?

Una prima trasgressione riguarda lo statuto del "genere". In una carta rimasta nei cassetti del Vittoriale (ms. 6815-16), illustrando l'imminente o recente riduzione in melodramma, d'Annunzio annota:

> Credo che nessun critico fino a oggi abbia rilevato quel che forma il più alto carattere dell'opera [*Fedra*]: la fusione, in essa, dell'epopea e del dramma. Il primo e il terzo atto sono vere e proprie rappresentazioni epiche, in cui l'elemento narrativo è drammatizzato in una maniera nuova e inattesa.

La *contaminatio* fra epopea e dramma è dunque alla base della scelta dannunziana (si pensi all'utilizzo di fonti non teatrali per i dettagli eruditi, come Pausania per l'episodio del Pirata fenicio, Senofonte per la terminologia ippica, i poemi omerici nella versione del Monti).[18] L'episodio di Capaneo ed Evadne ha tratti danteschi, non riducibili a echi letterali,[19] che confermano la componente epico-poematica dell'opera. Ma v'è anche contaminazione all'interno del genere: le figure del guerriero bestemmiatore folgorato da Zeus e della vedova che s'immola sul suo rogo (che anticipano la scelta blasfema e suicida di Fedra, modulata con accenti prossimi alla *Phaedra* senecana[20]), sono ricavate dai *Sette contro Tebe* di Eschilo, dai due *Edipo* di Sofocle, dalle *Supplici* e dalle *Fenicie* euripidee.

---

[17] La lettera è pubblicata da A. Wildovà Tosi (*D'Annunzio e Maria Votrubà*, in «Quaderni del Vittoriale», 11, 1978).

[18] Per l'individuazione e lo studio delle fonti erudite, si rinvia a I. Caliaro, *D'Annunzio lettore-scrittore*, Olschki, Firenze 1991 (in particolare i due saggi raccolti nella sezione *Nell'officina della «Fedra»*).

[19] La memoria del Capaneo dantesco sollecitò altri riecheggiamenti della *Commedia*: ad esempio, l'eroe blasfemo è «forato... nella gola», come Buonconte da Montefeltro.

[20] L'espressione di Seneca «Non licuit animos iungere, at certe licet / iunxisse fata» sottostà alle estreme, imperiose parole della Fedra dannunziana, «Ancóra vinco. Ippolito, son teco», preparate da quelle di Evadne: «Una cenere sola / innanzi l'alba Evadne / sia coll'Eroe ch'Evadne ama».

Repressione, confessione, trasgressione

Personaggio epico, e non tragico, la nuova Fedra conosce e dichiara la sua volontà, rivendica con orgoglio la "colpa" che Phaidra e Phèdre non capivano o non osavano confessare. L'eroina dannunziana perde un presupposto essenziale del tragico antico: il non conoscere la differenza tra bene e male, il non conoscere la volontà degli dèi, il non sapere *tout court*.[21] Confessando e professando il suo trasporto, ella si allinea alle consorelle dello psicologistico Seneca, del mondano Ovidio, dell'audace Swinburne: sull'altra sponda, strenuamente resistenti alla confessione, sono appaiate la Fedra cristiana del Francese, col suo *dieu caché*[22] inconoscibile ma severamente installato nella coscienza, e quella pagana del Greco, scossa nel suo ethos da inconciliabili forze (il decoro della sposa regale, il potere invincibile di Afrodite, l'onore di tutte le donne).

In verità, nella prima versione della tragedia euripidea, di cui sono sopravvissuti pochi frammenti, l'*Ippolito velato* (come forse nelle tragedie perdute di Sofocle e di Licofrone), Fedra confessava apertamente l'amore per il figlio, che si velava per la vergogna; lo scandalo suscitato (presso i Greci era inammissibile che la donna assumesse l'iniziativa della dichiarazione d'amore, tanto più di quell'amore) provocò la perdita dell'opera e indusse l'autore a comporre l'*Ippolito coronato*, con la figura nuova della nutrice, che estorce la confessione a Fedra e, con solidarietà femminile, se ne fa latrice a Ippolito: cancellando il dettaglio scandaloso, il dissidio fra etica e passione si proponeva con un taglio davvero moderno; infatti Fedra, che nel *Velato* era preda unicamente della manìa amorosa, ora interiorizza anche l'ethos regale, soffrendo dentro di sé, oltre che per la passione (con l'impulso a confessare), anche per l'offesa al buon nome (con censura o autodistruzione). Le reticenze della Phèdre raciniana, lo struggimento per la sua *gloire* compromessa sono già, luminosamente, prefigurati nella seconda *Phàidra* euripidea.[23]

Optando per la confessione, d'Annunzio, oltre a mettersi in sintonia coi due latini, volle restaurare un tratto del perduto *Velato*? Il pristino ag-

---

[21] Si veda quanto scrive, a proposito di un altro mito tragico, D. Del Corno, *Il mistero di Edipo da Tebe a Colono*, in «Nuova Antologia», luglio-settembre 1984.

[22] Alludo naturalmente a L. Goldmann, *Le dieu caché*, Gallimard, Paris 1955.

[23] Si ricorda che Seneca introduce una variante: la nutrice interviene dopo la confessione di Fedra a Ippolito, per escogitare la soluzione della calunnia, vòlta a salvaguardare l'onore della regina. In Racine, ella entra in scena prima, per proporre a Fedra il ricorso a un medicamento che la potrà guarire dalla misteriosa malattia che la devasta: la regina acconsente, senza chiarire se sia o no consapevole che la medicina non può essere altro che la rivelazione a Ippolito della sua passione. In Euripide, invece, è evidente che Fedra non capisce che cosa si nasconda dietro il filtro cui allude la nutrice.

gettivo euripideo torna nella chiusa della tragedia dannunziana, sia pure in altro contesto (è Fedra che copre d'un velo il corpo straziato di Ippolito):

> Io gli ho posto il mio velo, perché l'amo.
> *Velato* all'Invisibile
> lo porterò su le mie braccia azzurre,
> perché l'amo.

Contando sulla propria erudizione classicistica e su un intuito felicissimo, d'Annunzio perseguiva, secondo una singolare filologia creativa, il recupero di un'arcaicità preclassica o anticlassica in cui confluivano ipotesi archeologiche, antropologiche, mitografiche. Al pari di reperti cnossii, dei miti labirintici e belluini, dei culti preolimpici della Grande Madre, anche il fantasma del *Velato* poteva esercitare un fascino perduto.

Alla tesi dell'anticlassicismo della *Fedra* dannunziana giungeva anche Bàrberi Squarotti, individuando nell'eroina la figura della portatrice di "diversità", il cui ventaglio è stato ampliato da studi successivi:[24] Fedra è fautrice e vindice delle divinità notturne opposte alle solari, dei mostri sconfitti dal razionalismo guerresco, della libertà passionale repressa dalla convenzione autoritaria, della potenza dei talassòcrati cretesi debellati dagli Ateniesi. Non stupisce, allora, che d'Annunzio eviti di legare l'assenza di Tèseo a un viaggio agli Inferi (come faceva invece Seneca, e forse già la perduta tragedia sofoclea). Tuttavia la Furia, la Baccante Fedra (tali i suoi epiteti, attinti ad Ovidio), la devota a Thànatos e alla Manìa utilizza anche le armi della razionalità teseica quando, per persuadere Ippolito ad amarla, puntualizza ch'ella gli è matrigna e non madre (appoggiandosi qui su Ovidio; per lo spettatore greco, il rapporto con la matrigna era comunque *tabu* incestuoso).[25] Ben diversa sarà la ragionevolezza dell'eroina giansenista che, credendosi erroneamente vedova, si sente libera dal vincolo con Tèseo: saputo che il marito è ancor vivo, la buona fede non varrà a rimuovere il rimorso, anzi il terrore per la colpa.

Altri, in verità, ha pensato che lo scandalo suscitato dal *Velato* dipendesse dall'assenza degli dèi, introdotti perciò da Euripide nell'*Ippolito coronato*, entro una cornice che a più d'un lettore è apparsa estrinseca. Il moderno d'Annunzio non ricorre, naturalmente, al *theologheion*, non introduce gli

---

[24] Cfr. G. *Bàrberi Squarotti, Lo spazio della diversità: Fedra*, in «Quaderni del Vittoriale», 23, 1980. Ma si vedano anche gli studi di A. Meda cit. nella nota finale.

[25] Nella fonte ovidiana, il razionalismo latino giungeva a sottolineare, per bocca di Fedra, i vantaggi del tradimento all'interno della famiglia: «Ti è permesso esser visto nel mio letto». Sul problema della follia nell'età classica è ancora suggestivo il saggio di M. Foucault, *Folie et dérision*, Plon, Paris 1961.

dèi come personaggi parlanti; tuttavia, applicando un meccanismo squisitamente epico, attraverso le parole di Fedra, egli duplica idealmente nello spazio divino la lotta fra le divinità che proteggono le due parti umane in lotta: ai solari iddii ellenici, la cretese oppone le oscure divinità stigie, la Morte e la Notte; non nega il divino, né lo bestemmia (come Capaneo), ma nella contesa fra Artemide e Afrodite, combatte la prima e gareggia con la seconda, poiché l'amore di una dea può avere una «viltà» da cui lei, con smisurato orgoglio, si sente immune. L'impressionante frequenza di epiteti epici e calchi omerici acquista, sotto questa luce, un valore nuovo.

Restaurando il mito tragico d'Annunzio commetteva però infrazioni capaci di alterarne lo statuto originario, che per Charles Mauron, nel saggio fondativo della teoria psicocritica, poggiava su due motivi archetipici, l'incesto e il difficile trapasso dall'adolescenza alla virilità.[26]

Un adolescente virile

Oscurata la marca materna di Fedra, negato l'adulterio con la distinzione madre/matrigna, d'Annunzio snaturava anche il carattere adolescenziale di Ippolito, che finisce per assomigliare a Marte più che ad Adone. Ben più che il «giovane insensibile» del Gilbert *(Hippolyte ou le garçon insensible,* 1646), il fiero cacciatore della *Fedra* dannunziana ha già varcato l'ardua soglia, identificandosi tranquillamente con la figura paterna di Tèseo, guerriero e «rubatore» di donne: egli non batte ciglio alla notizia che il re ha ucciso sua madre, l'amazzone Antiopa, perché non generasse altri leoncelli simili a lui; la pratica sportiva e ludica della caccia ha ceduto al desiderio di glorie guerresche (appena accennate dalla tradizione) e di conquiste amorose (di conio tutto dannunziano); con Tèseo, vuol rapire Elena, a rimpiazzo della schiava toltagli dalla matrigna, la cui ira si scatena non per gelosia ma per lesa maestà, in difesa non del suo sentimento amoroso ma dell'orgoglio familiare, già ferito nella regale sorella Arianna e in lei stessa, trafugata come «cosa» dal «rubatore» Tèseo e rinchiusa nella stiva piratesca tra tripodi e otri (la gelosia era stata introdotta da Racine, su un esile spunto virgiliano, con l'invenzione di Aricia, teneramente amata da Hipplolyte; l'Ippolito dannunziano è invece solo un guerriero che concupisce prede femminili).

[26] «Le héros central, c'est-à-dire le fils, ou le moi, doit d'abord dépouiller un amour incestueux et agressif avant de concevoir un sentiment plus tendre, avant de former un vrai couple. Or c'est là une histoire bien connue des psychologues et qui retrace, somme tout, le développement normal de l'affectivité. La tragédie serait alors de n'y pas parvenir. Hermione, Roxane ou Phèdre, tout en demeurant en deça de la vie qui leur est refusée, restent des hantises trop violentes pour laisser se former le jeune couple» (Ch. Mauron, *Phèdre*, Colin, Paris 1968).

È la stessa Fedra che, rilevando la somiglianza fra padre e figlio («tu non traligni»),[27] sottolinea il tratto virile di Ippolito, vero doppio di Tèseo: con la menzognera narrazione dello stupro subìto, ella ci trasmette la vera immagine mentale che ha del figliastro. Nel testo dannunziano, l'immaginario erotico di Fedra è essenzialmente connesso a un'idea di violenza esercitata o subìta, dalla compiaciuta fantasia cui s'abbandona pensando a Ipponòe preda dell'amato, alla memorabile invocazione in cui invita Ippolito ad amarla o a scinderle il petto con la scure (tasformando il particolare della spada presente in Seneca, d'Annunzio fa eco al cruento e lussurioso testo di Swinburne). La stessa dichiarazione d'amore, prima che alle parole suadenti, è affidata al gesto imperioso, e in qualche modo violento, del bacio «non materno».

In verità anche nella *Phèdre* raciniana assistiamo a una sovrapposizione delle due figure maschili, dovuta però al turbamento della donna, che crede di riconoscere in Ippolito un Tèseo giovane e amato (Pradon, il rivale di Racine, aveva trovato un verso nitidamente efficace: «J'ai voulu voir Thésée, et n'ai vu qu'Hippolyte», *Phèdre et Hippolyte,* 1677). Ma anche qui il parallelismo è contrastivo: vagheggiando di farsi simile al padre, l'Hippolyte raciniano enumera le imprese ch'egli sogna di emulare; invece, d'Annunzio, per presentare la vocazione eroica di Fedra (che rimprovera le trepide Supplici in pianto per la supposta morte di Teseo), fa elencare le gesta dell'odiato marito da lei stessa, scordando le ragioni della coerenza psicologica. Questo episodio segna una violazione anche del modello euripideo: poiché era emblema dell'intiera femminilità, offesa dall'invettiva misogina di Hippolytos, Fedra, nel *Coronato*, accanto al suicidio, meditava la calunnia punitiva e omicida; qui, invece, l'eroina, solitaria virago, si oppone al mondo materno, trepido e tenero, delle Supplici e di Etra, e riconosce una sua pari solo in Evadne, la "superfemmina" che si getta «senza cintura» (come per un amplesso) sul rogo del marito.

Psicanalisi o retorica?

Anche il linguaggio rispecchia la trasgressione operata sul nucleo tragico-mitico che d'Annunzio intendeva restaurare e rinnovare. Nella *Lettura freudiana della «Phèdre»* di Racine, Francesco Orlando[28] ha individuato i meccanismi espressivi che, attraverso la «negazione del rimosso», consento-

---

[27] Un primo abbozzo (archivio del Vittoriale, ms. 6866), là dove Fedra parla a Ippolito, suonava: «Tu non sei simigliante al padre tuo. Tu traligni». La redazione definitiva rovesciò il concetto.

[28] F. Orlando, *Lettura freudiana della «Phèdre»*, Einaudi, Torino 1971 (poi *Due letture freudiane: «Fedra» e il «Misantropo»*, ivi 1990).

no l'affioramento dell'inconfessabile e lo sfogo della tempesta psichica, simili a quelli impiegati mirabilmente da Alfieri per la confessione di Mirra, estorta, balbettata, velata di ambiguità fino all'ultimo.[29] Tali espedienti sono decisamente assenti nella *Fedra* dannunziana, dove tutto è portato al livello di coscienza, dove il *nefas* è dicibile senza schermi obliterativi. Non sentendo il suo male come intimo dissidio morale, la matrigna di Ippolito non si preoccupa di mascherare il suo segreto né di esprimerlo, seppur camuffato, per poterlo sopportare; preferisce dimenticarlo, ricorrendo a mezzi esterni, il canto e la droga, l'aedo e il nepente. Anche la designazione indiretta di Fedra, attraverso appellativi antonomastici o perifrastici («Titanide», «Minoide», «Cressa», «Anassa») serve ad evitare la pronuncia di un *tabù* , anche se simili epiteti, applicati con dovizia a tutti i personaggi della tragedia, sono riconducibili prevalentemente a ragioni stilistico-retoriche, nel quadro generale di un linguaggio volutamente restaurativo e arcaizzante.

Il memorabile caso del piccolo Hans studiato da Freud potrebbe invitare a scandagliare, nella tragedia, l'area semantica della parola "cavallo" alla ricerca di associazioni inconsce. Patito dell'ippica (e appassionato lettore dell'*Equitazione* di Senofonte), d'Annunzio fa del nobile animale un motivo conduttore che lega fatti e parole del dramma: sentendo narrare di Ippomedonte, Fedra vola col pensiero a Ippolito, smania come se avesse bevuto l'ippomane; uccide Ipponòe; infine sarà proprio il cavallo Arione (nato dallo stupro di Demetra-giumenta da parte del signore dei cavalli marini, Poseidon) a lacerare gli ìnguini dell'amazzonide Ippolito (psicanalitico contrappasso), nel modo in cui le cavalle infuriate da Afrodite straziarono Glauco (nella tradizione, era il toro o il mostro marino a massacrare il giovane, o a far imbizzarrire le sue puledre; il nero Arione che infierisce su Ippolito, cioè su "colui che doma i cavalli" e s'era illuso d'aver addomesticato la fiera divina, segna la rivincita della bestia-dio, cioè dei "mostri" che Teseo aveva sgominato). Agisce qui, come di consueto, il gusto vocabolaristico dello scrittore, testimoniato da certi appunti autografi [30] e dalle battute in cui Fedra indulge all'*adnominatio*:

---

[29] Nella sua vivace recensione, Domenico Oliva concludeva affermando che alla *Fedra* greca di Euripide, a quella latina di Seneca, a quella francese di Racine, l'Italia poteva degnamente opporre la sua Fedra... con la Mirra dell'Alfieri (*La Fedra di G. d'Annunzio al Teatro Lirico*, in «Il Giornale d'Italia», 12 aprile 1909).

[30] Come ad esempio nell'abbozzo contenuto nel ms. 6855 del Vittoriale: «pari a un dio Ippolito / l'auriga era sceso giù dal carro, con la sferza in pugno / e ti prenderò per la criniera nera / il ringhio del cavallo» (i maiuscoletti rendono la doppia sottolineatura dell'autografo); o negli appunti del ms. 6839: «Che scioglie le cinture (Ipponoe) (...) / I cani d'Ippolito latrano (...) / l'ippomane ».

FEDRA. (…) Il tuo nome?
LA SCHIAVA TEBANA. Ipponoe.
FEDRA. Anche nel nome è il giogo.
LA SCHIAVA TEBANA. A Ippolito sarà data Ipponoe

Fedra sa, Fedra dice: il mondo dell'ineffabile e delle associazioni inconsce cede alla effabilità. Nel pagano Euripide e nel cristiano Racine, la confessione si era sprigionata nel delirio, compressa da reticenze e gravata di rimorsi, era stata estorta della pietosa nutrice che, trasmettendola, s'era fatta mediatrice. La Fedra di d'Annunzio confessa (come le consorelle di Seneca, di Ovidio e di Swinburne), anzi esibisce orgogliosamente la sua passione, convertendo la confessione in audace profferta: nelle vene della rinata eroina «ellenica» corre, a dispetto dell'autore, sangue latino e sangue inglese. La Phèdre raciniana sapeva d'essere, e per questo soffriva, una macchia nel sole; ricalcando alla lettera il poema di Swinburne, «e più / profondamente macchiata io sono / della belva odorante / maculata di macchie, / costellata di stelle»[31], d'Annunzio trasforma quella macchia interiore nella costellazione che impreziosisce il vello di pantera del quale l'eroina sembra ammantarsi: così, Fedra, cui il poeta voleva levare il peplo Louis XIV, finiva per indossare idealmente una sontuosa pelliccia liberty[32] e la donna-pantera diventava la pagana antitesi di quell'Immacolata il cui modello si intuiva disperatamente vagheggiato nell'«eroina cristiana» del Giansenista.

---

[31] Il bulino di De Carolis sfruttò l'immagine sontuosa per la silografia, disegnando la pantera, la fiera che catturava le prede col suo profumo seducente, come nella tradizione già aristotelica sviluppata dai bestiari.

[32] Il presente scritto rielabora l'introduzione premessa all'edizione della *Fedra* dannunziana curata a suo tempo per Mondadori (Milano 1985); per la bibliografia dettagliata, rinvio a quel volume, cui saranno da aggiungere per un essenziale aggiornamento i seguenti contributi: *Fedra da Euripide a D'Annunzio*, Atti del convegno (Gardone 1988), in «Quaderni Dannunziani», 5-6, 1989 (in particolare le relazioni di: M. David, *Mito e tragedia di Fedra nella letteratura psicanalitica*; D. Del Corno, *Sull'«Ippolito» di Euripide*; G. Giorgi, *Racine e la sua «Phèdre»*,; M. Guglielminetti, *La «Fedra» di D'Annunzio e le Fedre della tradizione classica*; P. Gibellini, *Fedra da Euripide a D'Annunzio*); P. Puppa, *Mitologie teatrali nella scena dannunziana: dal «Fuoco» alla «Fedra»*, in *Gabriele d'Annunzio: grandezza e delirio nell'industria dello spettacolo*, Atti del convegno (Torino 1988), Costa & Nolan, Genova 1989; G. Prosperi, *Fedra*, in *D'Annunzio a cinquant'anni dalla morte*, Atti del convegno (Pescara 1988), Centro Studi Dannunziani, Pescara 1989; N. Fusini, *Genealogia di Fedra*, Milano, Feltrinelli, 1990; I. Caliaro, *D'Annunzio lettore-scrittore*, cit. 1991; A. Meda, *Bianche statue contro il nero abisso: il teatro dei miti in D'Annunzio e Pirandello*, Longo, Ravenna 1993 (in particolare il capitolo *Fedra*); V. Valentini, *Il poema visibile: le prime messe in scena delle tragedie di Gabriele d'Annunzio*, Bulzoni, Roma 1993; G. Bàrberi Squarotti, *La «Fedra»*, in *Verso l'Ellade: dalla «Città morta» a «Maia»*, Atti del convegno (Pescara 1995), Ediars, Pescara 1995; A. Meda, *Alle fonti del mito: gli archetipi della «Fedra» dannunziana*, ivi; G. Antonucci, *La «Città morta» e «Fedra»: storia della fortuna critica*, ivi.

Per le maculate pellicce smaniava la lussuosa e lussuriosa *belle époque*: di lì a poco, l'Europa avrebbe interpretato sullo scenario palpitante della storia quello spettacolo, quella tragedia vissuta, innescata da una delirante volontà di potenza e sfociata in un colossale suicidio collettivo, in una catastrofe senza catarsi. Anche di questo, forse, Gabriele era stato oscuramente profeta e marginalmente complice.

Appendice
La trama della tragedia nelle principali versioni

Euripide

Euripide compose una tragedia perduta sul mito di Fedra, *Ippolito velato* (in segno di vergogna per la peccaminosa profferta amorosa della matrigna); di lui ci resta invece l'*ppolito coronato*: (di ghirlande, in onore d'Artemide). Nel prologo, Afrodite manifesta il suo disappunto verso Ippolito, il giovane figlio di Tèseo e dell'Amazzone, tutto dedito alla caccia e al culto d'Artemide e disdegnoso invece della dea dell'amore. La vendetta di venere sarà terribile: susciterà nella sua matrigna, Fedra figlia di Minosse, un amore proibito che indurrà Tèseo a scagliare contro il figlio una maledizione mortale. Giunge Ippolito che incorona il simulacro della dea cacciatrice e respinge il consiglio di onorare anche il tempio di Afrodite. Il Coro delle donne di Trezene narra che da tre giorni Fedra patisce un male misterioso. Entra in scena la misera, delirando: vorrebbe lanciarsi anch'ella nella caccia, per i boschi dove Ippolito pratica l'esercizio caro a Diana. La vecchia nutrice, ansiosa della sorte di Fedra, le strappa alfine l'orrenda confessione. Vittima d un amore cui non sa opporsi, ma fedele al suo onore, Fedra vuol morire. La nutrice le propone allora di salvare la vita obbedendo all'amore invincibile che piega uomini e dèi, preservando il suo decoro con il segreto. Al fermo diniego di Fedra, la nutrice le promette un filtro che la guarirà. Fedra sospetta vagamente che l'allusione al filtro celi l'intenzione di parlare a Ippolito, ma comunque acconsente. Udendo le grida del figliastro, Fedra comprende che la nutrice gli ha rivelato il suo segreto: e così davvero ha fatto, pur strappando al giovane la promessa del silenzio. Ippolito s'abbandona a una furiosa invettiva misogina. Fedra, disperata, accusa sé e la nutrice che, per salvarla, le ha disobbedito, e delibera di morire: ma risolve di far morire anche Ippolito, perché non inorgoglisca della sua sventura. La nutrice annuncia infatti che Fedra s'è impiccata. Tèseo, giunto all'improvviso, trova sul corpo inanime della sposa una lettera che accusa il figlio di averle tentato violenza, provocando così il suicidio. Tèseo invoca su Ippolito un castigo dal padre, il dio marino Poseidone. Ippolito protesta

la sua innocenza, senza romper però la promessa di tutelare il segreto della passione di Fedra: ma viene esiliato. Si giunge all'epilogo: un toro uscito dal mare fa imbizzarrire le puledre di Ippolito, che sfracellano cocchio e auriga contro le rocce. Il moribondo è ricondotto a Tèseo, cui Artemide rivela l'atroce verità. A temperare il misfatto d'Afrodite, la dea vergine promette a Ippolito culto perenne presso le donne di Trezene, e ottiene da Ippolito morente il perdono per il padre.

Seneca

Nella *Phaedra* di Seneca il prologo non s'apre sul *theologhèion*, cioè sul soppalco riservato ai personaggi divini, ma presenta una scena di caccia. Fedra si lagna dell'assenza dello sposo, ma intende approfittarne per sedurre il figliastro restìo ai dettami di Venere. Prima la nutrice, poi la regina stessa dichiarano a Ippolito l'insana passione, che il giovane respinge inorridito. Per salvare l'onore di Fedra, la nutrice calunnia Ippolito presso Tèseo, tornato dal prodigioso viaggio agli Inferi. Le abili reticenze della Cretese e la spada che il figlio ha abbandonato fuggendo, confortano l'accusa. Invocato dal re per la vendetta, Nettuno suscita dal mare un mostro che fa strazio del giovane. Dinanzi al cadavere, Fedra disperata confessa la menzogna e si trafigge con la spada d'Ippolito. L'infelice Tèseo dispone onorata sepoltura ai resti del figlio incolpevole.

Racine

La vicenda, che Seneca collocava ad Atene, è ricondotta a Trezene nella *Phèdre* di Jean Racine. Lì Ippolito è stato confinato dall'astio della matrigna, che vi è condotta però da Tèseo, poi partito per compier nuove imprese. Il giovane vorrebbe cercare il padre che non torna, mentre Fedra si va spegnendo per un male invisibile. La nutrice e amica Enone la induce a svelare il suo segreto: ella ama il figliastro, e l'odio dimostratogli non era che un vano schermo. Giunge notizia che Tèseo è morto: Enone esorta Fedra alla vita, la ìncita ad abbandonarsi a un amore non più illecito. Ma Ippolito ama Aricia, la giovane discendente di una stirpe regale combattuta da Tèseo, e promette di restituirle il trono di Atene. Fedra gli si mostra qual è: non matrigna ostile, ma donna turbata da un amore che vorrebbe reprimere a costo della vita. Ma giunge la notizia che Tèseo è vivo, e sta per tornare. A Fedra, terrorizzata per il proprio onore, Enone consiglia di accusare Ippolito: lo farà ella stessa, purché la regina taccia. Così accadde, e Tèseo bandisce Ippolito, invocando il castigo di Nettuno. Fedra vorrebbe discolparlo, ma tace, travolta dalla gelosia, quando sente che Ippolito intende condurre con sé, in esilio, l'amata Aricia. Le parole di Aricia, il suicidio di Enone, il dolente delirio di Fedra svelano a Tèseo la verità.

Troppo tardi: Teramene, aio d'Ippolito, narra la fine del giovane per opera d'un mostro marino inviato da Nettuno. Fedra, già vacillante per il veleno che ha assunto, confessa la sua colpa, e saluta la morte che toglierà dal sole la macchia del suo misfatto.

D'Annunzio

La tragedia *Fedra* di d'Annunzio (che segue il criterio classico delle unità) comincia nel palazzo di Trezene, dove madri dei sette eroi caduti sotto le mura di Tebe piangono la sorte dei figli e temono per Tèseo, che è mosso per recuperarne le spoglie. Irrompe Fedra, che rampogna aspramente le donne per la loro pavidità, e ascolta eccitata il racconto di Eurito, l'auriga di Capaneo, che narra la morte dell'eroe bestemmiatore folgorato da Zeus e l'eroico suicidio di sua moglie Evadne, che si gettò sul rogo dello sposo per ricongiungersi a lui nella fiamma mortale. Esaltata dal racconto, Fedra dona a Eurito una cetra preziosa: l'auriga si farà aedo, ma anziché celebrare le Muse canterà «a prezzo d'infiniti mali» la «più profonda libertà». Il messo informa che il superstite da Tebe, Adrasto, ha donato a Ippolito un terribile cavallo di stirpe posidonia, Arione, e una bella schiava tebana, Ipponòe. Fedra, gelosa della schiava destinata a Ippolito, le propone un enigma insolubile e la trafigge con un ago d'oro sacrificandola agli Inferi.

Nel secondo atto, il messo fatto aedo lascia trapelare a Fedra il suo amore per lei, ma all'arte Fedra chiede solo l'oblìo del suo male. Giunge Ippolito, che ha domato il feroce Arione; invano Fedra, per un suo triste presagio, lo esorta a disfarsi del cavallo. Ippolito le confessa che intende abbandonare la caccia, poiché ambisce alla gloria guerresca: vuol partire con il padre Tèseo per rapire Elena di Sparta, la bellissima adolescente con la quale vuol rimpiazzata la schiava tebana. Tutto preso dal racconto di un pirata fenicio, che ha scorto Elena danzare nuda, Ippolito reclina il capo e Fedra lo bacia, d'un bacio non materno: al turbato Ippolito ella conferma il suo disperato amore. Ella non gli è vera madre ed è «inferma» di lui; le scinda pure il petto con la scure: vedrà un cuore ineguagliabile. Gli offre la potenza marina della sua stirpe cretese, ma Ippolito le rinfaccia l'obbrobrio di Pasifàe; Fedra ribatte svelando i misfatti di Tèseo: tradì Arianna, rapì lei bambina come una preda di guerra; uccise la madre di Ippolito, l'Amazzone, perché non generasse un altro «leoncello». Ippolito però non le crede; allora Fedra supplica e minaccia: l'uccida, se vuol vivere poiché «Se implacabile sei, sono implacabile». Il giovane, sconvolto e furibondo, s'allontana, lasciando la sua scure. A Tèseo la scure e il turbamento di Ippolito vengono da Fedra additate come prova dell'incestuosa violenza patita: l'ebro giovane l'avrebbe stuprata per punirla dell'uccisione di Ipponòe e per sfogare la sua libidine. Tèseo invoca sul figlio un castigo da Poseidone.

Il terzo atto si apre con il lamento di Etra, madre di Tèseo, per la morte d'Ippolito. L'aedo e il coro degli efebi rievocano la raccapricciante corsa di Arione che sfracella il giovane contro il macigno e poi gli sbrana gli ìnguini. Fedra svela allora la menzogna: la maledizione di Tèseo uccise il figlio incolpevole. Con crudele sarcasmo, la donna si rivolge al marito: la vendetta è consumata per mano dei suoi stessi iddii olimpici, ch'ella non onora; nulla può Tèseo su di lei, che obbedisce solo alla «sua legge arcana» e dialoga solo con le notturne divinità della morte. Con la morte già nelle vene, la donna si rivolge ad Afrodite, non come sua vittima ma come ribelle vittoriosa; e riunendosi all'amato nella purità della morte, esclama: «Ancora vinco! / Ippolito, son teco».

ISSN 1594-8218

GIAN ENRICO MANZONI*

EDIPO SOVRANO E STATISTA: DA SOFOCLE A ELIOT**

Quante sono le riprese e le trasposizioni letterarie e teatrali del mito di Edipo e Antigone e, in generale, dell'antica saga tebana? Si poneva questa domanda anche Mario Luzi nel 1988, rispondendo a Italo Lana che lo aveva sollecitato a partecipare a un dibattito intorno alla permanenza dei classici nel mondo contemporaneo; era un pronunciamento a più voci, che era destinato alle pagine introduttive del suo fortunato manuale scolastico di letteratura latina.[1] Luzi proponeva come risposta:

> Da Eliot a Thomas Mann, da Auden a Ungaretti, a Gadda, a Montale, da Gide a Pierre Jean-Jouve a Saint John Perse, compilare il repertorio di quella tenace 'memoria' sarebbe davvero arduo anche per una *équipe* assistita dal calcolatore.

Dunque anche Eliot compariva in questa rassegna della 'tenace memoria', già riconosciuta per via di sue produzioni destinate al teatro, come *The Family Reunion* del 1939 modellata sulle eschilee *Eumenidi*, mentre *The Cocktail Party* del 1949 mostra i suoi debiti con l'*Alcesti* di Euripide e *The Confidential Clerk* del 1953 con lo *Ione*, sempre di Euripide.[2]

Il dibattito sui debiti con la classicità teatrale greca ora si sposta sul dramma *The elder Statesman* del 1958, noto in Italia col titolo *L'anziano statista,* una traduzione che sembra però poco appropriata, perché il protagonista lord Claverton è sì anziano, ma non è certo uno statista; è stato in

---

* Socio dell'Ateneo di Brescia. Università Cattolica del Sacro Cuore Campus di Brescia.

** Testo della conferenza tenuta presso l'Ateneo di Brescia venerdì 15 marzo 2024 in occasione del ciclo di incontri su *Tragico e tragedia. Dall'antica Grecia all'età moderna.*

[1] Mario Luzi, *La presenza dei classici oggi*, in Italo Lana e Armando Fellin, *Civiltà letteraria di Roma antica*, II, Messina-Firenze, D'Anna 1986, p. 10.

[2] Elizabeth W. Scharffenberger, *Oedipus at Colonus*, Leiden and Boston, The Brill Companion to the *Reception of Sophocles* 2017, p. 367.

passato un uomo politico di medio calibro, da poco ritiratosi dall'agone, e si trova a riposo prima nella sua casa londinese, poi in una sorta di residenza per anziani, cioè Badgley Court. Il primo atto del dramma si svolge appunto a Londra, gli altri due a Badgley Court.

Quando nel 1959 la rivista «Sipario» ne pubblicò il testo col titolo *Il grande statista*, ospitò insieme una lettera di Eliot riguardante il titolo e la traduzione.[3] In essa l'autore informava che originariamente aveva pensato al titolo *La cura di riposo* (*The Rest Cure*), ma poi l'aveva abbandonato perché si era scoperto che esisteva già una commedia leggera col medesimo titolo: perciò egli aveva proceduto alla trasformazione nella forma del titolo che ora ci è nota. Eliot suggeriva inoltre di leggere ironicamente l'appellativo *Statesman*, perché oggettivamente così sproporzionato se applicato a un personaggio abbastanza modesto (ma non troppo, in realtà) come lord Claverton, col quale egli intendeva rappresentare certamente qualcosa di più del generico 'politico'. Invece, dell'idea del riposo o della cura, che il progettato *The Rest in Cure* conteneva, non c'era più alcuna traccia nella nuova formulazione. Sulla base delle indicazioni di Eliot, che arrivava a concludere che *The elder Statesman* non aveva equivalenti in nessun'altra lingua, mi pare che potremmo avvicinarci al senso che l'autore intendeva attribuire alla sua definizione se rendiamo il titolo come *L'anziano onorevole*.

Il protagonista, lord Richard Claverton-Ferry, è costretto già a sessant'anni al ritiro da ogni attività pubblica su pressante consiglio dei medici, che ne prevedono come prossima la fine. Un tempo ministro, quindi politicamente potente e influente nel settore economico, è ora costretto a una vita all'insegna di una banale inazione, che lo costringe comunque a fare i conti della sua vita giunta al tramonto. Ma improvvisamente irrompono nella sua quotidianità due emblematici personaggi, due spettri del passato, che viene così rievocato e rivissuto portando a un riesame per lui imbarazzante e penoso.

Il primo personaggio è Fred Culverwell, già compagno di studi e bisbocce giovanili a Oxford: di modesti natali, ma corrotto dall'esempio negativo proprio del giovane Richard, Fred era giunto a commettere truffe e imbrogli, per poi patire sia il carcere sia il disonore; più tardi, emigrato nella fantomatica repubblichetta di San Marco dell'America Latina, vi aveva fatto fortuna con metodi spregiudicati, cambiando persino nome e divenendo quindi l'attuale Federico Gomez.

L'altra figura che compare a riesumare i lontani trascorsi di Richard è una donna, Maisie Batterson, sua amante da giovanissima e che da lui

[3] «Sipario» 164, 1959; si trattava di una lettera di Eliot indirizzata alla traduttrice Desideria Pasolini.

aveva avuto formale promessa di matrimonio. Richard l'aveva però abbandonata, convolando, secondo i suggerimenti paterni, a nozze più interessate con una signora di rango elevato, utile alla sua carriera, ma mai davvero amata, e comunque, al presente, morta. Maisie, dopo aver avuto successo come attrice nel teatro leggero, aveva sposato un ricco industriale, ma adesso è una vedova danarosa e sentimentalmente libera col nome di mrs. Carghill.

Sia Fred sia Maisie imputano ora a Richard una responsabilità pesante nella deviazione delle loro rispettive esistenze. Per Maisie, si tratta del mancato compimento da parte di Richard della promessa matrimoniale, per Fred è la memoria del gesto di viltà compiuto da Richard, trentacinque anni prima, quando non si era fermato a prestare soccorso in strada a un uomo, dopo esser passato con la sua auto sul suo corpo; l'uomo era poi risultato comunque già defunto per cause naturali. Entrambe le colpe del passato che ora riaffiorano non sono tali dal punto di vista legale, e quindi non perseguibili: ma lo sono certamente dal punto di vista morale. Il loro ricordo riaccende in lord Claverton, ora vecchio e malato, un tormento mai del tutto sopito, sollecitando un forte desiderio di espiazione.

Contemporaneamente Richard Claverton si distacca dal figlio Michael, che l'intrigante Fred sta coinvolgendo nei suoi loschi affari transoceanici, favoriti dalla notevole propensione avventuristica di Michael. Però contemporaneamente emergono l'amore e la comprensione verso il padre da parte della figlia Monica e del futuro genero Charles, che confortano il protagonista e gli fanno quasi da viatico per l'imminente estremo viaggio che egli sente di stare per compiere. E che effettivamente avviene al termine del dramma, quando la figlia Monica lo trova esanime sotto un faggio, tranquillo ma ormai freddo, come riferisce al fidanzato Charles.

La critica ha diversamente valutato il rapporto tra questo testo di Eliot e il probabile modello rappresentato dall'*Edipo a Colono* sofocleo. Andreas Markantonatos parla ad esempio di "reworking of Sophocles"[4] e Naoko Morita scrive esplicitamente "*Oedipus at Colonus* as his Greek source for *The Elder Statesman*",[5] tesi accolta poi da Jeffrey Brown ("As Eliot openly acknowledged, *The Elder Statesman* is derived from Sophocles's *Oedipus at*

[4] Andreas Markantonatos, *Oedipus at Colonus. Sophocles, Athens, and the World*, in *Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte*, Band 87, Berlin- New York, W. de Gruyter 2007, p. 242.

[5] Naoko Morita, *Eliot as a Dramatist: Centred on the Elder Statesman*, Tohoku, Tohoku University 1998, p. 31.

Colonus),[6] affermazione ridimensionata però poche pagine dopo dallo stesso come "almost parodic deflation of Sophocles".[7] Recentemente Elizabeth Scharffenberger ha detto del testo di Eliot come solo "loosely modeled on an ancient tragedy",[8] mentre più chiara (e forse perentoria) è la presa di posizione di Andrea Rodighiero, che ha scritto:

Troppo conta l'infedele distanza rispetto al testo di partenza (la totale assenza di qualsiasi rapporto incestuoso, un omicidio solo presunto - ma non un parricidio) per poter considerare *L'anziano statista* di Thomas Stearns Eliot come una vera ripresa del dramma sofocleo.[9]

Dunque non troviamo in questo dramma né il parricidio edipico né l'autopunizione sotto forma di accecamento: sono assenze di rilievo che sottolineano la distanza dell'uno dall'altro. Tuttavia l'esile filo che sembra legare almeno indirettamente Eliot a Sofocle sarà da noi qui tenuto stretto nell'analisi delle divergenze e nella ricerca delle convergenze: è un percorso esegetico che si preannuncia interessante e significativo per la corretta comprensione del testo moderno.

Partiamo da alcune occorrenze testuali, che avvicinano i due protagonisti. Se Claverton è definito come *Elder* sin dal titolo, sappiamo che l'età avanzata di Edipo è dichiarata più volte da Sofocle. In più, Edipo è nobile e sovrano: così ai vv. 8, 76,1293, 1637; ma è ormai politicamente decaduto e in cerca di riposo (*páulan,* v. 58) nel bosco sacro di Colono, dove è accolto dal re Teseo. Là giunge accompagnato da Antigone e Ismene e presto viene raggiunto da Creonte e poi da Polinice. Elemento comune ai due nobili personaggi è quella che i Greci chiamavano *peripéteia*, quel rovesciamento di situazioni della vita che da positive diventano negative per poi risollevarsi a positive, e magari di nuovo decadere. Edipo infatti, da rampollo regale di Laio e Giocasta sovrani di Tebe, viene da loro rifiutato ed esposto neonato sul Citerone perché muoia; ma da questa situazione tragica il piccolo si risolleva presto perché salvato dai pastori del re di Corinto, che lo portano nella reggia sull'Istmo in cui regnano Polibo e Merope, dai quali viene allevato come un figlio, quindi nelle condizioni regali che gli erano originariamente destinate a Tebe. Ma l'incidente dell'ubriaco, che a Corinto mette in dubbio la discendenza regale di Edipo, costringe il giovane, dopo un inutile approccio coi genitori, a cercare notizie sulla sua origine a

---

[6] Jeffrey M. Brown, *Enacting the Obituary: The Successful Failure of T.S.Eliot's* The Elder Statesman, «Modern Drama» 56: 2, 2013, p. 170.

[7] Jeffrey M. Brown, *ivi* p. 172.

[8] Elizabeth W. Scharffenberger, *Oedipus at Colonus*…, p. 367.

[9] Andrea Rodighiero, *Una serata a Colono. Fortuna del secondo Edipo*, Verona, Kátoptron, Edizioni Fiorini 2007, p. 56.

Delfi, dove però la rivelazione della Pizia ("Ucciderai tuo padre e ti unirai sessualmente a tua madre") lo fa sprofondare nel terrore dell'avverarsi di tale profezia. Seguono i fatti tragici del trivio focese e dell'uccisione della Sfinge, ma le nozze inconsapevolmente incestuose con sua madre la regina Giocasta, da poco vedova, lo riportano sul trono e in una condizione benestante da tutti i punti di vista. Per non molto tempo Edipo gode di tale situazione, perché la peste a Tebe e la ricerca delle cause della contaminazione sulla città lo porta gradualmente, ma inesorabilmente, a un nuovo rovesciamento della sua vita, nell'abisso della disperazione e del male. L'affetto delle figlie, in particolare di Antigone, e la benevolenza di Teseo, re del territorio attico che comprende Colono, lo risollevano alla fine a una condizione di serenità, breve peraltro, perché la chiamata di Dio che lo reclama per sé determina quello che Edipo chiama la *rhopé* (v. 1508), vale a dire il tracollo finale della sua esistenza terrena.

Anche lord Claverton soggiace a una condizione che è a rischio di *peripéteia*, anche se certamente di proporzioni ridotte in confronto al modello sofocleo. Già studente squattrinato a Oxford (col nome anagrafico di Dick Ferry), dopo la breve relazione con Maisie Batterson (poi nota col nome d'arte di Maisie Montjoy, quindi l'attuale mrs. Carghill), bruscamente interrotta per iniziativa di lui, si era sposato con la ricca signora Claverton, assumendo dapprima il doppio cognome di Claverton-Ferry, per poi sbarazzarsi della traccia delle modeste origini e divenire solo il ricco e stimato lord Claverton. Uomo politico di successo, anche se, come già detto, di livello non eccezionale, si è quindi ritirato a vita privata una volta approdato da poco al fulgore della gloria, come gli ricorda Monica nel I Atto. I suoi consigli da veterano della vita politica potevano inizialmente essere ancora utili alla società e al governo in carica: insomma, si trattava di un pensionamento importante, come sottolinea con autoironia lord Claverton. Per un po' egli si era quindi dedicato a lucrose attività finanziarie, poi la stagione di successo era inesorabilmente finita e da vecchio ora si trova nella casa di riposo di Badgley Court, dove è caduto nella malinconia dei ricordi: «Adesso non ho più niente da dire e nessuno a cui dirlo»[10] dichiara, e insieme manifesta la paura del vuoto che lo attende. La *peripéteia* si è quindi compiuta anche per lui, arrivando a toccare il fondo della situazione personale e della considerazione sociale.

Come Edipo viene assalito dai fantasmi del suo passato quando indaga sull'origine della peste a Tebe, così avviene per lord Claverton nella dimora degli ultimi giorni, che assomiglia non tanto a Tebe quanto a Colono. Qui

[10] Qui e di seguito, la traduzione italiana utilizzata del testo inglese è quella di Luigi Schenoni che troviamo in T.S. Eliot, *Opere 1939.1962*, a cura di Roberto Sanesi, Milano, Bompiani 2003.

l'amico della giovinezza Fred Culverwell, ora ricomparso, come abbiamo detto, come Federico Gomez, gli ricorda l'incidente stradale a decenni di distanza, mentre Maisie Montjoy riapparsa come mrs. Carghill, riaccende il fastidioso ricordo delle mancate nozze con lei: una debole replica dell'omicidio di Laio al trivio focese il primo episodio, e un ancor più pallido accostamento delle nozze incestuose con Giocasta il secondo. Non un parricidio, non un incesto, non una vocazione finale come quella di Edipo nel bosco sacro di Colono; però c'è il pentimento suscitato dalla presenza concreta delle due persone, c'è la bontà della figlia Monica che lo assiste come una novella Antigone, e c'è il contrasto col figlio Michael che ricorda quello di Edipo con Polinice. Ma al figlio il padre Claverton, dapprima riluttante, lascia infine la libertà di andarsene seguendo i suoi desideri di avventura.

Accostamenti e scostamenti, dunque. Un livello eroico nella tragedia sofoclea, un livello borghese nel dramma dello *Statesman*. Una vicenda della *pólis* in Sofocle (Tebe, Corinto), una vicenda personale in Eliot, col ritiro in una casa di riposo e il ripensamento sul proprio passato. A marcare la differenza troviamo in Sofocle la conclusione della vita di Edipo senza una sorta di redenzione personale, nonostante la chiamata finale di Dio nei suoi confronti; anzi, Edipo si allontana iroso dagli uomini, senza rappacificazioni. Invece in Eliot c'è la fine serena di lord Claverton, circondato dall'amore della figlia e del futuro genero, in una condizione generale di pace dopo il pentimento che in lui subentra al ricordo e alla confessione del passato. A questo punto (siamo alla fine della vicenda, verso le ultime battute del III Atto) Claverton è in grado non solo di porsi delle domande, ma soprattutto di darsi amare risposte:

Potrà sorprendervi, ma adesso mi sento in pace. È la pace che segue il pentimento quando questo deriva dalla conoscenza della verità. Perché ho sempre voluto dominare sui figli? Perché ho tracciato una strada stretta per Michael? Perché in lui volevo perpetuare me stesso. Perché ho voluto tenerti per me, Monica? Perché volevo che tu dedicassi la tua vita ad adorare l'uomo che fingevo di essere con me stesso.

Lo stato di serenità che subentra nel protagonista dopo la manifestazione di pentimento è certamente frutto della visione cristiana della vita da parte di Eliot, che porta a un finale del dramma impostato sul tema dell'amore, del rapporto col prossimo e della possibilità di autoperdono attraverso la narrazione sincera e il dialogo; questo pur in assenza di una visione escatologica, quale risulta dalla morte sotto il faggio: dunque una fine terrena, una manifestazione di una dimensione orizzontale e non verticale del messaggio cristiano, visto che manca la narrazione di un rapporto con Dio.

Questo ci permette ora di accostarci all'individuazione (non facile) di quello che è il significato intimo della nostra opera teatrale, anche in rapporto col modello sofocleo. Abbiamo di fronte un'apparente parodia della

teatralità classica, intesa come modello esemplare, immutabile. L'ironia, che abbiamo già visto nel titolo, percorre l'intera opera teatrale, nel mostrarci che la parte che ciascuno di noi recita, come fa qui Claverton, è solo apparenza, è posa, è astrazione. Ne deriva una sorta di imbalsamazione del personaggio e della situazione, alla quale si contrappone la realtà di ciò che si è in realtà: ciò che è davvero Claverton al di là della parte da lui qui recitata, che è esemplata sul modello classico di Edipo, il sovrano caduto in disgrazia, ma pur sempre nobile, *týrannos.* Invece Claverton diventando nessuno è diventato sé stesso. Lo dice Monica al termine della vicenda, una volta scopèrtone il corpo esanime sotto il faggio. Ma prima di lei era giunto alla medesima conclusione anche il protagonista, lo stesso lord Claverton, quando, parlando a Monica di suo fratello Michael, aveva dichiarato che il *me stes*so che Michael aveva di lui ripudiato, ora è ripudiato anche da sé stesso: «Sono stato liberato dall'io che finge di essere qualcuno, e diventando nessuno comincio a vivere. Vale la pena di vivere, per scoprire che cos'è la vita »

Una scoperta fondamentale, che solo l'approssimarsi delle morte gli consente di fare. Anche la bontà d'animo, sentimento altrimenti sconosciuto o almeno sbiadito nella sua esistenza precedente, ora riaffiora evidente con manifestazioni di insospettato altruismo:

E ti voglio bene, figlia mia, ancora più sinceramente perché so che c'è qualcuno a cui vuoi più bene che a tuo padre… che ami e da cui sei amata. È adesso che voglio bene a Michael, credo, per la prima volta - ricorda, cara, che sono solo un principiante nella pratica dell'affetto- beh, è già qualcosa. Vi lascerò per un poco.

Davvero la *peripéteia*, anche da questo punto di vista, è ora compiuta, attraverso cioè un approccio a sentimenti di bontà e generosità che ribaltano la tiepidezza, quando non grettezza, delle manifestazioni precedenti.

Ha scritto nei giorni scorsi Gherardo Ugolini, sul "Giornale di Brescia" del 1° marzo 2024, che gli odierni autori teatrali non si limitano ad attualizzare i miti (una tendenza culturale che è comune ma insieme anche generica), ma in aggiunta ricercano e ottengono l'effetto di deattualizzare e quindi mascherare la loro contemporaneità. Così è anche nel caso del *The Elder Statesman* di Eliot: infatti l'apparente ironia sofoclea che il poeta rappresenta serve a deattualizzare la realtà qui narrata per elevarla al rango di una narrazione che possiamo definire classica nel senso che proprio Eliot auspicava, quando nel 1944 aveva attribuito alla categoria del classico le caratteristiche della comprensività e dell'universalità:[11] appunto quelle che qui ritroviamo.

[11] T. S. Eliot, *What Is a Classic*? discorso tenuto il 16-X-1944 alla Virgil Society, Faber & Faber, London 1945, trad. ital. di R. Sanesi, *Che cos'è un classico*?, *op. cit.* , pp. 473-495.

«Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 2024, Brescia 2025
ISSN 1594-8218

MARIA BELPONER*

FILOTTETE, DA SOFOCLE A RITSOS, E OLTRE**

Ripercorrere la vicenda teatrale e letteraria di Filottete, l'eroe greco abbandonato dai compagni sull'isola di Lemno per la sua invalidante e disturbante ferita, significa ripercorrerne il mito, fino ad affrontare la messa in scena più compiuta a noi pervenuta, ovvero la tragedia sofoclea rappresentata ad Atene nel 409 a. C., tenendo ben presente quanto afferma Guido Avezzù: «le tragedie sono per lo più drammatizzazioni di *mythoi*, cioè di racconti già raccontati e, quanto alla scena, già agiti. Il drammaturgo sviluppa un'arte della variazione, intesa a sviluppare potenzialità nuove da trame già usate, e la costellazione di racconti configura un testo mitologico»[1]. Dunque, la messa in scena sofoclea e le successive rivisitazioni inducono a ricostruire le tracce di quel mito, individuando l'interazione di quei due sistemi, uno logico, l'altro consuetudinario e letterario, ovvero di selezione e interazione agonistica, di cui il dramma attico dà prova in numerosi testi, tra cui esemplarmente quelli dedicati ai miti di Edipo e Filottete[2]. Perciò, per ricostruire il «testo mitologico» è inevitabile fare riferimento alle tracce di Filottete prima di Sofocle, e verificarne le varianti, e a quelle successive a Sofocle, per individuare le ricodificazioni, sotto altri orizzonti.

Prima di Sofocle

La prima menzione di Filottete, per noi, è nell'*Iliade*:

> Quelli che abitano Metone e Naumachia

---

* Socia dell'Ateneo di Brescia.

** Testo della conferenza tenuta presso l'Ateneo di Brescia venerdì 15 marzo 2024 in occasione del ciclo di incontri su *Tragico e tragedia. Dall'antica Grecia all'età moderna.*

[1] Guido Avezzù, *Il mito sulla scena. La tragedia ad Atene*, Marsilio, Venezia 2003, p. 19.

[2] La definizione di questi due sistemi, sulla scorta di Cesare Segre, *Teatro e romanzo*, Einaudi, Torino 1984, è ancora di G. Avezzù, *Il mito sulla scena*, cit., p. 20.

E Melibea e la scoscesa Olizone,
le loro sette navi le guida Filottete, l'esperto
arciere, e su ciascuna sono imbarcati
cinquanta rematori esperti della battaglia con l'arco.
Ma Filottete giace, soffrendo dolori atroci,
nella sacra Lemno, dove lo abbandonarono i Greci,
vittima del morso di un tremendo serpente;
là giace sofferente, ma presto gli Achei
presso le navi si ricorderanno dell'eroe Filottete[3].

Nel passo del *Catalogo delle navi* è ricordato il contingente al comando di Filottete, ma il poeta precisa che il suo comandante non si trova sul campo, abbandonato, in preda ad atroci dolori (κρατέρ' ἄλγεα) dai suoi compagni; il contesto narrativo, l'esordio del poema, non comporterebbe anticipazioni sull'esito della vicenda dell'eroe, ma Omero, depositario del racconto mitico nella sua interezza, pur nell'estrema sinteticità del dettato, profetizza la conclusione della vicenda personale di Filottete: i compagni che lo hanno esiliato si ricorderanno di lui (τάχα δὲ μνήσεσθαι ἔμελλον/ Ἀργεῖοι παρὰ νηυσὶ Φιλοκτήταο ἄνακτος): nella sua prima apparizione è messo a fuoco il ripensamento degli Achei, fulcro della narrazione teatrale successiva.

Un secondo accenno è ancora in Omero, nella sezione della *Telemachìa* in cui Telemaco incontra Nestore e riceve informazioni sui *nóstoi* degli eroi:

Dicono che siano arrivati bene i Mirmidoni intrepidi,
sotto la guida del figlio glorioso del nobile Achille.
E bene arrivò Filottete, splendido figlio del nobile Peante[4].

Nonostante l'estrema rapidità del racconto, almeno due dettagli sono significativi: la "vicinanza", per così dire, tra Filottete e Neottolemo e la notizia che il loro ritorno è stato felice; due elementi che tornano nel testo sofocleo, nel quale, per la prima volta, nella trattazione del mito, figura il figlio di Achille e particolare risalto è dato al momento della conquista della città: come vedremo, nelle parole di Eracle, mantenere l'*eusébeia* è implicitamente garanzia di un felice ritorno che, invece, altri eroi non otterranno.

Un racconto più articolato, con una significativa variante, è in Pindaro, *Pythica*, I, 53 e sgg.

Si narra che, simili a dei,

[3] Omero, *Il*., II, 716-725;

[4] *Od*., III, 187-190.

vennero eroi per stanare da Lemno
il figlio di Peante, arciere,
consunto dalla piaga;
egli distrusse la città di Priamo
e pose fine ai travagli dei Danai,
muovendo con deboli membra,
ma si compiva il destino[5].

La guarigione di Filottete, contrariamente a quanto avviene nel testo sofocleo, è successiva al suo rientro: la variante pindarica è verosimilmente motivata dal confronto con Ierone di Siracusa, che nella *Pitica* in questione è celebrato per la vittoria nella quadriga, nel 470; l'anello di congiunzione, per così dire, con Filottete, è un episodio di storia locale, la vittoria di Ierone sulle truppe di Trasideo, figlio di Terone di Agrigento, nel 472: come Filottete, Ierone entrò in battaglia sofferente, ma risultò vittorioso[6]. L'associazione a Ierone farebbe pensare anche all'accoglienza della versione secondo cui Filottete divenne ecista di città in Campania, o nella zona tra Sibari e Crotone. Rispetto alla versione che darà Sofocle, si registrano due significative differenze: la guarigione successiva al rientro in guerra e la "migrazione" verso altri luoghi rispetto alla patria d'origine.

Al mito di Filottete i tre tragici dedicarono ciascuno una tragedia: Dione Crisostomo, (40-120 d.C.), nell'*Orazione* LII, racconta di avere letto in successione le tre tragedie: quella di Eschilo, di Sofocle e di Euripide; di esse lascia un riassunto e alcune osservazioni critiche, che ci consentono di individuare le scelte di Sofocle, indicative dell'orizzonte in cui si colloca la sua rielaborazione, il suo "testo mitologico".

Sulla base del testo di Dione, possiamo individuare alcuni elementi fondamentali: in Eschilo, Odisseo si presenta a Filottete, che non lo riconosce, e riesce, con discorsi menzogneri ma verosimili, *pithanóteroi*, a convincerlo a rientrare a Troia; l'isola di Lemno è abitata, tant'è che il coro è costituito proprio dagli abitanti di Lemno, divenuta un'isola deserta in

---

[5] PINDARO, *Pitiche*, a cura di B. Gentili, P. Angeli Bernardini, E. Cingano e P. Giannini, trad. di B. Gentili, Fondazione Lorenzo Valla, Milano, 1995.

[6] Osserva ETTORE CINGANO che «l'eroe acheo è assunto a paradigma consolatorio per coraggio e resistenza alle avversità», appunto a somiglianza di Ierone; è peraltro interessante osservare che nella traduzione la scelta del verbo «stanare» dipende dall'accoglienza, da parte di BRUNO GENTILI, della variante *metallasontas*, in luogo di *metabasontas*; a questo proposito, afferma CINGANO: «*metallassontas* è *lectio difficilior* che allude alla ricerca di Filottete e al tentativo di prelevarlo dal suo rifugio a Lemno, quasi fosse un minerale da estrarre» (*Le Pitiche*, cit., p. 347). D'altra parte, è suggestiva la resa del traduttore, che sceglie un termine afferente al lessico della caccia, e sembra prefigurare il profilo che Filottete assume nel testo sofocleo, ove, privato dell'arco e quindi della condizione di cacciatore, diviene preda inerme.

Sofocle, mentre ancora in Omero essa era abitata[7].

Euripide, la cui messa in scena può essere collocata nel 431[8], introduce un personaggio, Attore, lemnio, con cui Filottete ha familiarità, e mantiene il coro di Lemno, la presenza di Odisseo, la cui identità è mascherata da Atena, con un chiaro riferimento al testo odissiaco, accompagnato da Diomede. Con il gusto della peripezia tipicamente euripideo, viene introdotta una concomitante spedizione troiana, guidata da Paride, che offre a Filottete il potere su Troia in cambio dell'arco; Paride e Odisseo si affrontano in un agone oratorio per convincere l'eroe riluttante, che infine accetta il ritorno in battaglia nel campo acheo, ma la sintesi di Dione non consente di comprendere se sia l'arte oratoria di Odisseo a convincerlo o se ci sia un intervento esterno.

Le scelte di Sofocle

Nella messa in scena sofoclea, Odisseo e Neottolemo arrivano a Lemno, che, come si è visto, è un'isola solitaria, senza alcuna presenza umana; lì, Odisseo convince Neottolemo a ingannare Filottete, confermando il suo profilo di eroe della parola, quale emerge non solo nell'*Odissea,* ma già nella celeberrima similitudine del III libro dell'*Iliade,* in cui le sue parole sono paragonate ai fiocchi di neve[9]; tuttavia, in questo testo sofocleo, egli diventa il campione della parola usata come strumento di persuasione, indipendentemente dai contenuti di verità: essa è strumento d'inganno, in opposizione alla verità e in opposizione alla forza, lo strumento veritiero, l'unico corretto per un eroe, per ottenere lo scopo: su questa antitesi si apre il confronto con Neottolemo, che rivendica esplicitamente la discendenza da Achille, la sua *phýsis*. Non si tratterà, perciò, di impadronirsi dell'arco con la forza, gesto a cui sarebbe disposto il figlio di Achille, ma di rubarlo: dunque la parola è lo strumento di un furto (*klopé*)dell'anima, intesa come razionalità, capacità di decidere, messa in crisi dalle parole menzognere di Neottolemo, e quindi, conseguentemente, delle armi di Filottete, il suo arco e le sue frecce.

In Sofocle, il profilo di Filottete è tracciato dagli epiteti che lo defi-

---

[7] Sofocle, rappresentando Lemno come deserta, accentua la solitudine di Filottete, che diventa uno dei temi fondamentali dell'opera. La sottolineatura della solitudine deriva anche dal contrasto con la notizia omerica, secondo cui appunto l'isola era «ben abitata» (*Il.*, XXI, 40), e, agli occhi degli spettatori, con la realtà contemporanea, poiché tale isola, che nel V secolo apparteneva all'impero ateniese, nel contesto della tragedia sembra rappresentare un mondo affatto remoto e isolato.

[8] Secondo la cronologia ipotizzata da G. Avezzù, *Il mito sulla scena*, cit., p. 54.

[9] *Il.*, III, 221-23: «Quando però dal petto fluiva la voce melodiosa/e le parole simili ai bianchi fiocchi di neve, d'inverno,/allora nessun altro uomo avrebbe sfidato Odisseo».

niscono, innanzitutto *tálas*. Se è vero che l'infelicità è un dato ricorrente dell'eroe sofocleo, e che gli aggettivi che alludono alla sofferenza hanno di conseguenza particolare frequenza, è anche vero che *tálas* assume un'eco specifica: un epiteto analogo, *polýtlas*, che contiene la stessa radice, designa spesso, nell'*Odissea*, Odisseo, l'acerrimo nemico di Filottete: ma in questo gioco di rimandi va tenuta presente la sedimentazione della riscrittura letteraria, che, staccando gli eventi dalla scansione mitica, mette a confronto due personaggi sui quali si è accumulata l'opera dei poeti, cogliendoli in momenti diversi. Nel contesto tragico, l'Itacese che Filottete incontra non è ancora lo sfortunato viaggiatore di cui narra Omero, è un guerriero astuto e abile persuasore, che gode di pieno prestigio nell'esercito acheo: nulla a che vedere con il povero naufrago di Omero, con il *polýtlas* che l'allusione evoca, con il quale, dunque, si articola semmai un'antitesi, non una simmetria.

L'analogia lessicale acquista significato nell'emergere della differenza esistenziale, implicitamente segnalata nella contrapposizione fra *tálas*, «sventurato», appunto, e *polýtlas*, «che ha molto sofferto». A fronte della sofferenza di Filottete, univoca, senza superamento né soluzione fino all'intervento di Eracle, si colloca, nell'imprescindibile eco del modello omerico, la sofferenza molteplice di Odisseo, mai legata a un momento, ma sempre varia, aperta a soluzioni diverse. Tanto la sofferenza di Filottete è unica e definitiva, quanto quella di Odisseo molteplice, superata e di nuovo presente, con la prospettiva di un nuovo superamento. L'uomo che soffre nel ritratto di Odisseo *polýtlas* non è l'uomo pietrificato nella condizione di sofferente, ma quello che passa attraverso diverse e successive prove, che va oltre: è l'uomo dinamico, in viaggio, tanto quanto Filottete è ancorato al suo spazio chiuso, quello dell'isola di Lemno. Odisseo sa carpire un insegnamento dalla sofferenza, Filottete è circoscritto, immobile in essa, appartiene, in questo tratto, al mondo dell'*Iliade*, come dimostrano le sue osservazioni nel cosiddetto "catalogo degli eroi" (vv. 410-444), segnate dal pessimismo sulla sorte degli eroi onesti e virtuosi e, al contrario, proprio sulla fortuna di Odisseo, eroe deviante dall'etica tradizionale. Proprio in questa articolazione di allusioni agiscono i due sistemi, uno logico, l'altro consuetudinario e letterario, ovvero di selezione e interazione agonistica, o quello *spazio curvo* della letteratura, secondo Genette, dove si verificano i rapporti più inattesi e gli incontri più paradossali[10].

La contrapposizione Filottete/Odisseo istituisce una polarità attorno

[10] Sull'immagine dello «spazio curvo», cfr. Sara Ricci, *Maschere di parole. Il mito di Filottete in A. Gide e H. Müller*, p. 145, consultabile al link https://www.interferenceslitteraires.be/index.php/illi/article/view/138., con il riferimento a G. Genette.

alla quale si dispone non solo la scelta oscillante di Neottolemo, ma, a ben vedere, un giudizio globale sul valore di tale scelta, sul suo significato, in rapporto all'etica singola e privata, che riguarda la salvezza di Filottete in quanto salvaguardia della sua volontà, ma anche in rapporto alla comunità, che dalle armi di Filottete dipende, almeno nel conseguimento del successo bellico. Da questo punto di vista, Odisseo rappresenta il portavoce della comunità, tanto quanto Filottete ne rappresenta l'escluso: gli epiteti riferiti a Filottete (*mónos, éremos, ápolis, áphilos, átimos*) definiscono la sua solitudine in termini di degrado civile e di misconoscimento del suo prestigio, in quanto insistono sull'allontanamento dalla comunità guerriera, la comunità dei *phíloi*; la condizione di Filottete è regressione allo stato di natura, in cui gli unici mezzi di sostentamento sono la caccia e la raccolta, emblematica allusione ad una selvatichezza di ritorno, dato inquietante e imprescindibile.

Emblematiche, a questo proposito, sono le parole del coro di marinai:

> Certo io lo compiango: nessuno dei mortali si cura di lui, né chi gli fu compagno gli sta vicino; disgraziato, solo sempre, soffre selvaggia sofferenza, lo turba ogni necessità presente. Come può, come può, infelice, resistere? O disegni degli dèi, o sventurate stirpi degli uomini, la cui vita è oltre la comune misura.
>
> Quest'uomo non è secondo a nessuna delle famiglie di antica nobiltà, ma solo, lontano dagli uomini, vive triste sorte, fra le fiere dalle pelli screziate e irsute, preda delle sofferenze, miserevole, piegato da fame e dolori insopportabili[11].

Nello sviluppo della trama sofoclea, assume rilievo centrale il rapporto tra l'eroe sofferente e il figlio di Achille: Neottolemo, cedendo alla richiesta di Odisseo, tesse l'inganno, presentandosi come nemico degli Achei; alle false parole del giovane rispondono quelle veritiere dell'eroe abbandonato, che trascorrono dall'emozione per l'incontro con il figlio dell'amico di un tempo all'invettiva contro gli Achei, in consonanza con le affermazioni di Neottolemo, in un gioco di contrapposizioni vero/falso di profonda risonanza patetica. Nel solco di tale inganno, Neottolemo finge di portare Filottete in salvo, mentre l'intervento del mercante, che annuncia l'arrivo di Odisseo per catturare l'eroe e riferisce l'oracolo di Eleno, secondo cui non sarà possibile la conquista di Troia senza il ritorno di Filottete sul campo di battaglia, mira a provocare un'accelerazione dell'azione. Al contrario, essa si blocca nel momento in cui Filottete subisce l'accesso del male e consegna l'arco al giovane Neottolemo, convinto di mettere la sua

[11] *Fil.* vv. 169-187, trad. M. Belponer, in Sofocle, *Filottete*, a cura di M. Belponer, Giunti, Firenze 1995.

arma in salvo. Al risveglio di Filottete, la situazione, apparentemente in via di soluzione, è in realtà bloccata sul dilemma interiore di Neottolemo: di fronte alla vista della sofferenza, che oggettiva visivamente la condizione dell'uomo abbandonato, egli rimette in discussione l'inganno tramato con Odisseo ed espone, in modo enigmatico per Filottete, ma chiarissimo per lo spettatore[12], l'*aporía* nella quale si dibatte:

> **Neottolemo**
> Ahimé! Che cosa devo fare adesso?
> **Filottete**
> Che c'è, ragazzo mio? Dove vagano le tue parole?
> **Neottolemo**
> Non so dove possano andare parole senza via d'uscita
> **Filottete**
> Tu senza via d'uscita? Come? Non me lo dire…[13]

La soluzione che Neottolemo prospetta, di condurre a Troia Filottete per consentirgli di curarsi e di ottemperare alla necessità di mettere l'arco al servizio dell'esercito, permettendo la conquista della città, è fieramente rifiutata dall'eroe e dà origine a una serie di discorsi, variati dall'invettiva, all'apostrofe, all'invocazione, che, in consonanza con il tema dell'inganno verbale, dà piena ragione della definizione del *Filottete* sofocleo in quanto tragedia della parola[14].

---

[12] Lo scarto di conoscenza tra il pubblico, che dispone di tutte le informazioni, e l'eroe tragico, che invece è ignaro, fino allo svelamento conclusivo, è una delle modalità dell'ironia tragica, che costituisce il fondamento della drammaturgia e consente, soprattutto in questo caso, l'immedesimazione con il personaggio sventurato, intensificandone la condizione. Dall'ampia riflessione critica dedicata a questo fenomeno, sembra efficace riportare la formulazione di J. P. Vernant, sia pure riferita al personaggio di Edipo, in quanto esemplifica il meccanismo dell'ironia tragica che agisce anche in questo contesto: «Solamente al di sopra della testa dei personaggi si allaccia tra l'autore e lo spettatore un altro dialogo dove la lingua ricupera la sua capacità di comunicazione e per così dire la sua trasparenza. Ma ciò che il messaggio tragico trasmette, quando è compreso, è appunto che nelle parole scambiate fra gli uomini esistono zone d'opacità e di incomunicabilità». (Jean Pierre Vernant, *Ambiguità e rovesciamento. Sulla struttura enigmatica dell'*Edipo re, in *Mito e tragedia. La tragedia come fenomeno sociale, estetico e psicologico*, Einaudi, Torino 1972, p. 90).

13 La traduzione riportata, di E. Testa, in Enrico Testa, *La solitudine di Filottete*, il Mulino 2021, riproduce il valore semantico del testo, legato appunto alla consapevolezza che non esiste via d'uscita nella condizione di *aporía* in cui Neottolemo si trova; il testo originale rende esplicita la complessità lessicale: **Νεοπτόλεμος** παπαῖ: τί δῆτ' ἂν δρῷμ' ἐγὼ τοὐνθένδε γε; /**Φιλοκτήτης** τί δ' ἔστιν, ὦ παῖ; ποῖ ποτ' ἐξέβης λόγῳ;/**Νεοπτόλεμος** οὐκ οἶδ' ὅποι χρὴ **τἄπορον** τρέπειν **ἔπος**./**Φιλοκτήτης ἀπορεῖς** δὲ τοῦ σύ; μὴ λέγ', ὦ τέκνον, τάδε.

[14] «Tragedia della parola» è definita da E. Testa, *La solitudine*, cit. p. 49 e ss., che sottolinea anche, parallelamente, il «diffuso senso dell'ineffabile», culminante nei silenzi

Nel momento in cui la vicenda sembra tornare a un punto fermo, con la restituzione dell'arco a Filottete, Neottolemo pronuncia un lungo discorso, di intonazione oracolare e ispirato dalla profezia di Eleno, che, pur non essendo persuasivo, proietta la vicenda su un piano superiore, divino:

> È inevitabile per gli uomini sopportare la sorte stabilita dagli dèi; ma quanti volutamente si sottopongono al dolore, come te, non meritano né perdono né compassione. Tu sei diventato selvaggio (*egríosai*), non accetti consigli, neppure da chi ti parla con benevolenza: lo odi e lo consideri ostile. Nonostante tutto, io ti voglio parlare e chiamo a testimone delle mie parole Zeus custode dei giuramenti. Ascoltami e imprimi nel tuo cuore queste parole. La tua sofferenza è dovuta a sorte divina, poiché ti sei avvicinato al custode di Crisa, il serpente che veglia, acquattato, il santuario scoperto. Sappi che non avrai sollievo da questa opprimente sofferenza, fino a quando il sole seguirà il suo eterno corso, prima che tu decida di tua spontanea volontà di venire a Troia: là troverai nel campo acheo i figli di Asclepio, che porranno fine al tuo male; là, con le tue armi e con me, abbatterai la rocca di Troia. Ora ti dirò come faccio a sapere tutto ciò. C'è nel nostro campo un prigioniero troiano, Eleno, indovino sincero, il quale sostiene che così devono andare le cose: aggiunge anche che è inevitabile che Troia cada quest'estate: dice che di sua volontà chiederà per sé la pena di morte, se le sue parole si riveleranno false. Ora che sai questo, vieni, non esitare. Sarà infatti bella la ricompensa: sarai stimato il migliore fra i Greci e i medici si prenderanno cura di te; poi, abbattuta Troia, causa da tempo di pianto, otterrai la massima gloria (*kléos*)[15].

Il passo impone alcune riflessioni di natura lessicale.

Innanzitutto, nel verbo *egríosai* risuona l'aggettivo *ágrios*, che pur ricorrendo con funzione formulare per indicare l'ira, è molto significativo in questo contesto, in senso specifico, ad esprimere la regressione di Filottete, che comporta, a questo punto, l'incapacità di tornare nel consesso degli eroi, che però? lo richiamano: significativa consonanza con Achille, tanto più perché il termine è usato da Neottolemo. Nell'*Iliade*, il termine, prima dell'incontro con Priamo nel XXIV libro, che costituisce una sorta di linea "conciliativa" nella chiusa del poema, è associato ad Achille almeno tre volte[16]; di queste occorrenze, la più rilevante è senz'altro quella del libro

---

di Neottolemo; d'altra parte, si deve a Vincenzo Di Benedetto, l'efficacissima analisi del lessico del dolore, messo in scena da Sofocle in questa tragedia e in quella che le è legata e affine, *Le Trachinie*, nel saggio *L'uomo sofferente, Il linguaggio della sofferenza*, in *Sofocle*, la Nuova Italia, Firenze 1983, p. 145 e ss.

[15] Vv. 1316-1347, trad. M. Belponer, cit.

[16] Si riportano i passi in lingua originale, per evidenziare la ricorrenza: αὐτάρ Ἀχιλλεὺς **ἄγριον** ἐν στήθεσσι θέτο μεγαλήτορα θυμὸν σχέτλιος, [*Il.,* 9, 629] «Orgoglioso, selvaggio è il cuore che Achille ha nel petto»; ἵνα παύσομεν **ἄγριον** ἄνδρα ὃς δὴ νῦν κρατέει, [*Il.*

IX, nel quale si configura una situazione analoga a quella del testo sofocleo, con il rifiuto di Achille di tornare a combattere con i compagni: un'allusione certo non casuale.

La svolta della vicenda, dopo che sono falliti i primi due finali ipotizzati (ovvero Neottolemo consegna l'arco a Odisseo e abbandona Filottete, oppure conduce Filottete in patria, vanificando di fatto la missione che gli è stata assegnata), è affidata all'intervento di Eracle, con un lungo discorso, che vale la pena di leggere, almeno in parte:

> In primo luogo devo rammentarti la mia sorte, quali vicende sopportai e attraverso quali fatiche ottenni la virtù immortale, che vedi. Sappi che anche tu devi sopportare ciò, e dalle fatiche ottenere una vita gloriosa. Andando con quest'uomo alla rocca di Troia sarai innanzitutto guarito dalla tua miserevole ferita; giudicato il più valoroso dell'esercito, ucciderai Paride, prima causa di questi dolori, con le mie armi, e distruggerai Troia, ne riporterai un premio dal bottino, in ragione del tuo valore; lo recherai a tuo padre Peante, nella terra dell'Eta. Quella parte di bottino che invece ti darà l'esercito portala sulla mia pira, in ricordo del mio arco. Anche a te, figlio di Achille, mi rivolgo: né tu senza di lui né lui senza di te può conquistare Troia. Ma come due leoni compagni tu veglia su di lui, lui veglierà su di te. Io manderò a Ilio Asclepio[17] per curare la tua ferita. La sorte vuole che Troia sia per la seconda volta conquistata con le mie armi. Ma ricordate, quando devasterete quella terra, di rispettare gli dèi: qualsiasi altra cosa è secondaria per Zeus padre. Infatti non muore con gli uomini la pietà ma, siano essi morti o vivi, permane[18] (οὐ γὰρ εὐσέβεια συνθνήσκει βροτοῖς: κἂν ζῶσι κἂν θάνωσιν, οὐκ ἀπόλλυται).

Le parole di Eracle esplicitano il legame tra lui e Filottete nella dimensione della prova, delle fatiche che consentono di conseguire, infine, la gloria, *kléos*: il legame tra i due eroi, dunque, sancito dall'arco, è ribadito dal percorso esistenziale che li accomuna e che, qui, per la prima volta, fornisce una motivazione della sofferenza di Filottete, la cui origine, nel mito come nel testo tragico, risultava fino a questo punto ambigua. D'altra parte, ricorre nuovamente un'eco dell'*Iliade*, nel passaggio del XVI libro in cui Achille formula, quasi come un sogno, l'auspicio che il sacro velo di Troia, gli *hierà krédemna*, siano sciolti da lui e da Patroclo, in uno scenario dal

---

21, 314] «per fermare quest'uomo selvaggio che ora infuria»; ὁρμήθη δ' Ἀχιλεύς, μένεος δ' ἐμπλήσατο θυμὸν **ἀγρίου**, [*Il.*, 22, 312] « Achille si slanciò a sua volta con l'animo pieno di furia selvaggia», trad. M.G. Ciani, *Iliade*, Marsilio, Venezia 1990.

[17] Ad Asclepio, dio guaritore, Sofocle era particolarmente legato, tanto da avere officiato l'istituzione del suo culto ad Atene, nel 420 a. C.

[18] Vv. 1418-1444, trad. M. Belponer, cit.

quale il resto dell'esercito acheo è del tutto assente[19]. Analoga la situazione che Eracle definisce nel suo discorso: i due eroi, Filottete e Neottolemo, da soli, combattendo fianco a fianco, conquisteranno la città[20]. Nonostante sia citato un riconoscimento del ruolo di Filottete da parte dell'esercito, che gli riserverà un premio, non è prevista alcuna integrazione con esso: l'uccisione di Paride e la conquista della città sono opera di due uomini, e delle armi di Eracle, in una riaffermazione indubbia della *philía* aristocratica, che aveva innervato il primo incontro di essi e quel "catalogo degli eroi" su cui avviene il primo riconoscimento di Neottolemo da parte di Filottete.

Infine, non privo di significato il richiamo all'*eusébeia*, il rispetto degli dèi, garanzia del felice ritorno, che, come si è visto, era attestato da Omero, nell'*Odissea*, ed eco, forse, di altre testimonianze, prima fra tutte quella delle *Troiane* di Euripide, messe in scena presumibilmente nel 415, in cui venivano rappresentate proprio l'empietà e la crudeltà degli Achei nel momento della vittoria[21].

La mancata integrazione di Filottete (e di Neottolemo) nell'esercito assume un ulteriore significato: è evidente che la tragedia si conclude con la sconfitta di Odisseo, ma ciò non significa che Filottete risulti vincitore su quel piano politico che, comunque, è incarnato dall'eroe itacese; i valori dell'eroe sofferente ricevono un riconoscimento, ma restano il suo segno di distinzione e non possono essere assunti dalla comunità che è dominata da un potere ormai ispirato da diversi sentimenti e fini: Filottete è e resta solo, unicamente compagno di Neottolemo, che Eracle gli assegna in un rapporto strettissimo, ma circoscritto, per così dire, nella parentesi della conquista di Troia.

Nelle ultime parole dell'eroe, l'addio all'isola, è sancita l'accettazione del volere del dio, mentre lo scenario naturale viene riletto con il filtro del ricordo e, nello stesso tempo, come? un augurio rivolto al futuro, nel segno della volontà divina e degli amici, Eracle e Neottolemo, e nessun altro.

La presenza di Neottolemo in Sofocle – una delle varianti più significative della ripresa del mito – ha una funzione emblematica: egli è il "sostituto" di Odisseo, che però va in crisi e si spezza, per così dire,

---

[19] Il. xvi, v. 100.

[20] Il ricorso al duale nelle parole di Eracle sottolinea il nesso esclusivo tra i due eroi: ὡς λέοντε συννόμω φυλάσσετον οὗτος σὲ καὶ σὺ τόνδ', vv. 1436-7

[21] Secondo il suggerimento di Marcello Massenzio, *La ferita sacra*, in *Sofocle, Fénelon, Gide, Muller, Filottete. Variazioni sul mito*, a cura di A. Alessandri, introduzione di M. Massenzio, Marsilio, Venezia 2009, p. 40.

introducendo, attraverso l'esperienza della sofferenza e il silenzio della riflessione, il mutamento, il tentativo di mediazione tra l'etica eroica resistente[22] e l'integrazione politica, come una sorta di punto di articolazione tra le due figure opposte.

Ciò comporta che si parli di Neottolemo come dell'«unico personaggio in divenire nelle tragedie greche fino a noi pervenute»[23]. Leggiamo, a questo proposito, il giudizio di Aristotele nell'*Etica Nicomachea*: «anche se l'incostanza rende inclini a mutare ogni parere, ci sarà qualche incostanza virtuosa, quale quella di Neottolemo nel *Filottete* di Sofocle: è lodevole, infatti, poiché non mantiene ciò a cui è stato convinto da Odisseo, perché lo addolora mentire»[24]. E ancora: «ci sono alcuni che non persistono nelle opinioni non per incostanza, come nel *Filottete* di Sofocle Neottolemo: infatti non persistette per il piacere, ma un piacere bello: infatti era bello per lui dire la verità, mentre era stato convinto da Odisseo a dire il falso»[25]. L'incostanza di Neottolemo è dovuta al prevalere della verità: è un primo elemento indubitabile, che induce il giovane a rinunciare all'obbedienza per non venir meno alle parole pronunciate in esordio: «A nessun artificio malvagio mi rese incline la mia nascita, non posso?, non io, non chi mi generò»[26]. Il divenire si configura dunque come un ritorno alla propria virtù originaria, dopo un moto di allontanamento e di oscuramento che si è verificato nel corso della tragedia e che ha preso inizio, pur faticosamente, dalle esortazioni di Odisseo.

Resta da precisare il ruolo di Eracle, assente negli altri tragici, determinante nella variante sofoclea. Innanzitutto il legame tra Eracle e Filottete è del tutto interno alla drammaturgia sofoclea, in quanto inaugurato nelle *Trachinie*; nel *Filottete*, egli non è tanto *deus ex machina*, come talvolta si è interpretato, proprio per il legame appena evidenziato, per il costante riferimento alle sue armi, che costituiscono il dono dell'eroe morente a Filottete, in una sorta di *traditio*, che si consolida nel finale: sono le armi di Eracle che piegheranno la città, e così l'eroe, per la seconda volta, contribu-

---

[22] Afferma Rachel Bespaloff che «Filottete ama più della propria vita – la rivolta», in *Réflexion sur l'ésprit de la tragédie*, in «Deucalion. Cahiers de philosophie, 1947, 2, p. 177.

[23] Umberto Albini, *Nel nome di Dioniso. Vita teatrale nell'Atene classica*, Milano, Garzanti 1991, p. 247.

[24] Aristotele, *Poetica*, 1146a 19 – 21, trad. di Carlo Gallavotti, Fondazione Lorenzo Valla, Milano 1974

[25] *Ibidem*, 1151b 17 – 22, trad. cit.

[26] v. 89, trad. M. Belponer, cit.

irà alla distruzione di essa[27] ; al contrario, l'epifania di Eracle ha «carattere di necessità interna»[28], è presenza eroica che diviene statuto divino.

Infine, l'intervento di Eracle, proprio perché non è quello di un *deus ex machina*, non sana le fratture, non dà spiegazioni, semplicemente proietta la vicenda su uno sfondo soprannaturale ed enigmatico, pienamente sofocleo: «Sofocle rivela il controllo che il divino ha del mondo ma insieme nasconde il senso di questo controllo […] Filottete andrà a Troia ma le sue sofferenze restano senza spiegazione, i capi dell'impresa restano malvagi e la natura etica di questa grande impresa riceve poca e dubbia illuminazione»[29] .

Filottete dopo Sofocle

La riscoperta del mito di Filottete muove dal romanzo di Francois de Selignac de la Mothe- Fénelon, *Le avventure di Telemaco* (1699), che accoglie la versione secondo cui l'eroe si era rifugiato in Salento e aveva fondato Petelia, seguendo la versione di Pindaro sopra ricordata (Pitica I); nel romanzo, che appartiene al genere del romanzo di formazione, Filottete, ormai anziano, incontrando Telemaco, riconosce che Ulisse agiva nell'interesse della Grecia e anteponeva la vittoria a qualsiasi ragione di amicizia o di vantaggio particolare. Dunque si assiste a un rovesciamento dei ruoli: Odisseo è l'eroe positivo e moderato, che incarna la difesa del bene comune, mentre Filottete, pur nella sua nobiltà, deve riconoscere il limite del suo individualismo.

La figura di Filottete è al centro del dibattito estetico del Settecento, nelle riflessioni di Johann J. Winckelmann, Gotthold E. Lessing e Johann J. Herder, che concentrano la loro analisi sulla sua capacità di sopportazione: per Winckelmann (*Pensieri sull'imitazione nelle opere greche nella pittura e nella scultura*, 1755) egli è, analogamente a Laocoonte, un esempio di sopportazione eroica, aspetto che invece è contestato da Lessing, (*Laocoonte*, 1766) il quale sottolinea, nel testo sofocleo, proprio l'espressione eccessiva del dolore. La lettura di Herder è articolata in due momenti: un testo critico, *Le selve critiche* e *Filottete, scene con canto*, che scrisse

---

[27] vv.1439-40.

[28] M. Massenzio, *La ferita sacra*, cit., p. 16 e ss.; nel saggio è molto approfondito il ruolo della profezia di Eracle nella dimensione di una riformulazione delle relazioni uomo-divinità, degli accadimenti e del senso di essi, in una prospettiva di ampio respiro, che supera lo sguardo umano, in cui è confinato il conflitto tra Filottete e la comunità che, dopo averlo espulso, lo pretende nuovamente.

[29] Pietro Pucci, in Sofocle, *Filottete*, a cura di G. Avezzù e P. Pucci, traduzione di G. Cerri, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, Milano 2003, p. XIX e XXXV.

per Johann Friedric Bach, penultimo figlio di Johann S. Bach, rimasto incompiuto. Nelle *Selve critiche* (1769), Herder sottolinea che la sofferenza fisica di Filottete non è il focus del testo, quanto invece lo è la sofferenza dell'anima, nonostante l'eroe sia capace di domare il destino e quindi di accettarlo: «Piegarsi al destino, /è vincerlo!» Inoltre, Herder riconosce che Neottolemo, invece di ingannarlo, lo ha dolcemente vinto, benché sia determinante l'intervento di Eracle[30].

La svolta, nelle interpretazioni del mito, è nella ricodificazione di André Gide, *Philoctéte ou le Traité des trois morales* (1899), il quale mette in scena, appunto, tre personaggi che incarnano tre morali: Ulisse, che rappresenta la morale tradizionale, corrispondente alle regole della comunità in armi; Neottolemo, l'apprendista, che impara da Ulisse il rispetto delle regole di quella comunità, ma le mette in crisi, a fronte di Filottete, nel quale opera la virtù come forza interiore, che prevede il distacco progressivo dalla comunità oplitica. Nel testo di Gide, l'isola è un luogo indefinito, lontano dall'orizzonte del Mediterraneo, immerso in un oceano in cui affiorano banchi di ghiaccio, sovrastato da un «cielo grigio e basso»; nella scena iniziale, a Neottolemo, che dichiara «la mia anima è pronta al sacrificio»[31], consegnandosi alla volontà di Ulisse, l'Itacese illustra l'antefatto, ovvero il ferimento di Filottete e il conseguente abbandono; chiude il suo racconto con la desolata constatazione che a nulla sono serviti dieci anni di guerra e tanti dolori degli Achei:

> Ascoltami ancora, Neottolemo: tu lo sai, davanti a Troia sempre sul punto di cadere, quanto sangue versato, quanto valore, quanta pazienza, quanto coraggio; le case abbandonate, la nostra patria… Niente di tutto

[30] Un cenno merita la ripresa pittorica di Luigi Basiletti, nel dipinto *Filottete*, del 1810; esso riproduce il momento in cui Neottolemo si è impadronito dell'arco, e rappresenta efficacemente gli elementi chiave del testo sofocleo: la figura di Filottete inselvatichita, caratterizzata dalla barba incolta e dalla trascuratezza della veste, un semplice cencio, ai cui piedi giace una preda cacciata; quella di Neottolemo, in vesti eroiche e quella di Ulisse, in un abbigliamento trascurato, che ne degrada il ruolo eroico che gli spetterebbe, fermo restando che tale rappresentazione risponde al cliché iconografico con cui spesso l'eroe viene rappresentato. Nel dipinto, il fulcro dell'azione converge su Ulisse, perché su di lui convergono gli sguardi di Filottete e di Neottolemo, con diverse "intonazioni": lo stupore del giovane e l'irritazione di Filottete, le cui mani si protendono supplici verso l'Itacese, che, invece, trattiene Neottolemo. La ripresa pittorica, dunque, condensa efficacemente la dialettica dei rapporti tra i tre protagonisti, rivelando una lettura fedele del testo tragico. Il dipinto, appartenente a una collezione privata, è riprodotto nel catalogo della mostra *Luigi Basiletti e l'Antico*, Brescia, 4 aprile - 3 dicembre 2023, Skira, Milano 2023.

[31] Le citazioni sono tratte da *Sofocle, Fénelon, Gide, Muller, Filottete. Variazioni sul mito*, cit.

> questo è servito. Attraverso l'indovino Calcante, gli dèi hanno dichiarato che solo l'arco di Ercole e le sue frecce, ultima risorsa, darebbero la vittoria alla Grecia. Ecco perché partiti noi due - Benedetta la sorte che ci ha designato! - sembra che ora in quest'isola così remota, spenta ogni traccia di vita[32], i nostri grandi destini si compiano, e il nostro cuore finalmente puro possa raggiungere la virtù più perfetta.

L'ingresso in scena di Filottete, nel secondo atto, è sconcertante: egli non si lamenta della sua condizione ed è del tutto privo dell'aspetto doloroso che Ulisse aveva rappresentato a Neottolemo; al contrario rivela il profilo di un saggio, distante da ogni coinvolgimento:

> Il piacere di rivedervi è grande e mi basta. Mi è passata, la gioia di indagare sui motivi delle nostre azioni, da quando le mie non hanno più nessun segreto. Per chi farmi bello? A chi far vedere chi sono? Io penso solo a essere. Ho smesso di lamentarmi perché non c'è anima qui che possa ascoltarmi, e ho smesso di desiderare perché non c'è niente che potrei avere. […] Ho smesso di desiderare, ti dicevo, perché non c'è niente che potrei avere … Niente che venga dal di fuori, naturalmente, mentre posso ottenere molto da me; da allora, io desidero la virtù; la mia anima non pensa ad altro, e, con tutto ch'io soffra, io vivo in serenità[33] -vivevo, per lo meno, quando siete arrivati.

Filottete ha rinunciato a pensare alla Grecia e sente l'offesa ricevuta come remota: «Io, in quest'isola, io sono diventato capisci di giorno in giorno meno Greco, di giorno in giorno più uomo»; l'emozione che prova nel riconoscere nell'immagine di Neottolemo quella di Achille sfuma di fronte al desiderio di purezza, di astrazione che lo fanno avvicinare alla poesia, alla purezza della parola, che è abituato a pronunciare nella solitudine, dunque nella sua assolutezza, senza alcun riscontro. Filottete è nella condizione dell'uomo che si è sottratto al divenire e alla mutevolezza, tanto da assumere, per Neottolemo, il valore di un esempio. Nel momento in cui si rende conto, nel terzo atto, che i Greci che sono venuti da lui solo per ottenere il suo arco, ha un moto di ribellione, perché questo progetto lo ricaccia momentaneamente nell'agire concreto, nel tempo definito: presa coscienza di ciò, egli beve volontariamente il sonnifero che nei piani di Ulisse doveva essergli somministrato di nascosto da Neottolemo e conse-

---

[32] Nel testo originale «toute passion étant abandonée» descrivendo la desolazione dell'isola, preannuncia la condizione atarassica di Filottete, che detta lo scioglimento ultimo della vicenda.

[33] Nel testo originale «je repose, malgré ma douleur, dans la calme» emerge maggiormente l'impressione della calma, in quanto assenza di movimento e di turbamento, la stessa calma che caratterizza l'atteggiamento di Filottete e il paesaggio nella scena quinta.

gna l'arco al giovane: non per sacrificarsi per la patria, ma per liberarsi definitivamente dal legame con essa. È un gesto di radicale ribellione, che lo consegna nuovamente alla solitudine, ma, nello stesso tempo, alla felicità.

L'atto V comporta una sola scena, che vale la pena di leggere:

> ATTO V
> SCENA UNICA
> *Filottete, solo, su una roccia. Il sole sorge in un cielo purissimo. Lontana, sul mare, piccola, una barca. Filottete la guarda a lungo.*
> FILOTTETE
> *(mormora con grande calma)*
> Non ritorneranno più; non c'è nessun arco da prendere… Sono felice.
>
> *La sua voce è diventata straordinariamente bella e dolce; dei fiori, intorno a lui, bucano la neve, e gli uccelli scendono dal cielo a nutrirlo.*

Difficile non pensare al paradigma del naufragio con spettatore[34], di lucreziana memoria: Filottete è veramente il saggio che ha rinunciato alla *tarachè* della vita attiva, politica, incarnata da Ulisse e dalla comunità che egli rappresenta; non rifiuta il suo contributo, l'arco, ma esso gli è ormai estraneo, non ha nulla a che vedere con lo strumento che garantiva la sopravvivenza, perché tale sopravvivenza perde valore; nella barca sono imbarcati coloro che tornano a immergersi in quella comunità che lo ha esiliato, ma il suo abbandono, il suo esilio sono diventati un luogo spirituale e l'isola, che in un'estrema forzatura del modello sofocleo era ghiacciata e nebbiosa, a poco a poco si apre al rifiorire, il cielo si schiarisce e il sole sorge a illuminarlo. Filottete è felice, ha rinunciato alla speranza, e anche questo è molto lucreziano, e non potrebbe essere altrimenti. Non può esserci ritorno, in questo orizzonte privo di dèi, e non può esserci anche perché ogni legame con il mondo greco, il mondo degli eroi, primo fra tutti Eracle, nel testo di Gide, è scomparso, lasciando il posto all'autosufficienza del saggio, che trova, però una nuova comunione con quel luogo: gli uccelli scendono a nutrirlo, non più prede, ma appunto nutritori, forse in un'eco potenziata di quel mutato rapporto con il luogo deserto che chiude il testo sofocleo.

---

[34] La distanza dalla sorte degli uomini che sono "imbarcati" rispetto alla calma del sapiente sulla riva, secondo il celeberrimo esordio del secondo libro del *De rerum natura* di Lucrezio, costituisce una suggestione molto forte per questa chiusa, indipendentemente dal fatto che Gide pensasse a questa metafora; sulle implicazioni del paradigma lucreziano, a mio parere anche applicabili alla condizione del Filottete di Gide, cfr. Remo Bodei, *Distanza di sicurezza*, saggio introduttivo a Hans Blumenberg, *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, il Mulino, Bologna 1985, p. 7 e ss.

Heiner Müller rielabora il mito di Filottete in due scritture successive[35], la prima, una lirica in 13 esametri, composta nel 1950, che egli stesso definisce "stalinista", nella quale Filottete, ponendosi contro gli interessi della collettività, è un personaggio sostanzialmente negativo. Egli ritornò sul mito di Filottete in un'opera teatrale, scritta tra il 1959 e il 1964, censurato nella DDR, rappresentato a Monaco per la prima volta nel 1968 e successivamente a Berlino, nel 1977, in cui si riflettono le esperienze autobiografiche dell'autore, soprattutto alla luce dei fatti di Ungheria del 1956. Il testo, in una dimensione strettamente attualizzata, esprime il dissidio tra le istanze legittime dell'individuo e la società che, nell'impossibilità di ridurlo alle sue regole, lo condanna all'esilio. Filottete, sottraendosi alla logica della guerra, che è puro macello e non esperienza eroica, vive la sua estraneità alla logica collettiva nell'esilio a Lemno. Ma, paradossalmente, proprio quando Neottolemo gli restituisce l'arco, in accordo con lo sviluppo della trama sofoclea, egli tenta di uccidere Odisseo e viene, a sua volta, ucciso da Neottolemo. Dopo un'iniziale incertezza sul da farsi, Odisseo conclude che il corpo di Filottete potrà essere utile alla causa greca. Infatti non il suo arco, in totale ignoranza del responso oracolare, ma i suoi soldati saranno utili alla vittoria: quindi lui e Neottolemo riporteranno il cadavere a Troia, racconteranno che l'eroe è stato ucciso da un gruppo di Troiani che lo volevano portare a Troia per trarlo dalla loro parte: di fronte al rifiuto di Filottete, lo hanno ucciso. Dunque, Odisseo e Neottolemo, riportando in patria il suo cadavere, convinceranno i soldati di Filottete a combattere e guadagnare la vittoria, anche in nome del loro capo. Secondo l'interpretazione di Sotera Fornaro: «Non c'è nulla di tragico nell'uccisione di Filottete, ché egli diventa una merce a disposizione dello Stato. Non c'è nulla di tragico nella mercificazione dell'individuo, ma solo un grottesco realismo»[36]. E, anche in quest'opera, come nella *pièce* di Gide, annullata la presenza divina, è annullato il ritorno.

L'ultima importante rivisitazione è quella di Ghiannis Ritsos, anche in questo caso intessuta di elementi autobiografici, legati al confino del poeta durante il regime dei colonnelli e al suo rientro in Grecia, richiamato dal Partito Comunista per partecipare alla Resistenza; si tratta di un testo completamente diverso dai precedenti, di grande intensità poetica, del quale sembra rilevante sottolineare unicamente le varianti rispetto al testo sofocleo.

---

[35] La rielaborazione del mito di Filottete da parte di H. Müller segue un iter complesso, ricostruito in modo imprescindibile da Sotera Fornaro, *Officina Filottete. In margine al Filottete di Heiner Müller*, in «Dionysus ex machina», I, 2010, pp. 186-200.

[36] S. Fornaro, *Officina Filottete*, cit., p. 190.

Innanzitutto, la struttura è costituita da un lungo monologo di Neottolemo, in versi, introdotto e chiuso da due brani prosastici, che rivestono, nello stesso tempo, la funzione di didascalia e di racconto. I due personaggi, soli, sono rappresentati sulla spiaggia dell'isola deserta, in un pomeriggio che trascolora nel tramonto; le armi di Filottete non sono più arco e frecce, ma uno scudo che rappresenta le fatiche di Ercole e tre lance, definite «famose». La considerazione sulla guerra di Troia, e su ogni guerra, che in Gide apparteneva a Ulisse, e si declinava nel senso dell'insufficienza dell'eroismo a vincerla, appartiene, in questo testo, a Neottolemo, ma assume il significato del rifiuto di una tradizione cui il giovane, i giovani, non vogliono aderire:

> Di una simile gloria avremmo fatto a meno; - chi l'ha chiesta?
> Non abbiamo avuto nemmeno un'ora per noi, abbiamo pagato debiti e ipoteche altrui. Non abbiamo neppure fatto in tempo un mattino
> a vedere una mano tranquilla che are la finestra di fronte e appende fuori, a un chiodo nel muro, una gabbia di canarini
> Con la modestia di un gesto superfluo e necessario.
> I grandi non parlavano d'altro che di morti e di eroi.
> […]
> Ci hanno lasciato in eredità
> Modelli troppo grandi; - chi glieli ha chiesti? - Potevano lasciarci stare nel nostro piccolo, nella nostra piccolezza; non vogliamo misurarci con quelli; - cosa avete guadagnato voi, del resto?
> E noi?
>
> Capisco il tuo nobile ritiro, venerabile amico,
> con un pretesto accettabile da tutti- un dolore del corpo,
> non dell'anima o dello spirito; - è un buon pretesto[37].

Nelle parole di Neottolemo diventa centrale un motivo che in Sofocle è di sfondo: infatti nel contesto tragico originale, la guerra non è il tema centrale, se non in quanto pretesto per il ritorno di Filottete, e non c'è distanza critica rispetto ad essa. Tuttavia, la vera svolta della rilettura di Ritsos è l'interpretazione del ferimento come pretesto per allontanarsi da quel conflitto di cui lo stesso eroe percepisce segretamente la crudeltà. L'elemento chiave del testo greco, ovvero la ferita, che in Sofocle, nelle parole di Neottolemo e di Eracle, è un anello della catena divina, che valorizzerà Filottete nel momento del ritorno a Troia e ne sancirà la gloria, proprio nel legame con Eracle, qui diviene il pretesto per allontanarsi, per sottrarsi:

---

[37] Le citazioni sono da Ghiannis Ritsos, *Filottete*, in *Quarta dimensione*, traduzione di N. Crocetti, introduzione di Ezio Savino, Crocetti, Milano, 2020.

è un buon pretesto
quel morso di serpente (il serpente della saggezza, forse?)
per restare solo ed esistere – tu, non un altro –
o sia pure non esistere, acciambellato in cerchio,
come il serpente che si morde la coda. (Anch'io l'ho desiderato spesso.)

Di fronte all'esperienza della guerra, che azzera l'uomo, forse Filottete ha desiderato andarsene, e potrebbe essersi volontariamente sottoposto alla ferita, per restare solo e quindi *esistere*, correndo addirittura il rischio di *non esistere*, preferibile al conflitto, come lo stesso Neottolemo afferma di sé: «Forse anche tu, venerabile amico, devi aver deciso di ritirarti. Allora, credo, avrai lasciato che ti mordesse il serpente dell'ara».

Neottolemo riconosce e dichiara che è andato a Lemno per le armi, ma soprattutto per Filottete, che, al contrario di quanto accade nelle riletture di Gide e di Müller, farà ritorno a Troia, a viso scoperto, un viso «più giovane, più positivo, più presente», rifiutando la maschera che Neottolemo gli offre; non sarà lui a imbracciare le armi, ma il giovane figlio di Achille, perché la presenza di Filottete sarà utile non tanto alla vittoria, ma dopo la vittoria, quando sarà inevitabile fare i conti con la distruzione e il dolore, e con il tempo trascorso, dopo la sospensione forzata della guerra, come chiaramente afferma Neottolemo:

I dieci anni sono ormai passati. Si avvicina la fine.
Vieni a vedere quello che hai previsto. Vieni a vedere con che bottino
abbiamo scambiato tanti morti; con quali ostilità tra noi
abbiamo scambiato i nostri vecchi nemici. Tra le rovine,
con le colonne di fumo che si alzano al sole,
tra gli uccisi, gli scudi atterrati, le ruote delle bighe
tra i gemiti di vincitori e vinti, il tuo sorriso
dolce e comprensivo, sarà per noi una luce,
la tua clemenza e il tuo silenzio una bussola.

Vieni; non ci servi solo per la vittoria, ma soprattutto
dopo la vittoria; - quando noi superstiti saliremo di nuovo sulle navi
per fare ritorno con Elena, più vecchia di dieci anni:
avrà cambiato pronuncia, avrà altre immagini negli occhi,
nasconderà nei lunghi pepli ricamati d'oro
l'esilio e la vecchiaia, nasconderà sotto i suoi pepli anche il nostro esilio
il rimorso la disperazione
e quell'ineludibile terrore della domanda:
Perché siamo venuti, perché abbiamo combattuto, dove e perché torniamo?

Le riprese contemporanee

La vicenda di Filottete continua a prendere vita sulle scene contemporanee, con varianti sempre più radicali, focalizzate sulle tematiche del presente, a dimostrare la vitalità del mito, le possibilità della sua riscrittura.

Ne è un esempio *Filottete dimenticato* di Fabrizio Sinisi, una produzione del teatro dei Borgia, rappresentato per la prima volta a Brescia, il 30 agosto 2020, e ripreso successivamente nel ciclo "La città dei miti". In questa ripresa, di cui è esplicitamente indicata la dipendenza da Sofocle, l'abbandono si concretizza nelle figure dei malati e degli anziani, spesso colti da forme neurovegetative, nuove figure di emarginati sofferenti, esclusi dalla condivisione della vita quotidiana e confinati nelle RSA. L'attore che incarna Filottete, Daniele Nuccetelli, recita nella sala di una di queste residenze, mettendo in scena la progressiva avanzata della malattia intercalata da passi del *Filottete* sofocleo, che entrano in stretta corrispondenza con la sua situazione clinica. La conclusione, pur riproducendo l'addio all'isola di Filottete nel testo sofocleo, è di segno opposto: non solo non è possibile l'uscita dall'isolamento costituito dalla residenza in cui si trova, ma egli stesso tronca qualsiasi rapporto con l'esterno, accettando unicamente la compagnia del pesce che vive con lui, Bill, significativamente un essere vivente a scarsissima interazione[38].

Lemnos, la rappresentazione messa in scena a Torino nel novembre del 2022 e, successivamente a Milano, nel giugno del 2023, prende le mosse da una riflessione sul mito di Filottete, confrontandosi con l'omonima tragedia di Sofocle e con le vicende biografiche, i diari, le poesie, i racconti dei tanti antifascisti greci che vennero confinati, torturati, uccisi dal 1946 al 1974, durante il regime dei colonnelli. Alla base della rappresentazione, che rientra in una trilogia teatrale di Giorgina Pi legata alla Grecia, e che si avvale della drammaturgia di Massimo Fusillo, c'è un'indagine letteraria,

[38] La drammaturgia integrale è disponibile al link https://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=4716#testo, mentre, nella stessa rivista, al link https://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=4741è possibile leggere il resoconto del lavoro preparatorio di Daniele Nuccetelli, preliminare alla messa in scena. Un esperimento analogo è costituito dalla messinscena del mito di Filottete, alcuni anni fa, nel carcere bresciano di Verziano; in quel caso, il mito dell'eroe abbandonato è intrecciato con la vicenda di un detenuto senzatetto, Marino, scritta da un suo compagno di cella. Sulla scena, le vicende del detenuto sono narrate da voci alternate, a cui subentrano altre voci che recitano brani della tragedia e sono scandite in quattro parti, *Il destino*, *La vulnerabilità*, *La lealtà*, *Il riscatto*, in cui alla narrazione di un momento della vita di Marino segue un brano tragico, legato ad esso nel tema che dà il titolo alla sezione, e chiuso da un brano corale di ispirazione contemporanea. Risulta evidente che la scelta dei titoli costituisce una lettura anche del testo tragico nei suoi temi portanti.

storica, antropologica che accoglie echi delle opere di Ritsos, di Derek Walcott, delle poetesse femministe Adrienne Rich e Hélène Cixous, con le musiche originali composte dal Collettivo Angelo Mai e quelle del compositore greco Manos Hadjidakis. In questa rappresentazione, l'isola di Lemnos diviene l'emblema dell'esilio come denuncia della violenza, ma, nello stesso tempo, come rinuncia ad essa. La figura di Filottete, interpretato da un'attrice proprio per significarne l'estraneità al mondo maschile degli eroi, abbandonato al di fuori della comunità in armi, incarna l'immagine dell'uomo consapevole del dolore inflitto, che, proprio per questo, accetta il suo esilio e ne fa un luogo di straniamento, resistendo alle richieste di Neottolemo, dilaniato tra la fedeltà alla figura paterna e a quella di Ulisse, che infine deve riconoscere a Filottete un ruolo nel successo della guerra. Nella prospettiva del riferimento contemporaneo, le recite si sono concluse con la consegna, da parte degli attori a tutti gli spettatori, di una cartolina illustrante l'isola di Makronisos, simbolo del confino degli antifascisti greci e del loro sacrificio[39].

La recente pubblicazione[40], nel 2023, del copione della rilettura del *Filottete* ad opera di Aldo Braibanti, consente un ulteriore aggiornamento del mito di Filottete. Aldo Braibanti (1922-2014), intellettuale, scrittore e mirmecologo, fu vittima di una denuncia per plagio mentale, in applicazione dell'articolo 603 del codice Rocco, ai danni di un giovane, Giovanni Sanfratello, che abbandonò la famiglia per vivere con Braibanti a Roma. Il processo si concluse con la condanna di Braibanti a nove anni di carcere, ridotti in seguito a sei, mentre la sua vittima fu soggetta a numerosi interventi di elettroshock, per "guarirlo" dall'omosessualità[41]. Durante la carcerazione a Regina Coeli, Braibanti scrisse l'opera teatrale, che venne rappresentato nel 1970, a Prato per la prima volta, quindi a Bolzano, a Roma e a Genova, e successivamente in altre città italiane, suscitando am-

[39] Come osserva Ester Cerbo, *Lemnos* riecheggia un tentativo, censurato, di mettere in scena una rilettura del *Filottete* da parte dei detenuti sull'isola di Makronisos, nel 1948, focalizzandolo sul tema dell'esilio politico; su questa vicenda, si veda la recente pubblicazione di Aldo Braibanti, *L'altra ferita (dopo il Filottete di Sofocle)*, a cura di Ester Cerbo, edizioni di pagina, Bari 2023, p. 8 n. 17.

[40] A. Braibanti, *L'altra ferita*, cit., cui si rimanda per l'analisi dell'opera e per la ricostruzione del contesto, oltre che per la ricchezza dei materiali a commento, anche iconografici; la pubblicazione è arricchita da un'intervista a Giuseppe Pambieri, che rievoca il clima di quella messa in scena, e da un saggio di Sotera Fornaro, che individua il rapporto dell'opera con quella di Heiner Müller, probabilmente nota a Braibanti.

[41] La vicenda di Aldo Braibanti è stata recentemente rivisitata nel film *Il signore delle formiche*, con la regia di Gianni Amelio, 2022.

pio dibattito di critica, dalla Compagnia dei Quattro, con Tino Carraro, Giuseppe Pambieri, Piero Nuti e Franco Laffi e la regia di Franco Enriquez. Nella trama, il riferimento al testo sofocleo è chiarissimo, ma la vicenda è proiettata in una dimensione fantascientifica: il protagonista, Saul Tofner, alter-ego di Filottete, è uno scienziato che ha saputo giovare alla società rovesciando un regime dispotico, ma è stato esiliato su «uno scoglio del ciel», una specie di satellite, con il pretesto di una malattia, semplicemente perché divenuto indesiderabile; egli, però, conserva un seme, che assolve a una funzione narrativa analoga a quella dell'arco di Filottete, che consentirà di fare germogliare una tuta biologica, in grado di salvare la terra dalla distruzione. Per recuperare questo seme, Jean Blanc, l'omologo di Neottolemo, viene convinto da Hans Niemand[42], alias dell'Odisseo sofocleo, a recarsi su quello scoglio, per indurre Tofner a rientrare sulla terra, per salvarla. Come osserva Ester Cerbo: «come nel tragico ateniese, egli [Niemand] rappresenta il potere che ha espulso Saul/Filottete dalla comunità ed è l'ideatore del gioco occulto della persuasione messo in atto da Jean/Neottolemo»??[43]. Manca, nel testo di Braibanti, l'intervento divino di Eracle, e non c'è spazio per un episodio analogo all'intervento del mercante nella tragedia sofoclea; il ritorno sulla terra è un atto volontario, un viaggio di riavvicinamento alla società, che, ancora una volta, Saul cercherà di rinnovare.

Il divenire di Filottete

Il mito di Filottete, quale emerge nelle letture prese in considerazione, avvalora quanto si osservava in apertura rispetto alle potenzialità implicite nella trama mitica.

Nella polisemia del testo tragico, un elemento centrale è costituito dal tema del ritorno dell'eroe, che può verificarsi o meno, come nelle versioni di Gide e di Muller, ma segna il senso della vicenda, che già Omero indicava: il ritorno sul campo di battaglia comporta il pentimento dei compagni che devono richiamare l'esiliato, ma non l'integrazione di questo con il contesto a cui ritorna: da questo punto di vista, l'orizzonte del "catalogo degli eroi" non è sfumato. D'altra parte, ritornare non può essere ricomporre del tutto la ferita: non si torna uguali, per così dire, non si cancellano gli strappi e i dolori, come chiaramente afferma Neottolemo nel testo di Ritsos: anche se ci sarà un ritorno, il dolore non si potrà dimenticare.

---

[42] *Niemand* significa «nessuno», in tedesco.

[43] A. Braibanti, *L'altra ferita*, cit., p. 14.

Un ulteriore polo interpretativo è l'abbandono, che assume diverse valenze, prevalentemente di natura politica. Il confinamento dell'eroe, infatti, fin dal testo sofocleo, rappresenta l'esclusione dalla comunità civile e dalla condivisione delle sue norme di vita, che comporta una profonda trasformazione del personaggio. Se in Sofocle l'accento cade sull'inselvatichimento dell'eroe, legato alla natura solitaria dell'isola e quindi funzionale alla regressione allo stato primitivo della caccia e della raccolta, nelle rielaborazioni successive l'accento cade piuttosto sulla capacità dell'eroe di porre distanza tra il mondo che lo ha confinato e se stesso: sia che scelga di restare sull'isola, sia che invece accetti il ritorno a Troia, emerge la consapevolezza che uscire dal mondo eroico comporta il non poterne, o volerne più fare parte. Vista da lontano, la guerra assume il valore di un'esperienza cui si deve rinunciare: anche sotto questo aspetto, se si accetta di tornare sul campo, è solo per un momento, una fugace parentesi.

La sofferenza, fisica, ma anche psicologica e morale, è il cuore del testo sofocleo, che, come si è visto, elabora un vero e proprio lessico del dolore; è dall'esperienza del dolore, vissuta da Neottolemo, che in quest'ultimo nasce la ribellione all'imperativo di Odisseo, alla volontà politica collettiva. La sofferenza resta invece sullo sfondo nelle riprese contemporanee, ne costituisce una sorta di antefatto, mentre assume maggiore risalto la riflessione sulla guerra, parallelamente all'incrinarsi del modello eroico. Ciò non toglie che agisca un enigma di fondo, incarnato nella figura di Filottete: esiste una giustificazione della sofferenza, cioè può la sofferenza essere giusta? Forse solo nelle parole di Eracle, pur ambigue e allusive, troviamo una risposta, nella dimensione eroica della prova, su cui si basa la vicenda mitica di Eracle stesso, esemplare, infine, per lo stesso Filottete. Ma nel mondo contemporaneo, nelle riletture del testo che abbiamo visto, nel nostro tempo, non eroico, nell'orizzonte della morte della tragedia, la prova eroica stenta a trovare senso, e la sofferenza della guerra, della malattia, dell'abbandono, è uno scandalo, quello scandalo che viviamo ogni giorno.

ISSN 1594-8218

RAFFAELLA BERTAZZOLI*

LA METAMORFOSI DI UN TESTO: *EDIPO RE* DI SOFOCLE**

1. Il testo e la sua storia

Molto si è scritto sulla datazione dell'*Edipo re* di Sofocle, una questione importante e pregiudiziale per la corretta interpretazione della tragedia. Al presente la critica concorda nel collocarla dopo la peste di Atene (430-427 a. C.), ma i margini per la datazione certa sono molto ampi, tutti lungo gli anni della guerra del Peloponneso tra Sparta e Atene e le *poleis* alleate. Secondo alcuni studiosi la tragedia fu compiuta prima delle *Dionisie* del 425, secondo altri tra il 415-412.

Se è vero che per varie ragioni ci troviamo in possesso, presumibilmente, di testi molto rielaborati rispetto a quelli originali, la filologia e la critica hanno dedicato al loro ripristino studi molto importanti cercando di avvicinarsi il più possibile all'idea originaria dell'autore.

Recuperando per intero o per frammenti l'opera, la filologia ne ha predisposto la sua fruizione sia attraverso il ritrovamento di papiri (materiale scrittorio molto antico) o di testi tramandatici dai codici pergamenacei e cartacei, sia attraverso una tradizione indiretta (l'insieme delle citazioni che altri autori antichi fanno di una data opera).

Grandissima importanza per la tradizione dei testi classici ebbero gli *scriptoria* dei monasteri che nel Medio Evo furono un vero ponte di trasmissione tra l'età classica, il periodo tardo antico e l'età dell'Umanesimo, in cui ci fu la grande riscoperta della classicità. A questo periodo si fa risalire la documentazione presente in Italia. Il codice pergamenaceo più antico di alcuni testi di tragici greci, tra cui Eschilo e Sofocle è presente nella Biblioteca Laurenziana di Firenze (Laurenziano XXXII, 99, redatto

* Socia dell'Ateneo di Brescia. Università degli Studi di Verona.

** Testo della conferenza tenuta presso l'Ateneo di Brescia venerdì 12 aprile 2024 in occasione del ciclo di incontri su *Tragico e tragedia. Dall'antica Grecia all'età moderna.*

verso la fine del IX secolo dopo Cristo).[1] La tradizione, che ci consegna la figura di Edipo, appartiene ai grandi cicli dell'epica. Di Edipo e della stirpe dei Labdàcidi si parla nel ciclo tebano, consegnandoci un personaggio dalla discendenza nobilissima. In questo mito di fondazione, in cui si parla dell'origine della città di Tebe, viene narrata anche l'invenzione dell'alfabeto ad opera del fenicio Agenore e quindi della scrittura.

I maschi di questa stirpe sono incapaci di muoversi con andature normali. La difformità degli arti inferiori è presente in Làbdaco che significa zoppo e rinvia all'asimmetria della lettera greca (λ) *lambda*. Làio incorpora il significato di sbilenco, e infine Edipo racchiude nell'etimologia il significato di "piede gonfio", quindi anch'egli contrassegnato dalla zoppia, ma si è anche ipotizzata una doppia etimologia che riconduce alla radice del verbo "ἰδεῖν", vedere e quindi anche sapere.

Nella tradizione antica e nel folklore il nome ricevuto dalla nascita ha un rapporto con il divino e nello stesso tempo lo lega a un destino che ne definisce l'essenza. In questo senso l'etimologia della stirpe dei Labdàcidi si carica di una semantica forte. Tutti questi nomi oltre al significato etimologico nel senso di sbilanciamento hanno dunque un significato simbolico di incertezza e di instabilità sul piano morale.

La deformità fisica che li contraddistingue è la cifra della condizione abnorme di questi eroi mostri in cui spiccano la polifagia, il sacrilegio, l'incontinenza sessuale. I progenitori di Edipo si sono distinti per imprese straordinarie, non senza compiere anche atti violenti e trasgressioni sessuali. Secondo il mito, Làio aveva stuprato Crisippo il figlio di Pelope che lo aveva ospitato. Aveva quindi sposato Giocasta. In una notte, ubriaco, le avrebbe fatto violenza generando Edipo.

La mitologia comparata, l'antropologia e la psicoanalisi ci aiutano a capire alcune relazioni significative tra colpa e punizione così come emergono dal mito e che toccano due parti del corpo centrali nella *fabula* edipica: i piedi e gli occhi. Entrambe queste parti avrebbero un rapporto con i genitali e rinviano all'incesto e quindi alla colpa.

Bruno Gentili ha individuato la funzione della zoppia attraverso una serie di correlazioni antropologiche come l'incesto o la polifagia, ma ha anche visto come la zoppia si coniughi a doti intellettuali eccezionali, una superiore sapienza che in Edipo avrà occasione di manifestarsi.

---

1 Quando si parla dei testi di un autore classico, greco o latino, non si fa riferimento mai al testo autografo. nessuna opera antica ci è giunta nell'originale. Spesso, tra i testi degli autori della classicità e le copie a noi giunte corrono molti secoli.

2. Cenni sulla tradizione epica e tragica

La prima citazione della morte di Edipo è in *Iliade* (xxiii) («ai sepolcrali / Ludi venuto del defunto Edippo»), dove si enumerano i partecipanti ai giochi funebri un onore di Patroclo. Nell'XI libro dell'*Odissea,* Ulisse incontra le ombre dei morti tra cui Epicasta la madre/moglie di Edipo, impiccatasi dopo aver scoperto l'incesto. Nell'*Edipodia* epica, la storia di Edipo ha uno sviluppo originale in quanto il re, morta Giocasta, si risposa con Eurigane, e ha quattro figli.

La *Tebaide* (ciclo epico) è un mito di fondazione. Centrale la lotta fratricida dei figli di Edipo, Eteocle e Polinice e la maledizione che Edipo lancia nei loro confronti. Altri luoghi implicati nella citazione di Edipo si ravvisano nelle *Opere e i giorni* di Esiodo e nelle *Olimpiche di Pindaro*. A ciò si aggiungano le fonti mitografiche e gli scolii alle opere.

La svolta fondamentale del mito edipico si compie con la trattazione tragica. Si ricorda la trilogia tebana di Eschilo, in cui *Laio* ed *Edipo* non ci sono giunte, escluso un frammento della seconda, mentre abbiamo i *Sette contro Tebe*, in cui si accenna alla vicenda di Edipo, parricida e incestuoso, con una sottintesa storia pregressa di Edipo come la vittoria sulla sfinge, la scoperta del parricidio (forse presente già nel *Laio*), l'incesto, la sua rivelazione e l'accecamento.

Nei pochi frammenti che ci restano dell'*Edipo* di Euripide, anche se il modello epico è sostanzialmente legato alla tradizione, le varianti definiscono la cecità di Edipo non come autoinflitta, ma inferta dai servi fedeli a Laio, mentre Giocasta, nonostante testimoni orrore per gli eventi non si uccide. Nella tragedia euripidea, la vicenda è tutta calata nel reale, in assenza di dèi che agiscono, determinando il destino degli uomini.

Una linea narrativa parallela, contenuta nei frammenti della tradizione epica, ci presenta un Edipo *tyrannos* che conserva il potere anche dopo la scoperta dell'incesto. Si parla infatti che alla sua morte furono celebrati solenni funerali.

3. La poetica di Aristotele: Edipo come modello

Molti decenni dopo la rappresentazione delle più importanti tragedie di Eschilo, Sofocle ed Euripide, l'interesse di Aristotele si incentra sulla creazione di una teoria del tragico, in relazione al genere letterario omonimo e quindi alla dimensione teatrale. Nel capitolo XI della *Poetica*, Aristotele parla della messa in scena degli elementi della tragedia e afferma che nell'*Edipo re* di Sofocle questi elementi raggiungono la loro massima espressione.

Analizzando la struttura narrativa della *fabula* tragica, Aristotele lavora a una ipotesi di arte imitativa e una teoria della ricezione. Attraverso alcuni passaggi strategici del testo, scomposti nei loro elementi fondamentali, come peripezia, riconoscimento, scioglimento, evento traumatico o catastrofe, si arriva all'esito catartico finale.

Con la *peripezia* Aristotele indica il rivolgimento dei fatti verso il loro contrario e questo secondo il verosimile e il necessario. Per *riconoscimento* s'intende il rivolgimento dall'ignoranza alla conoscenza, da cui la nascita di sentimenti di pietà e di terrore. Dal riconoscimento dipende lo *scioglimento* infelice della tragedia, spesso causato da un evento traumatico: un'azione che reca rovina o dolore.

Aristotele precisa che la tragedia deve imitare la realtà, ma non nel senso di ciò che accade necessariamente, ma di ciò che può verificarsi. Se alla storia spetta la trascrizione della realtà, alla tragedia concerne il compito di rappresentare l'arte come imitazione: «dire le cose […] quali possono avvenire, cioè quelle possibili secondo verisimiglianza o necessità».

Dopo aver esaminato lo schema della tragedia (*Poetica* 1449b 24 ss.), Aristotele passa ad esaminare gli effetti provocati sul pubblico durante lo svolgimento dell'azione. Aristotele afferma che lo spettatore prova *eleos* (compassione) per chi soffre senza meritarlo e *phobos* (timore) per l'uomo in cui trova corrispondenze emotive: un personaggio non rappresentato come un eroe o un *villain*, ma un uomo che mostri il chiaroscuro di una personalità complessa.

L'esito di queste due componenti produce la *catarsi* che ha un valore mimetico, portando lo spettatore a una specie di liberazione o di purgazione. Per Aristotele, quindi, la mimesi tragica rappresenta il fulcro dell'intera vicenda tragica, facendo affiorare le passioni rimosse nell'animo degli spettatori. In tal modo, la tragedia verrebbe iscritta anche in un contesto paideutico/sacrale.

4. La vicenda pregressa

Per conoscere la storia di Edipo dobbiamo risalire al mito della sua nascita, che inizia con la sua condanna a morte da parte del padre Laio. Deciso a non procreare, in quanto l'oracolo di Delfi gli aveva predetto la fine per mano del figlio, una notte, in preda ai fumi del vino, Laio fa violenza alla moglie e concepisce Edipo. Con crudele determinazione, il padre decide di destinare il figlio a morte certa. Perforati i piedi, il neonato viene esposto sul monte Citerone.

Nel mito e nella tradizione folklorica, l'atto di perforare i piedi significa

che il bambino ucciso non sarebbe tornato dall'oltretomba a perseguitare i genitori assassini.

Il bambino è salvato dalla crudelissima sentenza grazie all'atto compassionevole di un pastore, pedina del destino che lo affida ai propri sovrani Merope e Polibo, regnanti di Corinto e senza figli. Poco più che adolescente, incerto sul proprio passato e desideroso di conoscere il proprio futuro, Edipo si reca a Delfi.

Apollo, che secondo Eraclito: «non nasconde non disvela ma accenna soltanto», gli fa una predizione ambigua e terribile: «ucciderai tuo padre, sposerai tua madre». Intenzionato a contrastare la fatale predizione, che pensa riguardi i sovrani di Corinto, s'incammina verso il suo destino tragico. L'incontro con Laio, che si sta recando a Delfi, sulla strada molto stretta (*stenè oudòs*) che percorre in luoghi selvaggi della Daulide, è segnato dal fato e quindi inevitabile.

Senza scambiare alcuna parola, ma colpito dall'arroganza del comando di Làio a dare la precedenza, Edipo risponde con una violenza mostruosa, tenendo fede ai segni della sua genìa abnorme. Con furia omicida, uccide il padre e i servitori, eccetto uno che ritorna a Tebe. Prima di giungere in città, Edipo incontra la sfinge, che sta sul monte Ficio e costringe i giovani tebani a risolvere un indovinello.

Nel mito la sfinge, che etimologicamente significherebbe «la strangolatrice», riveste una simbologia complessa. È un essere metà donna metà animale, mette alla prova chiedendo di risolvere un enigma, che in questa cultura ha un ruolo sapienziale. Infatti, sono gli dei che comunicano attraverso sentenze criptiche.

Sull'indovinello proposto dalla sfinge, diverse sono le versioni: quella che comunemente si ricorda e che sembra la più attendibile viene riferita dallo storico greco Apollodoro (*Biblioteca*): «chi, avendo una sola voce, senza cambiare nome, può essere di quattro, due e tre piedi?», rappresentando «essere e divenire». Nella *kilix* attica più famosa che rappresenta la scena, Edipo è raffigurato in un atteggiamento pensante. Fa appello alla sua intelligenza e risponde: «ό ανθρωποϛ», facendo cessare la strage dei giovani tebani.

Per merito della sua impresa gli è data in moglie Giocasta, vedova di Laio, dalla quale ha quattro figli e con la quale trascorre un lungo periodo di vita tranquilla.

6. Edipo in scena: il procedimento dell'analessi

Jeann-Pierre Vernant scrive che la tragedia è la *polis* «che si fa teatro,

che mette in scena se stessa davanti alla collettività dei cittadini». Il teatro diventa il luogo dove si concentra il dramma del personaggio tragico, trasformando i miti originari, ammantati di aspetto sacrale, in *fabulae* con una dimensione reale, legata a temi morali, politici, sociali.

Le complesse vicende del γένοσ, incentrate su Edipo e i suoi predecessori, con Sofocle diventano la storia di Tebe con al centro la figura Edipo, il cui destino si lega a quello della città. Sofocle costruisce con Edipo un personaggio drammatico con problematiche complesse. In lui convivono l'eroe salvatore, il tiranno e il *pharmakós*, la vittima espiatoria che sconta il male della comunità. Gli eventi avvenuti molto anni prima si risolvono nell'arco temporale di una giornata: la narrazione ha il compito di concatenarli fino alla scoperta.

L'azione prende avvio dalla presenza sulla città di un μίασμα che semina morte e di cui si ignora la causa. La maledizione ha richiesto l›intervento del dio di Delfi, interrogato per chiarire le cause dell'epidemia, ponendo rimedio a un male che riguarda non la persona del re, ma la città di Tebe con l'ampiezza di una crisi collettiva. Il responso indica il responsabile nell'assassino impunito di Laio. Apollo, il dio che ha predetto il destino tragico di Edipo, a conclusione del dramma impone implacabilmente che il re subisca le conseguenze delle sue azioni.

In teatro, Edipo si trasforma in un detective. L'inchiesta che si accinge a portare a termine, tuttavia, è un *adynaton* logico, minato dal profondo in quanto sovverte una delle regole fondamentali dell'indagine: l'identità colpevole-detective, che comporta di necessità l'interpretazione erronea delle tracce e nel contempo l'orientamento dell'enigma. Dal suo popolo è chiamato a risolvere, nel ruolo di regista, l'inchiesta sulla morte di Làio, ma l'indagine farà emergere dal passato le prove contro lo stesso Edipo. Questa condizione di doppiezza e ambiguità caratterizza l'intera esistenza di Edipo, uomo dotato di un'intelligenza brillante, ma anche assassino e mostro incestuoso.

Certo di poter sciogliere anche questa volta la questione, salvando la città e il suo potere, Edipo si scaglia in principio contro il cognato che crede in combutta con Tiresia. L'indovino, ripetutamente interrogato, alla fine gli svela, sebbene riluttante, la verità: «tu sei l'empio che contamina questa terra». Un verdetto che, tuttavia, Edipo non vuole capire.

Edipo cerca la verità in altro modo rispetto alla sentenza di Tiresia. Edipo è portatore della nuova cultura profana e tecnica dei medici, dei filosofi e degli storici del V sec. La conoscenza avviene per vie empirico-razionali: attraverso l'indagine indiziaria si arriva alla scoperta. L'indagine è condotta con rigore e, sul piano pratico, raggiunge l'esito voluto: la scoperta dell'assassino di Laio.

Edipo, dunque, interpreta i segni, scoprendo ciò che ha nascosto il suo comportamento, misura e calcola le conseguenze indagando il significato delle tracce indiziarie e opponendo le sue indagini razionali ed empiriche alle sacre pratiche divinatorie di Tiresia. Con determinazione infatti Edipo procede nel cammino della conoscenza, non tralasciando indizi né testimonianze. Le rivelazioni del servo salvato lo informano che non è stato un agguato, ma un uomo solo ad uccidere Laio. Il servo di Polibo gli svela la sua origine e il luogo dove è stato salvato.

Ma questa rivelazione ne porta con sé altre: Edipo è l'omicida di Laio che è anche suo padre; il giovane si è perciò unito alla madre generando figli che gli sono anche fratelli. Nei contenuti è dunque avvenuto il ribaltamento: Edipo da inquisitore è diventato inquisito. Una trama del destino, scritta dall'inesorabilità del fato.

James Hillman intravede nel percorso di Edipo alla ricerca del colpevole i presupposti della psicanalisi come arte della scoperta, come attività analitica del risolvere. Edipo è il colpevole per eccellenza ma è anche innocente nel conflitto tra destino e volontà.

Maurizio Bettini scrive che il ruolo del destino tragico, se analizzato in termini moderni, si può rapportare alle condizioni sociali dell'uomo al momento della nascita, all'opportunità che un uomo ha di essere accolto in un contesto favorevole o viceversa. Un concetto che sta alla base dell'estetica sociologica di Hippolyte Taine che individua nel *milieu* uno degli elementi cardine del determinismo materialistico.

7. *Edipo vs Tiresia*

Dal punto di vista filosofico si ritrovano nell'*Edipo re* diversi «modelli di sapere» a confronto e in contrasto tra loro: a ciascuno è conferito valore paradigmatico in relazione alla rispettiva forma di conoscenza.

Il rapporto tra Edipo e Tiresia, che incarnano due forme conflittuali di sapere, si enuclea su una forte simbologia in cui al dato fisico della cecità di Tiresia si oppone alla razionalità del *logos* di Edipo. La mantica di Tiresia è la vecchia forma di sapere che si basa sulla credenza non verificata: la verità non è messa in discussione. La profezia è "cieca" come l'indovino che la pronuncia, la cui cecità non ostacola, ma va oltre lo sguardo sulla realtà.

Edipo non è cieco, la sua è una cecità metaforica: crede di vedere ma in realtà non riesce a decodificare la realtà che lo circonda. Serve un approccio razionale e indiziario che Edipo intraprende dopo lo scontro con Tiresia.

Molto diversa la condizione di Giocasta, che conosce la verità nei recessi della sua coscienza, ma non vuole esternarla. Per la regina il sapere della

divinità, interpretato da Tiresia, non ha fondamento, non offre indicazioni certe, ha il solo scopo di creare scompiglio, provocando la ricerca di Edipo. Con lo scetticismo di Giocasta si giunge al rifiuto di ogni conoscenza, in quanto la verità deve restare nascosta.

Edipo, come si apprende dalle parole di Tiresia, è l'essere impuro che ha contagiato la città: è al tempo stesso contaminato e colpito dalla maledizione (quella che egli stesso ha lanciato contro l'uccisore di Laio). Con la sua indagine indiziaria, portata a compimento con razionale determinazione, viene alla luce l'antica colpa. A differenza di quanto avveniva nelle versioni epiche, in cui Edipo poteva sopravvivere ai suoi delitti, nella tragedia sofoclea il re soccombe sotto la propria indagine portandolo ad una cecità reale. La nuova condizione lo avvicina a Tiresia, che nel buio può vedere la luce della verità.

Dopo essersi accecato, Edipo chiede a Creonte di essere allontanato da Tebe e di essere abbandonato sul Citerone, il monte sul quale il padre Laio aveva deciso dovesse essere la sua tomba.

Sulla base di queste premesse assume rilevanza la prossimità di Edipo con la figura del φαρμακός, che ha come scenario la città di Tebe. L'ambivalenza di Edipo è la sua cifra distintiva: *tyrannos* trionfante e capro espiatorio, intelligente risolutore dell'enigma, conquistatore del potere e insieme sacrificato.

8. Fortleben del testo e sua rinascita

La tragedia di Sofocle ha prodotto rielaborazioni in forma di ipotesto. Un tenace filo lega la tradizione classica del mito di Edipo al suo rifiorire in epoca rinascimentale, passando attraverso una fortuna medievale molto ampia. Nella leggenda di Giuda Iscariota (conservataci, tra l'altro, dalla *Legenda aurea*), Giuda viene esposto alle acque, uccide il padre inconsapevolmente e sposa la madre.

Nel *Ciclo di San Gregorio* (o dell'innocente incestuoso), si parla della nascita di Gregorio dall'incesto di due fratelli e dal matrimonio di lui con la madre. Nel *Roman de Thèbes* e nelle sue varianti, il poema francese di autore ignoto, composto intorno alla metà del 12° secolo narra la leggenda di Edipo, risalendo indirettamente alla *Tebaide* di Stazio e all'*Iliade* latina.

Abbiamo anche elaborazioni libere della *fabula*, tra cui rivisitazioni fuori dal genere tragico. Per attraversare queste rielaborazioni e risemantizzazioni, intendiamo qui isolare un tema centrale del testo tragico, quello dell'incesto.

Partendo da lontano, esempi di incesto troviamo nei miti greci e nella Bibbia. Dalla fine del settimo secolo con l'istituzione di tribunali e di leg-

gi l'incesto viene normato e condannato, identificando l'esogamia come principio di civiltà. Levi Strauss scrive che:

> Il problema dell'identità e dell'alterità troverebbe, per così dire, il proprio mito ctonio. La proibizione dell'incesto sarebbe, conseguentemente, il *clivage* che separa natura e cultura, anzi il fatto stesso che mette in moto l'embrione di una forma di società (e della sua coscienza storica).

Uno dei motivi per cui l'incesto si configura come colpa sociale e non solo personale è costituito dal fatto che nella famiglia dell'incestuoso si crea una sorta di mondo alla rovescia. L'intera stirpe viene contaminata nella sua identità, dagli antenati ai discendenti. Nessun membro della famiglia, nell'albero genealogico, occupa qui un posto preciso: il marito è anche figlio, i figli sono anche nipoti, sconvolgendo in tal modo ogni ordine codificato.

Fino a un certo punto della tragedia, Giocasta è lontana dalla coscienza dell'incesto. Quando gli oracoli nefasti adombrano il terribile legame, Giocasta si esprime con parole di scetticismo e invoca l'ineluttabilità del destino. Conclude il discorso con una frase che potrebbe essere interpretata come un incredibile accenno al complesso edipico:

> Che cosa può temere chi sappia che il caso è sovrano e non c'è prescienza certa di nulla? Alla ventura è meglio vivere, come si può. Ma il connubio materno tu non temerlo. Molti dei mortali con la madre si giacquero nei sogni (πολλοὶ γὰρ ἤδη κἀν ὀνείρασιν βροτῶν). Ma chi non dà valore a queste cose prende la vita nel modo migliore.

Tuttavia, quando non le è più possibile sottrarsi alla realtà, il suo rifiuto e ripulsa verso tale legame divengono totali e la sua fine inevitabile.

Se Sofocle resta l'*auctoritas*, cui tutti fanno riferimento per le riprese della *fabula*, l'operazione drammaturgica di Seneca diventa imprescindibile presso gli autori moderni, avviando una sorta di "freudizzazione" sotterranea *ante litteram* dei personaggi e delle vicende.

Già dall'apertura, l'atmosfera che domina il testo senecano incombe tragica su un mondo immerso in un'alba senza luce, mostrando solo strage e miseria. Campeggia la figura di Edipo in assoluta solitudine. Il ricorso alla mantica per comprendere gli eventi funesti che incombono sulla città stabilisce rapporti di grande inquietudine. L'indovina Manto riconosce una stretta analogia tra il caos delle viscere degli animali analizzati sull'altare dei sacrifici e la condizione famigliare di Edipo macchiata dalla grave colpa dell'incesto. Manto dichiara che il mondo è alla rovescia, riferendosi alla condizione degli animali sviscerati: «natura versa est, nulla lex utero manet», ma certamente il riferimento al connubio incestuoso tra madre e figlio è il vero *core* dell'analisi.

Le regole fondamentali dei rapporti, le relazioni tra i personaggi diventano incomprensibili e indecifrabili. Se incesto dunque significa «rovesciare indietro», la conseguenza è che: «l'ordine è sconvolto, nulla giace nella sede che gli è propria. Tutto è rovesciato».

Nella descrizione del personaggio di Giocasta, Seneca non definisce chiaramente il comportamento della madre nei confronti del legame incestuoso con il figlio. Da principio, la donna sembra accettare il suo rapporto con Edipo, riparando poi con il suicidio il misfatto compiuto contro natura. Giocasta si trafigge simbolicamente con la spada il ventre, incolpando il Fato, solo responsabile del destino degli uomini.

Quando Edipo viene messo di fronte alla sentenza che chiarisce inequivocabilmente il suo legame incestuoso con la madre, l'esclamazione dolorosa riprende il concetto del rovesciamento dei rapporti sociali e dei valori: «oh sovrano delle ombre, trascina nel fondo del Tartaro colui che ha rovesciato l'alternarsi del genere e della stirpe».

Edipo, come in Sofocle, si acceca: esce di scena evitando il cadavere di Giocasta, qui riconosciuta nel suo ruolo di madre, ma vista come natura immonda e sconvolta, una «mater nefanda».

9. *Dryden e Lee: il sogno premonitore*

La rielaborazione, operata in *Oedipus. A tragedy* (1679) di John Dryden e Nathaniel Lee, si inoltra nei meandri della psicologia dei personaggi rivelandone la complessità. La relazione tra Giocasta ed Edipo viene analizzata nei suoi passaggi significativi fino alla scoperta del legame incestuoso che diventa il centro narrativo del dramma, marcato da un motivo fortemente passionale.

Il personaggio di Giocasta assume una centralità nuova, proprio in funzione del legame incestuoso, vissuto dalla donna in modo conflittuale. Assistiamo a una costruzione pre-freudiana del personaggio: Giocasta sente inconsciamente che Edipo è suo figlio, ma accetta di vivere l'incesto anche dopo che il suo legame è stato rivelato.

Se da principio il rapporto con la madre è vissuto da parte di Edipo come un elemento costitutivo del suo ruolo, progressivamente un sentimento di inquietudine si addentra nell'inconscio creando un profondo disagio esistenziale. Con un'immagine di shakespeariana memoria, ispirata al *Macbeth*, la verità dell'incesto si manifesta sotto le sembianze rivelatrici del sogno: convinto di tornare tra le braccia della moglie Giocasta, Edipo scopre nel letto nuziale la madre Merope. In un gioco di specchi, Edipo quindi incautamente uccide il suo servitore invece del padre Polibo.

La tragedia corre su un filo di ambiguità, facendo incontrare madre e

figlio anche dopo che l'incesto è stato scoperto. L'addentrarsi della narrazione in un circuito sentimentale scopertamente equivoco viene 'moralmente' giustificato, attribuendo la responsabilità solamente al Fato. Edipo può dunque lasciare che Giocasta trovi conforto tra le sue braccia, ma a questo punto l'ombra di Laio insorge imperiosa, impedendo l'incontro passionale, ora apertamente incestuoso.

Anche lontana da Edipo, Giocasta invoca ancora il figlio/marito, e abbandonata alla sua passione, ormai sul limite della morte lo invoca come suo per sempre.

10. *L'*Oedipe *di Voltaire*

Come avviene spesso nei testi settecenteschi, si assommano ai protagonisti personaggi di contorno che complicano la trama spostando il focus d'interesse. Il dramma di Voltaire rispetta questa tradizione trasformando la tragedia sofoclea in un dramma, in cui i sentimenti hanno uno spazio rilevante rispetto ai grandi temi della presenza del fato e dei problemi della giustizia.

Per Voltaire l'accento cade sull'analisi psicologica dei personaggi. Edipo è un personaggio complesso, turbato nel profondo quando assiste alla ricostruzione dell'episodio dell'assassinio di Laio. Le sue sono in principio reazioni conflittuali, ma quando capisce di essere lui stesso l'omicida, si definisce «monstre détesté» (a. IV, s. IV).

Voltaire crea il personaggio di Giocasta a tutto tondo, sulla cui morte si chiude il sipario. Il tema dell'incesto è centrale e tutto giocato sui sentimenti della madre che, giacendo inconsapevolmente con il figlio, rivela, con parole illuminanti, la condizione del suo animo nei confronti di Edipo: «je sentis dans mon âme étonnée / des transports inconnus que je ne conçus pas; horreur enfin je me vis dans ses bras» (a. II, s. II).

Il turbamento che Giocasta prova nell'abbandonarsi alla passione, viene presentato da Voltaire come una premonizione, un indefinito sentire di una condizione abnorme. L'attrazione ha i contorni del *Unheimlich* che nasce dai recessi dell'inconscio.

Svelata la natura del loro rapporto, Edipo si acceca mentre Giocasta, prima di uccidersi, rivendica la sua innocenza nei confronti del destino.

11. Le parole di Freud

Solo grazie al ripudio dell'incesto, ripete frequentemente Freud nel suo saggio, l'uomo è potuto passare da una condizione arcaica ad una prima

forma di civiltà, reprimendo l'istinto primordiale dell'accoppiarsi liberamente.

Il complesso edipico proposto in maniera esplicita nella *Interpretazione dei sogni*, ma codificato solo nel 1910 nei *Contributi alla psicologia della vita amorosa*, verrà successivamente utilizzato non solo per spiegare la psicopatologia, ma finirà per assumere valore universale di comprensione e spiegazione dello sviluppo umano in *Totem e tabù* del 1913 «L'orrore dell'incesto», capitolo di *Totem e tabù* e scritti successivi. Così Freud:

> Il suo destino (di Edipo), ci commuove soltanto perché sarebbe potuto diventare anche il nostro, perché prima della nostra nascita l'oracolo ha decretato la medesima maledizione per noi e per lui. Forse a noi tutti era dato in sorte di rivolgere il primo impulso sessuale alla madre, il primo odio e il primo desiderio di violenza contro il padre: i nostri sogni ce ne danno la convinzione. Il re Edipo, che ha ucciso suo padre Laio e sposato sua madre Giocasta, è soltanto l'appagamento di un desiderio della nostra infanzia. Ma, più fortunati di lui, siamo riusciti in seguito – nella misura in cui non siamo diventati psiconevrotici – a staccare i nostri impulsi sessuali da nostra madre, a dimenticare la nostra gelosia nei confronti di nostro padre.

Levi Straus, già negli anni '50, aveva riconosciuto una grande importanza alla interpretazione di Freud, grazie alla quale venivano fatti emergere elementi giudicati universali per la comprensione e attualizzazione del mito. Levi Straus metteva sullo stesso piano Sofocle e Freud conferendo loro pari dignità nella storia dell'interpretazione del mito: «Non esiteremo ad annoverare Freud, come Sofocle, fra le nostre fonti del mito di Edipo. Le loro versioni meritano lo stesso credito delle altre, più antiche e, in apparenza, più "autentiche"».

12. Edipo dopo Freud

Varcata la soglia del secolo con il libro freudiano sull'inconscio, gli autori del Novecento, che hanno attinto alla fonte sofoclea, possono rendere del tutto espliciti i sentimenti che hanno portato ai due grandi misfatti: il parricidio e l'incesto. Erich Fromm punta l'attenzione sulla ribellione del figlio contro l'autorità del padre, *dominus* della famiglia patriarcale e centro simbolico prevalente nella tradizione del mito. Per Fromm, quindi, il matrimonio incestuoso di Edipo e Giocasta diviene un elemento laterale.

Con il rifacimento di Hofmannsthal si entra in pieno clima psicoanalitico. *Ödipus und die Sphinx* (1906) narra le vicende di Edipo fino alle nozze con Giocasta, chiudendo la narrazione dove Sofocle l'aveva iniziata. Hofmmansthal riconosce in Giocasta il desiderio di unirsi al figlio, con-

centrando sulla figura femminile la coscienza del legame nefando. Edipo percepisce la natura ambigua del legame che lo unisce a Giocasta. Pronuncia parole che vorrebbero essere definitive su una condizione percepita come equivoca: «Vorbei! Vergessend leben wir! / Jokaste!» (È passata! Dimenticando viviamo! / Giocasta!). L'invito a guardare al futuro, dimenticando il passato, va nella direzione di una rimozione in senso freudiano.

Per la prima volta, il protagonista è implicato a livello libidico sia nel parricidio che nell'incesto. Ambiguamente cosciente che si tratti di suo padre, Edipo uccide Laio e, malgrado questo terribile sospetto che lo fa vacillare per un attimo, sposa Giocasta.

In *Oedipe* (1931) Andrè Gide ci addentriamo nei recessi del desiderio conscio e inconscio di Giocasta che nasconde a Edipo la natura del lor legame per paura di perderlo. Dopo lo svelamento, Giocasta propone a Edipo di continuare a mentire tenendo nascosta la verità. Al rifiuto di Edipo, Giocasta si uccide, ma la vera ragione non è la vergogna per il legame incestuoso rivelato, bensì il dolore causato dal rifiuto del figlio. Con la nuova psicologia di Giocasta, la tragedia perde i contorni mitici per divenire dramma tutto moderno.

In *Oedipe roi* (1937), la Giocasta di Cocteau traspare il forte desiderio che l'unisce al figlio. Questo è analizzato da Cocteau osservando psicologicamente la protagonista attraverso i lapsus del linguaggio nei quali inciampa. Palesi anche i gesti che rendono evidente la passione incestuosa.

13. Pasolini: una storia personale

Nel suo *Edipo re* (1967) Pasolini dichiara: «con questo film io racconto il mio complesso di Edipo. Io insomma rappresento la mia vita, […] io racconto un'esperienza personale». Nel film, infatti, Pasolini fa un'operazione di risemantizzazione: taglia le componenti politiche, filosofiche e religiose con la soppressione di scene e dialoghi su cui si incardina tutta la complessa struttura della tragedia greca.

Dal passaggio dalla sceneggiatura al film, attraverso l'uso sapiente della macchina da presa, viene accentuato l'aspetto tutto privato della storia di Edipo, con cui il regista si confronta: non con il *tyrannos*, uomo politico e di potere, ma con il protagonista di una vicenda personale in cui sono messi in risalto i dati drammatici del parricidio e dell'incesto.

Attraverso l'assassinio del padre, Pasolini fa ricorso all'interpretazione freudiana, manifestando l'odio nei confronti del genitore maschio mentre testimonia una attrazione fisica per la madre.

La figura di Giocasta è rivisitata nei suoi elementi essenziali: donna quasi senza parole, non si confronta direttamente con Edipo, ma ha verso

di lui un atteggiamento sostanzialmente materno. L'eros viene ammantato da un velo di protezione, consentendo ai meccanismi di rimozione di agire.

L'attualizzazione della *fabula*, con un vecchio mendico (lo stesso Pasolini) che vaga per una Bologna degli anni Sessanta, suonando un flauto, è la chiusura della *Ringerzählung* che fa del personaggio di Edipo l'immagine speculare dello stesso regista.

14. *Incesto senza colpa*

Dalla *Trilogia degli Scarozzanti*, l'*Edipus* (1973) di Giovanni Testori è un monologo scenico in una lingua che è «sintesi tebano-lombarda di gusto al contempo arcaico e novecentesco». Una lingua, che secondo la definizione di Giovanni Raboni è: «gloriosamente e oscenamente viva, allestita con i resti di tutte le lingue morte o agonizzanti del mondo». Una lingua che manifestamente interpreta l'ideologia degli scarrozzanti, la compagnia itinerante di guitti che tocca il sublime *von unten*. Personaggi che non hanno un luogo, ma abitano la strada in solitudine con una meta di autodistruzione.

Nella sua opera di risemantizzazione, Testori: «contamina con virulenza la tragedia greca con quella elisabettiana con il melodramma e lo spettacolo di strada», rappresentando il mondo dei reietti, dei diversi, di quelli che stanno ai margini. La loro vita non si riconosce nelle regole sociali, non viene accettata dai partiti nè dalle chiese.

Edipus e consapevole della sua situazione, considerata preferibile alla condizione strutturata, castrante e vincolante della società: «Meglio el Citarone, mamma, meglio la foresta vergina e ipervergica, che sta civis qui tutta enquadrata, tutta battesemata, tesserata, capponata e imprisonata!».

L'innovazione che Testori introduce, reinventando la tragedia di Sofocle, s'incentra proprio sui due elementi capitali del parricidio e dell'incesto. Edipo non uccide uno sconosciuto che poi si rivela essere suo padre, egli uccide suo padre, consapevolmente, punendolo per averlo generato e poi abbandonato in un mondo ostile e inospitale.

Nel rapporto tra Edipo e Iocasta, Testori introduce la più importante rivisitazione rispetto al mito. Se, infatti, in Sofocle, Giocasta reagisce al disvelamento dell'incesto togliendosi la vita, nell'*Edipus* di Testori Iocasta pronuncia una frase icasticamente disarmante: «La tua mamma se coppa no 'me in la tragedia che se recitava 'na vorta!». L'eros realmente vissuto tra madre e figlio genera una vitalità e felicità mai conosciute dalla madre. Finalmente Iocasta, nel ricongiungimento fisico con il figlio, sia nei panni di madre, sia, soprattutto, nei panni di amante, conosce per la prima volta il piacere fisico.

Con la cognizione della sua fisicità di donna, che si è potuta finalmente esprimere nella sua completezza e piena esaltazione, Iocasta afferma senza alcun pudore: «Che vita eva quella che ho fatto fin de qui? Cos'eva mai el mio corpo? E indove s'eva casciata la mia anema de donna e de viventa?

Con Testori l'idea tragica di incesto viene completamente rovesciata. Iocasta non si uccide perché l'atto incestuoso viene compiuto in piena consapevolezza, voluto e desiderato. In tal modo, viene smantellata l'interpretazione freudiana, che colloca nel subconscio il desiderio edipico, tenuto a freno nei recessi della coscienza. L'*Edipo* sofocleo, ripreso da Testori, esalta il legame tra figlio e madre, collocando il testo in una nuova dimensione critica, ma nel contempo innestandosi in quella lunga e ininterrotta linea della ricezione e dell'evoluzione dei testi.

«Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 2024, Brescia 2025
ISSN 1594-8218

GHERARDO UGOLINI*

ANTIGONE E LA POLITICA. DA SOFOCLE A BRECHT**

Antigone e la disobbedienza civile

Nel recente libro dal provocatorio titolo *Contro Antigone*, Eva Cantarella, antichista ed esperta di diritto greco, offre una lettura del tutto controcorrente della tragedia che Sofocle mise in scena nel 442 a.C. al teatro di Dioniso in Atene.[1] Il bersaglio polemico è la vulgata che nel corso dei secoli ha visto in Antigone una figura positiva che si ribella contro un potere ingiusto e dispotico, contro decisioni politiche crudeli e disumane (il divieto di sepoltura del corpo di Polinice, suo fratello). La tendenza alla 'santificazione' di Antigone come eroina pura e innocente ha toccato forse l'acme nella celebre definizione che ne diede Hegel nelle *Lezioni sulla storia della filosofia* qualificandola come «la celeste Antigone, la figura più nobile che sia mai comparsa sulla terra» (*die himmliche Antigone, die herrlichste Gestalt, die je auf Erden erschienen ist*).[2]

---

* Socio dell'Ateneo di Brescia. Università degli Studi di Verona.

** Il presente contributo riproduce, con qualche variazione e adattamento, l'intervento tenuto presso il Liceo Classico Arnaldo di Brescia il 12 aprile 2024, nell'ambito del ciclo *Tragico e tragedia: dall'antica Grecia all'età moderna* organizzato dall'Ateneo di Brescia. Ringrazio di cuore il Presidente dell'Ateneo Antonio Porteri, il Segretario Luciano Faverzani, la dirigente scolastica del Liceo Arnaldo Elena Lazzari, e tutti coloro che hanno partecipato alla discussione sul mio intervento fornendomi stimoli di riflessione e approfondimento.

[1] Eva Cantarella, *Contro Antigone o dell'egoismo sociale*, Torino, Einaudi 2024.

[2] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, in Id., *Werke in zwanzig Bänden. Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845 neu edierte Ausgabe*, hrsg. von E. Moldenhauer, K.M. Michel, XVIII, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1979, p. 508. Antigone è presenza costante nella speculazione filosofica di Hegel il quale ne parla in diverse opere in riferimento alla riflessione su svariate tematiche (il rapporto famiglia/comunità, diritto privato/leggi dello Stato, etica individuale/necessità pubblica etc.). Fondamentalmente la sua lettura è centrata sul conflitto irriducibile e simmetrico tra due istanze entrambe legittime ma non autosufficienti, famiglia e Stato, che dovrebbero

Il paradigma che fa di Antigone la giusta ribelle che si contrappone eroicamente in nome della coscienza o del diritto naturale ai dettati artificiali e mutevoli della legge pubblica dello Stato si è imposto nel corso del tempo con declinazioni di vario genere – diritto di famiglia contro diritto collettivo, interesse privato contro salute della comunità, pietà religiosa contro ragion di Stato, legge del sangue contro legge della città, coscienza pura contro prepotenza del potere pubblico, eticità contro logica di dominio, legittima ribellione morale contro decisioni ingiuste del potere – ma sempre col presupposto che la ragione sia completamente dalla sua parte e il torto da quella di Creonte. È un paradigma che ha conosciuto nobilissime utilizzazioni giuridiche: basti pensare al breve saggio *Le leggi di Antigone* di Piero Calamandrei, nel quale l'insigne giurista, tra i fondatori del Partito d'Azione e membro dell'Assemblea costituente, considerava del tutto legittima la condanna di diversi gerarchi del regime nazista ad opera del Tribunale Militare Internazionale di Norimberga riferendosi proprio alle «leggi non scritte» di Antigone, che si configurano come norme di grado superiore, rispetto a quelle ordinarie di Creonte. In un senso più universale, Calamandrei fissava dei principi ai quali è opportuno richiamarsi in riferimento agli obiettivi e ai limiti della giustizia penale internazionale al fine stabilire la preminenza delle esigenze di livello sostanziale rispetto a qualunque ostacolo di ordine prettamente formale.[3] Anche le principali riflessioni e teorizzazioni sul tema della 'disobbedienza civile' elaborate nel Novecento, da Hannah Arendt a John Rawls, hanno assunto spesso e

collaborare e compenetrarsi per dare vita dialetticamente a un'organizzazione comunitaria-statale giusta ed equilibrata. Sull'interpretazione hegeliana di Antigone cfr. Raymond Pieterciel, *Antigone and Hegel*, «International Philosophical Quarterly», xviii, 1978, pp. 289-310; Changyang Fan, *Sittlichkeit und Tragik. Zu Hegels Antigone-Deutung*, Bonn, Bouvier 1998; Pietro Montani (a cura di), *Antigone e la filosofia*, Roma, Donzelli 2001, pp. 3-46; Cinzia Ferrini, *La dialettica di etica e linguaggio in Hegel interprete dell'eroicità di Antigone*, Trieste, EUT 2002; Otto Pöggeler, *Schicksal und Geschichte. Antigone im Spiegel der Deutungen und Gestaltungen seit Hegel und Hölderlin*, München, Fink 2004; Francesca Iannelli, *Oltre Antigone. Figure della soggettività nella "Fenomenologia dello spirito" di G.W.F. Hegel*, Roma, Carocci 2006; Giovanni Zuanazzi, *Hegel e l'Antigone. Il tramonto del mondo greco nella "Fenomenologia dello spirito"*, Roma, Studium 2024.

[3] Pietro Calamandrei, *Le leggi di Antigone*, «Il Ponte», xi, 1946, pp. 933-934, rist. in Id., *Costituzione e leggi di Antigone. Scritti e discorsi politici*, Firenze, Sansoni 2001, pp. 17-19. Più recentemente Gustavo Zagrebelsky, autorevole giurista, già presidente della Corte costituzionale, nel volume *Intorno alla legge* (Torino, Einaudi 2009) indica precisamente l'*Antigone* sofoclea come «il testo fondativo della nostra civiltà giuridica» (p. 9), visto che da allora in poi «i secoli che separano noi da Antigone sono stati un confronto a fasi alterne tra il diritto e la legge» (ivi, p. 11).

volentieri la figura di Antigone come punto di riferimento.[4] Ma si tratta di un modello che vale anche più banalmente per le cronache massmediatiche. Dovunque vi sia qualcuno che si ribella contro un'ingiustizia, specialmente se si tratta di una giovane donna, scatta l'analogia con Antigone. Negli ultimi anni si possono citare alcuni casi emblematici: quello di Greta Thunberg, la ragazza svedese paladina delle battaglie per la tutela dell'ambiente,[5] o quello di Carola Rackete, la capitana tedesca impegnata nell'organizzazione di soccorso marittimo Sea-Watch che nell'estate 2019 ha sfidato il ministro degli Interni del governo italiano forzando il blocco del porto di Lampedusa.[6]

Difficilmente il volume di Eva Cantarella riuscirà a scalfire il modello ermeneutico consolidatosi nei secoli, ma la studiosa ha ragione nel sottolineare che nel dramma sofocleo il comportamento di Antigone è dettato anche e soprattutto da ragioni di familismo privato e individualismo assoluto, restio a qualsivoglia mediazione, mentre contro di esso Creonte oppone ragioni di interesse pubblico oltre alla legittimità del proprio potere, da cui discende la validità delle leggi e il divieto di infrangerle.[7] Resta il fatto che ogni epoca, da Sofocle in poi, ha avuto la sua Antigone o le sue Antigoni, ovvero ha conosciuto rielaborazioni del personaggio adeguate e confacenti alle istanze del proprio contesto culturale.[8] Una delle riscritture

---

[4] Hannah Arendt, *Civil Disobedience*, in Ead., *Crises of the Republic*, New York, Harcourt Brace Jovanovich 1972, pp. 49-102 (trad. it. *Disobbedienza civile,* trad. di V. Abaterusso, introduzione di L. Boella, Milano, Chiarelettere 2017); John Rawls, *A Theory of Justice*, Cambridge (Ma.), Harvard University Press 1971 (trad. it. *Una teoria della giustizia*, a cura di S. Maffettone, Milano, Feltrinelli 2017). Cfr. inoltre Susan W. Tiefenbrun, *On Civil Disobedience, Jurisprudence, Feminism, and the Law in the Antigones of Sophocles and Anouilh*, «Cardozo Studies in Law and Literature», xi, 1999, pp. 35-51.

[5] Cfr. l'intervento dello psicanalista Massimo Ammaniti, *Greta, un' Antigone che lotta contro le leggi degli adulti*, «Corriere della Sera», 26 settembre 2019, p. 30.

[6] Cfr. l'articolo di Roberto Vecchioni, *La capitana Antigone*, «la Repubblica», 29 giugno 2019, p. 32. Per altri casi analoghi si rimanda a Margherita Rubino, *Antigone e le gazzette*, in M. Ripoli – M. Rubino (a cura di), *Antigone. Il mito, il diritto, lo spettacolo*, Genova, De Ferrari 2005, pp. 143-156 e a Gherardo Ugolini, *Antigone e la questione giuridica*, in Sotera Fornaro – Raffaella Viccei (a cura di), *Antigone. Usi e abusi di un mito dal v secolo a.C. alla contemporaneità*, Bari, Edizioni di pagina 2021, pp. 135-162.

[7] Sulle posizioni di Creonte e sulla difficoltà di valutare in modo unilaterale le sue decisioni cfr. le riflessioni di un altro illustre giurista, già magistrato e parlamentare, nonché ex presidente della Camera dei deputati: Luciano Violante, *Insegna Creonte*. *Tre errori nell'esercizio del potere*, Bologna, Il Mulino 2021.

[8] Sulla ricezione del mito di Antigone dall'antichità al xx secolo cfr. George Steiner, *Antigones. How the Antigone Legend Has Endured in Western Literature, Art,and Thought*, Oxford, Clarendon Press 1984 (trad. it. *Le Antigoni. Un grande mito classico nell'arte e nella*

più celebri e meglio riuscite sul piano artistico è quella novecentesca del drammaturgo tedesco Bertolt Brecht, scritta e messa in scena pochi anni dopo la fine della Seconda guerra mondiale. Si tratta di un'opera che ripropone il testo sofocleo caricandolo di significazioni del tutto nuove e originali, comprensibili solo se inserire nell'ambito del periodo storico-culturale che ne ha determinato la genesi, e tuttavia alquanto fedele al modello greco di partenza. Il *trait d'union* che lega l'*Antigone* di Brecht a quella di Sofocle, a distanza di 2500 anni l'una dall'altra, è dato dalla politicità dei due drammi. Entrambi i drammaturghi, in circostanze storiche lontanissime, muovendo da motivazioni ed esigenze creative ben differenti, hanno investito il testo teatrale di una forte dimensione politica.

L'Antigone di Sofocle: tirannide

Che il dramma messo in scena da Sofocle ad Atene avesse risvolti politici era chiaro già nell'antichità. Lo esplicita la testimonianza del grammatico Aristofane di Bisanzio, direttore della Biblioteca di Alessandria nel III secolo a.C., del quale si è conservata una *Hypothesis* (breve nota introduttiva) all'*Antigone*, nella quale scrive tra l'altro:[9]

> Φασὶ δὲ τὸν Σοφοκλέα ἠξιῶσθαι τῆς ἐν Σάμῳ στρατηγίας εὐδοκιμήσαντα ἐν τῇ διδασκαλίᾳ τῆς Ἀντιγόνης.
>
> Si dice che Sofocle, in seguito alla fama che si era guadagnato con la rappresentazione dell'*Antigone*, fu ritenuto degno della carica di stratego nell'azione contro Samo.

La fonte mette chiaramente in relazione la rappresentazione del dramma di Sofocle e la sua successiva nomina alla prestigiosa carica di stratego (441 a.C.). L'informazione ha fatto discutere e la sua attendibilità è stata messa in dubbio, o per lo meno si è tentato di 'correggerla', così da indebolire il

---

letteratura dell'Occidente, Milano, Garzanti 1990); Simone Fraisse, *Le mythe d'Antigone*, Paris, Colin 1974; Cesare Molinari, *Storia di Antigone da Sofocle al Living theatre. Un mito nel teatro occidentale*, Bari, De Donato 1977; Roberto Alonge (a cura di), *Antigone, volti di un enigma. Da Sofocle alle Brigate Rosse*, Bari, Edizioni di Pagina 2008; Anna Maria Belardinelli - Giovanni Greco (a cura di), *Antigone e le Antigoni. Storia forme fortuna di un mito*, Firenze, Le Monnier Università 2010; S. Fornaro, *Antigone. Storia di un mito*, Roma, Carocci 2012; S. Fornaro - R. Viccei (a cura di), *Antigone. Usi e abusi di un mito dal V secolo a.C. alla contemporaneità*, cit.

[9] *Tragicorum Graecorum Fragmentam*, IV (*Sophocles*), editio correctior et addendis aucta, a cura di S. Radt, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht 1999, T 25, p. 45.

nesso tra il dramma e la carica di stratego. Di una discreta fortuna ha goduto la tesi per cui si nega che la vittoria nelle gare drammatiche abbia consentito a Sofocle di ottenere la nomina a stratego per il 441/0: si suppone che Aristofane di Bisanzio abbia dedotto il fatto dalla semplice costatazione che l'elezione era avvenuta dopo la rappresentazione dell'*Antigone* (*post hoc, ergo propter hoc*).[10] In verità non è possibile stabilire in via definitiva se l'elezione di Sofocle a stratego fosse dovuta proprio al successo dell'*Antigone*, o se si sia trattato di una semplice sequenza temporale dei due fatti, e cioè l'elezione sia avvenuta semplicemente 'dopo' la rappresentazione della tragedia. Di fatto a Sofocle fu affidata la carica di stratego e questo accadde proprio nel momento in cui egli aveva portato sulla scena una tragedia il cui significato doveva essere apparso a tutti di natura politica. Le fonti antiche hanno correttamente registrato questo nesso: se poi tale rapporto – tenendo conto del fatto che tra le Dionisie del 442 e l'elezione avvenuta nel febbraio-marzo del 441 era passato quasi un anno – fosse diretto o meno, è questione puramente accademica.

Detto questo, vale la pena di enucleare alcune osservazioni per verificare in che senso l'*Antigone* sofoclea fosse un dramma politico. Mi concentro, per cenni essenziali, su tre aspetti: 1) le innovazioni introdotte da Sofocle rispetto alla vulgata del racconto mitico; 2) il tema della tirannide; 3) il tema delle leggi non scritte.

La novità essenziale della tragedia è senza dubbio quella di avere elevato la figura di Antigone al ruolo di protagonista. Nella tradizione poetico-letteraria precedente, per quel poco che ci è rimasto, di Antigone non c'è nessuna traccia. Nei poemi epici non è mai nominata: nel libro XI dell'*Odissea*, all'interno del celebre episodio della *Nekyia*, è presentata una sintetica ricostruzione del mito di Edipo, con riferimento all'incesto con la madre e al suicidio di quest'ultima dopo la scoperta dell'accaduto, ma senza alcun accenno ai figli nati dall'incesto.[11] Antigone non compare neppure nella produzione lirica greca rimastaci databile tra il VII e il VI secolo a.C. Non è citata in

[10] Per questa interpretazione cfr. tra gli altri Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, *Aristoteles und Athen*, Berlin, Weidmann, 1893, I, p. 298; Karl Reinhardt, *Sofocle* (1933), trad. it. Genova, Il melangolo 1989, p. 260; Gennaro Perrotta, *Sofocle*, Messina-Milano, Principato 1935, pp. 22 s.; Victor Ehrenberg, *Sofocle e Pericle* (1954), trad. it. Brescia, Morcelliana 1958, p. 166; Gerhard Müller, *Sophokles. Antigone*, erläutert und mit einer Einleitung versehen, Heidelberg, Winter 1967, pp. 24 ss.

[11] Omero, *Odissea*, XI, vv. 271-280.

Stesicoro (lacerto papiraceo della sua *Tebaide*)[12] e neppure in Pindaro.[13] Curiosamente, in un frammento di Mimnermo (fr. 19 Gentili-Prato) si nomina Ismene, della quale si dice che è stata l'amante di Teoclimeno, uno degli eroi tebani che hanno difeso la città contro gli argivi, e che fu uccisa da Tideo, uno degli eroi di Argo. È singolare che si parli di Ismene e non di Antigone, circostanza che farebbe pensare all'ipotesi per cui in epoca arcaica, prima delle rielaborazioni drammaturgiche, delle due sorelle fosse Ismene quella più importante per il mito, proprio per la sua uccisione ad opera di Tideo, un tema che trova riscontro pure in alcune raffigurazioni vascolari.

Sofocle costruisce il plot della tragedia centrando il dramma sul conflitto tra Antigone e Creonte per la sepoltura di Polinice che il sovrano di Tebe vieta, in quanto traditore della patria, e che Antigone vorrebbe attuare. Nella tradizione del mito si sa che dopo la fine della guerra tra argivi e tebani scoppiava una disputa a proposito della restituzione dei corpi dei caduti nemici (tema trattato, per esempio, nella perduta *Tebaide ciclica*). Il re di Argo, Adrasto, chiedeva ai vincitori tebani di celebrare le esequie funebri nella loro città anche per gli sconfitti. Dunque, la questione della sepoltura già sussisteva nella tradizione del mito, ma non si poneva in termini di carattere personale (Eteocle e Polinice), bensì per tutti i sette eroi argivi morti.[14] Con Sofocle il conflitto riguarda esclusivamente il trattamento da riservare al corpo di Polinice. Dunque, si tratta di una disputa tutta interna alla città di Tebe e alla famiglia reale.

Altri cambiamenti riguardano personaggi minori che Sofocle introduce o caratterizza in modo originale. Mi riferisco, per esempio, alla figura di Emone, figlio di Creonte e fidanzato di Antigone: una novità assoluta, giacché nella tradizione epica Emone veniva ucciso dalla Sfinge e non poteva fidanzarsi con Antigone.[15] Il legame amoroso, dopo Sofocle, permane in varie rielaborazioni come, per esempio, nell'*Antigone* e nelle *Fenicie* di Euripide. Anche della moglie di Creonte, Euridice, non si hanno attestazioni precedenti e costituisce verosimilmente un'invenzione ad hoc del tragediografo ateniese: il personaggio entra in scena tardi e vi rimane poco (vv. 1180-1256), giusto per apprendere della morte del figlio e suicidarsi. Serve fondamentalmente allo scopo di enfatizzare la disfatta esistenziale di

---

[12] Peter J. Parsons, *The Lille 'Stesichorus'*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», xxvi, 1977, pp. 7-36; Malcom Davies – Patrick J. Finglass, *Stesichorus. The Poems*, Cambridge, Cambridge University Press 2014, pp. 129-134.

[13] Pindaro, *Olimpiche*, ii, vv. 39-53.

[14] Cfr. Pindaro, *Olimpiche*, vi, vv. 12-17 e i relativi scoli.

[15] *Edipodia*, fr. 1 Bernabé.

Creonte, rimasto completamente solo.

Quanto a Ismene, va detto che Sofocle ne fa un perfetto *pendant* di Antigone: una ragazza timida e normale, tendente al pragmatismo e alla concretezza, che serve a rendere evidente l'anormalità dell'intransigenza di Antigone, oltre che il suo totale isolamento. Da questo punto di vista la coppia di sorelle, mosse da istanze e ideali opposti, funge da efficace schema drammaturgico con modalità che saranno replicate dal poeta anche nell'*Elettra* con lo scontro tra Elettra e la sorella Crisotemi.

Infine, per quanto riguarda il ruolo del divino, va detto che si tratta di un aspetto su cui si insiste molto nel corso dell'azione drammatica, soprattutto in riferimento alla decisione di non seppellire il corpo di Polinice: gli dèi chiaramente disapprovano la scelta di Creonte, come risulta dalla scena di Tiresia a vv. 988-1114 (sacrifici falliti, altari contaminati). Forse la stessa presenza del *mantis* Tiresia è una novità sofoclea. Ma anche in precedenza non mancano riferimenti, soprattutto in bocca ad Antigone e al coro, al piano divino.

La politicità dell'Antigone sofoclea si misura soprattutto sulle tematiche della tirannide e delle leggi non scritte. Comunemente si parla del personaggio di Creonte come di un tiranno, nell'accezione deteriore del termine, un autocrate che esercita il potere in maniera violenta e autoreferenziale, senza rendere conto a nessuno e deliberando a sua totale discrezione. In realtà le cose stanno in modo un po' diverso. Nella prima parte del dramma Creonte non rappresenta affatto un modello di potere tirannico e negativo. Anzi, il suo potere è del tutto legittimo avendolo acquisito, in quanto ultimo maschio in vita della dinastia labdacide, dopo la fine della guerra contro Argo e dopo la morte del sovrano Eteocle. Per caratterizzare la sua funzione si usano i termini βασιλεύς, 're' (v. 155) e στρατηγός, 'stratego' (v. 8).[16] Dalla lunga *rhesis* pronunciata da Creonte ai vv. 162-210, nella quale egli annuncia tra l'altro il divieto di sepoltura per il corpo di Polinice (vv. 198-206), emerge l'immagine di un buon governante attento all'interesse pubblico, pio e rispettoso della tradizione. È possibile enucleare alcuni tratti essenziali che definiscono la sua concezione del governo della polis:

---

[16] La tesi secondo cui si potrebbe vedere in Creonte una proiezione di Pericle, stratego per eccellenza, ripetutamente eletto in quella funzione, è argomentata, pur con molte cautele, da V. Ehrenberg, *Sofocle e Pericle*, cit., pp. 148 ss. Contro tale identificazione cfr. Fritz Schachermeyr, *Sophokles und die Perikleische Politik*, «Wiener Studien», lxxix, 1966, pp. 53 ss. Dal punto di vista metodologico non credo sia corretto cercare il significato politico dell'*Antigone* nell'identificazione Creonte = Pericle, anche perché l'attacco personale nel teatro ateniese era un tratto specifico solamente della commedia. Ciò non toglie che anche lo στρατηγός del v. 8 contribuisca a definire un modello di gestione del potere che nell'Atene democratica aveva in Pericle il suo più illustre e significativo rappresentante.

a) Innanzi tutto, la lealtà assoluta verso la città, il cui governo egli ha assunto legittimamente (v. 173 s.) e verso la quale, essendone la guida (v. 178: εὐθύνων πόλιν), ha l'obbligo di adottare le decisioni migliori (vv. 178-181), così da garantirne la grandezza e la crescita (v. 191: τοιοῖσδ' ἐγὼ νόμοισι τήνδ' αὔξω πόλιν, «con tali norme io farò grande questa città»);

b) La superiorità della polis su ogni altro valore, a partire da quello della fedeltà che si deve ad amici e parenti (v. 182 s.): un principio che si avvicina a quello teorizzato da Pericle, con il concetto che la prosperità della polis è molto più importante e utile della prosperità individuale;[17]

c) La necessità che le relazioni personali siano definite entro la struttura della polis (cfr. v. 187 s.: οὔτ' ἂν φίλον ποτ' ἄνδρα δυσμενῆ χθονὸς / θείμην ἐμαυτῷ, «mai mi farei amico un uomo nemico della patria»);

d) La distinzione basilare tra patrioti e traditori: è sulla base di questa opposizione che Creonte ha stabilito di rendere gli onori funebri a Eteocle «morto combattendo per la patria», e di lasciare insepolto il corpo di Polinice, colui che invece ha tradito portando guerra alla propria città (v. 192 ss.);

e) Il principio in base al quale la prova dell'esercizio delle cariche pubbliche e le leggi (ἀρχαῖς τε καὶ νόμοισιν) sono lo strumento essenziale per capire e misurare il valore di una persona (vv. 175-177);

f) Il sentimento religioso come bussola per l'azione politica, dal momento che sono stati gli dèi a salvare la polis nella guerra contro i tebani e a «raddrizzarla saldamente» (v. 162 s.: ἀσφαλῶς [...] θεοὶ ὤρθωσαν). L'atteggiamento di Creonte verso gli dèi è sempre ancorato strettamente alla propria azione politica, cosicché egli più avanti respinge come intollerabile l'ipotesi, formulata dal coro ai vv. 278 s., che la sepoltura simbolica di Polinice sia opera di un intervento divino (vv. 282 s.).

Le dichiarazioni di principio e le argomentazioni adottate da Creonte dovevano apparire «del tutto conformi al sentire di un buon cittadino della polis»,[18] non dissimili da analoghe posizioni sostenute in quegli anni da Pericle o da altri esponenti della democrazia ateniese.[19] È vero che Creonte,

---

[17] Si veda il celebre epitaffio di Pericle in Tucidide, II 60, 2-4.

[18] Vttorio Citti, *Strutture e tensioni sociali nell'«Antigone» di Sofocle*, «Atti dell'Istituto veneto di Scienze, Lettere ed Arti», Classe di scienze morali, lettere ed arti, CXXXIV, 1975/976, pp. 477-501, citazione a p. 490.

[19] Bernard MacGregor Walker Knox, *Sophocles and the Polis*, in J. De Romilly (éd par), *Sophocle*, Vandoeuvres-Genève, Paris, Fondation Hardt 1983 («Entretiens sur l'antiquité classique» XXIX), pp. 1-27, qui pp. 13 ss., il quale sottolinea l'identificazione Creonte = polis ateniese e scorge nel suo discorso programmatico «reminiscenze (o anticipazioni) della retorica periclea» (p. 14). Lo stesso Knox, in uno scritto precedente dal tutolo *The Heroic Temper. Studies in Sophoclean Tragedy,* Berkeley-Los Angeles 1964 («Sather Classical Lectures»

fin dal principio, suscita timore negli altri personaggi: in Ismene, che teme molto per la sorte della sorella (v. 82), e nella sentinella, che esita a riferirgli del tentativo di sepoltura per paura di essere punito (cfr. vv. 223-236 e vv. 249-277). Ma la paura delle leggi e dell'autorità non erano di per sé caratteristiche esclusive della tirannide: anzi, erano elementi importanti della concezione democratica della polis (πειθαρχία, ovvero principio dell'obbedienza alle autorità politiche come garanzia dell'ordine della città). Neppure il bando (κήρυγμα) sul divieto di sepoltura di Polinice, che compare in primissimo piano fin dal dialogo iniziale tra Ismene e Antigone, e che Creonte ribadisce in prima persona ai vv. 192-206, può essere inteso come segno di comportamento tirannico. Se pure nella tipologia erodotea un tratto caratteristico del tiranno è proprio quello di «sovvertire le usanze tramandate dai padri» (Erodoto, III 80, 5), la decisione di Creonte di lasciare insepolti i traditori è perfettamente conforme agli usi e alle norme della polis democratica.

Indubbiamente nel Creonte della prima parte del dramma emerge una tendenza accentratrice nel modo in cui gestisce il potere, ed anche una notevole durezza che possiamo ben individuare nelle parole risentite e minacciose che rivolge al coro dei vecchi tebani ai vv. 280 s., allorché essi ipotizzano che vi sia un segno della volontà divina nella tentata sepoltura di Polinice («Smettetela, prima che mi riempiate d'ira con le vostre parole; non dimostratevi stupidi, oltre che vecchi»). Ma questa durezza non è sufficiente per poter dire che qui ci troviamo di fronte ad un governante che agisce da tiranno.[20] Tutt'al più si può osservare una tirannicità latente nel personaggio, pronta ad esplodere alla prima occasione.

XXXV), pp. 62 ss., vedeva in Creonte il rappresentante dei principi clistenico-democratici. Interessante l'accostamento tentato da F. SCHACHERMEYR, *Sophokles und die Perikleische Politik*, cit., p. 58, tra Creonte e il democratico radicale Cleone, che in Tucidide III 37-40 teorizza la necessità della disciplina, dell'obbedienza alle leggi anche quando esse non piacciono (III 37, 3), disprezza la debolezza e la compassione (III 37, 2), critica coloro i quali si credono più saggi delle leggi (III 37, 4) e sospetta di corruzione i suoi oppositori (III 38, 2): Sofocle alluderebbe con Creonte a una concezione della politica che negli anni seguenti avrebbe trovato i suoi rappresentanti più autorevoli nei capi democratico-radicali di Atene.

[20] Nel prologo della tragedia c'è un'occorrenza del sostantivo τύραννος, nella forma plurale, su cui vale la pena di soffermarsi. Ismene, nel tentativo di far recedere la sorella Antigone dai suoi propositi di intervento, le ricorda: «Ora siamo rimaste noi due sole; considera quanto ancor più miseramente periremo se, facendo violenza alla legge, trasgrediremo il decreto o il potere di chi comanda» (εἰ νόμου βίᾳ ψῆφον τυράννων ἢ κράτη παρέξιμεν) (vv. 58-60). La parola τυράννων ha qui un valore semantico neutro: indica, per l'appunto, «chi comanda» in senso lato e non vuole qualificare Creonte come tiranno. L'uscita al plurale poi «generalizza l'espressione e sminuisce così l'impressione che Creonte sia un tiranno» (B.M.W. KNOX, *The Heroic Temper*, cit., p. 63).

Gli aspetti tirannici di Creonte emergono a poco a poco nel corso dell'azione scenica. Creonte zittisce e insulta il coro (v. 280 s.), sospetta che nella città vi sia un'opposizione organizzata che non vuole obbedire ai suoi ordini (vv. 289-292), e ai vv. 304-314 minaccia punizioni crudeli per le sue guardie, sospettate di essersi fatte corrompere col denaro, se non riusciranno a individuare ed arrestare il colpevole. Irascibilità (ὀργή), violenza e inclinazione al sospetto sono tre elementi che nella concezione greca, per come la troviamo teorizzata per esempio in Erodoto, Platone e Aristotele, appartengono tradizionalmente al tiranno.[21] Per tutta la parte centrale del dramma il governante di Tebe alterna ragionamenti politici lucidi e pacati, accompagnati talora con richiami gnomici alla moderazione (per esempio ai vv. 473-479), a reazioni aggressive e violente. È come se Sofocle avesse voluto suggerire che quel modello politico, impersonificato e teorizzato da Creonte al principio del dramma, fondato sul rispetto assoluto delle leggi, sull'obbedienza ai magistrati e sulla necessità di anteporre l'interesse della polis ai vincoli di amicizia e parentela (un modello che per molti aspetti richiama la democrazia ateniese periclea) contiene ambiguità e tensioni di segno negativo ed ha in sé i germi di uno sviluppo tirannico. In quest'ottica si dovrebbe leggere anche il celebre primo stasimo dell'*Antigone* (vv. 332-375), intorno al quale si è esercitata la perizia ermeneutica e filologica di più generazioni di studiosi.[22]

---

[21] Lo studio più esaustivo sulla tirannide greca e i suoi riflessi nel teatro è quello di Diego Lanza, *Il tiranno e il suo pubblico*, Torino, Einaudi 1977, rist. Pistoia, Petite plaisance 2020. Si veda inoltre Giovanni Giorgini, *La città e il tiranno*: *Il concetto di tirannide nella Grecia del VII–IV secolo a. C.*, Milano, Giuffrè 1993; Camine Catenacci, *Il tiranno e l'eroe. Per un'archeologia del potere nella Grecia antica*, Milano, Bruno Mondadori 1996; Richard Seaford, *Tragic Tyranny*, in K. Morgan (ed. by), *Popular Tyranny: Sovereignty and its Discontents in Ancient Greece*, Austin, University of Texas Press 2003, pp. 95-115.

[22] Escludendo che lo stasimo sia una specie di parabasi in cui il poeta esprime le proprie concezioni senza riferimenti precisi alla trama, esso va interpretato nel contesto dell'azione, il che naturalmente non esclude che le riflessioni ivi contenute costituiscano «uno sfondo etico-religioso» per la comprensione dell'intera vicenda (Albin Lesky, *La poesia tragica dei Greci*, Bologna, Il Mulino 1996, p. 304). Il tema della δεινότης dell'uomo (cfr. vv. 332 s.) penso si debba riferire in primo luogo proprio a Creonte. È a lui solo (non al trasgressore del κήρυγμα e non ad Antigone) che in quel momento della vicenda drammatica si addice l'idea del progresso umano che non pare avere limiti se non la morte, e proprio per Creonte vale la duplicità intrinseca a questo modello di sapere e potere (ovvero la possibilità di un uso buono o cattivo: cfr. v. 367). Non a caso tale duplicità è posta in relazione con la polis; quella polis che Creonte ha mostrato di considerare il valore supremo, di fronte a cui posporre ogni altra cosa. Il coro, personaggio del dramma e non certo 'spettatore ideale', si trova in una posizione di attesa e incertezza, e prospetta l'idea che dal comportamento di Creonte possano scaturire esiti differenti, idea espressa attraverso l'efficace antinomia «alto nella città» / «fuori dalla città» (ὑψίπολις / ἄπολις): un esito positivo ed uno negativo rispetto alla realtà della polis. Per una rassegna sintetica delle varie interpretazioni cfr. Guido Paduano, *Sofocle. Tragedie e frammenti*, Torino, UTET 1982, I, p. 274, n. 21.

È soprattutto dopo la cattura di Antigone che il volto tirannico di Creonte si mostra in tutta la sua ferocia. La paura di essere contestato e messo in discussione domina il personaggio, e l'ideologia del bene pubblico, pur sempre indicata come necessaria, lascia il posto alla difesa del proprio potere personale. Si intensificano i tratti del tiranno, quali per esempio la sospettosità, che induce Creonte a includere anche Ismene tra i partecipanti al complotto (vv. 488 s.) e la violenza, che si può misurare nella furia con cui vuole che Antigone venga punita (le modalità dell'esecuzione vengono enfaticamente ribadite in più punti: cfr. vv. 577-579, vv. 655-658, vv. 760 s., vv. 773-780 e vv. 883-891). Anche Emone, nella lunga scena che segnala la totale incomunicabilità di Creonte col mondo esterno, parla della paura che il tiranno incute col suo sguardo tra i cittadini (v. 690: τὸ γὰρ σὸν ὄμμα δεινὸν ἀνδρὶ δημότῃ, «il tuo sguardo incute timore all'uomo del popolo»).[23] La paura di essere individuato come colpevole scatena, infine, l'empietà – altro tratto tipicamente tirannico – resa ben evidente dalla scena di Tiresia (vv. 988 ss.). È evidente che l'incompatibilità tra lo svolgimento regolare delle pratiche di culto e il potere di Creonte, denunciata dal *mantis*, significa di fatto porre in dubbio l'autorità stessa del sovrano. La paura spinge a quel punto Creonte dapprima a lanciare accuse ingiuriose contro il profeta, a partire da quella di partecipare anch'egli alla congiura contro il suo potere, e quindi produce uno smarrimento totale che prelude al cedimento morale e alla resa, ancorché la decisione di liberare Antigone (vv. 1111 s.) e il riconoscimento delle leggi divine (vv. 1113 s.) si rivelano ormai tardivi e inutili, così che la catastrofe del protagonista risulta inevitabile.[24]

Ci si deve chiedere quale sia il senso dell'operazione compiuta da Sofocle. Al tempo dell'*Antigone* e dell'*Edipo re*, la tirannide era percepita ad Atene come un disvalore assoluto, e la paura del tiranno era un sentimento diffuso che contribuiva alla definizione e al rafforzamento dell'identità collettiva della polis. Si può ben dire che l'ideologia della città demonizza costantemente la tirannide, sia per quanto riguarda la passata esperienza dei Pisistratidi, sia per l'eventualità di un ritorno ad essa. L'aspetto da non sottovalutare in questo deciso e ostentato rigetto della tirannide è che esso

---

[23] Sulla paura come elemento scatenante, sul piano drammaturgico, che produce tirannicità cfr. G. Ugolini, *Φόβος φυτεύει τύραννον: The Tyrant's Fears on the Attic Tragic Stage*, «Comparative Drama», li (*The Tyrant's Fear*: Part I), 2017, pp. 456-474.

[24] Per l'analisi della tirannide di Creonte cfr. Cecil Maurice Bowra, *Sophoclean Tragedy*, Oxford, Oxford University Press 1944, pp. 72-78; Anthony J. Podlecki, *Creon and Herodotus*, «Transactions and Proceedings of the American Philological Association», xcvii, 1966, pp. 359-371; Hermann Funke, *Kreon apolis*, «Antike und Abendland», xii, 1966, pp. 29-50; Reginald Pepys Winnington-Ingram, *Sophocles. An Interpretation*, Cambridge, Cambridge University Press 1980, pp. 122-128.

non era prerogativa esclusiva dei democratici, ma poteva essere utilizzato in chiave polemica e di propaganda anche dagli esponenti dell'aristocrazia ostili al regime democratico: proprio per questo motivo e in questo senso la concezione antitirannica si caratterizzava come un elemento unificante della comunità politica. Attraverso l'*exemplum* di Creonte che da leader democratico si trasforma in tiranno, Sofocle mette in guardia il pubblico di Atene dai rischi di una involuzione tirannica. Gli archetipi mitologici vengono presentati con un'innovazione significativa e che doveva risultare sorprendente e sconcertante per gli spettatori, mettendo al centro dell'azione scenica dei modelli di regalità volutamente ambigui, che richiamavano per modalità concettuali, prassi e terminologia la polis democratica di quegli anni. Gli Ateniesi dovevano rispecchiarsi in quei modelli di potere e comprendere i limiti e i rischi di un'azione politica che, pur esplicandosi nell'interesse della polis, perde di vista i valori etici e religiosi tradizionali. In questo senso si può ben dire col Wilamowitz che l'*Antigone* è un «politisches Drama»[25] e si può anche capire il senso dell'elezione di Sofocle a stratego in seguito al successo della rappresentazione.

L'Antigone di Sofocle: le leggi non scritte

Il passo cruciale del dramma, in cui si fa riferimento alle «leggi non scritte», sono i versi 450-460, quando la principessa tebana, subito dopo aver confessato al cospetto di Creonte di avere trasgredito il divieto di seppellire il corpo di Polinice, difende il proprio operato. Dice Antigone:

> οὐ γάρ τί μοι Ζεὺς ἦν ὁ κηρύξας τάδε,
> οὐδ' ἡ ξύνοικος τῶν κάτω θεῶν Δίκη
> τοιούσδ' ἐν ἀνθρώποισιν ὥρισεν νόμους,
> οὐδὲ σθένειν τοσοῦτον ᾠόμην τὰ σὰ
> κηρύγματ' ὥστ' ἄγραπτα κἀσφαλῆ θεῶν
> νόμιμα δύνασθαι θνητά γ' ὄνθ' ὑπερδραμεῖν.
> οὐ γάρ τι νῦν γε κἀχθές, ἀλλ' ἀεί ποτε
> ζῇ ταῦτα, κοὐδεὶς οἶδεν ἐξ ὅτου 'φάνη.
> τούτων ἐγὼ οὐκ ἔμελλον, ἀνδρὸς οὐδενὸς
> φρόνημα δείσασ', ἐν θεοῖσι τὴν δίκην
> δώσειν·

Ma per me non è stato Zeus a proclamare quel divieto, né Dike che dimora insieme con gli dei inferi ha fissato tali leggi per gli uomini. E non

[25] U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Die griechische Tragödie und ihre drei Dichter*, in *Griechische Tragödien*, übersetzt von U. von Wilamowitz-Moellendorff, IV, Berlin, Weidmann 1923, p. 345.

> pensavo che i tuoi proclami avessero tanta forza che un mortale potesse trasgredire le leggi non scritte e incrollabili degli dèi. Infatti, non sono di oggi o di ieri, ma sempre vivono queste [leggi], e nessuno sa da quando apparvero. Di esse io non volevo, per timore della volontà di alcun uomo, scontare la pena di fronte agli dèi.

Dunque, tra le varie caratteristiche che designano quelle leggi si citano il loro carattere di oralità (ἄγραπτα), l'essere salde e incrollabili (κἀσφαλῆ) l'avere origine divina e, in particolare, il loro essere associate a Zeus; il prevedere pene gravi da parte degli dèi per coloro che le violano; l'essere antichissime fino al punto che si è persa memoria della loro origine, l'avere carattere non transeunte ma eterno (non sono di oggi o di ieri ma sempre vivono), l'essere associate a Dike che dimora con gli dèi inferi, l'avere uno stretto collegamento con la sepoltura dei morti. Né in questo passaggio cruciale, né altrove nel corso del dramma Antigone si riferisce alla 'naturalità' delle leggi in cui crede. Il legame leggi di Antigone/diritto naturale è una costruzione posteriore, che risale ad Aristotele[26] e che è stata più volte riproposta; ma le leggi cui si richiama il personaggio di Sofocle non hanno nulla a che fare con una loro pretesa origine naturale, né mai Antigone rivendica la giustezza della propria condotta invocando la natura e le sue leggi.[27]

Ma cosa significa rivendicare la superiorità degli ἄγραπτα νόμιμα sulle leggi di Creonte ovvero sulla normativa giuridica della polis? Non significava rivendicare la superiorità di un astratto imperativo etico universale,

---

[26] Cfr. Aristotele, *Retorica*, I 13, 1373 b1-11 e I 15, 1, 1375 a27-b2. A Jacques Maritain si deve la definizione di Antigone quale «eterna eroina del diritto naturale» (Jacques Maritain, *Les droits de l'homme et la loi naturelle*, Paris, Hartmann 1945, rist. in Jacques et Raissa Maritain, *Œuvres completes*, VII (*1939-1943*), Fribourg-Paris, Editions universitaires Saint-Paul 1988, p. 675. Sulla questione cfr. la panoramica di S. Tzitzis, *Scolies sur les nomima d'Antigone, représentés comme droit naturel*, «Archives de Philosophie du Droit», XXXIII, 1988, pp. 243-259. Una rassegna delle letture giusnaturalistiche di Antigone tra gli studiosi italiani in Filippo Cancelli, *Le leggi divine di Antigone e il diritto naturale*, Roma, Texmat 2000, pp. 147 ss. Cfr. anche G. Ugolini, *Antigone e la questione giuridica*, cit., pp. 140-158.

[27] Le ricorrenze del termine φύσις nel testo della tragedia sofoclea sono pochissime, nessuna in battute pronunciate da Antigone, e tutte di significato affatto generico. Tutt'al più si potrebbe dire, ed è stato detto, che «se qualcuno in questa tragedia rappresenta il diritto naturale, sarebbe la dolce Ismene che rimprovera a sua sorella di opporsi alla propria natura, alla natura femminile, volendosi ergere da sola contro la forza del destino». Cfr. Fabio Ciaramelli, *Il dilemma di Antigone*, Torino, Giappichelli 2017, p. 107, con richiamo a Michel Villey, *Leçons d'histoire de la philosophie du droit*, Paris, Dalloz 1962², p. 123. Il passo cruciale sono i vv. 61-62 quando Ismene afferma: «Ma bisogna considerare questo: che siamo nate donna (γυναῖχ' ὅτι ἔφυμεν), non possiamo combattere contro gli uomini». Il verbo φύω ha qui il senso pregnante di «essere per natura».

né di una generica norma religiosa che impone ai vivi di seppellire i morti. Sofocle mirava a difendere qualcosa di ben più specifico: il primato della legislazione gentilizia in materia di rituali funebri e dunque il diritto inviolabile per i membri di un *ghenos* di rendere le supreme esequie ai loro cari, indipendentemente dal diritto codificato dalla città e dalle decisioni adottate dai suoi governati.[28] Il sintagma «legge non scritta» denota un vero e proprio sistema legislativo, di tradizione orale, del quale erano depositarie le grandi casate gentilizie che avevano dominato la polis ateniese nell'età più arcaica e che ancora, in regime di democrazia, ambivano ad esercitare una sorta di egemonia politica. All'opposto, il bando di Creonte nella trama drammatica è simbolo delle «leggi scritte», vale a dire delle deliberazioni degli organi costituzionali della polis, il cui testo scritto, redatto e conservato a cura dello Stato, garantiva la certezza del diritto e l'equità nella sua applicazione. Dietro i versi dell'*Antigone* si colgono i riflessi di un contrasto, abbastanza netto nelle sue linee di fondo, tra la politica svolta dalle grandi casate gentilizie e la politica di indirizzo democratico. La prima mirava a presentare la legislazione orale come un quadro istituzionale rigido, così da circoscrivere in limiti precostituiti l'attività normativa della polis democratica; l'altra si poneva, viceversa, lo scopo di affermare la sovranità assoluta della città, con la prerogativa di prendere decisioni al di fuori di qualsiasi vincolo, attraverso i propri organismi legislativi. Lo scontro era dunque tra legge della polis e *corpus* giuridico di leggi «sacre», affidate alla memoria, di cui erano custodi e interpreti alcuni collegi sacerdotali ereditari di antiche famiglie della grande aristocrazia: gli Eumolpidi di Eleusi (competenti in particolare per i misteri eleusini e per questioni di empietà), i Cheruchi (anch'essi competenti per i misteri eleusini), gli Eupatridi (competenti per i πάτρια, le norme patrie), i Pythochrestoi (legati al santuario Delfi e competenti in materia di riti purificatori).[29] Tali norme non si esaurivano in prescrizioni di carattere sacrale e rituale, ma disciplinavano in modo dettagliato per esempio le infrazioni commesse nel corso

[28] Mi rifaccio alle approfondite analisi di Rudolph Hirzel (*ΑΓΡΑΦΟΣ ΝΟΜΟΣ*, Leipzig, Teubner 1900), di Gustave Glotz (*La cité grecque*, Paris, La renaissance du livre 1928), di Kurt von Fritz (*Atthidographers and Exegetae*, «Transactions and Proceedings of the American Philological Association», lxxi, 1940, pp. 91-126), di Hans-Joachim Mette,ì (*Die 'Antigone' des Sophokles*, «Hermes», lxxxiv, 1956, pp. 129-134), di Giovanni Cerri (*Legislazione orale e tragedia greca. Studi sull'*Antigone *di Sofocle e sulle* Supplici *di Euripide*, Napoli, Liguori 1979; *Il significato dell'espressione 'leggi non scritte' nell'Atene del v secolo a.C.: formula polivalente o rinvio ad un corpus giuridico di tradizione orale?*, «Mediterraneo antico», xiii, 2010, pp. 139-146).

[29] Sui collegi sacerdotali interpreti delle leggi non scritte rimando allo studio di Laura Pepe, *Osservazioni sul ruolo e sulla funzione degli esegeti ateniesi*, «Dike. Rivista di Storia del Diritto Greco ed Ellenistico», xix/xx, 2016/2017, pp. 51-81.

dei riti misterici, contemplando sanzioni molto severe per i contravventori; le fonti ci informano che le loro leggi punivano diversi comportamenti ritenuti 'empi' con la morte senza processo. E tali norme sacre inabrogabili potevano essere utilizzate in caso di specifici reati, come per esempio quello di sacrilegio o tradimento.

Ma il vero punto qualificante che caratterizza la ribellione di Antigone, la sua opposizione alle disposizioni di Creonte in merito al trattamento da riservare al cadavere di Polinice, è l'attaccamento profondo di Antigone al proprio *ghenos*, alla stirpe di sangue. Un attaccamento estremo e incondizionato.[30] La difesa dei propri famigliari è lo scopo precipuo di Antigone, la quale del resto nel contestare il *nomos* che vieta la sepoltura di Polinice non pone mai in discussione la legittimità del potere di Creonte, non ne medita l'eliminazione o la sostituzione, né una vendetta ai suoi danni. Si limita a disobbedire allo specifico divieto di sepoltura: e non nel senso di voler difendere in assoluto il principio universale (o per lo meno il costume panellenico) per cui tutti i morti vanno sepolti indipendentemente dai crimini che possono avere commesso. La logica che persegue è la logica del sangue, e l'unico cadavere di cui si preoccupa è quello del proprio fratello[31], come risulta chiaro anche dal cosiddetto 'calcolo' di Antigone dei vv. 904-912:

> Καίτοι σ' ἐγὼ 'τίμησα τοῖς φρονοῦσιν εὖ.
> Οὐ γάρ ποτ' οὔτ' ἂν εἰ τέκνων μήτηρ ἔφυν
> οὔτ' εἰ πόσις μοι κατθανὼν ἐτήκετο,
> βίᾳ πολιτῶν τόνδ' ἂν ἠρόμην πόνον.
> Τίνος νόμου δὴ ταῦτα πρὸς χάριν λέγω;
> πόσις μὲν ἄν μοι κατθανόντος ἄλλος ἦν,
> καὶ παῖς ἀπ' ἄλλου φωτός, εἰ τοῦδ' ἤμπλακον·
> μητρὸς δ' ἐν Ἅιδου καὶ πατρὸς κεκευθότοιν
> οὐκ ἔστ' ἀδελφὸς ὅστις ἂν βλάστοι ποτέ.
>
> Eppure, io ti ho reso gli onori dovuti, per chi e ben assennato. Del resto, né se fossi divenuta madre di figli, né se a disfarsi fosse il corpo di mio marito, non mi sarei assunta il peso di quest'opera andando contro il volere dei cittadini. In virtù di quale norma lo affermo? Morto mio marito, ne avrei avuto un altro, e da un altro uomo avrei potuto avere un figlio, se

[30] Tale attaccamento emerge già nella prima battuta del prologo, quando si rivolge a Ismene con l'epiteto pregnante di αὐτάδελφος che enfatizza l'identità consanguinea e va inteso non tanto come un appello alla sorellanza, bensì alla comune parentela con Polinice.

[31] Da questo punto di vista non pare rilevante il parallelismo spesso indicato con il libro XXIV dell'*Iliade*, ovvero la restituzione da parte di Achille del corpo di Ettore al padre Priamo affinché possa ricevere gli onori funebri (da ultimo cfr. Maurizio Bettini, *Homo sum. Essere "umani" nel mondo antico*, Torino, Einaudi 2019, pp. 70-79).

> l'avessi perso. Ma dato che mia madre e mio padre sono morti, non è più possibile che io abbia un fratello.

Solo tenendo conto dell'estremo sentimento di appartenenza al *ghenos* che anima la figura di Antigone si può capire il senso di questo passaggio: la protagonista dichiara di aver condotto la sua lotta per amore del fratello, ma che non avrebbe fatto lo stesso per un figlio o per un marito, in quanto entrambi sostituibili.[32] Pare inoltre opportuno segnalare che in precedenza, al v. 517, Antigone aveva sottolineato che «è morto un fratello, non uno schiavo» (Οὐ γάρ τι δοῦλος, ἀλλ' ἀδελφὸς ὤλετο) un'esclamazione che nella sua ovvietà lascia trasparire l'idea che le sue preoccupazioni per il rito funebre sono destinate ad un famigliare, un membro del proprio *ghenos* nobiliare, mentre per uno schiavo Antigone non avrebbe certo invocato le leggi divine, né avrebbe messo a rischio la propria vita. Pienamente inscritta nel cosmo etico arcaico, nel quale la conquista della gloria futura conta molto più della stessa sopravvivenza, Antigone può sostenere che la sepoltura del corpo del fratello rappresenta per lei la «gloria più gloriosa» (v. 502: κλέος γ' ἂν εὐκλεέστερον) che possa conseguire.

Le bussole esistenziali di Antigone sono la *philìa* e i *philoi*, nel senso ristretto di congiunti, consanguinei, appartenenti alla sua stessa stirpe: una stirpe che, per altro, e segnata dalla macchia dell'incesto che rende ancora più necessario il vincolo della parentela. Non si tratta di ideali astratti e universali, bensì di una precisa posizione ideologica. Non c'è nessuna filantropia o *humanitas*: molti fraintendimenti derivano dal v. 523 in cui la protagonista, di fronte a Creonte, esclama la frase οὔτοι συνέχθειν, ἀλλὰ

---

[32] Questo passo dell'*Antigone* viene solitamente associato, come reminiscenza o richiamo più o meno diretto, al racconto erodoteo della moglie di Intaferne (Erodoto, III 119, 6), dove la donna è posta di fronte alla scelta di salvare dall'esecuzione uno dei suoi congiunti e opta per salvare il fratello invece del marito e dei figli con la motivazione che potrà avere nuovi figli e un nuovo marito, mentre non potrà avere nuovi fratelli essendole morti i genitori. Le analogie sono evidenti, ma il caso sofocleo è un po' diverso nel senso che Antigone non ha di fatto nessuna scelta possibile, non avendo né marito, né figli ed essendo Polinice già morto. Una disanima delle principali interpretazioni di questi versi si trova in Thomas Alexander Szlezak, *Bemerkungen zur Diskussion um Sopkokles, «Antigone. 904-920*, «Rheinisches Museum für Philologie», CXXIV, 1981, pp. 108-142. Tra gli studiosi favorevoli all'espunzione del passo (secondo un vecchio *desideratum* di Goethe) cfr. Wolfgang Rösler, *Die Frage nach der Echtheit von Sophokles, Antigone» 904-920 und die politische Funktion der attischen Tragödie*, in Alan H. Sommerstein *et alii* (ed. by), *Tragedy, Comedy, and the Polis. Papers from the Greek Drama Conference* (Nottingham, 18-20 July 1990), Bari, Levante 1993, pp. 81-89. Sul motivo della insostituibilità del fratello nel folklore cfr. lo stimolante intervento di M. Bettini, *Il fratello di Antigone. Dilemmi parentali, survivals e regole del lutto*, in A.M. Belardinelli - G. Greco (a cura di), *Antigone e le Antigoni*, cit., pp. 109-122.

συμφιλεῖν ἔφυν, sovente intesa come «Non sono nata per condividere l'odio, ma l'amore» (traduzione di Raffaele Cantarella), ovvero «La mia natura è di condividere affetti, non odi» (traduzione di Guido Paduano). In realtà Antigone non vuole asserire una sua predisposizione esistenziale per l'amore contro l'odio (un atteggiamento precristiano che sarebbe anacronistico e incomprensibile). Con le parole di Walter Lapini si può parafrasare il senso di quella battuta in questo modo: «La mia *physis* e la mia nascita, cioè il mio grado di parentela con l'estinto, mi vietano di condividere odio *con te* [Creonte], e mi impongono di condividere la *philìa* con lui [Polinice]».[33] *Philìa* per Antigone coincide *tout court* con *syngèneia,* 'consanguineita', ed è una parola-chiave ripetuta insistentemente e ossessivamente, fino ad acquisire una valenza ideologica decisiva[34]. Ben lungi dal funzionare come una sorta di virtù etico-politica finalizzata a superare le concezioni consolidate della giustizia, ovvero espressione di un '*ethos* condiviso', di una dimensione pubblica e comunitaria, che tratta ogni cittadino come un fratello e contrasta la logica impersonale del potere, la *philìa* di Antigone è il segno dell'appartenenza a una cultura arcaica e gentilizia, certamente regressiva rispetto a quella predominante nella polis ateniese del V secolo, una cultura che considera il diritto di nascita quale requisito esclusivo per l'esercizio del potere e che si riconosce in un codice familistico-dinastico fondato sulla continuità di lignaggio. Da questo punto di vista la *philìa* di Antigone contrasta clamorosamente con il programma politico di Creonte che all'inizio del dramma ripudia i valori parentali in nome dell'interesse pubblico (vv. 182-183). A tale intransigente ed estremo attaccamento ai valori della stirpe si associa nel personaggio di Sofocle un carattere aspro (vv. 471-472), inflessibile nel portare a compimento i propositi che si è prefissata (v. 443), senza coinvolgimenti emotivi, estraneo alla sfera dell'affettività (ben poco sensibile nei confronti dell'innamorato Emone, per esempio, che non degna di una parola per tutto il dramma).

---

[33] Walter Lapini, *Il tiranno imperfetto*, in M. Ripoli – M. Rubino (a cura di), *Antigone. Il mito, il diritto, lo spettacolo*, cit., pp. 75-97, citazione a p. 91.

[34] «Antigone declina ossessivamente tutti i termini della *philìa* alternandoli e intercambiandoli con quelli della parentela e anche con possessivi ricorrenti – il mio, il tuo, il nostro, i nostri, i miei: sono chiodi fissi delle battute di Antigone sia in funzione di qualificativi dei nomi di parentela, dei fratelli e dei genitori, sia in funzione pronominale al posto di essi»: cfr. Anna Beltrametti, *Antigone o della questione morale. Elaborazione tragica della sovranità democratica*, in D. Ambaglio (a cura di), *Συγγραφή. Materiali e appunti per lo studio della storia e della letteratura antica*, IV, Como, New Press 2002, pp. 33-49, citazione a p. 35. Sul tema dei rapporti di consanguineità nella Grecia antica e il lessico che ad essa appartiene cfr. E. Avezzù - O. Longo (a cura di), *Koinòn aima. Antropologia e lessico della parentela greca*, Bari, Adriatica 1991.

Il sintagma ἄγραπτα νόμιμα usato da Antigone, equivalente a quello più comune di ἄγραφοι νόμοι, non rimanda, dunque, a generiche e universali norme di condotta etica, come accadrà nel IV secolo con una progressiva banalizzazione del concetto.[35] Va riferito piuttosto alla concreta situazione storica degli anni in cui la tragedia fu messa in scena, e riguarda precisamente la tensione tra *ghenos* e polis che caratterizzò gran parte della storia di Atene nel V secolo a.C., anche nella fase di massimo consolidamento del sistema democratico. Le leggi cui si appella l'Antigone sofoclea rimandano, come si è detto, a norme considerate di natura divina (e perciò 'sacre'), non abrogabili, tramandate oralmente e applicabili ad ambiti quali i rituali misterici, il diritto funerario o i reati di empietà. Norme che tutelavano in particolare certi legami famigliari e il cui rispetto doveva essere sentito, almeno da coloro che le difendevano, come «ben più cogente dell'obbedienza alle leggi promulgate dalla città».[36] Più difficile è cogliere la motivazione precisa che indusse il tragediografo a problematizzare nel dramma tale questione. Ma il finale svela in maniera piuttosto evidente la condanna di una città e di un governante che promulghino leggi in stridente collisione con quelle leggi non scritte, ritenute eterne e ineliminabili, che regolavano le relazioni tra membri dello stesso *ghenos* imponendo determinati obblighi e comportamenti: il dovere della sepoltura, innanzi tutto, a prescindere dall'eventuale sanzione *post mortem* prevista dalle autorità della polis in casi di tradimento. L'osservanza di quelle «leggi non scritte» poteva avere come conseguenza situazioni in cui «l'identità del singolo come membro della famiglia» risultava più forte «della sua identità come membro della polis».[37]

L'Antigone di Brecht: dittatura e resistenza

A partire dalla Seconda guerra mondiale e negli anni subito successivi

---

[35] Così pensava V. Ehrenberg, *Sofocle e Pericle*, cit., pp. 57 ss., per il quale ἄγραφοι νόμοι era un'espressione polivalente, senza alcuna specifica valenza giuridica, che poteva assumere differenti sfumature etiche, politiche e religiose a seconda del contesto d'uso. Anche per Martin Ostwald, *Was there a Concept of ἄγραφοι νόμοι in Classical Greece?*, in Edward N. Lee *et alii* (ed. by), *Exegesis and Argument. Studies in Greek Philosophy presented to G. Vlastos*, Assen, Van Gorcum & Co. 1973, pp. 70-104, non è mai esistito in Grecia un concetto preciso di «legge non scritta» che avesse risvolti giuridici.

[36] L. Pepe, *Nomos agraphos, nomos gegrammenos. Osservazioni su 'leggi non scritte' e 'leggi scritte' nell'ordinamento ateniese*, «Dike. Rivista di Storia del Diritto Greco ed Ellenistico», VII, 2017, pp. 109-137, citazione a p. 130.

[37] Ivi, p. 123.

del Novecento la cultura europea conosce un incredibile revival di Antigone, soprattutto in area tedesca. È quella che Sotera Fornaro ha chiamato «l'ora di Antigone», scoccata in un'Europa che era appena uscita da una guerra devastante, esattamente come la Tebe del mito.[38] L'*Antigone* di Bertolt Brecht – composta dopo il rientro dall'esilio americano in Svizzera, negli ultimi mesi del 1947, messa in scena il 15 febbraio 1948 allo Stadttheater di Coira, considerata per molti aspetti «atto di rifondazione del teatro europeo»[39] – rappresenta la prima ricezione del mito in cui la protagonista viene ricondotto esplicitamente alla tematica del nazismo e del Terzo Reich. Per cogliere il senso dell'operazione artistico-culturale del drammaturgo di Augsburg e le valenze politiche di tale operazione, occorre valutare innanzi tutto le ragioni della scelta di indirizzarsi proprio sul dramma di Antigone, la tragedia prediletta durante gli anni del Terzo Reich, ripetutamente messa in scena (se ne contano almeno 16 produzioni per 150 rappresentazioni) e trattata astrattamente come opera al di fuori del tempo e avulsa da ogni significato politico, una creazione sublime del genio greco col quale i nazisti si sentivano imparentati su base razziale.[40]

La scelta di Brecht e il lavoro da lui apportato sul testo e sulla messinscena è documentato dalle numerose riflessioni e annotazioni che si leggono nel suo *Arbeitsjournal* (*Diario di lavoro*), e che consentono di ricostruire il processo creativo dell'autore. In una di queste si spiegano le motivazioni per voler ricorrere alla traduzione di Hölderlin, divenuta oramai un classico della tradizione letteraria tedesca:[41]

> Tra il 30 novembre ed il 12 dicembre ho terminato una rielaborazione dell'"Antigone" Su consiglio di Cas [Caspar Neher, scenografo e regista] prendo la traduzione di Hölderlin che viene recitata di rado, o forse mai,

---

[38] S. Fornaro, *L'ora di Antigone dal nazismo agli 'anni di piombo'*, Tübingen, Narr 2012.

[39] S. Fornaro, *Antigone. Storia di un mito*, cit., p. 133.

[40] Cfr. Hellmut Flashar, *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit*, München, Beck 1991, pp. 169-173. In queste rappresentazioni Antigone assurge solitamente a modello di coraggio e purezza, mentre Creonte è rappresentato come despota di tipo orientale.

[41] Sull'importanza delle traduzioni di Hölderlin per le messinscene di ambito tedesco tra Ottocento e Novecento cfr. lo studio fondamentale di Marco Castellari, *Hölderlin und das Theater. Produktion – Rezeption – Transformation,* Berlin-Boston, De Gruyter 2018. Oltre al *Diario di lavoro* è di grande importanza lo scritto di Bertolt Brecht e Caspar Neher, *Antigonemodell 1948*, Berlin, Gebrüder Weiss 1949: un testo in cui sono raccolti bozzetti di scena, foto dalla prima rappresentazione, note esplicative sulle scelte di regia, sul tipo di recitazione e una prefazione dello stesso Brecht. Si condensa lì il progetto di costruire con *Antigone* un 'modello' nuovo di teatro con cui far rinascere una civiltà teatrale che il nazismo aveva distrutto.

> perché viene giudicata troppo oscura. Vi trovo cadenze sveve e costruzioni latine da liceo e mi sento a casa mia. Ci si sente anche un po' di Hegel. Probabilmente è il ritorno nell'area linguistica tedesca che mi spinge a questa impresa. Per quel che riguarda l'aspetto drammatico, il "destino" si elimina per così dire da solo, strada facendo.[42]

La decisione di assumere come testo guida la classica traduzione di Hölderlin, che risaliva al 1804, che risuona per certi versi arcaica e certamente molto difficile da comprendere, e che Brecht giudicava «di una radicalità stupefacente» (*von erstaunlicher Radikalität*),[43] corrisponde ad una precisa strategia estetico-politica. Significa prendere le distanze dalla lingua tedesca contemporanea, trasformata e deformata dal regime nazista fino a divenire un brutale gergo tecnico-burocratico.[44] Dopo avere vissuto per una quindicina d'anni in esilio in contesti linguistici non germanofoni, Brecht sentiva l'esigenza di marcare la distanza dal tedesco contemporaneo, avvertito come espressione della dittatura hitleriana, per pescare nella migliore tradizione del passato un modello linguistico lontanissimo dal tedesco quotidiano e dalla retorica nazista. Hölderlin, dunque, con la sua poesia al tempo stesso arcaizzante e straniante, evocativa e suggestiva, era lo strumento idoneo per un rinnovamento estetico rispetto alla barbarie del recente passato e per fungere da filtro di distanziamento rispetto alle vicende rappresentate.[45] Ma Brecht non si è limitato ad assumere la traduzione di Hölderlin così com'era per mettere in scena la propria *Antigone*: la sottopone ad una revisione stringente con molti cambiamenti e inserzio-

---

[42] B. Brecht, *Arbeitsjournal 1938-1955*, Berlin-Weimar, Aufbau-Verlag 1977. Si cita da *Diario di lavoro*, a cura di W. Hecht, trad. italiana di B. Zagari, II, Torino, Einaudi 1976, p. 873 (16.12.1947).

[43] Ivi, p. 880 (25.12.1947).

[44] Fondamentale sull'alterazione della lingua tedesca da parte dei nazisti è il libro di Victor Klemperer, *LTI. Lingua tertii imperii - Notizbuch eines Philologen* (1947). Filologo romanzo di origine ebraica, Klemperer fu perseguitato dal regime hitleriano e privato della cattedra universitaria. Il suo taccuino è tradotto in italiano col titolo *La lingua del Terzo Reich. Taccuino di un filologo*, a cura di P. Buscaglione Candela, Firenze, Giuntina 1998.

[45] Considerata 'folle' e zeppa di errori, la traduzione di Hölderlin si è rivelata successivamente, alla luce di studi adeguati, un tentativo consapevole e profondo di scavare nel greco di Sofocle andando alla radice delle forme linguistiche. Tra i tanti studi sul tema cfr. Chiara Sandrin, *La 'parola rossa' di Antigone. Su alcuni aspetti del rapporto di Hölderlin con la lingua greca*, «Atti dell'Accademia delle Scienze di Torino, CXXX, 1996, pp. 105-128, e Giovanni Scimonello, *Il 'regno di Apollo' e la 'sobrietà giunonica' ovvero il rapporto fra i greci e i moderni. Friedrich Hölderlin traduttore in tedesco delle due tragedie di Sofocle 'Oedipus der Tyrann' e 'Antigone'*, in G. Catalano - F. Scotto (a cura di), *La nascita del concetto moderno di traduzione. Le nazioni europee fra enciclopedismo e epoca romantica*, Roma, Armando 2011, pp. 115-138.

ni nuove, sia pure corrispondenti per tonalità all'originale.[46] Quanto agli aspetti politici dell'adattamento brechtiano va tenuto conto del fatto che già Hölderlin nella sua traduzione e soprattutto nelle *Note all'Antigone* aveva sviluppato un'interpretazione del dramma in chiave politica, sulla scia della Rivoluzione francese, vedendo nella protagonista una figura 'rivoluzionaria' che nel fronteggiarsi con Creonte simboleggiava il desiderio di rinnovamento in contrapposizione alle forme statali sclerotizzate.[47] Brecht colse bene questo significato politico proposto da Hölderlin, e la tragedia di Sofocle diventa con lui anche un terreno in cui riflettere sulle recenti catastrofi della storia tedesca ed europea: la dittatura nazista appena conclusa, le guerre imperialiste di conquista e le loro conseguenze, il problema della sepoltura dei morti, tenuto conto dell'enorme numero di soldati e civili dispersi e considerati quanti erano caduti vittima dell'Olocausto senza alcuna possibilità di ricevere mai una degna sepoltura. Nel *Diario di lavoro* si ritrovano molti spunti di riflessione che accompagnano la stesura dell'*Antigone* e rimandano a temi di attualità politica. Per esempio, queste annotazioni rispettivamente del 23 dicembre 1947 e del 5 gennaio 1948:

> Nel rifacimento dell'*Antigone* la decadenza morale viene fatta derivare da un'impresa che lo stato non è abbastanza forte da affrontare.[48]

> Nell'*Antigone* la violenza viene ormai spiegata partendo dall'incapacità. La guerra contro Argo deriva dal malgoverno di Tebe. Coloro che vengono derubati sono costretti a loro volta a derubare. L'impresa va oltre le forze. La violenza invece di tenere unite le forze le divide; l'elemento umano primitivo, troppo compresso, esplode. E disintegra il tutto e l'annienta.[49]

---

[46] Si è calcolato che nella rielaborazione di Brecht la percentuale di versi di Hölderlin rimasti inalterati ammonti al 19,5%, e considerando tutti i passi in cui rimangono tracce del testo di riferimento si arriva al 32,1% (Hans Bunge, *"Antigonemodell 1948" von Bertolt Brecht und Caspar Neher. Zur Praxis und Theorie des epischen (dialektischen) Theaters Bertolt Brechts*, Greifswald 1957, p. 131). Ciò significa che la rielaborazione di Brecht è in larghissima misura una creazione *ex novo*. Sulla presenza di Hölderlin nell'*Antigone* brechtiana cfr. lo studio accurato e approfondito di M. Castellari, *La presenza di Hölderlin nell'"Antigone" di Brecht*, «Studia theodisca» xi, 2004, pp. 143-182.

[47] Testo tedesco della traduzione di Friedrich Hölderlin in *Sämtliche Werke*, v (*Übersetzungen*), hrsg. von F. Beissner, Kohlhammer, Stuttgart 1952, pp. 203-262. Le *Anmerkungen zur Antigonä*» sono pubblicate in *Sämtliche Werke*, v, cit., pp. 265-272. Trad. it. *Note all'Antigone* di A. Mecacci, in P. Montani (a cura di), *Antigone e la filosofia*, cit., pp. 102-108.

[48] B. Brecht, *Diario di lavoro*, cit., ii, p. 878.

[49] Ivi, p. 889.

È evidente il parallelismo che si intende suggerire per via analogica tra la Tebe mitica di Creonte con le sue guerre di rapina ai danni di Argo da una parte (diversamente dalla tragedia sofoclea dove la guerra di Tebe è difensiva contro l'assalto degli argivi) e l'espansionismo politico-militare del Reich hitleriano alla ricerca di un *Lebensraum* senza limiti dall'altra. In entrambi i casi l'azione di forza, che si rivela insostenibile, apre la strada alla disgregazione interna e alla caduta dei potenti. E in entrambi i casi (la vicenda tebana come quella storica di Hitler) tutto finisce inesorabilmente con la caduta del tiranno:

> In Sofocle la vicenda di Antigone-Creonte rappresenta l'epilogo di una guerra vittoriosa: il tiranno (che poi non è altro che il sovrano) regola i conti con i nemici personali che gli hanno reso difficile la vittoria, si scontra, nel farlo, con un'usanza umana e assiste allo sfacelo della sua famiglia. Nella nuova versione l'azione comincia nel pregnante momento in cui la vittoria è «a portata di mano» e si è costretti a far ricorso alla violenza più disperata, ossia la mancanza di misura si impone come assolutamente necessaria. Questo ricorso alle ultime riserve morali fallisce e accelera la rovina, che per altro era comunque già inevitabile per tutto l'insieme della situazione. Semplicemente la rovina diventa, per così dire, ancora più totale. La casa regnante si disgrega quando il figlio viene meno […]. Poi viene meno il veggente, l'aiutante ideologico, poiché prevede la rovina. L'azione di Antigone non può più consistere che nell'aiuto prestato al nemico ed è questo il contributo morale che essa dà; anche lei aveva mangiato per troppo tempo il pane che era stato cotto nell'oscurità.[50]

Lo sfacelo del dittatore e del gruppo dirigente che lo circonda e asseconda (ovvero, sul piano mitico, della dinastia famigliare dei Labdacidi) è determinato essenzialmente dalla «mancanza di misura». La rivolta di Antigone, lei stessa membra della famiglia al potere, beneficiaria della situazione di privilegio, e dunque in gran parte complice, si verifica soltanto quando il tracollo si sta compiendo, molto tardi, forse troppo tardi. La vicenda è esemplare anche per una riflessione sulla memoria e sull'oblio del passato. Ma la rimozione non serve a nulla, e bisogna avere il coraggio di demolire, per poter ricostruire. Così annota Brecht in data 6 gennaio 1948:

> Appare chiaro da tutto che la Germania non ha ancora neanche capito la sua crisi. La pena di ogni giorno, la penuria di ogni cosa, il girare in tondo di tutti i processi fanno sì che la critica si arresti a livello dei sintomi. Andare avanti, questa è la parola d'ordine. Non si fa che rimandare e rimuovere. Tutti hanno paura di queste demolizioni senza le quali è impossibile ricostruire.[51]

---

[50] Ivi, p. 896 (12.1.1948).

[51] Ivi, p. 892.

Per la prima rappresentazione della sua *Antigone* nel teatro civico di Coira (Chur, capoluogo del cantone dei Grigioni) Brecht scrive un Preludio (*Vorspiel*) che propone una immediata attualizzazione del mito inserendo la vicenda nella cornice temporale della storia recentissima. Siamo a Berlino nell'aprile del 1945, ultimi giorni di guerra, poche settimane prima della capitolazione tedesca. La città è assediata dall'Armata Rossa e vittima di bombardamenti continui. Due sorelle, due ragazze qualsiasi (senza nome nel testo) escono fuori dal rifugio antiaereo, si chiudono in casa e trovano l'uniforme del fratello soldato della Wehrmacht. Capiscono subito che si è dato alla fuga dal fronte come disertore, ma scoprono anche che è caduto nelle mani delle SS ed è stato impiccato ad un palo della luce di fronte a casa. Cosa devono fare? Uscire e tentare di seppellire il fratello, oppure rimanere nascoste e fingere di non avere nessun legame con lui? Le loro reazioni sono differenti. Una delle due (equivalente di Ismene) ha paura e si sente come paralizzata, l'altra (Antigone) è propensa all'azione e vorrebbe uscire con un coltello per tagliare la corda e provare a salvare l'amato fratello. Un soldato delle SS irrompe in casa per chiedere se conoscono il «traditore» appena giustiziato. La prima delle due sorelle si rivolge al pubblico e pronuncia i seguenti versi che chiudono il *Vorspiel*:

> Guardai allora mia sorella:
> Doveva nella sua agonia,
> Correre adesso a liberarlo?
> Forse non era ancora morto.[52]

Questo Preludio, scritto in un linguaggio facilmente comprensibile, costituisce un microdramma a sé stante ed è nettamente separato dalla successiva azione scenica che riguarda la Tebe del mito, personaggi e vicende tradizionali. Ha evidentemente una funzione esemplificativa per evidenziare allo spettatore come l'oggetto della rappresentazione non sia confinato un passato remoto, ma sollevi domande stringenti di grave attualità. Nel parallelismo tra Tebe e Berlino le due sorelle tedesche sono poste dinnanzi a un dilemma cruciale che però è ben differente. Antigone in Sofocle si ribella per dare sepoltura al fratello defunto e quindi per adempiere ad un rituale funebre per lei irrinunciabile. Nel Preludio brechtiano sussiste la possibilità che il fratello sia ancora vivo e possa essere salvato: la scelta è tra un atto di coraggio estremo, che quasi certamente sarà pagato con la

[52] Tutte le citazioni dell'*Antigone* di Brecht provengono dalla traduzione di M. Carpitella in Maria Grazia Ciani (a cura di), *Antigone. Variazioni sul mito*, Venezia, Marsilio 2000, pp.119-182, qui p. 126. Edizione originale tedesca: B. Brecht, *Die Antigone des Sophokles*, in *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1967, pp. 2273-2329.

propria morte, oppure una prudente rassegnazione per evitare il peggio. La risposta è lasciata agli spettatori, ma il senso dell'operazione è chiaro: denunciare il comportamento di quanti durante il nazismo e le persecuzioni di innocenti hanno scelto di tacere e far finta di nulla.

Per la successiva ripresa dell'*Antigone* a Greiz, in Turingia, nel 1951, Brecht decise di eliminare il Preludio berlinese sostituendolo con un «Nuovo Prologo» (*Neuer Prolog*) più breve, di carattere prettamente informativo, recitato dal personaggio di Tiresia, il quale introduce la vicenda in poche parole invitando esplicitamente gli spettatori a stabilire analogie con la situazione contemporanea:

> Noi vi preghiamo
> Di ricercare nel vostro animo azioni simili
> Del più recente passato, o l'assenza
> Di azioni simili. [53]

Dunque, non si tratta di trasporre gli eventi antichi in un'ambientazione moderna o contemporanea, bensì di sottolineare l'attualità che la tragedia di Sofocle può assumere

Venendo ora al testo dell'*Antigone* vera e propria, è possibile misurarne la forte politicità enucleando alcuni spunti che riguardano il sistema dei personaggi e le modifiche nella trama rispetto al modello sofocleo. Lì si annida in modo particolare la presenza di significati nuovi e originali, quasi sempre da leggere in controluce con la vicenda della Germania nazista e le problematiche del dopoguerra. Premetto che, se il personaggio di Creonte, nonostante indossi costumi e orientaleggianti da satrapo persiano, richiama da vicino un dittatore di stampo hitleriano per la violenza del linguaggio e della condotta, viceversa non è possibile ricondurre Antigone *sic et simpliciter* ad una figura di resistenza antiregime. Gli spunti che suscitano analogie in tal senso vengono ripetutamente contraddetti da spunti di segno opposto, con effetto di straniamento sullo spettatore.[54]

Nella Tebe di Brecht è in corso una guerra come in quella di Sofocle, ma non si tratta di una guerra di difesa contro l'assalto dei nemici argivi; al contrario, è una guerra di conquista che Creonte ha scatenato per impadronirsi delle miniere di bronzo che si trovano sul territorio argivo. È una

---

[53] B. Brecht, *Antigone*, trad. italiana di M. Carpitella, cit., p. 181 s.

[54] Sull'effetto di «straniamento» (*Entfremdung*) come scopo desiderato del teatro 'epico' di Brecht, in opposizione al teatro tragico antico, fondato sulla catarsi, secondo la nota teoria aristotelica, cfr. H. Flashar, *Aristoteles und Brecht*, «Poetica», vi, 1974, pp. 17-37e Gustav A. Seeck, *Aristotelische Poetik und Brechtische Theatertheorie*, «Gymnasium», lxxxiii, 1976, pp. 389-404.

guerra definibile a tutti gli effetti come 'imperialistica' grazie alla quale il sovrano ha inteso rafforzare il proprio potere personale. Da tiranno violento, guerrafondaio, smanioso di conquiste e avidamente mosso dall'interesse personale, questo Creonte non esita a esaltare gli effetti benefici della guerra alterando un linguaggio aulico con espressioni che richiamano gli slogan della propaganda hitleriana. Diversamente dal Creonte sofocleo non c'è alla fine del dramma un ravvedimento sincero – ancorché tardivo – e una presa di coscienza dei propri errori. Il crollo e la decisione di liberare dalla prigionia Antigone ed Emone matura solo in seguito alla morte del figlio Megareo, capo dell'esercito, su cui riponeva le sue speranze per il futuro, caduto sul campo di battaglia. E arriva a tale decisione per motivi puramente utilitaristici: gli serve l'altro figlio, Emone, come comandante militare al posto del fratello caduto. Dopo il tracollo militare e personale, Creonte continua nella sua ostinazione («Ancora una battaglia e Argo sarebbe stata / a terra!»).[55] Con la sua disfatta personale deve crollare l'intera patria tebana: «Così ora cade Tebe / e deve cadere, se cadrà con me, ed essere finita, / pronta per gli avvoltoi. È questo il mio volere»[56]. Queste sono le sue ultime parole pronunciate prima di uscire di scena, e lo spettatore non faceva fatica a cogliere l'allusione agli ultimi giorni di Hitler chiuso nel Bunker di Berlino, deciso a combattere fino all'ultimo uomo disponibile.

Un'innovazione molto significativa riguarda Polinice che nella versione di Brecht non è un traditore della patria, ma se mai un disertore, nel senso che ad un certo punto ha deciso di sottrarsi alla violenta logica militarista e conquistatrice di Creonte. Insieme con Eteocle ha combattuto contro Argo, ma quando il fratello muore, schiacciato dai cavalli, e viene celebrato come eroe deceduto per la patria, Polinice decide di darsi alla fuga pagando il prezzo di tale scelta con la morte, che lo stesso Creonte gli infligge di sua mano. Inoltre, il sovrano stabilisce che il corpo del nipote rimanga insepolto ed esposto in pubblico a mo' di monito per il popolo. Quella che nell'*Antigone* sofoclea era una misura punitiva *post mortem* tutt'altro che eccezionale per un traditore, qui è presentata come uno strumentale atto di propaganda per il regime, con una evidente risemantizzazione del motivo tradizionale.

Definita nel nuovo Prologo del 1951 come «l'inflessibilmente giusta»,[57] Antigone non è affatto una figura pura e cristallina. È un'esponente della famiglia reale, che ha vissuto all'ombra del potere di Creonte godendo dei privilegi di tale situazione, e dunque non si può dire che sia esente

[55] Ivi, p. 179.

[56] *Ibidem*.

[57] Ivi, p. 181.

da responsabilità. Anzi, non vi è dubbio che sia stata a lungo collusa col potere («Ma anch'essa un tempo / mangiò del pane che nell'oscura roccia / veniva cotto», accusa il coro[58]). La sua contrapposizione al potere non solo è tardiva, ma non dipende da una scelta di resistenza, bensì da motivazioni private e famigliari. Di conseguenza lo scontro con Creonte non è quello tra leggi sacre ed eterne contro leggi della città, bensì un atto di *pietas* contro un divieto di sepoltura che il tiranno ha deciso a mo' d'esempio per seminare il terrore tra la popolazione. Ogni riferimento alla sfera del sacro e del divino è eliminato e nel momento culminante dell'interrogatorio di Antigone viene meno la tematica dell'antitesi tra leggi sacre e leggi dello stato. Lei agisce per compiere il proprio dovere di sorella, mentre Creonte ribatte asserendo che l'unica legge che conta è quella del più forte, fedele al motto per cui «la guerra crea nuovo diritto».[59] Solo col procedere dell'azione Antigone matura la consapevolezza della natura politica della sua opposizione. Ciò accade precisamente nel momento in cui Antigone rifiuta per suo fratello Polinice la qualifica di 'traditore' e quindi smaschera le bugie del tiranno denunciando come la guerra voluta da Creonte stia svuotando la città di uomini e non stia andando per niente bene, nonostante i proclami trionfalistici del dittatore. «Morire per te non è morir per la patria»,[60] esclama la principessa tebana dando ad intendere che la sua patria o, meglio, il suo concetto di patria è ben diverso da quello di Creonte. La questione della 'patria' (*Vaterland*), evocata in quei versi, doveva essere di stringente attualità negli anni del dopoguerra e costringeva molti tedeschi a chiedersi fino a che punto fosse stato giusto garantire fedeltà alla propria patria, quando essa compiva persecuzioni, guerre e stermini. Tuttavia, sarebbe del tutto semplicistico e fuorviante identificare questa Antigone come un'allusione alla resistenza antifascista;[61] Brecht lo afferma chiaramente nel *Vorwort* (prefazione) ad *Antigonemodell 1948* con queste parole:

> Quanto all'aspetto politico della trama, le analogie con l'epoca presente, divenute straordinariamente forti in seguito al processo di razionalizzazione, giocavano indubbiamente in senso sfavorevole: la grande figura di

[58] Ivi, v. 163.

[59] Ivi, p. 172.

[60] Ivi, p. 143.

[61] Molte letture dell'opera seguono precisamente la chiave del «dramma della resistenza antifascista». Cfr. G. Steiner, *Le Antigoni*, cit., p. 192. Sull'opposizione di Antigone al potere di Creonte cfr. Anna Chiarloni, *Da Sofocle a Brecht. Un' Antigone tedesca e i suoi precedenti*, in H. Dorowin, M. Svandrlik, V. Treder (a cura di), *Il mito nel teatro tedesco. Studi in onore di Maria Fancelli*, Perugia, Morlacchi 2004, pp. 291-314, soprattutto pp. 310-313.

> «resistente» dell'antico dramma non può rappresentare i combattenti della Resistenza tedesca, che più di tutti ci premeva far apparire.[62]

Brecht esclude esplicitamente ogni parallelismo di tal tipo, così come esclude ogni interpretazione morale della vicenda. Alla luce di un processo di profonda 'razionalizzazione', cui è chiamato l'autore e che Brecht definiva *Durchrationalisierung*, consistente nella decostruzione e risemantizzazione di caratteri e azioni del mito,[63] si smaschera ciò che a prima vista appariva autoevidente: la guerra di Creonte è una guerra di pura conquista e sfruttamento per depredare la città rivale Argo delle sue risorse minerarie; Polinice risulta avere smesso di combattere per una causa che non sentiva sua; Antigone è una connivente col sistema di potere, che solo tardivamente e per ragioni private trova il coraggio di opporsi, quando si rende conto che il potere tocca i suoi affetti. L'obiettivo dell'adattamento di Brecht non è tanto la condanna del nazismo quanto, se mai, il problema della elaborazione psicologica e politica del recente passato, dominato dal desiderio di rimozione e di nuovi inizi.[64]

---

[62] B. Brecht, *«Antigone» di Sofocle. Prefazione al «Modello per l'Antigone 1948»*, trad. it. in B. Brecht, *Scritti teatrali*, iii, Torino, Einaudi 1962, pp. 237-244, citazione a p. 238. Testo tedesco originale: B. Brecht, *Zu Die Antigone des Sophokles. Vorwort zum Antigonemodell 1948*, in *Gesammelte Werke*, xvii, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1967, pp. 1211-1220.

[63] Su questa importante categoria brechtiana e la sua applicazione nell'*Antigone* del 1948 cfr. Wilfried Barner, *"Durchrationalisierung" des Mythos? Zu Bertolt Brechts "Antigone-Modell 1948"*, in P.M. Lutzeler (hrsg. von), *Zeitgenossenschaft. Studien zur deutschsprachigen Literatur im 20. Jahrhundert. Festschrift fü Egon Schwarz*, Frankfurt am Main, Athenäum 1987, pp 191-210, e Werner Frick, *"Moira" und Marxismus: Episierung und "Durchrationalisierung" in Bertolt Brechts "Antigonemodell 1948"*, in Id., *"Die mythische Methode". Komparatistische Studien zur Transformation der griechischen Tragodie im Drama der klassischen Moderne*, Tübingen, Niemeyer 1998, pp. 481-551. Si tratta, mediante il processo di razionalizzazione, di creare una distanza 'straniante' (*Entfremdung*) tra spettatore e vicenda rappresentata così da evitare un'identificazione frettolosa e da mettere a fuoco il carattere esemplare del dramma cui si assiste (in opposizione a quanto prevede il modello aristotelico).

[64] «[…] l'*Antigone* aspramente e platealmente remota ed esotica" di Brecht è una sorta di specchio straniante al quadrato in cui la Germania del secondo dopoguerra è forzata a riflettersi per riconoscersi e prender posizione rispetto al proprio passato recente». Così Claudio Longhi, *Antigone o Della Germania. Per una "storia" delle "rappresentazioni" di Antigone in area tedesca nel secondo Novecento*, in R. Alonge (a cura di), *Antigone, volti di un enigma*, cit., pp. 293-326, citazione a p. 300. Cfr. inoltre Milena Massalongo, *Antigone come problema. Brecht e la critica di un mito troppo moderno*, «Studia theodisca», xxvii, 2020, pp. 107-142. Più in generale, per una lettura dell'*Antigone* brechtiana all'interno della tradizione culturale tedesca otto-novecentesca cfr. S. Fornaro, *L'ora di Antigone*, cit. e C. Longhi, *Antigone o Della Germania*, cit. Sul senso della politicità del dramma di Brecht cfr.

Anche i vecchi del coro, per altro, come Antigone, condividono in pieno la responsabilità di avere sempre appoggiato il tiranno partecipando al potere fondato sul terrore e ai suoi macabri rituali. L'ultimo canto corale, quello nel quale in Sofocle si invoca l'epifania di Dioniso, diventa in Brecht «il canto funebre di un regime che con il superomismo dionisiaco si era identificato, e negli ultimi giorni aveva combattuto in preda a frenesia isterica».[65] In una posizione differente si trova, invece, Tiresia, presentato non tanto come un indovino capace di interpretare il volere degli dèi e di prevedere il futuro, bensì come un consigliere al servizio di Creonte, e pertanto pienamente partecipe del potere e complice della propaganda di regime. Tuttavia, benché irriso da Creonte, è anche l'unico personaggio che riesca a presentare una diagnosi razionale degli eventi preannunciando la catastrofe di Tebe e percependo che la città è destinata a cadere, che ci sono contestazioni silenziose all'interno, che le risorse stanno per esaurirsi e che i nemici si sono organizzati per vincere. Non è un caso che il personaggio destinato da Brecht a recitare il Prologo nella messinscena del 1951 fosse proprio il vecchio e cieco Tiresia.

Luigi Forte, *L'Antigone di Bertolt Brecht ovvero la tragedia del potere*, in R. Alonge (a cura di), *Antigone, volti di un enigma*, cit., pp. 235-245 («L'*Antigone* di Brecht rappresenta la tragedia di un potere che si è avvitato su se stesso e che proprio nel momento in cui la vittoria è a portata di mano […] è costretto a far ricorso "alla violenza più disperata", vale a dire che "la mancanza di misura si impone come assolutamente necessaria"», citazione a p. 242).

[65] S. Fornaro, *Antigone. Storia di un mito*, cit., p. 138.

PIETRO GIBELLINI*

IL CANTICO DI SAN FRANCESCO COME SALMO CRISTIANO: UNA LETTURA INTERTESTUALE**

Primo capolavoro della nostra letteratura, il Cantico di san Francesco fu a lungo misconosciuto a causa del radicato pregiudizio secondo il quale poesia e preghiera abiterebbero luoghi diversi e lontani. A ottocento anni dalla composizione delle *Laudes creaturarum* nessun critico negherebbe il loro rilievo letterario, tanto più che negli ultimi decenni si è sviluppata la consapevolezza del fecondo rapporto che lega il *Grande codice*, per dirla con Northrop Frye, alla letteratura occidentale. Il Libro dei libri è di per sé letteratura, e i nostri autori, nei loro testi sacri o profani, hanno dialogato con la Bibbia, nutrendosene o contestandola, reinterpretandola e riscrivendola. Mi è parso dunque opportuno festeggiare gli otto secoli del Cantico attraverso una lettura comparativa con la sua fonte principale, il Salmo 148.

Il libro dei Salmi, il cui nucleo più antico e consistente viene attribuito a re Davide (sec. XI-X a.C.), anche se fu fissato in forma scritta alcuni secoli più tardi, si diffuse, al pari degli altri libri dell'Antico e del Nuovo Testamento, nell'Occidente cristiano grazie soprattutto alla versione in latino procurata da san Gerolamo (347-420) della sua Vulgata, che rimpiazzò precedenti versioni della Bibbia e fu assunta dalla Chiesa romana come testo di riferimento. In verità, Gerolamo realizzò due diverse traduzioni dei Salmi: nella prima si basò essenzialmente sulla traduzione in greco procurata dai Settanta; nella seconda redazione il Santo rivide radicalmente la forma della prima versione sulla base del testo ebraico, lingua della quale si era nel frattempo impadronito in Palestina. Nella Vulgata, divenuta testo di riferimento per la liturgia e la teologia cristiana euro-occidentale, entrò la prima versione, quella condotta sul testo greco *Iuxta Septuaginta*, e non

* Socio dell'Ateneo di Brescia. Università Ca' Foscari di Venezia.

** Testo della conferenza tenuta presso l'Ateneo di Brescia venerdì 31 maggio 2024.

già quella *Iuxta Hebraeos*, revisionata sull'originale semitico. Dunque è a quella versione che faremo riferimento, considerandola fonte principale del Cantico delle creature di san Francesco d'Assisi (1181-1226).

Ora, nella folta bibliografia sull'Assisiate, vari studiosi hanno radunato molti passi dell'Antico Testamento, e in ispecie dei Salmi, citati o meglio echeggiati da Francesco nel Cantico e negli altri suoi scritti, dove risuonano anche rimandi al Nuovo Testamento, specialmente dell'Apocalisse e dei Vangeli, cui si aggiungono indubbie consonanze con i Padri della Chiesa e il formulario dei riti cattolici. In tanta abbondanza di echi che rimbalzano dentro e fuori della Bibbia, innescando una specie di reazione a catena, si delineano con molta ricchezza il retroterra culturale e la visione spirituale del Santo. Concentrando invece l'obiettivo sull'ipotesto principale nell'ampio ventaglio delle fonti e dei riferimenti, passando cioè da un'analisi interdiscorsiva a un'analisi intertestuale in senso stretto, forse si può far luce su qualche particolare rimasto in penombra.

Il Salmo 148, terzultimo del Salterio, si ritiene scritto dopo il ritorno dall'esilio di Babilonia e la ricostruzione del tempio di Gerusalemme (sec. VI a.C.). Ecco dunque il testo del Salmo 148 secondo la Vulgata:

1 ALLELUIA.
Laudate Dominum de caelis,
laudate eum in excelsis.
2 Laudate eum, omnes angeli eius,
laudate eum, omnes virtutes eius.
3 Laudate eum, sol et luna,
laudate eum, omnes stellae lucentes.
4 Laudate eum, caeli caelorum
et aquae omnes, quae super caelos sunt. -
5 Laudent nomen Domini,
quia ipse mandavit, et creata sunt;
6 statuit ea in aeternum et in saeculum saeculi;
praeceptum posuit, et non praeteribit.
7 Laudate Dominum de terra,
dracones et omnes abyssi,
8 ignis, grando, nix, fumus,
spiritus procellarum, qui facit verbum eius,
9 montes et omnes colles,
ligna fructifera et omnes cedri,
10 bestiae et universa pecora,
serpentes et volucres pennatae.
11 Reges terrae et omnes populi,
principes et omnes iudices terrae,
12 iuvenes et virgines,
senes cum iunioribus
13 laudent nomen Domini,
quia exaltatum est nomen eius solius.
Magnificentia eius super caelum et terram,

14 et exaltavit cornu populi sui.
Hymnus omnibus sanctis eius
filiis Israel, populo, qui propinquus est ei.
ALLELUIA

Ed ecco il testo del Cantico di san Francesco:

Laudes creaturarum
Altissimu, onnipotente, bon Signore
tue so' le laude, la gloria e l'honore et onne benedictione.
Ad te solo, Altissimo, se konfano,
et nullu homo ène dignu te mentovare.
Laudato sie, mi' Signore, cum tucte le tue creature,
spetialmente messor lo frate sole
lo qual è iorno, et allumini noi per lui.
Et ellu è bellu e radiante cum grande splendore:
de te, Altissimo, porta significatione.
Laudato si', mi' Signore, per sora luna e le stelle:
in celu l'ài formate clarite et pretiose et belle.
Laudato si', mi' Signore, per frate vento
et per aere et nubilo et sereno et onne tempo,
per lo quale a le tue creature dài sustentamento.
Laudato si', mi' Signore, per sor'aqua,
la quale è multo utile et humile et pretiosa et casta.
Laudato si', mi' Signore, per frate focu
per lo quale ennallumini la nocte:
ed ello è bello et iocundo et robustoso et forte.
Laudato si', mi' Signore, per sora nostra matre terra
la quale ne sustenta et governa,
et produce diversi fructi con coloriti flori et herba.
Laudato si', mi' Signore, per quelli ke perdonano per lo tuo amore
et sostengo infirmitate et tribulatione.
Beati quelli ke 'l sosterrano in pace,
ka da te, Altissimo, sirano incoronati.
Laudato si', mi' Signore, per sora nostra morte corporale,
da la quale nullu homo vivente pò skappare:
guai a cquelli ke morrano ne le peccata mortali;
beati quelli ke trovarà ne le tue sanctissime voluntati,
ka la morte secunda no 'l farrà male.
Laudate e benedicete mi' Signore et rengratiate
e serviateli cum grande humilitate.

Il codice più autorevole e vetusto che reca il Cantico, il ms. 338 della Biblioteca Comunale di Assisi, fu vergato almeno mezzo secolo dopo la composizione del testo da parte del Santo; il copista lasciò degli spazi bianchi destinati a ospitare i neumi per l'esecuzione canora, che purtroppo non furono apposti. Questa, sulla scorta di una tradizione antica, si suole fissare

al 1224, quando il Santo l'avrebbe creato in stato di cecità dopo una notte tormentosa rasserenata dalla *certificatio* della salvezza. Francesco avrebbe aggiunto le strofe sul perdono e sulla morte successivamente: la prima in occasione di una aspra controversia tra il podestà e il vescovo di Assisi, pacificati dal Santo, l'altra nel suo approssimarsi alla morte. Il particolare cronologico ha alimentato un ricco dibattito sulla questione dell'unità concettuale e della coerenza stilistica del componimento, sulla quale torneremo.

Intanto è opportuno ricordare che i Salmi entrano nella pratica devozionale e rituale della Chiesa cattolica in due momenti fondamentali: le laudi mattutine e la liturgia eucaristica. Anche il titolo del codice assisiate, *Laudes creaturarum*, conforta questa tesi, meglio che quello riportato da altri testimoni, ovvero *Canticum fratris solis*. Francesco, che in volgare ci ha lasciato solo questo componimento e l'esortazione alle Clarisse («*Audite poverelle*»), rinvenuta nel secolo scorso e che taluno sospetta – credo a torto – di apocrifia, aveva composto in latino, tra altri *opuscula*, delle *Laudes ad omnes horas dicendae*, lodi recitabili a tutte le ore.

Tre, come noto, sono i tipi principali di salmi: gli inni, in cui si tessono le lodi di Dio e si levano benedizioni; le suppliche, nelle quali si implora la sua misericordia e il suo soccorso; i ringraziamenti, nei quali si manifesta la gratitudine per il bene ricevuto. Il Salmo biblico e il Cantico francescano appartengono ambedue al genere innografico, che prevedeva anche una esecuzione musicale: ed è questo il primo aspetto che li accomuna.

Più importanti sono le forti somiglianze contenutistiche e formali. In entrambi i casi l'inno assume forma di lode; in entrambi la lode coinvolge l'intero cosmo; in entrambi questo viene evocato attraverso una struttura elencativa dei suoi componenti; è un moto discendente che cala dall'alto al basso, dai cieli alla terra, coinvolgendo gli elementi naturali, i vegetali e gli animali per estendersi infine agli uomini. In entrambi l'inno è ritmato sulla ripetizione dell'invito alla lode, formulato dieci volte nei due testi. Anche la tendenza del linguaggio salmistico alla coppia iterativa, ovvero alla replica con variazione di un concetto in due versetti contigui, o nei due emistichi di un versetto, non è estranea al Cantico.

Atri passi scritturali costituiscono il retroterra delle *Laudes creaturarum*, a partire dal *Cantico dei tre giovani nella fornace*, incluso nel libro di Daniele (3, 52-90): assente nella versione ebraica (che risale probabilmente al II sec. a.C.), viene aggiunto in quella dei Settanta e conservato nella tradizione cristiana (cattolica e ortodossa).

Le somiglianze tra il Salmo 148 e il Cantico di Francesco, concordemente additate dalla critica, sono così vistose che non occorre insistervi: non c'è dubbio alcuno, insomma, che il *Laudate Dominum* costituisca, come detto, il principale modello della riscrittura francescana. Non a torto, dunque, la definizione di 'salmo in volgare' è diventata una formula ricorrente tra gli studiosi del Cantico di frate Sole.

Tuttavia proprio l'innegabile somiglianza tra i due testi invita a definirne le sfumature differenziali: come la critica delle varianti, traendo dal movimento dinamico di un testo rielaborato dal suo autore, mette a fuoco i traguardi ideali cui questo aspira e che magari aggiorna con lo scorrere del tempo, allo stesso modo una critica intertestuale delle variazioni che uno scrittore introduce rispetto alla fonte cui si è ispirato consente di cogliere meglio i nuclei costitutivi dell'ipotesto e dell'epitesto, legati alla differente personalità dei due scrittori, con le loro idee e il loro stile, ma anche del diverso contesto storico e culturale in cui i due autori hanno operato. Questo vale specialmente nel nostro caso, visto che circa due millenni separano il Salterio, fiorito nell'antica Palestina, dal Cantico di Francesco, germogliato nell'Umbria del Duecento. Ora, il trascolorare delle tinte legato all'intervallo spaziale e temporale che separa le due civiltà stupisce meno della potenza conservativa del linguaggio sacro, che nella sua aspirazione a superare la contingenza poggia sulla fedele ripetizione delle forme. Del resto, che la Buona novella si presenti come sviluppo e completamento del Primo Testamento e dell'antica legge, e non come una sua negazione, è acquisizione pacifica, così come scontata è la tesi banalissima di questo scritto: che il Salmo è un antico inno e testo ebraico e il Cantico un testo cristiano medievale. Non scontato, spero, è cogliere nei particolari del testo il delicato rapporto tra continuità e discontinuità.

Partiamo dalla misura dei due testi. Il Cantico di Francesco consta di 33 versi a fronte di 14 versetti del Salmo, il quale però, data la misura maggiore dei versetti, oltrepassa quella della *Laus* francescana seppur di poco, circa trecento caratteri. Si tratta di un dato puramente esterno, ma che conferisce al testo del Santo un alone di maggiore densità oltre che, come vedremo, di più articolata gerarchia strutturale. Il Salmo è incorniciato tra due Alleluia, in apertura e in chiusura; una funzione di cornice hanno anche l'incipit che precede la sequenza delle lodi e l'explicit che le sigilla («Altissimu, onnipotente, bon Signore / tue so' le laude, la gloria e l'honore et onne benedictione. / Ad te solo, Altissimo, se konfano, / et nullu homo ène dignu te mentovare [...] Laudate e benedicete mi' Signore et rengratiate / e serviateli cum grande humilitate», vv. 1-4 e 32-33). Ora, oltre alla simmetria tra i due testi, emerge una significativa differenza tra la fonte e il rimaneggiamento. Nel Salmo i due Alleluia danno il senso di una circolarità perfetta, che identifica storia ed eternità nell'immanenza del creato intento a lodare il Creatore e nel contempo sintetizzano la nota emotiva dell'intero componimento, che è quella del gaudio. Inoltre i destinatari del canoro invito sono unicamente le creature, dagli angeli celesti a quelle terrene, inanimate, minerali, vegetali, animali, umane. Nel Cantico, invece, l'apertura è indirizzata al Signore altissimo, onnipotente e buono, e nella serie delle *laudationes* che sono formulate con un ottativo passivo

(«Laudato sie/sii») Dio resta grammaticalmente e concettualmente soggetto. Solo nella chiusura l'allocutario cambia, poiché destinatario dell'esortazione, ora formulata con l'imperativo come nel Salmo (*Laudate Dominum*, «Lodate et benedicete» ecc.). Solo rivolgendosi ai confratelli e agli uomini in generale, il testo palesa un intento chiaramente performativo, latente nella forma impersonale e passiva delle *laudes* ed esplicita invece nel Salmo.

Ora, parlando in modo uniforme alle creature perché lodino Dio, lo pseudo-Davide muove da un alfa ad un altro alfa, mentre Francesco muove da un alfa e giunge a un omega, traccia un movimento che riguarda paradigmaticamente il rapporto tra tempo ed eterno. Il primo lancia un messaggio statico che equipara il *nunc* al *semper* di un cosmo creato e immodificabile: questo si palesa chiaramente nei versetti 15-16: tutti lodano il Signore poiché egli comandò *et creata sunt*, stabiliti per sempre e soggetti a una legge che non passa (evidente il rinvio alla Genesi). L'altra giustificazione alla lode cade nei vv. finali 13-14, e si riferisce all'unicità della sua potenza e al fatto che egli ha sollevato la forza di Israele. Se la prima motivazione è metastorica, coincide cioè con l'inizio del mondo che non è necessariamente inizio della storia, anche la seconda sembra alludere ad una sollevazione *ab initio* della potenza di Israele, a dispetto delle cadute storiche del popolo eletto, più che a una collocazione cronologica, alla contingente liberazione dalla cattività babilonese. Nel Cantico, invece, il rapporto tra tempo ed eternità si delinea secondo una visione che grazie allo spartiacque della morte, anzi delle due morti – corporale e spirituale – iscrive il tempo della vita umana entro il non-tempo della vita eterna. Si tocca così la questione, cruciale per l'interpretazione del Cantico, del contatto-scarto tra Antico e Nuovo Testamento. Questo differente sentimento del tempo spiega la diversa frequenza e morfologia dei verbi nei due testi. Prescindendo dalle fitte iterazioni del verbo dominante – otto *laudate* e due *laudent* nel Salmo, otto «Laudato sii» e un «Laudate» nel Cantico –, notiamo una significativa diversità nell'uso dei modi e dei tempi verbali. Nel Salmo troviamo:

5 Laudent nomen Domini,
quia ipse mandavit, et creata sunt;
6 statuit ea in aeternum et in saeculum saeculi;
praeceptum posuit, et non praeteribit.
7-8 Laudate Dominum [...]
ignis, grando, nix, fumus,
spiritus procellarum, qui facit verbum eius,
13 laudent nomen Domini,
quia exaltatum est nomen eius solius.
14 et exaltavit cornu populi sui.
Hymnus omnibus sanctis eius,
filiis Israel, populo, qui propinquus est ei.

Come si vede, in *Ps*. 148 prevalgono i perfetti, attivi o passivi, quattro riferiti all'atto della creazione (vv. 5-6) e due di carattere acronico (vv. 13-14). Carattere sovratemporale o durativo hanno anche il futuro e i due presenti, incorporati in brevi frasi sostituibili da un solo attributo (*et non peribit*, imperituro; *qui propinquus est*, vicino). Il momento della creazione, in altri termini, cristallizza il tempo, al pari delle leggi fisiche, in una statica perennità.

La sequenza dei verbi nel Cantico, a parte i «Laudato sii», è la seguente:

> 1-4 Altissimu [...] tue so' le laude / Ad te [...] se konfano, / et nullu homo ène dignu te mentovare.
>
> 6-9 frate sole / lo qual'è iorno, et allumini noi per lui./ Et ellu è bellu [...] de te [...] porta significatione.
>
> 11 in celu l'ài formate
>
> 12-14 Laudato si' [...] per frate vento [...] et onne tempo, / [...] dài sustentamento.
>
> 15-16 sor'aqua, / la quale è multo utile
> per lo quale
>
> 17-19 per frate focu / per lo quale ennallumini la nocte: / ed ello è bello
>
> 20-22 sora nostra matre terra / la quale ne sustenta et governa, / et produce diversi fructi
>
> 23-24 quelli ke perdonano per lo tuo amore / et sostengo infirmitate
>
> 25-26 Beati quelli ke 'l sosterrano in pace, / ka da te, Altissimo, sirano incoronati.
>
> 27-31 nostra morte corporale, / da la quale nullu homo vivente pò skappare: / guai a cquelli ke morrano ne le peccata mortali; / beati quelli ke trovarà ne le tue sanctissime voluntati, / ka la morte secunda no 'l farrà male.
>
> 32-33. benedicete mi' Signore et rengratiate / e serviateli

Nonostante il Cantico sia più breve del Salmo, lo sopravanza nettamente per numero di verbi: a fronte dei nove della fonte ne conta venticinque. Mentre là le forme del passato predominavano, qui ne incontriamo una sola, al v. 11, riferita alla creazione. Domina il presente, con diciannove occorrenze, di cui sei costituite da predicati nominali e tredici da predicati verbali: i primi si riferiscono quasi tutti alle caratteristiche delle creature,

i secondi privilegiano l'azione costante che esse svolgono: si evince, insomma, una visione più articolata del cosmo, che, a differenza del Salmo, non appare creato *in aeternum* (v. 6), poiché la visione cristiana prevede la fine del mondo. Nel poeta umbro la creazione viene celebrata anche nella durata della sua azione benefica, nel quotidiano rinnovarsi di quel miracolo di bellezza vitale: il rischiarare, il sostentare, il governare, il nutrire... Il senso di commossa contemplazione che si avverte nel Cantico affonda le sue radici nella cecità del Santo, nella consapevolezza della propria fine imminente e al tempo stesso nella coscienza che anche con l'incanto del mondo l'uomo condivide il destino di transitorietà. Tanto più toccante, dunque, l'elogio di un cosmo perituro e tuttavia da preservare, come raccomandò papa Bergoglio nell'enciclica intitolata proprio al Cantico; tanto più toccante la lode di una bellezza che Francesco, malato nella vista, vedeva con li occhi della memoria e che costituisce una prima rivelazione di una Bellezza futura e assoluta. Non era scontato questo elogio del pianeta nel tempo in cui l'eresia catara diffondeva l'idea che la materia era dominata dal Principe del male e correvano trattati intitolati *Contemptus mundi* (il più celebre l'aveva scritto Lotario di Segni, il quale, divenuto papa con il nome di Innocenzo III, avrebbe dato il primo assenso pontificio alla Regola francescana).

I due verbi infiniti del Cantico contrassegnano condizioni inderogabili, ovvero l'impossibilità di lodare degnamente l'Ineffabile («et nullu homo ène dignu te mentovare», v. 4) e quella di sfuggire alla morte corporale, «da la quale nullu homo vivente po' skappare» (v. 28). Infine i verbi al futuro: nel Salmo c'è una sola occorrenza, al v. 6, per sentenziare che il *praeceptum* posto dal Signore *non praeteribit*. Nel Cantico, invece, i futuri si concentrano nello sguardo che, parlando degli uomini, Francesco distende verso la morte e l'oltretomba: chi sopporterà con pazienza infermità e tribolazioni sarà incoronato; guai a chi morrà in peccato, beato invece chi morrà in grazia di Dio, perché la morte non farà male (vv. 31-32). Si tratta insomma di un futuro strettamente legato alla vita umana, non già alle immobili leggi del cosmo. Infine i verbi imperativi: il Salmo li dispiega dall'inizio alla fine, mentre Francesco, nel corpo delle *Laudes* (vv. 5 -32), li sostituisce con degli ottativi passivi, il cui complemento d'agente (e soggetto semantico: il lodatore) resta imprecisato, mentre li impiega nel distico finale, di carattere performativo, là dove, in luogo di rivolgersi all'Altissimo, il poeta esorta i confratelli e gli uomini tutti a lodarlo, benedirlo, ringraziarlo e servirlo in umiltà (vv. 32-33).

Confrontiamo ora la lista delle creature evocate dai due testi. Nel Salmo l'appello a lodare include: gli angeli, le schiere, il sole, la luna, le stelle, i cieli dei cieli, le acque sopra i cieli, i mostri marini (*dracones*), gli abissi, il fuoco, la grandine, la neve, la nebbia, il vento di bufera, i monti, le colline,

gli alberi da frutto e i cedri, gli animali selvatici e domestici, i rettili e gli uccelli, i re della terra, i popoli, i governanti, i giudici, i giovani, le fanciulle, i vecchi, i bambini.

Come si vede, l'elenco è ordinato abbastanza bene: dopo le schiere degli angeli (così va inteso nel versetto 2 il sintagma *omnes virtutes*, che nella versione *Iuxta Hebraeos* è rimpiazzato da *exercitus*) e gli enti naturali – l'alto dei cieli, le acque che li sovrastano –, considera gli astri, il fuoco, gli eventi atmosferici, i mostri marini, gli alberi, gli animali terrestri, i rettili striscianti e gli uccelli volanti: dopo il cielo, il mare e la terra, ecco gli uomini di ogni età, a partire dai sovrani fino ai fanciulli. Non disturba la tassonomia dell'elenco l'interposizione, tra i lodanti, di luoghi, quali il cielo, le acque celesti, gli abissi marini: forme metonimiche e antonomastiche familiari al Salterio.

Nel Cantico di Francesco la sequenza delle creature convocate è la seguente: sole, luna, stelle, vento, aria, «nubilo et sereno et onne tempo», acqua, fuoco, terra; poi chi perdona, i tribolati, la morte corporale.

Della fonte, Francesco segue lo stesso tragitto dall'alto al basso, dall'inanimato all'animato, ma la sua rassegna è molto più breve e nel contempo razionalisticamente gerarchizzata. Abolisce la mescolanza di soggetti e di ambienti; omette la menzione delle schiere angeliche, come poi del *cornu* di Israele: il volto divino che il santo-poeta predilige non è quello del Signore degli eserciti. Ponendo *vis-à-vis* Dio e il suo cantore (sia questi l'autore o l'esecutore del *Canticum*), Francesco anticipa certa spiritualità umanistica, che comincia a manifestarsi nell'autunno del nostro Medioevo. Tralascia l'arcaica distinzione tra acque iperuranie e acque subcelesti, superata dalla cosmografia del suo tempo. Compendia le forze naturali nelle quattro componenti chimico-fisiche del mondo sublunare, ereditate dal pensiero greco antico: fuoco, aria, acqua, terra. Subordina il regno vegetale alla azione regolatrice e nutritiva della terra; sottace gli animali, probabilmente ricondotti alla medesima generosità alimentare di madre terra, sorvolando sui modi del sostentamento umano fors'anche per la sensibilità del Santo verso le bestie celebrata nei *Fioretti*.

L'autore del Cantico riduce fortemente la lista dei soggetti lodanti, ma li correda di espansioni, aggettivali o verbali, che ne definiscono bellezza e bontà, requisiti su cui il Salmo sorvola, limitandosi a sobrie specificazioni del vento ubbidiente al comando divino e delle leggi cosmiche che non tramonteranno. Quanto agli aggettivi, a parte il *lucentes* conferito dal Salmista alle stelle, quello dominante è *omnes*, presente ben nove volte: questo stilema, unito alla lunga sequenza di sostantivi spogli, indica che il Poeta antico loda esclusivamente la grandezza del creato e dunque l'onnipotenza del Creatore, che si riversa su quella del suo popolo. Il Dio del santo-poeta, invece, è sì altissimo e onnipotente, ma anche buono, e il suo

creato è utile ma anche bello. Ecco dunque il sole attraverso cui il Signore ci illumina (bello, radioso e splendente), la luna e le stelle chiare, preziose e belle; il variare delle condizioni atmosferiche attraverso cui Dio ci dà sostentamento; l'acqua, utile, umile, preziosa e pura; il fuoco che illumina la notte, bello, allegro, robusto e forte; la terra che ci nutre e produce vari frutti con fiori colorati ed erba. Come si vede, bellezza e utilità si intrecciano: gli aggettivi reiterati sono 'bello' e 'prezioso', aggettivo che fonde, compendia il *pulchrum* e il *bonum*. Anche là dove si sottolinea l'utilità del creato per l'uomo non viene mai trascurata la bellezza: il sole illumina e scalda ma è anche bello; l'acqua è utile ma anche preziosa; il fuoco rischiara la notte ma è pure bello. Laddove la bellezza non è esplicitata, è manifestata nei fatti: la madre terra produce frutti e fiori, ma i primi sono vari e i secondi colorati; il clima che ci dà sostentamento è descritto con un ventaglio implicitamente cromatico: «vento», «aere», «nuvolo», «sereno».

Uno scarto importante, sul piano formale e sostanziale, del Cantico rispetto al Salmo sta nel primato accordato al Sole attraverso la posizione incipitaria nell'elenco, sottolineata dall'avverbio «spetialmente» e giustificata con il suo valore di simbolo supremo, poiché «de te, Altissimo, porta significatione». L'importanza del particolare è alla base del titolo alternativo che presto si aggiunse alle *Laudes creaturarum*, ossia *Canticum fratris solis*.

Tale simbolismo, assente nel *Laudate Dominum* e fondamentale per la civiltà cristiana del Medioevo, può essere ravvisato anche in due aggettivi riferiti all'acqua, che è «humile» e «casta», termini che alludono certo alla sua facile reperibilità e alla sua purezza, ma che si caricano anche di un sovrasenso morale.

Il corredo descrittivo ed esegetico di cui Francesco fornisce le creature nel suo Cantico non ha, naturalmente, solo un valore esornativo: serve invece a giustificare, implicitamente, la ragione per cui l'Altissimo vada lodato per aver creato un mondo così meraviglioso. Nel Salmo troviamo due sole causali, entrambe relative alla potenza di Dio, ai vv. 5-6 (*Laudent nomen Domini, / quia ipse mandavit, et creata sunt*) e 13-14 (*laudent nomen Domini, / quia exaltatum est nomen eius solius*).

Nel Cantico le motivazioni della lode, pleonastiche nella parte dedicata al creato la cui bellezza e bontà è percepibile dai sensi – tranne il valore simbolico del sole, elaborato solo dall'intelletto – si manifestano invece nella sezione finale, dedicata alla condotta dell'uomo e al suo destino di salvezza. Beati sono quelli che sopportano in nome del Signore infermità e tribolazioni, poiché (*ka)* saranno incoronati dall'Altissimo, e beati altresì quelli che morranno riconciliati con Dio, «ka la morte secunda no 'l farrà male» (vv. 26 e 31).

Vistoso è poi il parallelismo tra la serie dei *Laudate Dominum* (o *nomen Domini*) e i «Laudato sii» del Cantico: la differenza tra la forma imperativa

attiva della fonte e quella ottativa e passiva del rimaneggiamento è in effetti qualcosa di più che una semplice sfumatura formale. Il verbo *laudare* risuona decine di volte nel Salterio, ma sempre in forma attiva (*laudate*, *laudabo*, *laudent*); invece per il «Laudato sii» si è parlato giustamente di passivo teologico, mutuato e assimilabile al «sanctificetur nomen tuum» del *Pater noster*, e impiegato anche da Dante nella parafrasi dell'*oratio dominica*: «O Padre nostro, che ne' cieli stai [...] laudato sia 'l tuo nome e 'l tuo valore / da ogne creatura, com'è degno / di render grazie al tuo dolce vapore» (*Purgatorio*, XI, 1-6). Nel passo dantesco trapelano la fonte originaria, costituita dal Vangelo di Matteo (6, 9-16), e quella interposta, rappresentata dal Cantico di Francesco espressamente echeggiato («Laudato sia», «creatura», «grazie»): una evocazione funzionale al contesto del poema, poiché cade nel canto dove i superbi si purificano meditando sulla lezione del Cristo, ma anche, mediatamente, sull'esempio di umiltà offerto dall'Assisiate. E all'umiltà possiamo attribuire una delle ragioni della preferenza accordata alla forma passiva, che diventa impersonale in quanto nasconde l'emittente della lode per lasciare in primo piano, come soggetto sintattico e protagonista supremo, l'Altissimo. Solo nel congedo, rivolgendosi ai confratelli, e forse ai lettori futuri, Francesco ricorre all'imperativo nel Salmo (*Lodate*), ma aggiunge ai verbi 'lodare' di *Ps*. 148 e 'benedire' del *Canticum trium puerorum* l'esortazione a ringraziare e a servire con umiltà; in un solo, denso versetto il poeta chiuse anche verbalmente la discesa verticale dall'«Altissimu» dell'*incipit* alla «humilitate» dell'*explicit*, tracciando anche la linea orizzontale ed egualitaria del messaggio cristiano, rivolto a tutti i figli d'Adamo senza distinzione tra re e fanciulli, senza la gerarchia del popolo d'Israele enunciata nella chiusa del Salmo.

Ora la questione relativa al valore grammaticale della preposizione *per* che precede la menzione di ogni creatura, esclusa la prima, e al connesso problema semantico di chi levi la lode a Dio ha alimentato una lunga discussione e una folta bibliografia. Riassumendo per sommi capi, si sono seguite queste posizioni principali (altre ipotesi avanzate non sono che varianti dell'una e dell'altra):

1. si tratta di *per* causale, sicché il Signore è ringraziato per averci donato le creature (interpretazione tradizionale);

2. il *per* introduce un complemento di agente, sicché sarebbero le creature a elogiare il loro Creatore (Luigi Foscolo Benedetto, 1953);

3. il *per* avrebbe un valore mediale, non ignoto al linguaggio rituale («per Christum Dominum nostrum»), sicché le creature sarebbero il tramite per recare a Dio le lodi del poeta o del coro umano (di cui si fa interprete Antonino Pagliaro, 1953);

4. il *per* avrebbe un valore causale, ma le lodi avverrebbero all'interno delle Persone della Trinità – lode del Figlio al Padre – poiché l'affermazione

che «nullu omo ène dignu te mentovare» esclude che la lode possa partire dagli uomini (Giovanni Pozzi, 1992).

La mia persuasione, espressa nello scritto del 2022 (cui rinvio per una dettagliata argomentazione), è che la lettura più convincente sia quella tradizionale, cioè la prima. Vero è che documenti antichi segnalano che il Santo esortava il creato a lodare il creatore e che il Cantico mutua dal Salmo la visione panteistica o animistica, se vogliamo applicare queste etichette alla considerazione metaforica delle creature inanimate come viventi (astri, atmosfera, fuoco, acqua) e quella delle piante e degli animali come esseri pensanti *ergo* lodanti: è un dono di immaginazione poetica che faceva porre l'antico Poeta ebreo accanto a Omero quale prima fonte di poesia a un Foscolo e a un Leopardi. Francesco, tuttavia, stende sulla sinopia di questo "panteismo" davidico il colore e il calore della fratellanza, chiamando sorella e madre la terra, fratelli il sole, il vento e il fuoco, sorelle la luna, l'acqua e la morte. Il soffio di vita che abita (se ho inteso bene) le creature tanto nel Salmo quanto del Cantico potrebbe avvalorare l'ipotesi 2, che cioè siano le creature a lodare il Signore: ipotesi indebolita però dalla presenza assai rara del *per* agenziale nell'italiano duecentesco e dalla sua assenza nel Cantico, dove il *per* svolge altre funzioni (di mezzo ai vv. 7, 14, 18; di causa al v. 23) mentre il complemento d'agente è retto dalla preposizione *da* (v. 27). Le stesse ragioni valgono per la terza ipotesi, quella di un *per* mediale-strumentale: il quale è sì usato nel linguaggio del rito e della devozione, ma applicato solo a figure sacre o categorie morali, mai a creature fisiche. La quarta ipotesi muove da una presunta contraddizione che tale non è: quella per cui Francesco dichiarerebbe l'impossibilità umana di lodare Dio e poi passerebbe a lodarlo. Innanzitutto il poeta non dice che nessuno può lodare Dio, ma nominarlo degnamente, giusta l'indicazione del secondo comandamento del Decalogo, e rispetta la proclamazione della inadeguatezza degli oranti ricorrente nella liturgia («Domine, non sum dignus...»): tant'è che nella chiusa il Santo esorta i confratelli a lodare il Signore. In secondo luogo, l'interpretazione del verso per cui le lodi «ad te solo, Altissimo, se konfano» è viziata da una punteggiatura arbitraria. Come è noto, i manoscritti antichi (compreso il codice più autorevole del Cantico, l'assisiate 338, sul quale poggiano le edizioni critiche delle *Laudes creaturarum*) non recano interpunzione, introdotta dai moderni editori. In uno studio del 2022 ho sostenuto, considerando anche il linguaggio del rito e le sue implicazioni teologiche, che l'interpunzione corretta è, a parer mio, «ad te, solo Altissimo, se konfano». Un conto, infatti, è asserire che le lodi spettano solo a Dio, dunque non alle creature, altro conto dichiarare che le lodi si addicono a Dio che è «solo Altissimo», come suona il Gloria che si recita nella messa («quoniam [...] tu solus Altissimus») e che dunque possono ricadere anche sulle creature.

«Altissimo» non è dunque un vocativo, come troviamo al v. 1, dove l'epiteto suona con un'uscita latineggiante in *-u* conforme al caso diretto (nominativo-vocativo), ma un dativo reso analiticamente nel mediolatino con *ad* più caso obliquo, dunque uscente in *-o*. Si giustifica allora perfettamente anche l'espressione «Laudato sii cum tucte le tue creature», dove troviamo *cum*, non già *per* né *da*. Ragioni, queste, che si aggiungono a quelle già indicate per scartare le ipotesi 1 e 3 e per confermare la prima. Chi loda Dio, insomma, è implicitamente il poeta, che per umiltà si nasconde dalla vetrina del testo, salvo chiarire che il Signore è il suo Signore («mi' Signore»).

La principale deroga dal modello davidico, però, è rappresentata dalla intromissione, nella lista delle *laudationes*, delle *beatitudines* proclamate sia per chi perdona le offese e sopporta per amor di Dio infermità e tribolazioni sia per chi morrà nelle sue «sanctissime voluntati». Naturalmente i cenni al perdono, alle sofferenze e alla morte sono totalmente assenti in *Ps*. 148; nel Salterio risuonano invero alcune volte i termini 'perdono' e 'perdonare', ma riferiti sempre al Dio misericordioso, mai all'uomo; viene menzionata spesso la morte, ma sempre come morte corporale, mai «secunda». Anche se aggiunti da Francesco sotto lo stimolo delle circostanze sopra ricordate (la contesa pacificata, il presagio della morte), questi versi sviluppano la componente evangelica che rimaneva non assente ma certo sottotraccia nelle strofe precedenti. Le fonti concettuali sono evidenti: il Discorso delle beatitudini (*Mt* 5, 3-12 e *Lc* 6, 20-38), ma anche il *Pater noster* per il perdono dei peccati e fors'anche la chiusa dell'*Ave Maria* per il pensiero della morte e dell'oltre. Su certa affinità strutturale delle parti del Cantico con i momenti della messa mi sono soffermato nello scritto del 2022. Insomma, con le due giunte, l'autore pone un forte contrappeso evangelico al Cantico, che nei versi precedenti – dunque nella redazione breve, anteriore alle due giunte – era troppo sbilanciato verso l'Antico Testamento. La versione *brevis* rispondeva perfettamente al titolo di primo Salmo della letteratura volgare; quella completa, che con le parti aggiunte punta la direzione verso il Nuovo Testamento, rompendo in parte la simmetria del componimento, conferisce al testo un colpo d'ala, ne fa il primo Salmo cristiano.

L'ultimo confronto è relativo allo sguardo che alla fine dei loro testi il Salmista e il Santo volgono all'umanità. Radice comune della collocazione finale dell'immagine umana ritengo sia il libro della *Genesi*, dove appunto Adamo è l'ultima delle creature ad apparire sulla scena del mondo.

Anche qui, come nell'elenco delle altre creature, l'Ebreo punta alla quantità dei soggetti convocati – re, popoli, governanti, giudici, giovani, fanciulle, vecchi, bambini – mentre l'Umbro opta per la selezione: i miti, i sofferenti, i morituri. Come è stato detto, quella nota da *dies irae* che

erompeva dal monito severo («guai a quelli ke morrano ne le peccata mortali») è prontamente temperata e riassorbita nel clima rasserenante della speranza, di un atteso alleluia («beati quelli ke trovarà ne le tue sanctissime voluntati»). Ora, nel Salterio il termine 'beato' risuona quasi trenta volte, a partire dal primo versetto («Beatus vir, qui non abiit in consilio impiorum», *Ps*. 1,1) e quasi sempre a inizio di verso, giusto come nel Cantico. Beato è detto il *vir* o il *populus* che confida in Dio, che osserva la sua legge, che beneficia del suo aiuto e della sua misericordia; ma non troviamo mai una beatitudine applicata agli uomini che perdonano le offese, soffrono in pace e muoiono senza peccato.

Il discrimine qui è dato proprio dallo spartiacque del Vangelo, che riassorbe la sofferenza e le dà senso: l'antico innografo mediorientale celebra la potenza di Dio che ha esaltato Israele, e punta dunque alla vastità del cosmo edificato *in aeternum* e alla quantità dei lodanti; il moderno cantore occidentale descrive il mondo con una nitida tassonomia per poi rivolgersi alla fragile creatura umana vocata alla vita eterna. Non solo: Francesco aggiunge, rispetto al Salmo, la dimensione dell'entità morale e dello stato di grazia, dimensioni estranee ai sensi, in linea con il *Credo* niceno («Credo in unum Deum patrem omnipotentem, factorem caeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium»). Traspare anche in filigrana la lettera ai Colossesi dove san Paolo spiega che in Cristo «condita sunt universa in caelis et in terra, visibilia et ivisibilia» e che «omnia per ipsum et in ipsum creata sunt» (*Ad Col*., 16), anche se l'apostolo precisa, non senza echi dei Salmi, che per *invisibilia* intende i Troni, le Dominazioni, Principati e Potestà, dunque le gerarchie angeliche compendiate negli angeli di *Ps*. 148. Del resto, l'inno si presenta come un invito a lodare mentre il Cantico attua le lodi per bocca dell'io-poetante prima che, nel congedo, il solista inviti il coro dei fedeli a lodare Dio, probabilmente ripetendo nei riti del Mattutino il Salmo in volgare da lui composto e musicato; al Poverello interessava la parola viva, comprensibile dagli indotti, e sarebbe perciò tempo che si diffondesse una versione, depurata dai tanti latinismi puramente grafici che la costellano, che ne sottolineerebbe la incredibile freschezza. Francesco non esorta solo a lodare il Signore, bensì a benedirlo, ringraziarlo e servirlo in umiltà; al Dio che *exaltavit cornu populi sui* del Salmo il Cantico contrappone il Dio che e*xaltavit humiles* del *Magnificat* evangelico.

Nota bibliografica.

Assai folta è la bibliografia sul Cantico di Francesco, quasi sterminata quella sui Salmi: mi limito qui a indicare gli studi che più mi hanno giovato per la stesura di queste pagine. Una fondamentale rassegna di

fonti bibliche del Cantico ha offerto Vittore Branca, *Il Cantico di Frate Sole*, Firenze, Olschki, 1950, nuova ed. 1994; in appendice è approntato un apparato di citazioni bibliche, patristiche, da testi liturgici e dagli *Opuscula* del Santo. Una più recente rassegna di echi scritturali e patristici si deve a Giovanni Ramella, *Echi e suggestioni bibliche nel «Cantico di Frate Sole»: la «lectio divina» di san Francesco*, in *«In guisa d'eco i detti e le parole». Studi in onore di Giorgio Bàrberi Squarotti*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, III, pp. 1583-1599. Per l'influenza del Vangelo e della liturgia sul Cantico fondamentale è lo studio di Edoardo Fumagalli, *San Francesco, il Cantico, il «Pater noster»*, Milano, Jaca Book, 2002 (e cfr. anche Piero Stefani, *il «Cantico delle creature»: non solo ecologia*, in «Vita e pensiero», CV, 5, 2022, pp. 93-97). Per il riferimento al tema dell'umiltà nel Cantico e nella *Commedia* si veda, dello stesso Fumagalli, *Dante al bivio: tra la superbia di Ulisse e l'umiltà di Francesco*, in *Dante e Francesco,* Atti del Convegno, Pozzuolo Martesana, 9 ottobre 2021, Milano, Edizioni Biblioteca Francescana, 2002, pp. 61-112 nonché Marco Ballarini, *San Francesco e i superbi*, ivi, pp. 115-136. Per il rapporto tra il Cantico e gli altri scritti di Francesco cfr. Carlo Paolazzi, *«Lode a Dio creatore» e «Cantico di frate Sole».* Lectio magistralis, Roma, 15 gennaio 2019, «Antonianum», XCIV, 2019, pp. 769-786. Per il problema interpuntivo e le interpretazioni del *per* mi permetto di rinviare al mio scritto «*Altissimu» o «Altissimo»? Ipotesi sul Cantico di san Francesco*, in *Santi, giullari, romanzieri, poeti. Studi per Franco Suitner*, a cura di Giuseppe Crimi, Luca Marcozzi, Anna Pegoretti, Ravenna, Longo, 2022, pp. 11-19: fra l'altro vi discuto le interpretazioni del *per* avanzate da Luigi Foscolo Benedetto, *Il Cantico di frate Sole*, Firenze, Sansoni, 1941 e da Antonino Pagliaro, *Il Cantico di frate Sole*, in Id., *Saggi di critica semantica*, Messina-Firenze, D'Anna, 1953, pp. 201-226, nonché l'interpretazione teologica avanzata da Giovanni Pozzi, *Il «Cantico di frate Sole» di san Francesco*, in *Letteratura italiana*, dir. da Alberto Asor Rosa, *Le opere*, I, Torino, Einaudi, 1992, pp. 3-26.

Per i testi di/su san Francesco ho sotto mano l'edizione a cura di Mario Scotti (*Gli scritti e la Legenda*, Roma, Salerno ed., 1995).

Il presente intervento riprende in parte considerazioni tratte dal mio precedente studio *Dal Salmo 148 al Cantico di san Francesco*, in «Nasledje» 54 (2023), pp. 11-24.

«Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 2024, Brescia 2025
ISSN 1594-8218

TAVOLA ROTONDA SUL TEMA

CHE IMPRESA ESSERE DONNA! IMPRENDITORIA FEMMINILE TRA GENEALOGIA FAMILIARE ED EMPOWERMENT*

Mercoledì 12 ottobre 2024 si è tenuta presso la sede storica dell'Ateneo una tavola rotonda dedicata alla imprenditorialità femminile. Dopo i saluti del Presidente introduce l'incontro Sergio Albertini che sottolinea come l'iniziativa rientri nella linea discussa e condivisa all'interno della classe di scienze di aprire l'Ateneo ai settori dinamici della società bresciana dedicando particolare attenzione al genere femminile.

Sergio Albertini apre la tavola rotonda richiamando gli aspetti seguenti.

L'imprenditorialità femminile è un fenomeno da considerare con la massima attenzione sia sul piano quantitativo che – soprattutto – su quello qualitativo. In termini quantitativi le imprese con a capo una donna in provincia di Brescia sono circa 30.000 (circa il 30% del totale imprese iscritte al registro imprese della Camera di Commercio) e – nonostante il leggero rallentamento degli ultimi tempi – hanno raggiunto una rilevante consistenza. Ciò è ancor più significativo se si considera che il tasso di attività femminile nella nostra provincia è ampiamente inferiore al tasso di attività maschile e lontano da quello medio dei paesi europei. Le donne che fanno impresa contribuiscono quindi in maniera importante a sostenere tale tasso di attività. Ma è sul piano qualitativo che emerge con chiarezza il contributo innovativo della imprenditoria femminile che appare come un driver fondamentale per il riposizionamento del sistema produttivo provinciale. Innanzitutto le imprese fondate da donne non sono realizzate nei comparti manifatturieri tradizionali (meccanico e metallurgico) bensì nel terziario avanzato: comunicazione aziendale, marketing, informatica, consulenza, sostenibilità ambientale, ecc.. E quindi proprio nei comparti

* Tavola rotonda tenuta presso l'Ateno di Brescia mercoledì 2 ottobre 2024.

terziari necessari per innovare il sistema locale delle imprese. In secondo luogo, le imprese al femminile evidenziano modelli organizzativi diversi rispetto a quelli tradizionali improntati ad una logica meno gerarchica e più collaborativa. Ciò implica – in terzo luogo – uno stile di leadership più partecipativo e l'affermazione di modelli di teamworking di particolare interesse. Infine, viene sottolineato come l'attività d'impresa da parte delle donne possa contribuire in modo significativo anche a ridurre il tradizionale gender gap tra redditi femminili e maschili.

Ciò detto il coordinatore della classe di scienze ringrazia i relatori e i discussant e procede alla loro presentazione.

Il primo intervento è di Serena Schiavo – Presidente del Comitato Imprenditorialità Femminile presso la Camera di Commercio di Brescia e titolare della farmacia Schiavo di Brescia – che presenta caratteristiche e finalità del comitato CIF da lei presieduto. Inoltre presenta il caso imprenditoriale della **farmacia Schiavo** ereditata dal padre. Emergono le problematiche tipiche del passaggio generazionale – momento cruciale per tutte le imprese – e in particolare il passaggio da un modello "maschile" a un modello gestionale "femminile". Il nodo principale risiede nella difficoltà ad una pieno riconoscimento del ruolo di imprenditore e manager d'impresa e non di "assistente " del capo, sia verso i collaboratori interne che vero i clienti.

Interviene poi Barbara Pagani fondatrice e titolare di due realtà d'impresa la **V-vo e la Yamamay** operanti nel comparto del commercio al dettaglio di biancheria personale, maglieria e camiceria. Risulta di particolare interesse l'esperienza Yamamay presso l'Orio Center dell'aereoporto di Orio al Serio di Bergamo. Emergono le peculiarità della gestione di team femminili.

Segue poi Chiara Scalvini, titolare della **PSG Impianti**, impresa operante nel comparto della asfaltatura strade con personale dipendente totalmente maschile. Chiara è una mamma con tre figlie e è riuscita a conciliare il ruolo familiare con le responsabilità d'impresa. Emerge in particolare la difficoltà a farsi accettare da collaboratori maschi.

La presentazione successiva è di Vittoria Urgani titolare dell'impresa **I sapori di Vittoria** operante nel settore dell'agricoltura sostenibile. Vittoria ha ereditato dal padre la passione per l'agricoltura. Nella sua attività commerciale si offre esclusivamente verdura stagionale prodotta nel proprio vivaio.

Segue una interessante discussione alimentata dai quattro discussant: Elisa Chiaf, Luciano Consolati, Nicla Picchi e Luciano Pilotti. In particolare emergono le caratteristiche tipiche dell'imprenditoria tradizionale maschile bresciana e l'impatto di rottura e cambiamento del contributo femminile.

Conclude l'accademica Elisabetta Donati che sottolinea gli aspetti salienti emergenti dai quattro casi d'impresa presentati. L'innovazione e il riposizionamento del sistema produttivo bresciano appare poggiare sulla iniziativa imprenditoriale delle donne. In particolare si ribadisce il nuovo modello sociale sviluppato nelle imprese con a capo una donna.

«Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 2024, Brescia 2025
ISSN 1594-8218

ANGELO PIERO CAPPELLO*

UNO, NESSUNO E CENTOMILA: PIRANDELLO, E L'*AVVERSARIO* DI D'ANNUNZIO**

Pirandello contro d'Annunzio: «o si vive o si scrive»

Nella tarda primavera del 1920 Luigi Pirandello, ormai professore di stilistica italiana all'Università di Roma dal 1897 ma non ancora famosissimo, riceve formale invito dall'Università di Catania a tenere una prolusione in occasione degli Ottanta anni di Giovanni Verga: la *lectio magistralis* del Professore di Agrigento dovrà avere ad oggetto la produzione letteraria dello scrittore catanese inquadrata nella più ampia cornice storica della letteratura siciliana e italiana. "Niente di più adatto – dovette pensare Luigi Pirandello nell'accettare quell'invito – ad una rilettura della storia letteraria patria che ripercorra la doppia linea secondo cui si dispiega la storia delle nostre lettere": la linea della letteratura che esprime uno "stile di cose" (da Dante a Verga) contro la linea della letteratura che produce solo "stile di parole" (da Petrarca a d'Annunzio). E l'occasione sarebbe stata più che mai propizia per ribadire il vuoto inconcludente di una letteratura contemporanea che voglia far puro sfoggio di un improprio e vacuo vitalismo, condito da una esibita quanto ridicola presunzione di superomismo priapico, che in Italia, secondo Pirandello, reca un nome ben preciso: Gabriele d'Annunzio.

A dire il vero, fin dal 1893, Pirandello non ancora trentenne e scrittore non molto conosciuto, nel suo *Arte e coscienza d'oggi* pubblicato su *La Nazione letteraria* di Firenze, accostava d'Annunzio ai ‹‹poeti sedicenti preraffaelliti e decadenti d'oggi…che ripetono le stesse parole, le stesse domande con una uniformità che porta alla disperazione›› rimproverandolo di imitarli ‹‹quando non li copia senz'altro››. E due anni dopo, nel 1895, si scagliava contro l'autore de *Le vergini delle rocce*: «Io nego che Claudio

---

* Direttore generale creatività contemporanea del Ministero della Cultura.

** Testo della conferenza tenuta presso l'Ateneo di Brescia venerdì 4 ottobre 2024.

Cantelmo possa riassumere in sé una sintesi qualsiasi, in termini positivi. […] E offre miseramente il fianco al ridicolo». L'anno dopo, nel 1896, in una "Conversazione letteraria" pubblicata in rivista, il giovane quasi sconosciuto letterato siciliano si lamentava degli scarsi guadagni degli scrittori in Italia: «Come può dunque prosperare la letteratura nel nostro paese, se da nessuna fonte è alimentata? Eppure c'è chi dice e va sbandierando di qua e di là ch'essa rinasce, capite? E il Petrarca di questa nuova rinascita sarebbe il Gabriele D'Annunzio. Egli, il maestro, e quelli che gli vanno appresso… non solo scimmie, ma scimmie di scimmie». E qualche giorno dopo, sempre nel 1896, sbotta: «Invidia della fama ch'egli gode, del favore straordinario di cui in patria e fuori è circondato? Ebbene, sì…Noi invidiamo la fama che egli gode, gonfiato dalla mostruosa macchina del giornalismo, gonfiato dal soffio della soddisfazione francese». Non solo la fama, doveva invidiare Pirandello a d'Annunzio, ma molto probabilmente anche quella vita vissuta la di sopra e oltre i limiti angusti del vivere borghese, al di fuori di ogni rispetto di schemi e schermi di buona società, compresa una vita sessuale scandalosamente vissuta in totale libertà e resa sfrontatamente pubblica, anzi esibita con orgoglio. L'esatto contrario di Pirandello, che vive una vita da borghese, con alle spalle il dramma del fallimento dell'azienda familiare, la tragedia della follia della moglie, la fatica quotidiana di vivere una vita conforme agli schemi, lui Professore universitario, che aspirava a «diventare Pirandello». E d'Annunzio, invece, da sempre e per sempre Gabriele d'Annunzio. E quando quest'ultimo deciderà di cimentarsi, oltre che con la poesia e il romanzo, anche con il teatro, ciò non potrà non suscitare gli strali avvelenati da parte del siciliano: «Questo avviene, secondo il nostro modo di vedere, per la sproporzione tra il suo valore reale e la fama che gli si è in questi ultimi tempi costituita. Non si sta al posto ch'egli occupa presentemente nella letteratura europea senza possedere realmente un fondo di originalità vera nel modo di intendere, di concepire e di rappresentare l'uomo e la vita: l'ha il Tolstoj, questo fondo; l'ha Enrico Ibsen: egli no; egli ha bisogno d'attingere in quello buio e vaneggiante del Nietzsche. […] Seguitando questa rotta, temiamo che la nave, alle cui vele di falsa seta spira adesso così propizio il vento, andrà presto a infrangersi contro gli scogli del ridicolo».

Più pacatamente, invece, l'anno dopo, Pirandello tornerà a contestare d'Annunzio: «A parte il giudizio su l'opera, dalla forma dell'ultimo romanzo di Gabriele D'Annunzio al componimento poetico, è un passo: un gradino solo da salire. E io anzi ritengo che nel non aver voluto salire quest'ultimo gradino, nell'aver fuso cioè, o confuse, le forme, pensando che la prosa possa accogliere, oltre ai numeri della sua propria armonia, il ritmo d'una armonia poetica più libera e vasta, consista l'errore del D'Annunzio

e, per conseguenti ragioni, il capital difetto della sua opera». E nel 1899 rincara: «Ora debbo dire che di questo mi par che difetti principalmente finora l'opera drammatica di Gabriele D'Annunzio. Quest'opera cioè appar *fatta* troppo dal suo autore e per nulla o ben poco nata dalle persone stesse del dramma: cosa *scritta* e non *viva*». Pur non mancando, nel frattempo, ulteriori occasioni per oltraggiare il poeta di Pescara, Pirandello poi non perderà occasione per esprimere le sue consuete "riserve" anche nel 1909: «Veda, veda così nella storia, caro signore, i suoi letterati d'oggi di più bella reputazione: Gabriele D'Annunzio, poniamo; e mi sappia dire se, volendo così glorificarlo, *per la certezza della fama ch'egli ottiene in Italia, di primo scrittore de' nostri tempi,* non possa avvenire che da qui a tre secoli si debba per avventura rider di lui, così come noi oggi ridiamo del celeberrimo don Valeriano Castiglione, ornamento e splendore della biblioteca dell'impareggiabile don Ferrante manzoniano…».

Sono collocabili tra il 1912 ed il 1915, invece, gli appunti manoscritti dell'agrigentino che sembrano colorare di nuovo livore i già severi giudizi espressi precedentemente sullo «spregevole uomo» d'Annunzio: «*Tra i tanti bisogni, pare che il popolo italiano abbia anche questo, perentorio: di sapere chi debba di tempo in tempo riconoscere e considerare suo maggior poeta vivente. Morto Giosué Carducci, che per tale fu meritatamente riconosciuto e considerato lungo tempo, il popolo italiano si trovò davanti due candidati al posto di maggior poeta vivente: Gabriele d'Annunzio e Giovanni Pascoli.*

I due candidati si erano già tra loro riconosciuti e considerati. L'uno su per una costa, l'altro su per l'altra, tutti e due alla fine si sarebbero ritrovati su la vetta del monte, s'intende della gloria. Morto Giosué Carducci, i due candidati ebbero la cattiva ispirazione di darsi la voce (oh, velata di pianto) da una costa all'altra del monte:

"- Fratello…

- Ci siam noi, coraggio!

- Fratello…

-Tu…" rispose loro un urlo di protesta e d'indignazione del popolo sinceramente commosso. Poi l'uno, senza aspettar l'altro, ghermì dal letto del morto una torcia funeraria e saltò su la vetta, solo.

La chiamò fiaccola, lui, quella torcia da morto, e si mise ad agitarla lassù, come tutti sanno, proclamandosi da sé unico erede; e nessuno, a nome del testamento del poeta, rispose no. Ma si trattava, in fin dei conti, della gloria. Io non intendo di negare a Gabriele d'Annunzio il titolo e il vanto di maggior poeta vivente d'Italia, tanto più che egli, a mio modo di vedere, risponde in tutto e per tutto al tipo del letterato italiano quale la tradizione così detta classica, o la retorica per consolazione nostra lo foggiava: cioè un letterato che poteva anche darsi la pena di pensare per conto suo, purché i pensieri tolti in prestito

altrui sapesse convenientemente vestire d'una forma che, non nata dentro a un tempo col pensiero, doveva naturalmente esser soltanto esteriore, senza intimità quindi e, per inevitabile conseguenza, artificiosa; un letterato la cui arte, priva d'un contenuto ideale suo proprio, doveva per forza ridursi a una elegante mera esercitazione verbale, di cui essa, la Retorica». E, subito rincara, in una lettera inviata il 10 aprile del 1914 ad Ugo Ojetti: «a questo pubblico han pure inflitto *La Pisanella o la morte profumata* del d'Annunzio e stanno ora infliggendo *Il piombo* dello stesso».

Insomma, dopo questa lunga serie di insulti e censure, dileggi e critiche, disprezzo e disistima, l'occasione offerta in quel 2 settembre 1920 all'astioso e invidioso Professor Pirandello dovette apparire un'ottima occasione per completare, con dovizia di argomenti e di esempi, l'assalto a d'Annunzio: era il momento di dimostrare, carte alla mano, come un uomo così "adatto" alla vita, vincente, pragmatico, risoluto, sicuro e sprezzante non potesse anche produrre letteratura vera, perché vivere e scrivere sono cose – a parere di Pirandello – non solo diverse ma perfino incompatibili. Come si può vivere e guardarsi vivere (scrivendone) contemporaneamente? Come si può vivere nel continuo divenire della vita e concluderla dentro la pagina? Accusa e disprezzo sintetizzati entrambi ma resi assoluti nell'assioma che, del discorso di Catania, restò nella storia della letteratura: «Perché la vita, o signori, o si vive o si scrive. Dove non c'è la cosa, ma le parole che la dicono; dove vogliamo esser noi per come le diciamo, c'è, non la creazione, ma la letteratura, e anche letterariamente, non l'arte ma l'avventura, che si vuol vivere scrivendola o che si vive per scriverla». Tuttavia, quando il 3 dicembre del 1931, Pirandello, ormai, "Accademico d'Italia" nell'Italia fascista, e famosissimo scrittore e drammaturgo prossimo al Nobel, che avrebbe conquistato tre anni dopo, venne invitato dall'Accademia d'Italia a celebrare il decennale della scomparsa di Giovanni Verga, nel riproporre quasi integralmente il suo testo del 1920 sentì la necessità di cassare proprio quell'assioma: l'alternativa « la vita o si vive o si scrive» era stata prontamente esclusa dal discorso romano dello scrittore di Agrigento!

Che cosa era successo e perché Luigi Pirandello aveva rinunciato a quella lapidaria alternativa («la vita o si vive o si scrive») che però aveva il pregio dialettico e retorico di escludere Gabriele d'Annunzio, suo nemico nelle lettere, dall'Olimpo dei "veri" letterati del Novecento?

Gabriele d'Annunzio, all'alba del 12 settembre di un anno prima, era partito, febbricitante, alla volta di Fiume in testa ad una folta schiera di seguaci per riscattare la "vittoria mutilata": e lì si trovava quindi da un anno, in quel settembre 1920, mentre Pirandello lo invitava a scegliere se «vivere o scrivere», come Reggente dello stato libero del Carnaro, certo

impossibilitato ad occuparsi delle beghe letterarie nazionali. Peraltro, di lì a pochi mesi, nel Natale del 1920, l'esercito regolare italiano lo avrebbe costretto a scegliere tra la ritirata e lo spargimento di sangue innocente dei suoi legionari: saggiamente, d'Annunzio ripiegò in Italia e, all'inizio del 1921, trovò dimora a Gardone Riviera.

C'è da dire, per amor di verità, che comunque Gabriele d'Annunzio non era mai stato reattivo rispetto alle accuse e alle ingiurie che gli venivano dai "colleghi" letterati: una sola volta, nei confronti di Giovanni Pascoli che lo aveva pubblicamente accusato di trascorrere la vita tra cavalli, lussi e belle donne, aveva risposto – e però con una lettera privata - che era vero, sì, che egli amava il lusso, i cavalli e le belle donne tanto quanto era vero che Pascoli trascorresse la vita ad occuparsi della stitichezza del suo cagnolino.

E, però, mai, in nessun'altra occasione, d'Annunzio aveva reagito a critiche e dileggi: troppo sicuro di essere "Gabriele d'Annunzio", troppo orgoglioso di essere erede unico di Dante Alighieri («dopo alcuni versi della Divina Commedia, la letteratura italiana continua in me», aveva appuntato su un foglietto), troppo intento a costruire il monumento di carta al suo genio. E, nei confronti di Pirandello, non sarebbe stato diverso.

Quando nel '21, dunque, d'Annunzio rientra in Italia è intento esclusivamente a licenziare il suo libro più importante dell'ultimo decennio: il *Notturno*. E, negli anni successivi, comincia a progettare la sua autobiografia da fornire, già composta e costruita proprio con il criterio del racconto di una congenita predestinazione alla gloria, ai posteri. Fa comporre, per questo, una antologia delle sue pagine romanzesche, in cui i protagonisti si esprimono in prima persona, al fido Eugenio Coselschi e lo intitola *Il fastello della mirra* (il 'mucchietto' di pagine pregiate), con cui dimostrare che vivere e scrivere sono termini l'uno contiguo all'altro, anzi l'uno continua nell'altro e viceversa. Ma nemmeno quella forma di autobiografia raggiunse le stampe, e allora, nel 1924, d'Annunzio pubblicò il primo tomo delle *Faville del maglio* un libro composto da prose di ricerca tutte unificate sotto il titolo *Il Venturiero senza ventura e altri studii del vivere inimitabile*. Tra queste prose, due in particolare riguardano il discorso che qui si sta facendo: la prima è intitolata *Il vangelo secondo l'Avversario*, un racconto che apre una "corona" di tre parabole, tutte insieme intitolate *Tre parabole del Bellissimo Nemico*, che riscrivono e travisano volutamente le originarie parabole evangeliche (quella del figliol prodigo, quella delle vergini fatue e quella di Lazzaro); l'altro testo è il lungo racconto autobiografico, del d'Annunzio collegiale a Prato, intitolato *Il secondo amante di Lucrezia Buti*. In quest'ultimo racconto, suddiviso in piccoli capitoletti, si alternano storie autobiografiche del "predestinato" studente del Collegio Cicognini di

Prato e pause di riflessione sulla consistenza ed essenza della propria arte di scrittura: tra questi, ce n'è uno che affronta proprio l'assioma pirandelliano del 1920 e verrà, poi, intitolato da d'Annunzio *Vivo, scrivo*. Non si fa certo fatica ad immaginare, dato il tenore del contenuto, come la prosetta dannunziana possa essere stata pensata dall'autore anche in risposta indiretta alle affermazioni fatte da Pirandello a Catania: «Scrivere è per me obbedire alla legge profonda dell'essere. Scrivere è discernere qualche lume della mia verità segreta sotto i miei aspetti labili e segreti». Non sappiamo – e non sapremo mai – se Pirandello, nel cancellare la frase «la vita o si scrive o si vive» nel discorso del 1931 (per il resto pressoché identico a quello del 1920) abbia accolto come spiegazione questo scritto dannunziano; ma, quel che è certo, è che lo abbia letto proprio appena pubblicato o subito dopo.

La (quasi) certezza dell'avvenuta lettura, da parte di Pirandello del testo dannunziano, ci deriva da un'altra considerazione.

Il primo dei due testi dannunziani del 1924, di cui si diceva poc'anzi, il *Vangelo secondo l'Avversario*, è una sorta di immaginario delirante dialogo mistico tra d'Annunzio e il Cristo (Bellissimo Nemico). Il dialogo, ma sostanzialmente un monologo, del delirio dannunziano di fronte al "Bellissimo nemico" è di una tale e rara perfezione che dovette finire per irretire lo stesso Luigi Pirandello, il quale proprio tra le parole di questo *Vangelo* delle *Faville* del 1924 ebbe, con quasi certezza, a trovare ispirazione per la pagina "naturalistica" conclusiva di *Uno, nessuno e centomila*.

Il teatro nel romanzo

Luigi Pirandello, infatti, per circa quindici anni aveva cercato la "soluzione finale" alle vicende di Vitangelo Moscarda. Il romanzo uscito per la prima volta a puntate tra il dicembre 1925 ed il giugno 1926 sulla «Fiera letteraria» (dal n. 1, anno I del 13 dicembre al n. 24, anno II del 13 giugno) e poi in volume, per i tipi Bemporad, nello stesso 1926, potrebbe davvero essere definito il "manoscritto nel cassetto" che accompagnò per molti anni l'autore e contribuí alla gestazione di altre opere: romanzi, novelle, drammi, saggi, articoli. Anzi, forse proprio per questo, il romanzo è uno tra i maggiori esempi di quella che Giovanni Macchia ha definito «intercomunicabilità a lungo raggio» presente in quasi tutte le opere di Pirandello. Fu proprio Stefano Landi (pseudonimo del primo figlio di Pirandello, Stefano, appunto) nella «Prefazione all'opera di mio padre», che accompagnò la prima puntata del romanzo, a sottolineare il lungo lavoro cui era stato soggetto il libro e il valore di "miniera" che esso ebbe per altre

opere. Cosí scriveva Stefano Pirandello: « *Uno, nessuno e centomila*! che pena che sia ultimato. Ma non so se anche per te, che vi hai durato quindici anni di fatica. Certo, è stato per quindici anni un rifugio del tuo spirito. Per carità! Rifugio di pace? T'hanno sforzato spesso le necessità della vita, e le tue stesse intime di creatore, a divagarti da questo lavoro. Ma ad esso sempre col desiderio tendevi. Raggiungerlo, ritrovarlo non appena conclusa una fatica, è stato per quindici anni lo scopo che ti ha fatto lavorare con tanta alacrità. Rifugio tormentoso. Anche evitato, talvolta, e temuto, lo so. Forse non avresti scritto qualcuna delle tue commedie, se non ci fosse stato in attesa sul tuo tavolino il manoscritto incompiuto di *Uno, nessuno e centomila*». Il nesso strettissimo che lega, proprio sul piano della genesi, il romanzo ad altri scritti e segnatamente alle opere teatrali, era stato già evidenziato dallo stesso scrittore in un'intervista apparsa sul "Messaggero della Domenica" del 23 febbraio 1919: «Sto ora ultimando un romanzo - dichiarava Pirandello - che avrebbe dovuto uscire prima di tutte le mie commedie. Si sarebbe forse avuta una visione piú esatta del mio teatro. In questo romanzo c'è la sintesi completa di tutto ciò che ho fatto e la sorgente di quello che farò». Basterebbe tanto a fondarci nella certezza della centralità di questo romanzo che lega a sé, con forze a volte contrarie centripete e centrifughe, il prima e il dopo della produzione pirandelliana; ma se si aggiunge che, giusto ad una pagina del romanzo (Libro I, cap. VII), fa riferimento una definizione della propria scrittura teatrale che Pirandello rilasciò al "Corriere della Sera" il 28 febbraio 1920, allora i legami si stringono e si fanno piú significativi: «Quando uno vive, vive e non si vede. Orbene, fate che si veda, nell'atto di vivere, in preda alle sue passioni, ponendogli uno specchio davanti: o resta attonito e sbalordito del suo stesso aspetto o torce gli occhi per non vedersi, o sdegnato tira uno sputo sulla sua immagine, o irato avventa un pugno per infrangerla; e se piangeva non può più piangere; e se rideva non può piú ridere, e che so io. Insomma nasce un guaio per forza. Questo guaio è il mio teatro». In effetti, di là dalle pure e semplici consonanze tematiche che, come s'è detto, passano da un testo all'altro delle opere pirandelliane prescindendo dal genere (dalla narrativa al teatro, alla saggistica, agli articoli di giornale, ecc.), non mancano, ormai, i puntuali riscontri che dimostrano come intere cellule narrative del «manoscritto» di *Uno, nessuno e centomila* siano state riutilizzate a volte anche senza ritocchi in novelle, drammi, saggi. Fra tutti gli scritti pirandelliani che in qualche modo risultano legati al romanzo, ce n'è uno in particolare dal quale è impossibile prescindere sia per le implicazioni tematiche, sia per lo stile, sia per la struttura, sia, infine, perché costituisce l'antefatto teorico senza il quale, molto probabilmente, non si sarebbe avuta la storia di Vitangelo Moscarda. Il riferimento, come ognuno avrà capito, è al sag-

gio su *L'Umorismo*, pubblicato nel 1908 (si noti, per inciso, che solo due anni dopo, nel 1910, in una lettera del 26 giugno a Massimo Bontempelli, Pirandello parla del progetto del romanzo del 1926) in vista del concorso per la cattedra universitaria. Eppure, questo saggio nato da un'esigenza contingente, contiene l'indicazione di tutti i presupposti culturali e, addirittura, dei modelli di scrittura romanzesca a cui l'autore di *Uno, nessuno e centomila* poté e volle fare riferimento. Se si pensa che già ai tempi dell'*Esclusa* (1901) Pirandello, pur riconoscendo in Verga e Capuana i maestri del realismo nostrano, volontariamente rinuncia ai canoni dell'arte verista (il suo primo romanzo è tutto incentrato sul paradosso e sull'illogicità di quella che noi presumiamo essere l'indubitabile realtà) contestandone alla base i presupposti teorici; se, a questa considerazione, si aggiunge che l'altra strada, quella dell'estetismo decadente o del romanzo « simbolico » (è questa la definizione che egli diede al romanzo di d'Annunzio *Le vergini delle rocce*) Pirandello rimase sempre del tutto estraneo; premesso ciò, si capisce come la direzione verso la quale si stava muovendo lo scrittore agrigentino già dai tempi immediatamente successivi al suo ritorno da Bonn, era una strada tutta personale, embrionalmente "umoristica", per quanto ci è dato di conoscere dell'umorismo pirandelliano.

Ed è quanto avviene nel romanzo: Vitangelo si ferma ad ogni passo e sprofonda in «abissi di riflessioni e considerazioni» costringendo la sua scrittura a sottostare ad una grammatica narrativa fatta di frequentissime pause, di motivi e riflessioni che ritornano, di parentesi aperte e chiuse salvo poi riaprirle qualche pagina piú in là. Il risultato globale è quello di un romanzo che anziché «farsi» si disfa, si scompone contemporaneamente allo scomporsi dell'io del protagonista, anzi in dipendenza da quello scomporsi in una serie di frammenti narrativi che, se da una parte negano organicità e respiro narrativo, dall'altra costituiscono non tanto la novità quanto il coerente ultimo approdo del lungo itinerario artistico di Pirandello. Non si dimentichi, tra l'altro, che fra il 1915 ed il '25 egli conquistò la sua massima fama come drammaturgo portando al teatro una rivoluzione non soltanto formale, ma profonda anche nei contenuti: nasceva con Pirandello (e con i vari Cavacchioli, Rosso di San Secondo, Bontempelli e, non secondo a nessuno, d'Annunzio) il teatro contemporaneo, quello che, avvertita l'impossibilità di portare ancora sul palcoscenico il vieto dramma borghese incentrato sul triangolo lui-lei-l'altro, affermava con prepotenza il dramma della persona e del personaggio, dell'uomo moderno. E per far questo, Pirandello ebbe bisogno di scardinare i canovacci tradizionali, di irrompere sulla scena scomponendo la struttura dell'opera teatrale a cui era abituato il pubblico borghese (scomposizione che si fa *pendant* dell'altra, piú profonda, scomposizione dell'io), offrendo a quello stesso pubblico

non più un intenso canovaccio di fatti ed azioni, di colpi di scena, agnizioni, vendette e finali a sorpresa; non piú molli vicende aristocratiche, piccoli fatti borghesi, episodi di rusticana cavalleria: è la nevrosi a far da protagonista, ora, è il delirio dell'uomo spossessato della propria personalità, in continuo dibattito con se stesso e con le forme che egli assume per gli altri. È quel grottesco che sta sotto alle apparenze del nostro quieto esistere, che interessa Pirandello e i suoi personaggi, coinvolti in questa ricerca fino all'orlo del precipizio negli abissi della follia. E dagli abissi della follia emerge, necessariamente, una nuova cifra stilistica, una nuova modalità di esprimere quel grottesco che si nasconde nel risvolto meno visibile dell'esistenza.

Per questo, con ogni probabilità, la lettura della pagina del *Vangelo* di d'Annunzio dovette immediatamente risultare congeniale – benché appartenente a quel "nemico" di sempre, vacuo e inconcludente plagiatore di cose altrui – alle parole da mettere in bocca al 'folle' Moscarda: perché anche quel delirante dialogo con il *Bellissimo Nemico*, operato da d'Annunzio, puntava stilisticamente sullo stesso ordito di una scrittura quasi afasica, destrutturata, preludio al caos della follia.

Ci piace quindi immaginare che, d'un colpo, forse proprio la lettura di alcune pagine de *Il Vangelo secondo l'Avversario* di d'Annunzio, nel 1924, diedero il "via" alla stesura dell'ultima pagina conclusiva di *Uno, nessuno e centomila*. E, forse, anche quello strano emendamento che, nel testo del 1931, all'Accademia Reale di Roma, Pirandello farà del suo precedente *Discorso di Catania* su Verga «scrittore di cose» contro d'Annunzio «scrittore di parole», della espressione: «La vita o si vive o si scrive» fu dovuto alla lettura del *Secondo amante di Lucrezia Buti* pubblicato nello stesso tomo dannunziano del 1924.

La follia mistica nel *Vangelo* di d'Annunzio

L'immagine di d'Annunzio esemplare paladino della poetica del decadentismo, velleitario esteta protofascista, autore di una letteratura provincialmente superomistica, tanto turgida sul piano lessicale quanto vuota su quello dei contenuti, come l'avrebbe definito anche Pirandello, ha terminato il suo tempo. È ormai acquisito – grazie all'impegno di una parte della critica durata ottantasei anni, dopo la morte del poeta – che la produzione letteraria del Vate vada sottratta a false ed inadeguate etichette critiche precostituite e restituita alla sua propria verità, tanto più ricca di toni e modi e luoghi e temi e stili, quanto più la si legga nel suo insieme articolato e composito. Né può considerarsi minimamente degno di con-

sistenza critica, ormai, il paradigma che vuole d'Annunzio un «dilettante di sensazioni» che, nella propria produzione letteraria, ha voluto e saputo tentare tutti i temi e tutte le materie, compresa la tematica del 'divino'. Una riduzione tanto banalmente semplificatrice del rapporto che ha intimamente legato d'Annunzio alla ricerca del significato profondo del termine 'religioso' e del suo inquietante volto personificato in Cristo, specie a fronte di un percorso evidentemente durato tutta la vita del Poeta, non può più trovare accoglienza alcuna nella critica letteraria dannunziana. Basterebbe solo notare, sommariamente e preliminarmente, che il 'percorso' dannunziano di ricerca e scrittura sul significato del Cristo va dai primi, cauti, accostamenti secondo le categorie del 'mito' e del 'primitivo', attraverso il pieno riconoscimento del tema religioso nell'arte, fino all'incontro diretto – sia pure condotto nei modi e secondo le prospettive, non lo si dimentichi, del suo ateismo di fondo – con la figura di Gesù nel *Vangelo secondo l'avversario*, per giungere all'identificazione e alla problematizzazione della metafora della passione, morte e resurrezione (*Via crucis, via necis, via nubis* è il titolo della prima parte del suo ultimo *Libro segreto*) quale possibilità di ogni artista di identificare il proprio Gòlgota con la propria arte e di ascendervi con l'aspirazione ad eternarsi attraverso la produzione dell'opera che rimane oltre le spoglie umane.

Potrebbe apparire strano, se non addirittura paradossale, che uno scrittore come Gabriele d'Annunzio, i cui libri sono perfino finiti nell'*Index librorum prohibitorum* della chiesa cattolica già nel 1911, dove vi sono rimasti fino al 1948, abbia dedicato una particolare, insistita, puntigliosa attenzione al tema del Cristo. Ma l'insieme di scritti, appunti, taccuini, parabole e testi specificamente dedicati a Gesù, che nel loro insieme coprono un arco di scrittura che va dagli esordi giornalistici al *Il libro delle Vergini* del 1884 e su fino al *Libro segreto* del 1935, costituiscono senza dubbio capitoli assai interessanti di una complessiva e virtuale, mai compiuta, raccolta di "Studi su Gesù" durata oltre un cinquantennio Benché, infatti d'Annunzio non sia mai stato uno scrittore "religioso" né abbia mai mostrato interesse alcuno per la religione in sé e per le sue tradizioni, e men che meno abbia mai mostrato alcun segno di adesione fideistica o sottomissione a credi e dogmi di religiosa provenienza, tuttavia l'argomento lo affascina fin dagli anni della precoce adolescenza liceale. Così viene descritto, tale interesse, nel giovane collegiale di Prato dall'istitutore Romualdo Del Rosso:

«*Come dissi, è incredulo molto e suscettibilissimo alle nuove massime, all'anarchia. Epperò, quando qualcuno parla di cose religiose, di Dio, Ei dà in escandescenze, e dice delle grosse eresie. Dice che non vorrebbe ammettere questo Ente supremo, e si duole di doverci credere; […] Studia molto e profitta assai […] L'unico difetto ch'ei mostri apertamente è d'essere ateo*».

L'ateismo adolescenziale, poi, evolve in una sorta di anarcoide insofferenza per regole e costrizioni, verso fronti di più aperto e consapevole libertarismo che gli permetteranno non solo di entrare in piena rotta di collisione con le gerarchie della Chiesa, ma perfino di suggerire a Mussolini una nuova marcia su Roma per la conquista del Vaticano.

A fronte di tutto ciò, è tuttavia innegabile una particolare attenzione da lui rivolta verso i temi sacri e specialmente verso figure specifiche della storia del cristianesimo, figure 'umane' e 'divine' al contempo, quali sono stati Gesù di Nazareth e Francesco d'Assisi, uomini che hanno saputo indovinare in sé stessi, nel profondo inintellegibile della propria interiorità, il punto di contatto con l'infinito e con la deità che in ognuno di noi si nasconde. Di più, l'interesse vero e profondo di d'Annunzio verso il Cristo ed il cristianesimo non è tanto legato alla figura e alla storia del figlio di Dio incarnato, o meglio non lo è in maniera univoca e, come si vedrà, uniforme, quanto piuttosto è intimamente connesso alle ipotesi ed alla "zone sperimentali" di scrittura che la figura di Gesù apre: e sono, queste, le ipotesi che corrono, sotterranee, lungo tutto l'arco dell'attività letteraria di Gabriele d'Annunzio quali ipotesi inespresse e potenziali che non riescono a trovare un veloce approdo espressivo definitivo, almeno fino agli anni dell'esilio in Francia. In effetti, l'area tematica del "religioso" offriva a d'Annunzio una pagina bianca di sperimentazione stilistica, come si vedrà a partire dalla *Contemplazione della morte* del 1912, in cui gli sarà più facile mettere in atto una scrittura 'analogica', rapsodica, fatta di continue incursioni nel magma dell'interiorità estraendone una prosa con assetto paratattico, frammentato, un discorso sempre al limite del silenzio costruito su assi sintattici assai brevi e ritmato da frequenti pause di silenzio. Come il linguaggio quasi illogico dettato da una sorta di follia mistica, di estasi tradotta in una sintassi rotta, coordinata e assemblata solo con le pause dei punti fermi.

È così che, quando d'Annunzio, nel 1924, deciderà di raccogliere in un primo tomo le sue Faville del maglio, prose sparse nate alla spicciolata tra il 1911 ed il 1914, intitolandolo *Il Venturiero senza ventura e altri studii del vivere inimitabile,* proverà a compattare tutte le faville a tema "Gesù" in un'unica sezione costituita da un 'prologo' intitolato *Il Vangelo secondo l'Avversario* e da tre parabole, rispettivamente *La parabola del figliuol prodigo*, *La parabola dell'uomo ricco e del povero Lazzaro*, *La parabola delle vergini fatue e delle vergini prudenti* a cui si aggiunge una coda di due elzeviri cristologici intitolati rispettivamente *Gesù e il risuscitato* e *Gesù deposto*. Di tutto questo materiale, l'unico scritto ad esser prodotto per la circostanza è il "Prologo", preceduto dall'indicazione «Sera del 27 gennaio 1897 (Ba-

gazzano)» che ne lega le origini al taccuino redatto nella circostanza di una gita a Bagazzano avvenuta, però, nel 1898 e non nel 1897 e al Taccuino contenente note sul Tintoretto ammirato a Venezia nel 1896.

L'argomento del prologo, *Il Vangelo secondo l'Avversario*, che molto deve alla fantasia dello stesso autore, tuttavia è debitore ai vangeli apocrifi a cui d'Annunzio attinge per una serie di immagini come la fuga in Egitto, con i suoi particolari favolosi – acqua scaturita dalla roccia per dissetare la sacra famiglia, palma che si china per porgere i datteri –, l'incontro con la Veronica. Anche l'episodio dei fanciulli che giocano con Gesù sul tetto a terrazza di una casa in Palestina, è tratto dagli apocrifi: lì, uno di loro muore cadendo e un compagno incolpa Gesù, contro il quale i genitori dello sfortunato inveiscono; allora Gesù lo risuscita, lo interroga e, appurata davanti a tutti la verità, punisce il bugiardo lasciandolo morire. Ebbene: l'io-narrante del *Vangelo secondo l'Avversario* rivela di essere proprio quel fanciullo resuscitato. Ma è sul piano dell'assetto stilistico che d'Annunzio, nel 1924, dovette attirare le invidie di Luigi Pirandello: in quel *Vangelo* dannunziano l'*Avversario* si esprimeva attraverso un frasario ritmicamente ridotto al minimo, con frasi uninominali, frante, tipiche del delirio o della follia: «Ho il libro vivente in me; sono il libro che vive», «Sono pieno di fuoco e di gelo, coi piedi volti a occidente», «I fili d'erba mi s'insinuano tra pagina e pagina, tra vena e vena, tra fibra e fibra». Esattamente ciò che sarebbe servito al delirio della follia incipiente di Vitangelo Moscarda.

Vitangelo Moscarda e il «Bellissimo nemico»

Verosimilmente, infatti, mentre Vitangelo Moscarda è ancora in cerca del suo autore e si aggira sperduto tra verdi campagne in cerca della chiusura del suo romanzo, Pirandello legge in d'Annunzio:

«*come quest'albero è in fiore, il mio spirito è in fiore. Tremiamo entrambi al medesimo soffio. Il medesimo soffio commuove i petali immacolati e volge le pagine del vergine libro. Ho il libro vivente in me; sono il libro che vive. Qualcosa d'ideale e d'animale insieme altera la mia materia, modifica la mia forma. Forse indovino come si raccapricci la giuba del leone di Marco, che ha il libro tra le branche e contro il petto il libro.*

L'arte si allontana? per far luogo a quale altra potenza? Chi dentro di me fissa una luce che io non vedo ancóra? Sono pien di fuoco e di gelo, coi piedi volti a occidente. Anch'io ho il libro fra le mie braccia, contro il mio petto, contro la mia gola. Mi trascino per un tratto nell'erba. I fili d'erba mi s'insinuano tra pagina e pagina, tra vena e vena, tra fibra e fibra. Giungo con la fronte il

piede dell'albero; lo serro con le due mani; lo brandisco come seppi brandire il tirso. Torco gli occhi, a destra, a manca. Vedo. Perché ora tutti gli olivi intorno biancheggiano come la coorte biancovestita? Mi sforzo di sollevare verso la prima stella lo stendardo della coorte mosso dal fiato della sera.

A ogni soffio l'albero «alto e bianco» trema su me, freme su me, sogna che allega.

Nessun de' suoi fiori cade.

La voce ripete: «E pure io vi dico che Salomone istesso, con tutta la sua gloria, non fu vestito come l'un di loro.»

Non v'è una bellezza interiore, e una bellezza esteriore; non v'è una bellezza spirituale e una corporea. Ch'io «ignoro la differenza» mi piace mi sia detto da Federico Borromeo. Per me v'è una bellezza sola; e v'è un solo modo di crearla, così come io di continuo la creo di sopra a me medesimo, di là da me medesimo, vivendo, respirando, ansando, consumandomi. Mi consumerò, perirò, in questa volontà di crearla oltre la vita, oltre la morte, contro la profanazione, contro l'adorazione. So quel che valgano, dinanzi alla eterna bellezza, questa fine della mia giornata, questo principio della mia notte. So con chi ero, so con chi sono. Lo so. E voglio rimanerci, dominando il mio sgomento. Del rischio ho fatto la mia arte, né altra arte mi piace; né da alcun'altra mi lascerò sedurre e ammollire mai».

Ecco allora che, ispirata da una pagina del suo 'nemico' letterario, la conclusione del romanzo, *Uno nessuno e centomila*, si rivela possibile:

«*Quest'albero, respiro trèmulo di foglie nuove. Sono quest'albero. Albero, nuvola; domani libro o vento: il libro che leggo, il vento che bevo. Tutto fuori, vagabondo. L'ospizio sorge in campagna, in un luogo amenissimo. Io esco ogni mattina, all'alba, perché ora voglio serbare lo spirito cosí, fresco d'alba, con tutte le cose come appena si scoprono, che sanno ancora del crudo della notte, prima che il sole ne secchi il respiro umido e le abbagli. Quelle nubi d'acqua là pese plumbee ammassate sui monti lividi, che fanno parere piú larga e chiara nella grana d'ombra ancora notturna, quella verde piaga di cielo. E qua questi fili d'erba, teneri d'acqua anch'essi, freschezza viva delle prode. E quell'asinello rimasto al sereno tutta la notte, che ora guarda con occhi appannati e sbruffa in questo silenzio che gli è tanto vicino e a mano a mano pare gli s'allontani cominciando, ma senza stupore a schiarirglisi attorno, con la luce che dilaga appena sulle campagne deserte e attonite. E queste carraje qua, tra siepi nere e muricce screpolate, che su lo strazio dei loro solchi ancora stanno e non vanno. E l'aria è nuova. E tutto, attimo per attimo, è com'è, che s'avviva per apparire. Volto subito gli occhi per non vedere piú nulla fermarsi nella sua apparenza e morire. Cosí soltanto io posso vivere, ormai. Rinascere attimo per attimo… Io*

non l'ho piú questo bisogno, perché muojo ogni attimo, io, e rinasco nuovo e senza ricordi: vivo e intero, non piú in me, ma in ogni cosa fuori».

La sostanziale somiglianza nello snocciolarsi dei temi sulla base di parole-chiave che si susseguono nello stesso identico ordine nell'uno e nell'altro testo appare più evidente in una grafica appaiata dei due testi:

Gabriele d'Annunzio
Il Vangelo secondo l'Avversario
1924

...come **quest'albero** è in fiore, il mio spirito è in fiore. Tremiamo entrambi al medesimo soffio. Il medesimo soffio commuove i petali immacolati e volge le pagine del vergine **libro**. Ho il **libro** vivente in me; sono il libro che vive. Qualcosa d'ideale e d'animale insieme altera la mia materia, modifica la mia forma. Forse indovino come si raccapricci la giuba del leone di Marco, che ha il libro tra le branche e contro il petto il libro.
L'arte si allontana? per far luogo a quale altra potenza? Chi dentro di me fissa una luce che io non vedo ancóra? Sono pien di fuoco e di gelo, coi piedi volti a occidente. Anch'io ho il libro fra le mie braccia, contro il mio petto, contro la mia gola. Mi trascino per un tratto nell'erba. I **fili d'erba** mi s'insinuano tra pagina e pagina, tra vena e vena, tra fibra e fibra. Giungo con la fronte il piede dell'albero; lo serro con le due mani; lo brandisco come seppi brandire il tirso. **Torco gli occhi**, a destra, a manca. Vedo. Mi consumerò, perirò, in questa volontà di crearla oltre la **vita**, oltre la **morte**, contro la profanazione, contro l'adorazione. So quel che valgano, dinanzi alla eterna bellezza, questa fine della mia giornata, questo principio della mia notte.

Luigi Pirandello
Uno, nessuno e centomila
1926

Quest'albero, respiro trèmulo di foglie nuove. Sono quest'albero. Albero, nuvola; domani libro o vento: **il libro** che leggo, il vento che bevo. Tutto fuori, vagabondo. L'ospizio sorge in campagna, in un luogo amenissimo. Io esco ogni mattina, all'alba, perché ora voglio serbare lo spirito cosí, fresco d'alba, con tutte le cose come appena si scoprono, che sanno ancora del crudo della notte, prima che il sole ne secchi il respiro umido e le abbagli. Quelle nubi d'acqua là pese plumbee ammassate sui monti lividi, che fanno parere piú larga e chiara nella grana d'ombra ancora notturna, quella verde piaga di cielo. E qua questi **fili d'erba**, teneri d'acqua anch'essi, freschezza viva delle prode... E l'aria è nuova. E tutto, attimo per attimo, è com'è, che s'avviva per apparire. **Volto subito gli occhi** per non vedere piú nulla fermarsi nella sua apparenza e morire. Cosí soltanto io posso **vivere**, ormai. Rinascere attimo per attimo… Io non l'ho piú questo bisogno, perché **muojo** ogni attimo, io, e rinasco nuovo e senza ricordi: vivo e intero, non piú in me, ma in ogni cosa fuori

Sembra chiaro ed evidente come la successione esatta di parole-chiave, nel medesimo ordine nel primo e nel secondo testo, che determinano lo svolgersi del discorso nella direzione di un rapporto totale tra il protagonista e la natura, sia così simile da far pensare ad una "lettura attenta" da parte di Pirandello del testo dannunziano.

E se Vitangelo Moscarda immaginava di "curare" la sua follia tra alberi e foglie trèmule di una natura rigogliosa e vergine, nel trionfo di uno "stile di cose", sbagliava di grosso: non poteva immaginare che, forse, tra libri e taccuini, scritture private e testi di lunga tradizione storica la 'selva' in cui si trovava con il suo delirio verbale era frutto ispirato da uno "scrittore di parole", tutt'altro che amato dall'autore di *Uno, nessuno e centomila* eppure profondamente invidiato e ammirato.

Il 'cordialissimo nemico' di Pescara, forse solo per questa volta, si era rivelato amico provvidenziale dell'Agrigentino: e il suo "stile di parole" era venuto in soccorso allo "stile di cose" (psicologiche) di cui – probabilmente – sentiva di essere interprete Pirandello con questo suo romanzo che aveva rischiato di rimanere inconcluso fino a quella data.

E in effetti, una leggera flessione, nell'astio che Pirandello non faceva mistero di nutrire nei confronti di d'Annunzio, sembrò arrivare nel 1926, quando, il 4 ottobre, il professore di Agrigento scrisse al Vate d'Italia per chiedere l'autorizzazione ad aprire la successiva stagione teatrale del teatro Argentina di Roma con un'opera del Principe di Montenevoso. Una lettera che iniziava con un falso «Caro d'Annunzio» e si chiudeva – ancor più ipocritamente – con un «Attendo con ansia una vostra parola, e intanto vi porgo il mio più cordiale saluto». E tuttavia, è da quel momento che sembra aprirsi una stagione di dialogo tra i due. Dialogo cordiale, anzi cordialissimo: che, se non bastava a cancellare le rivalità vissute soprattutto da parte pirandelliana, certo lasciava intravedere dietro l'astio e l'odio una ammirazione profonda e celata da parte di Pirandello verso d'Annunzio. Non c'è traccia, negli archivi del Vittoriale, di risposta alla missiva pirandelliana del '26. C'è invece, nell'archivio, una lettera del 18 settembre 1934 nella quale Pirandello esordisce addirittura con un «Mio caro Comandante» e chiude con un «Ti abbraccio con la gioia che mi si sia offerta l'occasione di darti questa prova di fraternità artistica». La lettera, come si sa, fa riferimento alla messa in scena della *Figlia di Jorio* per la regia di Pirandello a cui d'Annunzio risponde con un telegramma di sincera gratitudine: «*La meschina infermità che perdura m'impedì di accoglierti nel Vittoriale non tanto per parlare della Figlia di Jorio quanto per discorrere di molte altre cose in un incontro che desidero da troppo tempo. Forse tu non sai che ti sono vicino fin da quando tu eri un giovinetto e il buono Ugo Fleres mi parlava di te. La tua lettera mi conferma il nostro perfetto accordo nell'allestimento scenico della Figlia. Con-*

fido pienamente in te e negli attori da te scelti. Oso pregarti di mandarmene la lista perché io possa a ciascuno offrire un segno e un ricordo di me. La tua maniera di trattare l'anima umana mi dimostra che sei una specie di mago penetrante. Se per magia tu potessi celare la mia presenza io saprei dominare i miei mali e la mia infelicità per assistere alla prima interpretazione geniale della mia tragedia altamente compiuta dall'emulo ammirato. Ti abbraccio». Il telegramma senza data, ma che può essere datato tra il 18 settembre e i primi di ottobre, ottenne da Pirandello immediata risposta in data 8 ottobre: «*...purtroppo la mia magia di devoto e fervido interprete del tuo genio può solo valere a farti sentire a tutto il pubblico ammirato più presente che mai nella tua opera immortale...*». Seguiranno pochi altri telegrammi a conferma della antica inimicizia divenuta ormai cordialissima nei toni delle missive. Di lì a quattro anni, d'Annunzio morirà. E prima di morire, però, nel 1935, sembrò voler lasciare una sorta di ultimo testamento di sé, a conferma di una irriducibile diversità tra l'Abruzzese e il Siciliano.

Infatti, non solo in vita, i due "cordialissimi nemici" furono diversi e – per certi versi – opposti interpreti di sé stessi. Finanche in punto di morte, di fronte alla percezione dell'imminenza della fine, i due segnarono le profonde differenze tra loro artisti ma, soprattutto tra due uomini resi immortali – entrambi, ma ciascuno a suo modo – dalla loro scrittura. Lasciava scritto Luigi Pirandello: «*I. Sia lasciata passare in silenzio la mia morte. Agli amici, ai nemici preghiera non che di parlarne sui giornali, ma di non farne pur cenno. Né annunzi né partecipazioni. II. Morto, non mi si vesta. Mi s'avvolga, nudo, in un lenzuolo. E niente fiori sul letto e nessun cero acceso. III. Carro d'infima classe, quello dei poveri. Nudo. E nessuno m'accompagni, né parenti, né amici. Il carro, il cavallo, il cocchiere e basta. IV. Bruciatemi. E il mio corpo appena arso, sia lasciato disperdere; perché niente, neppure la cenere, vorrei avanzasse di me. Ma se questo non si può fare sia l'urna cineraria portata in Sicilia e murata in qualche rozza pietra nella campagna di Girgenti, dove nacqui*».

E invece, al contrario, Gabriele d'Annunzio, che aveva già dato disposizione di creare il mausoleo sacro sulla sommità del parco del Vittoriale degli Italiani a Gardone Riviera, con undici urne, più la sua al centro, per tenere viva la memoria di sé e dei suoi eroi di Fiume, annotava: «*Mi avviene di dire, quando alcuno osserva non senza pietà che il mio volto è omai tutt'osso, è crudamente riscolpito nell'osso giallastro, mi avvien di dire: 'credete che la mia vera maschera carnale sia questa? guardate il mio naso che per troppa sensualità non è ancor giunto a bene affilarsi. guardate la mia bocca amara senza rinunzia e senza pace: le stupende suture del mio cranio; i miei occhi affondati nel fuoco perpetuo del mio cervello: il leggero strabismo del destro ferito, che la mia pertinacia tenta di ricondurre verso l'asse vincendo il terrore dello*

specchio mattutino o notturno. guardate le mie mani che una donna chiamò fiori sottomarini senza gioia, asterie senza ribrezzo. ma non questa è la mia vera maschera, né queste sono le mie mani ultime. venite a guardare il mio viso due o tre ore dopo la mia morte, prima che vi s'imprima il gesso memorativo dopo tanto fango non giunto al segno. allora soltanto io avrò il viso che m'era destinato, immune dagli anni dalle fatiche dai patimenti, dagli innumerevoli eventi che forzò e forza e forzerà pur in estremo il mio disperato coraggio. allora soltanto, sino alla terza ora, sarà il mio viso la cima sovranamente effigiata della mia anima bella: il viso della giovinezza sublime, di là dall'opera, di là dalla gloria: la maschera del porfirogenito.

Sino alla terza ora.

Dopo, spezzate il gesso; troncate i polsi del formatore. tacete, senza inginocchiarvi. non attendete alcun segno dal nulla».

«Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 2024, Brescia 2025
ISSN 1594-8218

SILVIA LONGHI*

CURARE CON LE STORIE. TECNICHE LETTERARIE IN PSICOTERAPIA**

Le storie, a ben vedere, sono tutto quello che abbiamo
(Gianrico Carofiglio, *Ragionevoli dubbi*)

Premessa

Oggi parliamo di cambiamento. Vi mostrerò quale apporto la letteratura possa offrire alla psicoterapia: come le risorse della letteratura possano essere impiegate vantaggiosamente all'interno di un percorso terapeutico. I testi letterari generano emozioni, non soltanto riflessione intellettuale: cioè producono un apprendimento di tipo emotivo; e proprio in quanto provocano emozioni forti, possono essere fonte di cambiamento, possono rappresentare una «esperienza emozionale correttiva».

Il terapeuta si fa narratore: sfrutta l'impatto di racconti, metafore e aforismi, per suscitare nel paziente una nuova emozione; e con questo metodo indiretto, che non incontra resistenza, apre la strada al cambiamento. In certi casi tocca invece al paziente mettersi a scrivere: per alcuni disturbi, il compito che gli viene prescritto è di redigere minuziosi resoconti, oppure lettere.

Io non sono una psicologa, il mio mestiere è di letterata. Da tempo ho un grande interesse per la psicologia e la psicoterapia; nella fattispecie mi ha attirato e persuaso un particolare approccio, che attualmente è forse il più diffuso in assoluto, quello che si chiama «Terapia Breve Strategica». Punto di riferimento e di irradiazione di questo metodo è il Centro di Terapia Strategica (CTS) di Arezzo, fondato nel 1987 da Giorgio Nardone e Paul Watzlawick, che al presente ha oltre venti sedi di ricerca e didattica sparse in tutto il mondo, e moltissimi terapeuti affiliati in nazioni europee e americane.[1] La produzione scritta di Giorgio Nardone è imponente, e si

*Università degli Studi di Verona.

**Testo della conferenza tenuta presso la sede dell'Ateneo di Brescia venerdì 18 ottobre 2024, in occasione dell'incontro *Gli squilibri della mente nello specchio della letteratura*.

aggiungono testi importanti dei suoi collaboratori.[2] Le mie letture e conoscenze si collocano in questo ambito. Quindi vi parlerò in veste di esperto di letteratura, che esplora con i suoi strumenti e la sua curiosità un altro campo disciplinare.

Racconti per il cambiamento

Cominciamo da un antefatto necessario, nel tempo e nel metodo: bisogna risalire all'insegnamento del grande psichiatra e psicoterapeuta statunitense Milton Erickson (1901-1980), considerato il maggior esperto di ipnosi del Novecento, che praticava la sua terapia innovativa a Phoenix, in Arizona.

Erickson raccontava ai suoi pazienti piccole storie affascinanti, capaci di mettere radici profondissime e trasformare le loro vite. I suoi racconti didattici, di meravigliosa semplicità e efficacia, si leggono nella raccolta messa insieme dal suo allievo Sidney Rosen, che ne ha scelto un centinaio, e li ha riordinati e commentati.[3]

---

[1] La «Terapia Breve Strategica» ha le sue radici remote nella logica non convenzionale della Sofistica greca, e nelle soluzioni non ordinarie dell'antica arte della strategia cinese. Storicamente la genesi del modello si riconosce nell'opera di Milton Erickson, inventore di moltissime tecniche poi riadattate nel repertorio della Terapia Strategica; e nei risultati conseguiti dalla 'scuola di Palo Alto', cioè dal gruppo di ricercatori – psichiatri e antropologi – del *Mental Research Institute* californiano, tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta del Novecento. Il testo fondamentale che ha dato la formulazione del modello effettivo di questa psicoterapia è opera di tre ricercatori del MRI: Paul Watzlawick, John H. Weakland, Richard Fisch, *Change. Sulla formazione e la soluzione dei problemi*, Roma, Astrolabio-Ubaldini, 1974. Giorgio Nardone, allievo di Watzlawick e poi suo collaboratore, ne ha continuato il lavoro, attuando nel Centro di Arezzo una continua evoluzione del metodo. Nardone ha individuato molte tipologie di problemi riconoscibili per caratteri comuni, e ha creato una serie di protocolli specifici di trattamento, in cui le tecniche sono articolate in canovacci replicabili; si tratta di protocolli flessibili, che vanno adattati al singolo paziente, e che sono suscettibili di cambiamenti e di miglioramenti nel corso del tempo. Una sintesi dei presupposti e delle procedure in Giorgio Nardone, Roberta Milanese, *Il cambiamento strategico. Come far cambiare alle persone il loro sentire e il loro agire*, Milano, Ponte alle Grazie, 2018. Ponte alle Grazie è un marchio dell'Editore Adriano Salani; la collana «Saggi di Terapia Breve», diretta da Giorgio Nardone, ospita gli scritti degli psicologi che aderiscono a questo indirizzo.

[2] Oltre alle modalità di insegnamento ufficiale – relativo sia all'ambito clinico, sia alle aree di *Comunicazione Strategica*, *Problem solving*, *Coaching*, *Scienza della Performance* – che si svolge in Corsi di formazione e specializzazione, Seminari e Master, nel Centro di Arezzo e in altre sedi didattiche, una forma di insegnamento accessibile a tutti è online (lezioni e incontri su *YouTube* e *Facebook*; e dall'agosto 2024 il podcast *Cambiamenti strategici* su *Spotify*).

[3] Milton H. Erickson, *La mia voce ti accompagnerà. I racconti didattici di Milton H. Erickson*, a cura di Sidney Rosen, Roma, Astrolabio-Ubaldini, 1983.

Queste storie sono condensati di vita e esperienze personali, e spesso hanno per attori lo stesso Erickson, i suoi familiari, i suoi pazienti. Indimenticabili, esprimono una fiducia infinita nelle capacità di apprendimento del corpo e della mente. Vi leggo un raccontino:

> Chiesi a uno studente: «Come fai ad andare da questa stanza a quella stanza?».
>
> «Prima di tutto mi alzo», rispose. «Poi faccio un passo».
>
> Lo interruppi e dissi: «Dimmi tutti i modi possibili di andare da questa stanza a quella stanza».
>
> «Ci si può andare correndo», rispose, «camminando, ci si può andare saltando, ci si può andare saltellando, facendo capriole. Si può andare a quella porta, uscire dall'edificio, entrare per l'altra porta dentro la stanza. Oppure se uno vuole può scalare la finestra...».
>
> «Hai detto che li avresti detti tutti, ma hai tralasciato un modo, che è il più importante», dissi io. «Io di solito comincio col dire così: "Se voglio andare in quella stanza da questa stanza, io uscirei da quella porta lì, prenderei un taxi fino all'aereoporto, comprerei un biglietto per Chicago, New York, Londra, Roma, Atene, Hong Kong, Honolulu, San Francisco, Chicago, Dallas, Phoenix, tornerei indietro in macchina e entrerei nel giardino posteriore attraverso il passaggio di dietro, entrerei per la porta di dietro ed entrerei in quella stanza". E abbiamo pensato solo ai movimenti in avanti! Non hai pensato di andare all'indietro, vero? Non hai pensato all'andare carponi».
>
> «E neanche a strisciare sulla pancia», aggiunse lo studente.
>
> È proprio vero che ci limitiamo così terribilmente in tutte le nostre forme di pensiero![4]

Questa storia insegna come superare i limiti del pensiero, come ampliare la mente e pensare fuori dagli schemi, in molte direzioni, in modo creativo. Le soluzioni prospettate qui sono un po' folli, volutamente, e anche per questo hanno presa sull'immaginazione. Il punto è: concentrarsi su tutte le possibilità del fare, trovarne altre non comuni, fino all'assurdo.

I limiti possono essere pesanti intralci fisici. Erickson aveva difficoltà nel camminare, per i postumi della poliomielite avuta da piccolo. Occorre saperlo, per comprendere il seguente aneddoto, introdotto da qualche parola di Rosen:

> *Avevo chiesto consiglio a Erickson circa un mio paziente, un pianista concertista. Aveva paura di bloccarsi alla tastiera, e di non riuscire più a suonare a causa della sua artrite alle mani. La risposta di Erickson fu la seguente:*
>
> Per quanto male vadano le sue mani, un pianista conosce sempre la musica. E sa anche comporre. E questa è una cosa di cui non dovrebbe

[4] *Da una stanza all'altra*, *ivi*, p. 79.

> scordarsi mai. Una mano può anche diventare inutilizzabile, ma può sempre comporre, e anzi comporre meglio. Io, nella mia sedia a rotelle, *io vinco sempre le Olimpiadi*.[5]

Per influenzare in modo efficace, pertinente e costruttivo, bisogna trovare, o inventare, racconti adatti. È illuminante il metodo di 'allenamento a narrare' indicato da Erickson ai suoi allievi:

> Erickson istruiva i terapeuti sul modo di costruire un racconto. «Una delle cose che insegno ai miei studenti», diceva, «è questa: prendete un libro appena uscito di un autore che sapete che è bravo. Leggete per primo l'ultimo capitolo. Fate congetture sul contenuto del capitolo precedente. Fate congetture in tutte le direzioni possibili. Vi sbaglierete in molte delle vostre congetture. Poi leggete quel capitolo, e fate congetture su quello ancora precedente. Si può leggere un buon libro dall'ultimo al primo capitolo, facendo congetture per tutto il percorso».
>
> Erickson affermava che questo è non solo un metodo per imparare a costruire una storia, ma anche un modo efficace di imparare a congetturare liberamente, in tutte le direzioni. «Così infrangete la rigidità del pensiero. È estremamente utile».[6]

Ora passo a una antologia di storie intenzionalmente 'strumentale'. Lo scrittore inglese Nick Owen, esperto in *storytelling* nei campi della formazione e della comunicazione, ha riunito nel libro *Le parole portano lontano* molti racconti desunti sia dalla tradizione occidentale che orientale, e vari aneddoti relativi a personaggi storici.[7] Il suo intento è stato quello di fornire utensili per una comunicazione efficace in diversi contesti: infatti queste narrazioni possono essere impiegate da psicoterapeuti, ma anche da insegnanti, manager, operatori sociali, consulenti, allenatori. Owen invita le persone interessate a servirsi liberamente di queste storie, interpretandole sulla base delle proprie conoscenze e esperienze, riformulandole con le proprie parole, e mettendo una «cornice», cioè aggiungendo un commento che ne orienti la comprensione nella direzione voluta. Da testi scritti queste diventano storie d'uso, affidate a una tradizione orale. Ho scelto alcuni esempi che mi hanno colpito.

> Una volta qualcuno chiese a Einstein che differenza riteneva ci fosse tra la sua intelligenza e quella delle altre persone. Egli pensò un attimo, poi disse: «Be', la maggior parte delle persone, se cerca un ago nel pagliaio e lo

---

[5] *Io vinco sempre le olimpiadi*, *ivi*, pp. 79-80.

[6] *Manipolazione*, *ivi*, p. 170.

[7] Nick Owen, *Le parole portano lontano*, Milano, Ponte alle Grazie, 2004. Il libro contiene 77 narrazioni metaforiche.

> trova, smette di cercare. Io, invece, continuo a cercare per vedere se posso trovare un secondo, un terzo e forse, se sono molto fortunato, anche un quarto e un quinto ago».[8]

Mi sembra che questo aneddoto voglia dire che il lavoro (qui è la ricerca scientifica) non è mai finito; c'è sempre qualcosa di nuovo da scoprire; perseverando si può sempre andare un passo oltre. E dice, con molta semplicità, che anche la Fortuna aiuta.

Questo secondo è un esempio che i terapeuti strategici hanno adottato e ripetuto spesso:

> Thomas Edison impiegò molto tempo per inventare la prima lampadina: si dice che abbia fatto più di duemila esperimenti per perfezionarla. Alla conferenza stampa per lanciare la sua nuova invenzione, un giornalista insistente mise il coltello nella piaga: «Dica, signor Edison, come ci si sente ad aver fallito duemila volte nel tentativo di costruire una lampadina?».
>
> «Giovanotto» disse Edison, «non ho fallito duemila volte nella costruzione di una lampadina, ho scoperto millenovecentonovantanove modi per NON costruire una lampadina».[9]

Nella Terapia Strategica un paziente è invitato a riflettere su «come peggiorare» ancora di più la sua situazione: domandandosi con quali pensieri, parole, azioni potrebbe deliberatamente fare andare peggio le cose (ovviamente deve solo pensarci, non mettere in pratica). Se si pone l'obiettivo di un peggioramento, la persona individua i comportamenti fallimentari, che di solito sono proprio quelli che già sta adottando e che mantengono il suo problema, e comincia a evitarli provando avversione. Inoltre, di rimbalzo, scopre i modi per migliorare, le soluzioni diverse che prima non vedeva.

Ancora una terza storia dal libro di Owen:

> Nella fase pionieristica della ricerca spaziale, John F. Kennedy andò in visita alla NASA di Cape Canaveral. Lì incontrò molti grandi scienziati e ricercatori, uomini con l'ambizione di conquistare lo spazio e camminare sulla Luna. Incontrò gli amministratori e i contabili e molti altri che contribuivano a varie fasi essenziali del progetto, uomini e donne dotati di un giusto sentimento di orgoglio per il loro valore e la loro missione.
>
> Camminando nei corridoi, sulla via del ritorno verso la limousine, Kennedy s'imbatté in un uomo dai capelli grigi, chino su un secchio e con una scopa in mano. Sembrava una domanda retorica, ma il Presidente gli chiese: «E lei cosa fa, qui a Cape Canaveral?». Raddrizzandosi, l'addetto alle pulizie guardò il Presidente dritto negli occhi e rispose con orgoglio e

---

[8] *Einstein e l'intelligenza*, *ivi*, p. 59.

[9] *Thomas Edison: strategia per un genio*, *ivi*, p. 142.

> dignità: «Signore, faccio quello che fanno tutti gli altri qui: lavoro perché un uomo possa arrivare sulla Luna. Ecco esattamente cosa faccio qui».[10]

Un problema diffusissimo è la paura di molte persone di non essere all'altezza.[11] Questo confortante aneddoto dice che in un'impresa collettiva è ugualmente indispensabile il contributo di tutti. Così, nella costruzione di una antica Cattedrale, contava il lavoro dell'architetto come quello dell'ultimo scalpellino.

Come il terapeuta ristruttura

Una strategia di base è la «ristrutturazione». Il terapeuta non contrasta il paziente, ma asseconda la sua logica e usa il suo linguaggio. Man mano che il dialogo avanza, gli ripropone – per avere conferma – il contenuto delle sue affermazioni in una parafrasi, che però è una parafrasi 'ristrutturante', cioè cambia un po' per volta l'orientamento del senso. Con un impiego calibrato di immagini suggestive (o introducendo espressioni enfatiche, iperboliche, provocatorie), il terapeuta 'ridefinisce' quanto detto dal paziente, così da modificare la sua percezione, il suo sentire patologico. Riprendo un esempio minimo. Una persona ha sviluppato una fobia verso le notizie allarmanti relative al terrorismo, e cerca di proteggersi evitando tutte le fonti di informazione, i giornali, la televisione. Il terapeuta parafrasa: «Se non ho capito male, il tuo modo di difenderti è: non voglio vedere, non voglio sapere» (il paziente concorda); «Quindi lo struzzo mette la testa sotto la sabbia, non vuole vedere il leone arrivare» (di nuovo il paziente concorda). Allora il terapeuta chiede: «Questo ti ha fatto stare meglio o ti ha fatto stare peggio?»; e il paziente sconcertato deve riconoscere che quando la notizia comunque gli arriva, malgrado tutto l'evitamento, è più «deflagrante». Quindi la sua non era una buona soluzione. Una nuova parafrasi del terapeuta riprende e intensifica l'immagine già adoperata, per creare avversione verso questo comportamento: «Il fatto che tu riesca a mettere la testa sotto la sabbia, ignorando, lì per lì sembra che attutisca l'effetto, ma come tiri fuori la testa e vedi il leone, il terrore è molto più grande».[12]

---

[10] *Cape Canaveral*, *ivi*, p. 98.

[11] Vedi Roberta Milanese, *L'ingannevole paura di non essere all'altezza. Strategie per riconoscere il proprio valore*, Milano, Ponte alle Grazie, 2023 (prima ed. 2020). Della stessa autrice è appena uscito un manuale di *self-help*: Eadem, *La rivincita dei punti deboli. Dal perfezionista all'insicuro, le strategie per trasformare i nostri limiti in superpoteri*, Milano, BUR Rizzoli, 2024.

[12] Giorgio Nardone, Roberta Milanese, *Il cambiamento strategico*, cit., pp. 108-109.

L'«esperienza emozionale correttiva»

Il nucleo da cui parte il cambiamento è detto «esperienza emozionale correttiva»: il paziente compiendo un'azione nuova che gli viene prescritta, o ascoltando una formulazione che gli viene proposta in linguaggio suggestivo, sperimenta sensazioni e emozioni diverse, che 'correggono' quelle solite che lo tengono prigioniero. Questa esperienza che provoca metamorfosi può essere casuale, imprevedibile, offerta dal destino; ma può anche essere prodotta deliberatamente, costruita con tecniche specifiche. Nardone ha raccontato una 'prima volta' casuale: durante una seduta si era accidentalmente ferito, e la sua paziente agorafobica, impressionata e commossa, dimenticando completamente il suo disturbo, lo aveva accompagnato in auto all'Ospedale. Di qui era nato il famoso espediente programmato della mela: il terapeuta diceva di avere molta fame, e chiedeva al paziente – che mai sarebbe uscito da solo di sua iniziativa – il favore di andare al negozio vicino a comprargli la più bella mela che trovava. È così che centinaia di pazienti hanno comprato centinaia di mele.

Possiamo trovare un bellissimo esempio letterario in un testo che è familiare a tutti noi: nei *Promessi Sposi*. L'Innominato ha fatto un incontro imprevisto che lo ha sconvolto, quello con Lucia sua prigioniera, che gli ha detto cose per lui inaudite, e incredibilmente gli ha toccato il cuore. Nell'insonnia della sua terribile notte di travaglio (cap. XXI), le sue percezioni sono mutate: tutto gli appare cambiato, e separato dai sentimenti antichi; le azioni che costituivano il suo orgoglio ora gli fanno orrore.

> Indietro, indietro, d'anno in anno, d'impegno in impegno, di sangue in sangue, di scelleratezza in scelleratezza: ognuna ricompariva all'animo consapevole e nuovo, separata da' sentimenti che l'avevan fatta volere e commettere; ricompariva con una mostruosità che que' sentimenti non avevano allora lasciato scorgere in essa. Eran tutte sue, eran lui: l'orrore di questo pensiero, rinascente a ognuna di quell'immagini, attaccato a tutte, crebbe fino alla disperazione.[13]

Il dialogo con il cardinal Federigo, il giorno dopo, segna l'attuarsi della conversione (cap. XXIII). Federigo prende in carico l'Innominato nel momento in cui sta andando in pezzi, e lo ricostruisce, lo 'ristruttura': gli offre un'interpretazione negativa del passato, e lo orienta al futuro. La strada è semplice: disfare, riparare, fare il contrario; e il cardinale gli fa sembrare tutto facile, e come se fosse già in corso. Il solo passo della «mano» è di un'efficacia senza paragoni, condensa un mondo di idee:

---

[13] Alessandro Manzoni, *I Promessi Sposi*, a cura di Ezio Raimondi e Luciano Bottoni, Milano, Principato, 1988, p. 467.

> Così dicendo, stese la mano a prender quella dell'innominato.
>
> «No!» gridò questo, «no! lontano, lontano da me voi: non lordate quella mano innocente e benefica. Non sapete tutto ciò che ha fatto questa che volete stringere».
>
> «Lasciate,» disse Federigo, prendendola con amorevole violenza, «lasciate ch'io stringa codesta mano che riparerà tanti torti, che spargerà tante beneficenze, che solleverà tanti afflitti, che si stenderà disarmata, pacifica, umile a tanti nemici».[14]

La conversione è una ristrutturazione: la persona rilegge la vita precedente con occhi diversi, e la reinterpreta; cambia direzione e fa ammenda.

La saggezza dell'aforisma

Gli aforismi sono un genere nobile, coltivato da grandi autori fin dall'epoca classica; una forma letteraria di estrema brevità e concentrazione, che presenta con eleganza un concetto non convenzionale, sorprendente, o addirittura paradossale. Esistono molte raccolte di facile accesso: antologie tematiche, e sillogi di singoli autori.[15]

Scorrendo i libri della Terapia Strategica si osserva che le trattazioni sono costellate di aforismi, che intervengono a sostenere le spiegazioni razionali con il potere suggestivo delle loro formule memorabili. Anche nei siti online di parecchi terapeuti si trovano aforismi accattivanti, iscritti nella presentazione o talvolta addirittura esibiti numerosi sulla soglia (e magari accompagnati da immagini, fotografie).

Il testo che inaugura e spiega questo uso degli aforismi è il libro di Giorgio Nardone, *Cambiare occhi toccare il cuore* (2007).[16] La potenza straordinaria di questo genere letterario sta nella sua forza d'urto. L'aforisma è veloce, fulmineo: colpisce il bersaglio come una freccia, e resta conficcato nella mente. L'abilità del terapeuta sta nel saper scegliere l'aforisma adatto

---

[14] *Ivi*, p. 499.

[15] Segnalo due fortunate antologie a cura di Federico Roncoroni, ristampate più volte: *Il libro degli aforismi*, Milano, Mondadori, 2012 (prima ed. 1989); e *La saggezza degli antichi. Massime e aforismi greci e latini*, Milano, Mondadori, 2011 (prima ed. 1993). Tra i moderni, sono assai efficaci i detti brillanti e cinici di Oscar Wilde (diverse raccolte sono state allestite dagli studiosi con citazioni tratte dalle sue opere narrative e teatrali). Altrettanto efficaci appaiono gli aforismi amari e disperati di Emil Cioran, nella raccolta d'autore *Syllogismes de l'amertume* del 1952 (trad. italiana E. M. Cioran, *Sillogismi dell'amarezza*, Milano, Adelphi, 1993).

[16] Giorgio Nardone, *Cambiare occhi toccare il cuore. Aforismi terapeutici*, Milano, Ponte alle Grazie, 2007.

alla persona in quel preciso momento: il suo effetto sarà come dare un colpo solo nel punto giusto di un meccanismo inceppato.

Nardone presenta una vasta scelta di aforismi (per la maggior parte prelevati da grandi autori, ma con l'aggiunta di nuove invenzioni, nate nella sua pratica terapeutica), e li organizza in categorie, a seconda dello scopo a cui si mira nelle diverse fasi della terapia.

Prendo qualche esempio dalla categoria degli *Aforismi che creano enfasi e sospingono*, quelli cioè che mirano a aumentare le risorse positive già presenti nella persona: «Non aspettare il momento opportuno, crealo» (George Bernard Shaw); «Ogni viaggio di mille miglia inizia con un piccolo passo» (Lao Tse); «Siccome ho molta fretta, vado molto piano» (Napoleone Bonaparte); «Non c'è notte che non veda il giorno» (William Shakespeare).[17]

Nella direzione contraria agiscono gli *Aforismi per creare avversione e rifiuto*, che servono a ispirare al paziente un senso di fastidio e di rigetto, distogliendolo da quei suoi comportamenti che mantengono, e anzi alimentano, il suo problema. Per esempio agiscono contro il tentativo fallimentare di proteggersi con la rinuncia, evitando ogni occasione di cui si ha paura: «La rinuncia è un suicidio quotidiano» (Honoré de Balzac); «Porto addosso le ferite delle battaglie che ho evitato» (Fernando Pessoa); «Non si può vincere se non si gioca mai»; «L'ansioso prima edifica i suoi timori, poi ci si installa sopra» (Emil Cioran). L'aforisma in questo caso spaventa, e funziona meglio di un lungo ragionamento. Ottiene il risultato voluto con il minimo sforzo. Solo quello che serve, niente di più.

Un altro prontuario di «Aforismi per una comunicazione efficace», è il libro di Matteo Rampin, *Di' la cosa giusta* (2007).[18] Rampin propone cento citazioni (tratte da scrittori, poeti, filosofi, personalità storiche), di comprovata efficacia nella sua esperienza professionale. Accompagna ciascun 'detto memorabile' con istruzioni per l'uso sagaci e brillanti.

Scelgo qualche esempio del tipo che incoraggia le persone ad agire: «Non è perché le cose sono difficili che non osiamo farle, ma è perché non osiamo farle che sono difficili» (Seneca); «Solo chi ha il coraggio di affrontare i grandi insuccessi può ottenere grandi successi» (Robert Kennedy); «Ciò che per il bruco è la morte, il resto del mondo lo chiama farfalla» (Lao Tse); «Il giorno più importante della mia vita? Oggi» (suor Teresa di Calcutta).

---

[17] Quest'ultima citazione era già stata adottata da Nardone come titolo di un suo libro sulla patologia e la terapia degli attacchi di panico: Giorgio Nardone, *Non c'è notte che non veda il giorno*, Milano, Ponte alle Grazie, 2003.

[18] Matteo Rampin, *Di' la cosa giusta. Aforismi per una comunicazione efficace*, Milano, Ponte alle Grazie, 2007.

In altra occasione Matteo Rampin ricorre agli schemi di un genere letterario canonico, quando propone alcuni casi di terapia come se fossero *detective-stories*, cioè interpreta il percorso clinico come un'indagine, costruita secondo le strutture del genere poliziesco. Il terapeuta assume la parte del detective che indaga. Si tratta del libro *La psicoterapia come un romanzo giallo* (2004)[19], molto affascinante, perché i dieci casi clinici reali qui presentati vengono ricostruiti in forma di racconti, ricchi di notazioni ambientali, in cui lo psicologo (che parla in prima persona) è il personaggio antagonista, con i suoi pensieri, le sue esperienze e le sue emozioni.

Proseguendo sulla linea di questa stessa invenzione, anni dopo Rampin firma un secondo libro di *detective-stories* terapeutiche, *I delitti del monastero* (2017), che accoglie sei dei casi già pubblicati e ne aggiunge altrettanti nuovi.[20]

Mi pare che ci sia una convergenza illuminante con certe riflessioni dello scrittore Gianrico Carofiglio. Nel romanzo *Ragionevoli dubbi* (2006), l'avvocato Guido Guerrieri (che è il protagonista fisso di una serie) pronuncia una fantastica arringa difensiva, a favore della propria interpretazione della vicenda processuale, cioè in sostegno della storia plausibile (alternativa rispetto a quella dell'accusa) che lui ha messo insieme, integrando tutti quanti gli indizi in un quadro di coerenza narrativa. E tra l'altro dice:

> Un filosofo ha detto che i fatti, le azioni in sé, non hanno alcun senso. Può avere senso solo il testo della narrazione degli eventi e delle azioni compiute nel mondo.
>
> Noi, non solo nei processi, costruiamo storie per dare senso a fatti che in sé non ne hanno nessuno. Per cercare di mettere ordine nel caos.
>
> Le storie, a ben vedere, sono tutto quello che abbiamo.[21]

In una intervista, subito dopo la pubblicazione del libro, Carofiglio definisce l'arringa del suo personaggio «una specie di manifesto letterario travestito». E aggiunge:

> Sono sempre stato affascinato dai meccanismi rotti e mi sento di appartenere alla categoria di quelli che perdono. I miei personaggi sono deprivati, malinconici, ma con un'attenzione morale a quello che stanno facendo. E l'attenzione morale è nel non accettare come ineluttabile la loro condizione. Si battono e combattono perché essa cambi. C'è un'ansia di

---

[19] Matteo Rampin, *La psicoterapia come un romanzo giallo*, Milano, Ponte alle Grazie, 2004.

[20] Matteo Rampin, *I delitti del monastero e altri casi di problem solving inusuale,* Milano, Ponte alle Grazie, 2017.

[21] Gianrico Carofiglio, *Ragionevoli dubbi*, Palermo, Sellerio, 2006, p. 284.

cambiamento e di rivoluzione nelle storie che racconto. Sono storie che raccontano il cambiamento.[22]

Stratagemmi orientali

In un libro ormai considerato un classico, *Cavalcare la propria tigre* (2003), Giorgio Nardone ha mostrato il vantaggio di sfruttare in psicoterapia l'antica saggezza orientale, rielaborando e adattando alcuni degli stratagemmi guerreschi del trattatello cinese *I 36 stratagemmi*.[23] Nel testo originale, ogni stratagemma consiste in una formula metaforica, molto concisa e concentrata, seguita da una breve spiegazione. Queste formule sono l'espressione di una saggezza pratica, che mira a rovesciare favorevolmente le sorti di un conflitto in modo rapido, e con il minimo dispendio di energia.

Nardone ne ha assunti tredici, corredandoli di nuove spiegazioni e mostrando le possibilità di impiego terapeutico. Alcuni di questi stratagemmi trasportati alla Terapia Strategica sono dei veri e propri paradossi: «stortare di più per raddrizzare», «spegnere il fuoco aggiungendo la legna», «solcare il mare all'insaputa del cielo».

Provo a chiarire con poche parole. «Se vuoi drizzare una cosa, impara prima come storcerla di più» vuol dire orientare il pensiero nella direzione contraria a quella desiderata, pensando cioè a come peggiorare il problema, a come fallire. Così si identificano le azioni da evitare, e si apre la mente a nuove prospettive (abbiamo già parlato di questo procedimento citando l'aneddoto di Edison).

«Spegnere il fuoco aggiungendo la legna» (cioè soffocando la fiamma sotto una quantità di legna esagerata) vuol dire usare l'esagerazione,

---

[22] Gianrico Carofiglio, *Le crepe sul muro della coscienza*, intervista di Elisabetta Menetti, nel portale di letteratura *Griseldaonline* (https://site.unibo.it/griseldaonline/it/incontri/gianrico-carofiglio-crepe-muro-coscienza; ultima consultazione 02/04/2025).

[23] Giorgio Nardone, *Cavalcare la propria tigre*, Milano, Ponte alle Grazie, 2003. Oltre che nella terapia, questi stratagemmi sono utili per gestire il conflitto nel campo delle relazioni personali, e servono per la soluzione dei problemi in molti ambiti diversi (politica, educazione, azienda, management...). Il manualetto cinese, di autore incerto (forse opera di monaci guerrieri), è stato scoperto nel 1941 in un mercatino di libri usati della città di Binzhou, nell'unico esemplare superstite di una stampa di fine Seicento. Pubblicato a Pechino nel 1979, è stato poi tradotto in varie lingue; disponibile in traduzione italiana dal 1990 (Napoli, Guida). Segnalo l'edizione più recente a cura di Gianluca Magi, specialista di studi orientali, con ampio commento: *I 36 stratagemmi. L'arte segreta della strategia cinese per trionfare in ogni campo della vita quotidiana*, a cura di Gianluca Magi, presentazione di Franco Battiato, Milano, BUR Rizzoli, 2019.

l'eccesso. Contro le paure patologiche, le fobie, si prescrive di alimentare volontariamente le fantasie più spaventose in un intervallo di tempo prefissato, e solamente in quello. Poco per volta, grazie a questa ripetizione obbligata e esasperata, le paure decrescono e si estinguono.

La forza del paradosso, con la sua logica non ordinaria, viene impiegata contro il sintomo. Non c'è niente di logico nel problema, quindi bisogna far ricorso a metodi non logici: si usano contro la malattia le sue stesse armi.

«Solcare il mare all'insaputa del cielo» è lo stratagemma della distrazione. A questo si ispirano alcune tecniche indirette che distolgono l'attenzione del paziente dalle sue difficoltà e dai suoi blocchi, e gli permettono di sperimentare situazioni prima impossibili per lui: per esempio il terapeuta riesce a far uscire un agorafobico, e a fargli compiere un percorso esterno da solo («La mente distratta è in grado di fare cose che la mente attenta non può nemmeno sognare», commenta Nardone).

La scrittura del paziente

In certi casi tocca al paziente farsi narratore, redigendo un racconto scritto. A chi soffre di disturbo post-traumatico da stress viene assegnato il compito assai difficile di reimmergersi nel suo dolore, ripercorrendo ogni giorno per scritto, in un «romanzo del trauma» più dettagliato possibile, tutti i momenti angosciosi della sua esperienza (una perdita, un lutto, un incidente, un'aggressione, un disastro naturale...). L'unico modo per uscire dal dolore è passarci attraverso (come nell'aforisma del poeta Robert Frost: «Se vuoi venirne fuori, devi passarci nel mezzo»). Il terapeuta deve persuadere il paziente, intrappolato nel passato dell'evento catastrofico, a ricordare – con dolore – proprio quei fatti e quelle emozioni a cui il paziente si sforza in ogni modo di non pensare. Per persuaderlo usa un linguaggio suggestivo e evocativo, impiegando metafore che toccano l'animo (la ferita che deve cicatrizzare; il passaggio nel tunnel buio; l'attraversamento dell'inferno).

Riorganizzare ricordi spesso frammentari in una trama narrativa coerente, e dare voce e chiara definizione a emozioni aggrovigliate e confuse, facendo defluire il dolore, ha come risultato un graduale distacco. Il paziente non è più sopraffatto, ma 'si abitua' a ripercorrere volontariamente i suoi ricordi, e riesce a ricollocare il passato nel passato.[24]

---

[24] L'illustrazione di questo risolutivo metodo di trattamento per «archiviare il passato» è offerta da Federica Cagnoni, Roberta Milanese, *Cambiare il passato. Superare le esperienze traumatiche con la Terapia Strategica*, Milano, Ponte alle Grazie, 2009.

Una variante di questa manovra, adatta a chi si sente vittima di azioni altrui, è la scrittura del «romanzo criminale»: cioè la cronaca minuziosa, ripetuta ogni giorno, dei presunti torti subiti. Mentre per chi si sente responsabile di errori rovinosi che non può più correggere, e rimugina senza soluzione incolpando sé stesso, vale il metodo di scrivere una «cronaca dei disastri realizzati».

Anche il genere letterario dell'epistola è utilmente adibito, in varie forme. Nel caso del grave errore commesso, della decisione sbagliata presa, l'«epistolario della rabbia» serve a far defluire la rabbia che la persona prova verso di sé. Il paziente deve ogni giorno scrivere una lettera indirizzata a sé stesso, riversando liberamente tutte le accuse e gli insulti che vuole rivolgersi. Le lettere poi vengono consegnate al terapeuta: così il paziente smette di avvelenarsi. L'«epistolario della rabbia» serve anche in caso di lutto amoroso, cioè di abbandono: la lettera infuriata viene indirizzata a colui che se ne è andato. Constatiamo che è quello che facevano già, nelle *Heroides* di Ovidio, le eroine abbandonate del mito, Didone, Arianna, Medea.

Chi ogni giorno fa previsioni catastrofiche e si aspetta sciagure, è invitato a scrivere al risveglio la sua «profezia di Cassandra» per la giornata, con il corredo di tutte le relative angosce. La sera poi deve controllare se qualcosa, in questi pronostici infausti, si è effettivamente avverato. Di solito la maggior parte delle sciagure temute non si avvera, e questa scoperta disinnesca il meccanismo del pensiero catastrofico.[25]

I nomi dati a queste tecniche, come si sarà notato, hanno una punta di ironia che sdrammatizza e alleggerisce. Spesso è vantaggioso che il teraputa si serva dell'ironia: penso per esempio a certe iperboli, come l'invito al paziente a «contemplare lo splendore dei suoi disastri».

Il primo passo

Per concludere, mi affido al genio di Oliver Sacks (1933-2015), neurologo eccezionale e grandissimo scrittore. Nei suoi libri Sacks crea avvincenti narrazioni di casi, che non sono cartelle cliniche, ma storie di individui. Al centro del suo interesse sta l'identità della persona. Si tratta di persone con problemi neurologici, con malattie e lesioni cerebrali: il dottor Sacks indaga come fare a sbloccare ciò che si è bloccato, come ricostruire un equilibrio. Possono giovare la musica, il teatro, la pittura: tutto quello che

[25] Tutte queste tecniche sono recapitolate nel bellissimo libro di Giorgio Nardone, Federica Cagnoni, Roberta Milanese, *La mente ferita. Attraversare il dolore per superarlo*, Milano, Ponte alle Grazie, 2021 (scritto durante la pandemia di Covid, in cui siamo stati «ostaggi del presente», «tenuti in scacco da un presente ansiogeno e angoscioso»).

rimette in moto la persona 'ferita' da qualche guasto, e che può compensare, sostituire ciò che è stato perduto.

Nel libro *Su una gamba sola* Sacks racconta la sua personale esperienza di malato: quindi abbiamo il racconto di un paziente che è anche, nello stesso tempo, un medico e uno scrittore.[26] In un incidente di montagna in Norvegia, nel 1974, si è ferito a una gamba (una lacerazione seria a muscoli e nervi). Dopo l'avventuroso salvataggio, il ricovero in ospedale e l'intervento chirurgico, Sacks sperimenta una sconvolgente modifica della sua «immagine corporea», cioè non riconosce l'appartenenza al proprio corpo di quell'arto, che sente invece come un oggetto alieno e un po' mostruoso. Quando, dopo una lunga immobilità, viene per lui il momento di alzarsi e cominciare a camminare, questo gli sembra un obiettivo impossibile. Appena viene messo in piedi con le stampelle, prova una spaventosa vertigine: le prime percezioni delle misure dello spazio intorno, e delle dimensioni della strana gamba – chiusa nel cilindro di gesso – che ancora non sente come sua, sono deformate, instabili e caotiche. Dopo pochissimi minuti di tumulto, le misure visive miracolosamente si stabilizzano, passando dal caos in movimento frenetico a un sistema ordinato e calibrato. Ma come fare un primo passo che non riesce neppure a immaginare nella mente? La narrazione di questo tentativo è un meraviglioso 'racconto didattico':

> Dovevo offrire uno spettacolo ben strano ai terapisti: ai loro occhi si presentava un uomo palesemente malfermo, barcollante, confuso, con un'aria di costernazione sul volto, che però gradualmente riguadagnava il suo equilibrio; dapprima perplesso e timoroso, poi affascinato e assorto, infine rasserenato e tranquillo.
>
> «È passata, dottor Sacks?» mi chiese uno di loro. «Adesso è ora di fare il primo passo».
>
> *Il primo passo!* Mentre mi sforzavo di stare in piedi, di controllarmi, avevo pensato soltanto a resistere, a sopravvivere, a stare diritto, niente affatto a muovermi. Ora poteva essere il momento di fare un tentativo. E intanto ero sollecitato, forse gentilmente spinto e sorretto, dai due terapisti, i quali di una cosa sola erano certi: che bisognava «darsi una mossa», bisognava andare avanti, bisognava fare il primo passo. Essi sapevano (oh, sapere inestimabile, che la mente può dimenticare!) che nulla, mai, potrà sostituirsi all'*azione,* che «in principio era l'azione» e che non c'è altra via né mezzo, per riuscire nell'azione, che non sia l'agire stesso.
>
> Il mio primo passo! Più facile a dirsi che a farsi.
>
> «Allora, dottor Sacks, che cosa aspettiamo?».
>
> «Non riesco» risposi. «Non so da che parte cominciare. Non ho la minima idea di come si faccia, a fare il primo passo».
>
> [...] Mi squadrò un poco, poi, vedendo che le parole erano inutili,

[26] Oliver Sacks, *Su una gamba sola*, Milano, Adelphi, 1991 (ed. originale *A Leg to Stand On*, 1984).

> senza parlare mosse con la sua gamba la mia gamba sinistra, spingendola in una nuova posizione, così che l'arto eseguì, o meglio fu costretto a eseguire, una specie di passo. Grazie al suo gesto, capii come dovevo fare. Le parole non servivano, ma la dimostrazione immediata sì [...].
>
> Una volta fatto il primo passo (anche se si trattava di un «passo» artificioso, non spontaneo), capii come dovevo fare.[27]

All'inizio i passi del paziente sono innaturali, meccanici, vanno pensati e calcolati uno per uno, con una attenzione snervante. Poi, di colpo, nella sua mente irrompe una «musica interna» familiare, il *Concerto per violino* di Mendelssohn ascoltato con passione durante la malattia, che funziona da «melodia cinetica», ravvivando all'istante la capacità di camminare in modo spontaneo, con il suo ritmo e il suo passo di sempre.

Il racconto di Sacks, che si diffonde in lunghe pagine di strepitosa emozione, si chiude con una sentenza concisa, un aforisma: «*Solvitur ambulando*: la soluzione al problema di camminare è camminare. Il solo modo di fare una cosa è farla».[28]

[27] *Ivi*, pp. 137-138.

[28] *Ivi*, p. 145.

«Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 2024, Brescia 2025
ISSN 1594-8218

GIUSEPPE BOCCHI*

LA FOLLIA D'AMORE NELLA *PHAEDRA* DI SENECA. PER UNA LETTURA MEDICO-FILOSOFICA**

La fortuna critica di Seneca tragico è spesso stata oscurata dal Seneca dei dialoghi e delle altre prose.[1] Alle tragedie, tra le altre cose, si sono sempre rimproverate eccessive lungaggini nei monologhi dei personaggi, la presenza fin troppo esibita di dottrine stoiche e in generale una certa atmosfera da racconto 'a tesi' edificante, volto a mostrare in modo meccanico l'antinomia tra *bona mens* e *furor*. Solo negli ultimi trent'anni si è recuperato il valore autentico di queste opere,[2] nelle quali il poeta-filosofo mette in scena il drammatico conflitto tutto interno all'uomo tra consapevolezza del bene e altrettanto consapevole (e quindi colpevolmente responsabile) scelta del male: quest'ultimo non è, come per i tragediografi greci, elemento costitutivo dell'universo contro cui l'individuo è destinato a perenne scacco, ma prodotto diretto degli errori valutativi dell'animo quando la sua forza razionale si indebolisce e cede alle errate impressioni di bene e di male, cadendo vittima delle peggiori passioni che culminano nella follia più totale, ciò che predispone alle azioni più esecrabili. I personaggi tragici senecani non sono pertanto una galleria di figure senza spessore, ma nell'iperbolico vortice del *furor* da cui sono travolti fungono da esempio delle

* Università Cattolica del Sacro Cuore Campus di Brescia.

** Testo della conferenza tenuta presso l'Ateneo di Brescia venerdì 18 ottobre 2024 in occasione dell'incontro *Gli squilibri della mente nello specchio della letteratura*. Il presente intervento ripropone in forma più succinta, con i necessari aggiornamenti bibliografici, i contenuti dei capitoli dedicati alla *Phaedra* senecana e alle teorie mediche stoiche in generale presenti nel mio saggio che più volte verrà citato a piè di pagina.

[1] La questione è ottimamente riassunta in A. J. Boyle, *Senecan Tragedy: Twelve Propositions*, Ramus 16 (1987), pp. 78-101.

[2] Ma eccellente antesignano del modo a mio giudizio corretto di intendere la tragedia è stato G. Mazzoli, *Seneca e la poesia*, Milano 1970.

dottrine esposte nei dialoghi, specialmente quando queste descrivono le varie fasi di sviluppo della passione irrazionale. Seneca infatti, nel *De ira*, dettaglia con precisione l'*impetus simplex*, ovvero la primissima sollecitazione del mondo esterno che si imprime sulla nostra coscienza, e l'*impetus compositus*, inteso come tutto il processo di analisi dello stimolo da cui sorge un giudizio di valore (che nel caso dell'ira è l'errata convinzione di essere stati offesi e di doversi vendicare) con il conseguente assenso o rifiuto ad agire in conseguenza dello stimolo medesimo.[3]

Molti personaggi senecani (su tutti Fedra, Medea, Atreo) mostrano sulla scena la catastrofica progressione del processo descritto nel *De ira*, ma si può dimostrare che le tragedie non sono un mero saggio di 'psicologia' stoica, poiché nella descrizione della follia nel suo maturare e nel suo attuarsi Seneca si avvale anche del contributo della medicina stoica, nello specifico delle dottrine della cosiddetta Scuola Pneumatica: essa, per quanto riusciamo a ricostruire da fonti antiche purtroppo frammentarie, dovrebbe essere stata fondata nel I sec. a. C. da Ateneo di Attalia, un discepolo del filosofo stoico Posidonio di Apamea. Al centro delle teorie mediche di Ateneo sta lo *pneuma* stoicamente inteso come energia razionale (*logos*) che crea e regge tutto l'universo ed è responsabile evidentemente anche dell'esistenza in vita dell'uomo: il corpo umano è infatti materia tenuta insieme dallo *pneuma* coesivo, che regge tutte le membra scorrendo ovunque al loro interno, ma questo stesso *pneuma* è anche fisico, e gli si devono tutte le funzioni vitali di movimento, nutrizione, accrescimento, e psichico, sede cioè dei processi razionali ma anche delle decisioni giuste o sbagliate da cui discendono le nostre azioni. Ora, perché ci si ammali è necessario l'intervento di una causa esterna o 'procatartica' (per esempio l'esposizione prolungata al sole o al freddo) e/o di una interna o 'antecedente' (l'infiammazione di un organo) in forza della quale una delle quattro qualità costitutive dello *pneuma* (caldo, freddo, secco, umido) prevale in modo squilibrato e, diffondendosi per via coesiva in ogni zona, fa sì che il corpo nel suo insieme si surriscaldi eccessivamente o si raffreddi, ecc.: si ha malattia, pertanto, quando la parte in cui si origina lo squilibrio trasmette l'alterazione a tutte le altre, mercè i ruolo veicolare dello *pneuma* coesivo. [4]

---

[3] Cfr. *De ira* 2, 1, 4; 2, 3, 5.

[4] Cfr. *Corpus Medicorum Graecorum*, *supplementum orientale* II, 134. Per un'analisi più approfondita rimando al mio G. Bocchi, *Philosophia medica e medicina rhetorica in Seneca. La scuola Pneumatica, l'ira, la melancolia*, Milano 2011, pp. 68 ss. Cfr. anche I. Mazzini, *Didone abbandonata: innamorata o pazza? La psichiatria antica, una chiave di lettura per il IV libro dell'*Eneide, Latomus 54 (1995), pagg. 92-105. Ulteriori osservazioni, che a mio parere non ridimensionano l'importanza di questa scuola medica, si trovano in S. Coughlin - O. Lewis, *Pneuma and the Pneumatist School of Medicine*, in S. Coughlin-D. Leith-O. Lewis (eds.), *The Concept of Pneuma after Aristotle*, Berlin 2020, pp. 203-236.

Stando così le cose, di tutto interesse è l'analisi di due disturbi psicosomatici che un altro medico verosimilmente appartenuto a questa scuola, Areteo di Cappadocia, ci consegna nei suoi scritti, databili attorno alla prima metà del I sec. d. C.[5] Parliamo della sindrome depressiva dovuta all'infiammazione della bile nera, ovvero la melancolia, e di quella legata invece all'infiammazione della bile gialla, che gli antichi definiscono mania, caratterizzata da subitanei attacchi di violenza. Tali patologie, in ottica Pneumatica, sono di fatto semplici da spiegare: quando la bile nera (fredda e secca) o la bile gialla (calda e secca) si infiammano, trasferiscono l'eccesso qualitativo elementare allo *pneuma* coesivo che lo diffonde in tutto il corpo, psiche compresa (che per gli stoici è costituita dallo stesso *pneuma* del corpo, quindi consustanziale ad esso), e causa un disturbo sia fisico che mentale; la stupefacente modernità di questa teoria risiede nel fatto che Areteo considera queste sindromi come aventi un'eziologia biunivoca, nel senso che tanto un trauma fisico che uno psichico possono innescarle, dal momento che corpo e anima sono interconnessi dallo *pneuma* coesivo e quindi si influenzano reciprocamente. Non solo: Areteo individua tra le due sindromi anche un rapporto ciclotimico, dimostrando che è assai frequente il passaggio dall'una all'altra, considerato poi che bile nera e bile gialla hanno in comune la qualità del secco. Sintomi frequenti della melancolia sono la tristezza, il desiderio di solitudine, il rifiuto del cibo, l'insonnia, mentre chi è affetto da mania è violento, ride sguaiatamente, si muove in modo scomposto, prova una forte pesantezza di testa.

È possibile dimostrare che nelle tragedie, come peraltro nelle prose, Seneca riversi il portato delle teorie Pneumatiche, alle quali peraltro egli non accenna mai direttamente, ma che si riconoscono da alcuni segnali precisi, come la descrizione dell'*aer*/*spiritus* che tiene unite tutte le cose[6] e che si ammala quando una qualità elementare si altera[7], senza dimenticare

---

[5] Cfr. *Corpus Medicorum Graecorum* II, pp. 36 ss.; Bocchi, *Philosophia medica* cit., pp. 78 ss.; Coughlin, *Athenaeus of Attalia on the Psychological Causes of Bodily Health*, in *Mental illness in ancient medicine: from Celsus to Paul of Aegina*, eds. C. Thumiger - P. N. Singer, Leiden-Boston 2018, pp. 109-142.

[6] Cfr. *Naturales Quaestiones* 2, 4, 1: *Sic mundi pars est aer, et quidem necessaria. Hic est enim qui caelum terramque connectit, qui ima ac summa sic separat ut tamen iungat. Separat, quia medius intervenit; iungit quia utrique per hunc inter se consensus est*.

[7] Ibidem 3, 15, 2-4 *passim*: *Sed quemadmodum in nobis non tantum sanguis est sed multa genera umoris, alia necessarii, alia corrupti ac paulo pinguioris (in capite cerebrum, in ossibus medullae, muci saliuaeque et lacrimae et quiddam additum articulis, per quod citius flectantur ex lubrico), sic in terra quoque sunt umoris genera complura, quaedam quae mature durantur* […] *Ceterum, ut in nostris corporibus, ita in illa saepe umores vitia concipiunt: aut ictus aut quassatio aliqua aut loci senium aut frigus aut aestus corrupere naturam*; 16, 18, 6-7: *Etiamnunc et illud accedit his argumentis per quod appareat motum effici spiritu, quod corpora quo-*

le celeberrime raffigurazioni di coloro che sono in preda all'ira,[8] le quali a questo punto non sono meri esercizi di fisiognomica, ma autentiche 'cartelle cliniche' che descrivono una sindrome maniaco-melancolica in atto.

Consideriamo la *Phaedra*:[9] essa è debitrice ad entrambi gli *Ippoliti* euripidei (il *Velato* e il *Coronato*)[10] ma non è una semplice *contaminatio*. In primo luogo, Fedra in Euripide soccombe alla passione incestuosa per il figliastro Ippolito come conseguenza di una vendetta che su costui esercita la dea Afrodite, gelosa della sua casta devozione per Artemide. La regina ateniese è quindi strumento dei capricci di una divinità, la quale a sua volta va a ipostatizzare le forze irrazionali dell'universo che si manifestano anche nella condotta degli uomini. La Fedra senecana è invece una donna in lotta con una passione che è frutto della debolezza del proprio animo: ella prova a frenarla, ma di fatto sin dal suo ingresso in scena possiamo intuire che l'*impetus compositus* è avviato verso la catastrofe.[11] Del resto, se la Fedra euripidea problematizza il desiderio indicibile in termini di offesa al decoro e compromissione della propria dignità regale, questa si mostra sin da subito all'affannosa ricerca di una giustificazione, a dimostrazione che il *logos* soggiogato dalla passione resta comunque funzionante, anche se in senso opposto alla virtù: ella entra infatti in scena denunciando il fatto di essere stata abbandonata dal marito Teseo, recatosi nell'Aldilà con

---

que nostra non aliter tremunt quam si spiritum aliqua causa perturbat, cum timore contractus est, cum senectute languescit et venis torpentibus marcet, cum frigore inhibetur aut sub accessionem cursu suo deicitur. Nam quamdiu sine iniuria perfluit et ex more procedit, nullus est tremor corpori: cum aliquid occurrit quod inhibeat eius officium, tunc parum potens in perferendis his quae integer tulerat, deficiens concutit quicquid suo vigore tendebat. Si veda il commento in Bocchi, *Philosophia medica* cit., pp. 112 ss.; cfr. anche P. Migliorini, *Scienza e terminologia medica nella letteratura latina di età neroniana*, Frankfurt am Main 1997, pp. 21 ss.

[8] *De ira* 1, 1, 3-4; 2, 35, 1-2; 3, 4, 1-2. Cfr. Bocchi, *Philosophia medica* cit., pp. 152 ss.

[9] Cfr. Bocchi, *Philosophia medica* cit., pp. 202-222. Per una dipendenza piuttosto dalla medicina di Celso propende G. Maggiulli, *La «follia» nella «Phaedra» di Seneca tra tradizione poetica e fenomenologia clinica*, Rivista di Cultura Classica e Medioevale 55 (2013), pp. 75-93.

[10] Così E. Calabrese, *Il sistema della comunicazione nella* Fedra *di Seneca*, Palermo 2009, pp. 159 ss. Si veda ora S. Briguglio, *Il segno di Venere: memorie ovidiane e riscritture tragiche in Sen.*, Phaedr., 129-194, Rivista di Cultura Classica e Medioevale, 62 (2020), pp. 103-108.

[11] Cfr. C. Kugelmeier, *«Amoris in me maximum regnum reor»: Gedanken zum handlungsmotivierenden Basisaffekt in Senecas «Phaedra»*, in *Translatio humanitatis: Festschrift zum 60. Geburtstag von Peter Riemer*, hrsg. Christoph Kugelmeier, St. Ingbert 2015, pp. 239-260; J. Müller, *Senecas Phaedra: stoisches Porträt einer akratischen Persönlichkeit*, in *Philosophie in Rom – römische Philosophie?: kultur-, literatur- und philosophiegeschichtliche Perspektiven*, hrsgg. G. M. Müller -F. Mariani Zini, Berlin- 2018, pp. 427-466.

Piritoo per aiutarlo a rapire Proserpina, circostanza che, secondo lei, può ben motivare il suo invaghimento per Ippolito, figlio di Teseo e della regina delle Amazzoni (vv. 85 ss.). A parte ciò, i sintomi che la donna enuncia per descrivere la propria condizione ci fanno capire sin da subito che siamo ben oltre il semplice "mal d'amore" elegiaco (vv. 99-114):

Sed maior alius incubat maestae dolor. non me quies nocturna, non altus sopor solvere curis: **alitur et crescit** malum et **ardet** intus **qualis Aetnaeo vapor** **exundat antro**. Palladis telae vacant et inter ipsas pensa labuntur manus; non colere donis templa votivis libet, non inter aras, Atthidum mixtam choris iactare tacitis conscias sacris faces, nec adire castis precibus aut ritu pio adiudicatae praesidem terrae deam: iuvat excitatas consequi cursu feras et rigida molli gaesa iaculari manu. **Quo tendis, anime**? quid **furens** saltus amas? fatale miserae matris agnosco malum: peccare noster novit in silvis amor.	Ma un dolore più grande grava su me infelice, non la quiete notturna né il sonno profondo mi hanno liberato dagli affanni: **si nutre e cresce** il male e **brucia** dentro di me **come il vapore esonda dalla bocca dell'Etna**. Sono abbandonati telai di Pallade e il gomitolo scivola via tra le mani stesse, non mi dà piacere venerare i templi con doni votivi né, insieme alle danze delle donne dell'Attica, agitare fiaccole iniziatiche durante i riti misterici, né rivolgermi con caste preghiere e pio rituale alla dea patrona della terra a lei assegnata. Al contrario, mi piace inseguire di corsa le bestie selvatiche stanate e scagliare il rigido giavellotto con la morbida mano. **Dove ti spingi,** animo mio? Perché **in preda alla follia** ti innamori dei boschi montani? Riconosco la malattia fatale dell'infelice madre: il nostro amore ha imparato a peccare nei boschi

I sintomi descritti da Fedra sono coerenti con una situazione patologica di melancolia amorosa: vediamo infatti l'assenza di sonno e il disgusto per le attività abituali, laddove il desiderio di vivere al modo delle Amazzoni per entrare nella sfera esistenziale dell'innamorato cresce pericolosamente. Decisiva è la similitudine del male paragonato al vapore che fuoriesce dall'Etna, poiché in prospettiva stoica è facilissimo vedere in essa un riferimento allo *pneuma*, che è costituito primieramente di aria e fuoco e che nel caso di Fedra si sta gonfiando patologicamente per effetto dell'infiammazione melancolica.[12] Possiamo cioè sostenere che l'immagine etnea non si limita a richiamare lo squilibrio pneumatico, ma lo descrive nel suo esatto svolgersi di deragliamento delle qualità elementari che diffondono il ma-

[12] Sull'uso del linguaggio figurato delle emozioni, cfr. D. Cairns, *Mind, Metaphor, and Emotion in Euripides (« Hippolytus ») and Seneca (« Phaedra »)*, Maia 69 (2017), pp. 247-267.

lessere in tutto il corpo. Notiamo poi che Fedra è del tutto consapevole che il suo animo si sta spingendo verso mète pericolosissime, e tuttavia ancora scatta l'auto-assoluzione del *logos* malato: la donna, come la madre Pasifae che si innamorò di un toro, si dichiara vittima del destino nefando delle donne della stirpe, destinate a peccare *in silvis* (ricordiamo che Ippolito, in quanto devoto a Diana, è cacciatore amante delle solitudini boschive).

Che Fedra, pur nella montante follia, mantenga intatte le proprie risorse ragionative è pienamente dimostrato nel successivo dialogo con la nutrice, portavoce del punto di vista stoico tradizionale, che invita la padrona a riconoscere l'irrazionalità dei suoi comportamenti e a sopprimerli sul nascere (v. 131: *extingue flammas*; v. 165: *Compesce amoris impii flammas* – si tratta del resto di una follia d'amore legata al rigonfiamento dello pneuma). La donna deve infatti ammettere di sapere dove sta il bene, ma di essere irresistibilmente attratta dal male, come una nave troppo carica che non sa opporsi alla corrente (vv. 178-182: *sed furor cogit sequi /peiora* […] *cum gravatam navita adversa ratem / propellit unda, cedit in vanum labor /et victa prono puppis aufertur vado*). In tal modo Seneca ribadisce che non esiste scusabilità per questa passione, perché essa è coscientemente assecondata dalla regina (v. 179: *sciens*). La follia di configura allora, sempre secondo una linea descrittiva Pneumatica, come un peso – fisicamente concreto – che grava sull'anima e impedisce di imboccare la retta via, lasciando invece il campo aperto a soluzioni tipiche del vissuto melancolico: dopo aver sapientemente ribattuto a tutte le obiezioni della nutrice,[13] Fedra minaccia il suicidio (v. 254: *morte praevertam nefas*): tale dichiarazione non è un espediente per vincere le resistenze della vecchia,[14] ma lo sbocco inevitabile di una follia ciclotimica che alterna le fiamme della passione alla disperazione più nera. La situazione si ripresenta identica al rientro in scena di Fedra: la nutrice descrive la sua signora elencando tutta una serie di sintomi agilmente riconducibili alle sindromi biliari (vv. 360-376):

---

[13] Cfr. vv. 239-245: **Ph.** *Precibus haud vinci potest?*/**Nvt.** *Ferus est.* **Ph.** *Amore didicimus vinci feros.*/**Nvt.** *Fugiet.* **Ph.** *Per ipsa maria si fugiat, sequar.*/ **Nvt.** *Patris memento.* **Ph.** *Meminimus matris simul.* /**Nvt.** *Genus omne profugit.* **Ph.** *Paelicis careo metu.* /**Nvt.** *Aderit maritus.* **Ph.** *Nempe Pirithoi comes?* /**Nvt.** *Aderitque genitor.* **Ph.** *Mitis Ariadnae pater.* (**Ph.** Non può essere vinto dalle preghiere? N**.** È un uomo selvatico **Ph.** Abbiamo imparato che le creature selvatiche sono vinte dall'amore. **N.** Fuggirà **Ph.** Se fuggisse lo seguirei anche attraverso il mare **N.** Ricordati di tuo padre **Ph.** Mi ricordo anche di mia madre **N.** Odia tutte le donne **Ph.** Non devo temere la concorrenza di un'amante **N.** Ti metterai contro tuo marito **Ph.** Intendi forse il compagno di avventure di Piritoo? **N.** E anche tuo padre **Ph.** Mio padre è stato mite con Arianna).

[14] Cfr. O. Zwierlein, *Senecas Phaedra und ihre Vorbilder*, Mainz 1987, pp. 12-17.

Nvtrix Spes nulla tantum posse leniri malum, finisque flammis nullus insanis erit. torretur aestu tacito et inclusus quoque, quamvis tegatur, proditur vultu furor; erumpit oculis ignis et lassae genae lucem recusant; nil idem dubiae placet, artusque varie iactat incertus dolor: nunc ut soluto labitur marcens gradu et vix labante sustinet collo caput, nunc se quieti reddit et, somni immemor, noctem querelis ducit; attolli iubet iterumque poni corpus et solvi comas rursusque fingi: semper impatiens sui mutatur habitus. nulla iam Cereris subit cura aut salutis; vadit incerto pede, iam viribus defecta: non idem vigor, non ora tinguens nitida purpureus rubor.	Non c'è più speranza che si possa lenire un male così grande e non ci sarà alcun limite alle fiamme della follia. È bruciata da una vampa silenziosa e la follia chiusa nel petto, sebbene venga nascosta, viene segnalata dal volto; il fuoco sprizza dagli occhi e le guance sfinite rifiutano la luce; a lei sempre dubbiosa non piace mai la stessa cosa e il dolore inesprimibile agita in modo vario gli arti; ora con passo snervato si trascina come in punto di morte e a stento sostiene la testa sul collo ondeggiante, ora si consegna al riposo e, immemore del sonno, passa la notte in lamenti; ordina che il corpo sia sollevato e poi di nuovo fatto stendere e che le chiome siano sciolte e poi subito risistemate: sempre incapace di sopportarsi, cambia comportamento. Non le sovviene alcuna preoccupazione del cibo o della salute; va con passo incerto, ormai priva di forze, non ha più lo stesso vigore di prima, non più il rossore purpureo che tingeva il candido volto splendente

La condizione patologica di Fedra è esplicitata sin da subito come *malum* e quello che leggiamo non è semplice resoconto nato dall'osservazione diretta dei comportamenti della donna in questa scena specifica, poiché evidentemente la nutrice ricapitola e mette assieme sintomi emersi in più occasioni: ecco quindi mescolarsi i segni della melancolia (dolore silenzioso e inesprimibile, improvvisa stanchezza, insonnia lamentosa, rifiuto del cibo) e della mania (fuoco che brucia nel petto, occhi arrossati, movimenti scomposti, pesantezza del capo, incostanza degli atteggiamenti).[15] Vediamo in atto una coppia di disturbi psico-somatici che devastano tutti i livelli vitali della donna, costringendola ad un'infelicità immedicabile. Seneca in tal modo dimostra che il male morale, stoicamente inteso, intacca anche il corpo e che il cedimento all'irrazionalità compromette l'equilibrio stesso, per non dire la 'tenuta' dell'individuo, poiché lo *pneuma* coesivo, alterandosi, distrugge l'equilibrio psicofisico con rischi potenzialmente esiziali. Senza quindi ridurre la tragedia senecana a "medicina sulla scena"

[15] Parallelismi coi ritratti del *De ira* sono rilevati da M. Coffey – R. Mayer, Seneca, *Phaedra,* Cambridge 1990, p. 26.

(visto pure quanto faticosamente la si è sottratta alla taccia di "filosofia sulla scena") possiamo in ogni caso dire che le dottrine Pneumatiche applicate alle sindromi biliari, nella loro folgorante modernità, consentono di leggere la follia, e di tradurla drammaturgicamente, con una precisione finora senza precedenti nella letteratura antica. Il *genus sublime* della tragedia, irrorato da questo tipo di conoscenze, trova modo di esplorare con profondità sconvolgente le conseguenze del male sull'uomo quando egli vi si abbandona volontariamente, condannandosi alla distruzione integrale del proprio essere.

ISSN 1594-8218

RAFFAELLA BERTAZZOLI*

L'OSSESSIONE MEMORIALE NELLA FIGURAZIONE LETTERARIA AL FEMMINILE**

1. Ricordare, dimenticare

Il verbo latino *obliviscor*, *mi dimentico*, *cancello* è deponente: ha un significato attivo, ma la forma è passiva. Questo requisito grammaticale interpreta un dato fondamentale dell'esercizio del dimenticare in quanto sta nella posizione intermedia tra attività e passività.

Dimenticare sarebbe dunque un processo legato alla cancellazione del tempo, ma anche un processo continuamente attivo, qualcosa che si può immaginare come una continua e necessaria ristrutturazione tra ciò che se ne va, ciò che rimane e ciò di nuovo entra nell'esperienza.

Se non c'è dimenticanza non c'è memoria, ma solo un'eccedenza di ricordi. Per vivere bisogna imparare a dimenticare. Per Henri Bergson, infatti, non esite coscienza senza l'unione di memoria e oblio, perché entrambi formano il sentimento di identità. Parlando del passato ci si rivolge anche all'idea di futuro e a quella di oblio.

Secondo lo psichiatra statunitense Daniel Siegel (*The Developing Mind,* 1999) la memoria è un elemento complesso essendo formata dall'insieme degli avvenimenti della nostra vita che sono in grado di alterare l'attività del cervello in maniera specifica.

Strutturando i concetti di memoria e oblio al campo semantico della moderna psicanalisi, scopriamo che una condizione tra le più importanti per vivere in benessere è la capacità di costruire una personalità in grado di far fronte al disagio esistenziale, riconvertendo il Sé su ogni nuova esperienza di dolore. L'impegno che ci richiede la psiche in uno stato di dolore

---

* Socia dell'Ateneo di Brescia. Università degli Studi di Verona.

** Testo della conferenza tenuta presso l'Ateneo di Brescia venerdì 18 ottobre 2024 in occasione dell'incontro *Gli squilibri della mente nello specchio della letteratura*.

non è dato una volta per tutte, ma si rinnova ad ogni evento doloroso.

Legato a questi concetti è il fenomeno della rimozione che Freud identifica come una delle facoltà che preservano la mente umana in quanto produce un oblio apparente. In questo modo il ricordo rimosso non è perso, ma è custodito al di fuori della coscienza, emergendo spesso nel sogno. Elaborare freudianamente (*verarbeiten*) il lutto significa dunque riportare la libido verso il mondo esterno.

Nelle neuroscienze, il termine "riconsolidamento" della memoria significa rievocare un ricordo per modificarne la valenza: è un meccanismo che gioca un ruolo fondamentale in tutti processi di apprendimento e potenzialmente consente ai ricordi di essere modificati, aggiornati o addirittura cancellati. Il processo è utilizzato in psicoterapia per lenire le memorie dolorose. Infatti, adattarsi al dolore significa creare uno spazio mentale adeguato che possa contenere anche il nuovo evento traumatico, riconvertire la psiche su un livello diverso: tutto ciò può essere riassunto nella frase vulgata della *communis opinio* che il dolore matura e trasforma.

Acquisire dalla sofferenza la consapevolezza del patire è l'antico monito del *pàthei màthos*: l'insegnamento dell'inno a Zeus nell'*Agamennone* eschileo.

2. L'arte dell'oblio

Torniamo al verbo *obliviscor*. Socrate nel *Filebo*, a proposito della nascita delle opinioni, afferma che dimenticare è l'atto della cancellazione dei caratteri scritti, in quanto «l'anima nostra rassomiglia a un libro».

La mente è un serbatoio di ricordi tra oblio e memoria. Occupandosi delle facoltà della mente umana Aristotele distingue tra memoria e reminiscenza. Nel primo caso i ricordi tornano alla mente in modo spontaneo, nel secondo caso la ricerca è consapevole, un processo che scava tra i ricordi per creare legami e dare senso a ciò che viviamo nel presente.

Il verbo "dimenticare" significa letteralmente togliersi qualcosa dalla mente. La stessa valenza semantica appartiene al verbo "scordarsi", che rimanda al cuore, che originariamente si credeva fosse non solo la sede della memoria, ma anche delle varie facoltà intellettuali.

Gli antichi legavano l'oblio al fiume della dimenticanza, il Lete che rendeva smemorati. Molto importate è il sostantivo derivato che si forma con alpha privativo: *a-letheia*, che in greco significa la non dimenticanza, il non essere nascosto e quindi anche per astratto "verità". Nel termine *a-letheia* convive l'idea che la verità necessita del ricordo che è costantemente minacciato dalla dimenticanza.

Ancora Platone nel *Filebo*: «È come se la memoria (*mnéme*), la quale

opera in coincidenza con le sensazioni e le affezioni che si verificano in tale processo, scrivesse dei discorsi nelle nostre anime; e quando scrive il vero, allora ne risultano in noi discorsi veri e opinioni vere; ma quando questo nostro interiore scrivano (*grammatéus*) scrive il falso, allora ne viene fuori l'opposto della verità».

Dimenticare e sublimare il dolore, esercizi necessari all'uomo per poter vivere. Nel 1976 il poeta Eli Griefer parla per la prima volta di *psicopoetry*, ossia terapia con la poesia. Eppure, potremmo dire, nulla di nuovo: da sempre i poeti hanno attinto al terreno fertilissimo dei *mythoi* per raccontare la condizione dell'uomo. Dolori, gioie e sventure degli eroi si sono formalizzati in narrazioni fantastiche e hanno trovato ragioni e cause nelle favole degli dei. La poesia ha parlato al cuore degli uomini trasformandosi in antidoto per alleviare il dolore.

Nell'inno alle Muse in apertura alla *Teogonia*, Esiodo celebra le dee dispensatrici di doni e attribuisce a queste la funzione consolatoria del canto. Viene descritto dal poeta lo stato mentale del dolore e il processo di sollievo dato dalla poesia, che estende sul cuore degli uomini il velo rasserenatore dell'oblio, allentando il legame della memoria e alleviando il lutto:

> se cè qualcuno che per gli affanni nel petto recente di lutto
> dissecca nel dolore il suo cuore, se un aedo
> delle Muse ministro le glorie degli uomini antichi
> celebra e gli dèi beati signori d'Olimpo,
> subito egli scorda i dolori, né i lutti
> rammenta perché presto lo distolgono i doni delle dee

Invocato dai poeti come farmaco, il sonno ha avuto da sempre la capacità di alleviare il dolore (Euripide, *Oreste*):

> O sollievo del morbo, o caro balsamo
> Del sonno, quanto a me dolce giungesti
> Ed opportuno! O venerando Oblio
> Dei mali.

Se entriamo nello specifico delle pene, l'arte di dimenticare tocca soprattutto il campo amoroso. Nel *Simposio*, Platone dice che Eros è figlio di *Poros* (ingegno) e *Penìa* (povertà), ricevendo qualità positive, ma anche negative, il cui prevalere porta fino allo stato di malattia. Aristotele, partendo da considerazioni di natura psicofisica, paragona l'amore all'ubriacatezza e alla pazzia, uno stato che porta l'innamorato a un obnubilamento mentale. Lucrezio nel IV libro del *De rerum natura*, raccomanda di non lasciarsi prendere dalla passione in amore perché le passioni sono malattie dell'animo. Evitare di cadere nei lacci d'amore non è così difficile come districarsi,

una volta presi in mezzo alle reti, forzando i possenti nodi di Venere.

Non così prudente si dimostra Catullo (*Carmina* 1.8) costretto a cantare il dolore dell'abbandono in uno dei primi esempi di poesia introspettiva, costruendo un discorso con il Sè:

> Smetti di agire da stolto, infelice Catullo
> e ciò che tu vedi finito ritieni perduto.
> Rifulsero un tempo per te luminose giornate,
> quando accorrevi dovunque al richiamo della fanciulla
> amata da te quanto mai sarà amata nessuna.

Un poeta, che di questioni d'amore se ne intendeva, stende un vero decalogo per favorire quel processo di oblio che dovrebbe riportare il benessere fisico e mentale all'innamorato tradito e rifiutato. Nei *Remedia amoris*, poema di carattere didattico-terapeutico, letto nel Medioevo come antidoto alla passione amorosa, Ovidio offre al lettore, afflitto amante, alcuni saggi consigli per risanare le ferite amorose: se la donna non è degna d'amore, suggerisce il poeta, bisogna occupare il tempo nel lavoro e in attività che impegnino la mente; bisogna concentrarsi sui difetti dell'amata e non bisogna frequentare i luoghi dove si sia stati con lei e non vagheggiare possibili riallacci. Infine è necessario distruggere tutto ciò che faccia riemergere i ricordi, come lettere e oggetti dell'amata. Se poi non si riesce con tutto questo ci si rivolga al vino.

Una lunghissima tradizione indica nel vino il potere straordinario di alleviare il dolore e aprire gli animi. Il vino dunque medicina dello spirito, *phàrmakon ariston*, lo chiamava Alceo. Avvolti dal potere narcotizzante del vino che dà l'oblio possiamo dimenticare la pena dell'esistere. Asclepiade invita al vino per contrastare il pensiero della morte (*Antologia palatina* 12 50):

> Bevi Asclepiade! Perché queste lacrime?
> […] Beviamo il succo
> Puro di Bacco. Così breve è il giorno!
> […] Ma, via, beviamo, disperato
> Amante! Tra non molto
> La nostra lunga notte dormiremo.

Anche se cantato in forma altamente parodica, il vino serve a dimenticare, come nel sonetto di G.G. Belli (*Er romito*)

> "Quanno te lo dich'io càchete er core"
> Me disceva jer l'antro un bon romito;
> "In sto monnaccio iniquo e ppeccatore,
> Nun ze trova più un parmo de pulito.

Co ttre sguartrine io fascevo l'amore
E je servivo a ttutte de marito;
E ppe un oste, uno sbirro e un decrotore
Ste porche tutt'e ttre mm'hanno tradito.
Ma io pe ffà vvedé cche mme ne caco,
Tutte le sere vado all'osteria,
E ffo le passatelle, e mm'imbriaco.

E ssi la tentazzione m'aripìa,
Me lo cuscio pe ddio cor filo e ll'aco
Quant'è vvero la Vergine Mmaria."

3. Memoria senza riconsolidamento

Quando i saggi consigli dei poeti non bastano e la psiche non è in grado di mettere in atto il riconsolidamento, gli esiti possono essere nefasti! Nelle forme depressive, che possono nascere dall'abbandono, Freud accosta lutto e melanconia, in quanto in entrambe le condizioni l'Io si trova in una posizione destrutturata. Nella perdita dell'oggetto amato la persona ferita perde la sua totalità, scrive Freud, l'Io si svalorizza e inferisce crudelmente contro se stesso: l'esito può essere estremo. Nei *Frammenti di un discorso amoroso*, Roland Barthes ci ricorda che l'abbandono produce lo stato doloroso dell'assenza verso un Tu irrevocabilmente lontano.

Gli antichi distinguevano il campo semantico del desiderio in rapporto alla condizione di presenza/assenza dell'amato: *Pothos*, *Eros* e *Hymeros* sono figli di Venere. *Hymeros* rappresenta il desiderio che si proietta nel futuro cercando nel completamento del Tu presente la soddisfazione dei sensi. *Pothos* è il sentimento che esprime il desiderio dell'assente nel rimpianto del passato.

La poesia è affollata di lamenti, di rimpianti, di dolore e sofferenza per il tempo felice trascorso e perduto, associati alla condizione amorosa. Uno stato che viene rappresentato generalmente col segno femminile, in quanto la passione è vista come espressione antitetica alla razionalità del *logos*, cifra del maschile.

Quando si è di fronte a forme di passione non corrisposta si giunge a esiti tragici e la morte inferta o subita è spesso il solo scampo al dolore o al disonore: si ricordi la Fedra di Euripide, che si suicida dopo lo scontro con Ippolito, che gli manifesta il suo disgusto per il sentimento che la madre prova per lui. Fedra comprende di aver macchiato il suo *kleos*, il suo onore:

Te ne ringrazio. Ora, io, solo un rimedio,
con la mente scrutando, ho ritrovato

per la sciagura mia, tal, che onorata
dei miei figli la vita io renderò,
ed io dal male ove caduta sono
avrò sollievo. Mai non macchierò
la progenie di Creta; e non andrò,
dopo vituperosi atti, al cospetto
di Tesèo, per salvar sola una vita.

Il mito ci offre figure di donne che, nella condizione di abbandono amoroso, rappresentano veri e propri archetipi del comportamento. Questa complessa espressione dell'abbandono è incarnata in una figura esemplare come Didone che nella rappresentazione drammatica del suo dolore supera anche i confini della stessa esistenza.

Nel libro quarto dell'*Eneide* la vicenda dell'amore tra Didone ed Enea, punta il *focus* tutto sulla parte femminile. Come avviene nell'innamoramento, Didone costruisce, nel suo immaginario amoroso, una rappresentazione perfetta dell'uomo che sta per amare:

ma la regina d'amoroso strale
già punto il cor, e ne le vene accesa
d'occulto fuoco intanto arde e si sface:
e de l'amato Enea fra sé volgendo
il legnaggio, il valore,il senno, l'opre
e quel che più le sta nell'alma impresso,
soave ragionar, dolce sembiante,
tutta notte ne pensa e mai non dorme.

Confidando sulle ragioni dell'amore, Didone elenca ad Enea i motivi a desistere dalla partenza, non sottraendosi neppure ad un'umiliante preghiera. Siamo qui di fronte alla parte negativa dell'amore, quella che porta alla morte e che Didone chiama "disonesto": «Improbe amor, quid non mortalia pectora cogis! («Iniquo amore, / che non puoi tu ne' petti de' mortali»). Enea viene apostrofato come *perfide* uno che ha rotto patti di fede.

Il mito viene dispiegato nella sua parabola fino alla visitazione nell'oltretomba, dove i ruoli si invertono. La memoria di Didone non si è affievolita, ma ha trasformato i ricordi in rancore: sarà Enea a pronunciare parole d'assenza verso Didone, piangendo e pronunciando la frase: «Quem fugis?». La donna porta il suo carico di dolore e odio anche nel regno dei morti, alzando su di lui solo una volta lo sguardo, col quale testimonia un rancore immedicabile.

Esiste anche una sublime dell'assenza, quando la mente non vuole dimenticare e modificare il suo stato di infelicità: la memoria resta pervicacemente in uno stato di allerta. Eloisa, monaca ancora giovane, è narrata

da una letteratura affollata di lamenti, di rimpianti, di dolore e sofferenza per il tempo felice trascorso e perduto. Chiusa nel chiostro e abbandonata alla condizione sentimentale del *pòthos*, Eloisa è preda di un incondizionato desiderio del 'Tu' assente. Raccontando costantemente il suo tempo di felicità, trasforma il presente in un sublime dell'assenza. Eloisa prova una forma di spossessamento nei confronti dell'amato, con un'incondizionata consegna di sé all'alterità: «il mio cuore non era con me ma con te», scrive ad Abelardo, ossessionata dal ricordo che ha invaso totalmente la sua esistenza. In preda a una forma maniacale di idealizzazione del Tu, che proprio per la sua assenza acquista un'incomparabile unicità, Eloisa si racconta costantemente il suo tempo di felicità.

La cifra dell'esistenza di Eloisa è l'ossessione del passato. Nel testo latino dell'*Epistula* ad Abelardo, i ricordi si configurano come un assedio; non c'è luogo o tempo in cui il passato, fortemente segnato dalla passione e dal piacere dell'eros, abbandoni il presente:

> Per me, in verità, i piaceri dell'amore che insieme abbiamo conosciuto sono stati tanto dolci che non posso né odiarli né dimenticarli. Dovunque vada, li ho sempre davanti ai miei occhi e il desiderio che suscitano non mi lascia mai. Anche quando dormo le loro fallaci immagini mi perseguitano. Persino durante la Messa, quando la preghiera dovrebbe essere più pura, i turpi fantasmi di quelle gioie si impadroniscono della mia anima e io posso far altro che abbandonarmi ad essi e non riesco nemmeno a pregare.[1]

Non riuscire a dimenticare e fare delle infelicità presenti il controcanto della felicità passata è condizione riassunta nella gnome di un filosofo come Boezio, che presta le parole a una donna tra le figure più straordinarie dell'*Inferno* dantesco. In un eccesso di memoria, Francesca conserva, persino nella sua condizione di estinta, un sentimento cocentissimo della sua infelicità, un dolore immedicabile rievocato come se fosse ancor viva. Aprendo la narrazione, Francesca sigilla la sua condizione con questi versi: «nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / ne la miseria».

Dante parlerà nella cantica del *Purgatorio* (XII, v. 20) di "puntura della rimembranza", come atto del ricordare che provoca dolore.

---

[1] «In tantum vero illae, quas pariter exercuimus amantium voluptates dulces mihi fuerunt ut nec displicere mihi, nec vix a memoria labi possint. Quocumque loco me vertam, semper se oculis meis cum sius ingerunt desideriis. Nec etiam dormienti suis illusionibus parcunt. Inter ipsa missarum solenmnia, ubi prior esse debet oratio, obscena earum voluptatum phantasmata ita sibi penitus miserrimam captivant animam ut turpitudinibus illis magis quam orationi vocem».

4. Ricordare *in limine mortis*

Un esito estremo del delirio della memoria, narrato nelle sue pieghe più riposte, s'incarna nella figura di uno dei personaggi tragicamente più straordinari dell'universo letterario manzoniano. Nel quarto atto della scena prima dell'*Adelchi*, Manzoni ricostruisce la scena del delirio che precede il *transitus animae* della giovane sposa, ripudiata da Carlo, e accolta nel monastero di San Salvatore a Brescia. Manzoni affida a Ermengarda la voce della passione, da sempre silenziosa nella sua opera.

Sullo sfondo di un sublime, che ne garantisce lo statuto tragico tra Eros e martirio, Ermengarda è accomunata all'eroine raciniane che si dibattono tra passione e ragione tra allucinazione e follia. Ermengarda interpreta la parabola tragica con gli accenti della sofferenza e della difficile pace rasserenatrice:

> […] sento una pace
> stanca, foriera della tomba; incontro
> l'ora di Dio più non combatte questa
> mia giovinezza doma; e dolcemente,
> più che sperato io non avrei, dal laccio
> l'anima antica nel dolore si solve.

L'agonia di Ermengarda è narrata sul filo della passione e dell'oblio, parola invocata con ossessiva frequenza: «l'oblio sul bramo e il mondo volentieri l'accorda agli infelici». Ermengarda parla con parole portate all'estremo della tensione e rese sacre perché pronunciate sulla soglia ultima, in *limine mortis*. Sull'orlo estremo della vita in cui tutto si oblia, Ermengarda vive l'impossibile evasione dal tempo della memoria, dominata e oppressa dai ricordi. Vuole consegnare a Carlo il suo pensiero estremo di perdono, con la speranza che questo gesto finale muova in lui non solo pietà ma anche dolore e forse rimpianto:

> senza rancor passa Ermengarda: oggetto
> d'odio in terra non lascia, e di quel tanto
> ch'ella sofferse, Iddio scongiura e spera
> ch'Egli a nessun conto ne chieda poi
> che dalle mani sue tutto ella prese.
> Questo gli dica, e… se all'orecchio altero
> troppo acerba non giunge questa parola…
> ch'io gli perdono. - Lo farai?

Il ritmo del cuore di Ermengarda alterna al perdono per il torto subito l'orgoglio di uno stato regale, rivendicato anche dopo la morte: «Questo anel che tu vedi alla mia manca, / scenda meco nell'urna; ei mi fu dato /

ei mi fu dato / presso all'altar dinanzi a Dio». Chiamando a testimone il vincolo Santo del matrimonio, Ermengarda si fa personaggio rivestito di quell'ironia tragica che è delle grandi eroine. Ignara delle nuove nozze di Carlo, impartisce alla sorella le sue ultime volontà: nulla le importa se non rendere eterno con la morte il «sacro nodo», l'eternità del sacramento: «Modesta sia l'urna mia: - tutti siam polve: ed io / di che mi posso gloriar? - ma porti / di Regina le insegne: un sacro nodo / mi fè regina: il don di Dio, nessuno / rapir lo quote, il sai: come la vita, / dee la morte attestarlo».

Ansberga cerca di allontanarla dalle memorie dolorose che impediscono la vera adesione allo spirito del monastero. Ermengarda è in perenne fuga non col corpo ma con la mente, pellegrina in cerca di ricordi che non le permettono di posare nell'approdo del chiostro. Ansberga la invita a diventare cittadina del sacro luogo e a cercare «d'ogni umana / cosa l'obblio».

Lo spirito di Ermengarda si ribella in un sussulto di orgoglio mulìebre: «Che mi proponi Ansberga? / ch'io mentisca al Signor!» Il totale possesso del corpo e del cuore illibati, offerti a Carlo, non permettono di essere donati neppure a Dio. Ermengarda mitiga, alludendo alla sua illibatezza, la marea montante dell'eros che esplode nelle parole inesorabilmente agganciate alla condizione presente: «Ma d'altri io sono».

All'esclamazione di Ansberga sul destino crudele della sorella «Oh mai / stata nol fossi!», seguono le parole che svelano il desiderio, prima inconfessato: la speranza che Carlo si ravveda e rivendichi almeno la sua spoglia mortale. Ermengarda sa bene che i morti esercitano sui vivi sentimenti di *pietas* che spesso in vita sono loro negati. Essere nuovamente di Carlo anche come «fredda spoglia» può essere «dolce ancor». Le domande si fanno incalzanti:

> Oh mai! ma quella via,
> su cui ci pose il Ciel, correrla intera
> convien, qual ch'ella sia, fino all'estremo
> - E, se all'annunzio di mia morte, un novo
> pensier di pentimento e di pietade
> assalisse quel cor? Se, per ammenda
> tarda, ma dolce ancor, la fredda spoglia
> ei richiedesse come sua, dovuta
> alla tomba real? Gli estinti Ansberga,
> talor de' vivi son più forti assai.

L'inconsapevole Ansberga lei sì cittadina del chiostro, ignara dei sentimenti profondi che mettono ancora in subbuglio il cuore della sorella si fa parte attiva del terribile disvelamento. «No sventurata. Ei nol farà. – Nol puote».

Carlo non chiederà dunque alle spoglie di Ermengarda perché una nuova regina gli sta accanto. Ermengarda replica con una domanda: «Come?

Perché nol puote?». L'invito all'oblio che Ansberga, forse pentita, le riformula non ha esito: «Parla! alla tomba / con questo dubbio non mandarmi»: «Oh! L'empio / Il suo delitto consumò». Ermengarda replica: «Prosegui!». Ansberga svela il motivo delle sue parole:

> Caccialo al tutto dal tuo cor. Di nuove
> inique nozze ei di fè reo: sugli occhi
> degli uomini e di Dio, l'inverecondo,
> come in trionfo, nel suo campo ei tragge
> Quella Ildegarde sua…

Che cosa succede ora a Ermengarda? Il delirio insorge tra le pieghe della coscienza vigile, segno della *crisis* del pensiero razionale, Crisi nel senso etimologico (da κρίνω, separare, dividere), rendendo narrativamente possibile un fluire libero dei pensieri, l'affiorare dei segreti più intimi dell'anima. Ciò che non è dicibile in uno stato di vigilanza razionale diventa qui possibile.

In una lettera a Wilhelm Fliess nel 1896, Freud segna alcune linee interpretative del delirio in riferimento ai meccanismi psichici che lo generano. Le modalità di difesa della psiche, chiarisce Freud, non sono date una volta per tutte, ma si sviluppano in maniera continuativa e cumulativa, si costruiscono per strati sovrapposti sulla base di un sistema scenico in grado di sintonizzare i ricordi di volta in volta, in circostanze nuove. Quando accade un trauma assistiamo alla scossa di cariche psichiche profonde che portano alla superficie relitti del passato. Il dolore che supera una certa soglia produce spesso disturbi del pensiero che interdiscono il processo normale di ricodificazione del passato. Nel sogno o nel delirio si ritorna ossessivamente su alcuni pensieri, fantasie ricordi nel tentativo di far parlare pulsioni mute. Serve il balsamo dell'oblio, cui si appella più volte Manzoni.

Quello di Ermengarda è un delirio visionario. Ermengarda fa il discorso dell'assenza sciolta dal vincolo della ragione, dai freni inibitori. Parla all'assente: «amor tremendo il mio, / tu nol conosci ancora; oh! tutto ancora / non tel mostrai». Tremendo da *trèmere*, tremare, un verbo che è un sussulto vitale e che non fa pensare alla pacificazione finale. Qui parla la gelosia di Ermengarda per aver scoperto il tradimento di Carlo.

Un sentimento tutto umano che ha fatto pronunciare a Medea parole di fuoco contro Giasone fino all'atto disperato di punirlo con l'uccisione dei suoi figli. Fedra, prima d'impiccarsi, incide sulla tavoletta una sentenza di morte per Ippolito, accusandolo ingiustamente di averla violentata. Didone in *limine mortis* getta una maledizione contro i Troiani e la loro discendenza pregando che Enea non abbia nè un regno né una sepoltura.

Per Ermengarda l'azione non è possibile. L'*actio* si compie solo nel sogno con verbi che si attivano in un presente di forte tensione dove sono immaginate scene di terribile angoscia:

> Scacciate quella donna, o scudieri! Oh non vedete
> come s'avanza ardimentosa e tenta
> prender la mano del re?
> […]
> Carlo non lo soffrir: lancia a costei
> quel tuo sguardo severo. Oh! tosto in fuga
> andranne: io stessa, io sposa tua, non rea
> pur d'un pensiero, intraveder nol posso
> senza tutta turbarmi. – Oh ciel che vedo?
> tu le sorridi? Ah no! Cessa il crudele
> scherzo: ei mi strazia, io nol sostengo. - O Carlo,
> fammi morire di dolore tu il puoi;
> […]
> Scacciala, per pietà! Vedi; io la temo,
> come una serpe: il guardo suo m'uccide.
> […]
> Oh!! Non forzarmi
> A supplicar così dinanzi a questa
> Turba che mi deride…Oh cielo! ei fugge!
> nelle sue braccia!... Io muoio!...

Resta solo la coscienza vana che tutto sia un sogno:

> se fosse un sogno! è l'alba
> lo risolvesse in nebbia!
> e mi destassi
> molle di pianto ed affannosa; e Carlo
> le cagion ne chiedesse, e, sorridendo,
> di poca fè mi rampognasse?

Nessuna figura, prima e dopo Ermengarda, nel mondo manzoniano, sarà in grado di incarnare sentimenti di un eros tanto esplicito. Manzoni entra nelle pieghe più riposte dell'universo sentimentale per tracciare la vicenda di un amore tutto al femminile, modulato dal tenero sentire alla passione dirompente e incontenibile.

5. Ricordo come ossessione d'odio e vendetta

In campo comparatistico, la variazione su un tema non è altro che il frutto della stratificazione di molteplici livelli narrativi. Quando la ripresa riguarda il mito, con al centro il potere attrattivo della figura dell'eroe mi-

tologico, la lezione originaria si presta ad innesti di azioni, fatti e versioni eccentriche o addirittura estranee al suo nucleo autoriale. Caso emblematico è l'atto unico di Hugo von Hofmannsthal, *Elektra*, ispirata alla tragedia di Sofocle, in cui l'autore ricostruisce la vicenda tragica della figlia di Agamennone secondo una linea ossessiva.

Rappresentata per la prima volta del 1903 al "Kleines Theater" di Berlino con la regia di Max Reinhardt, la tragedia doveva avere come protagonista Eleonora Duse. Il testo verrà successivamente adattato in libretto per musica di Richard Strauss (1909).

Le date sono importanti: nel recuperare il mito, Hofmannsthal viene influenzato da suggestioni diverse, con le quali guarda a una Grecia inquieta, non costretta in un'immagine stereotipata, ingessata in formule depotenziate. In particolar modo, Hofmannsthal si era sintonizzato sulle «più recenti interpretazioni storico–filosofiche che con Nietzsche, a lui familiare, con Burckhardt, con Bachofen, con Rohde, gli offrivano l'immagine di una Grecia più cupa e più selvaggia, pessimistica e dionisiaca, dai riti orgiastici, dalle credenze superstiziose in démoni e fantasmi».[2]

Di una nuova prospettiva rispetto alla tragedia sofoclea parla anche Jelena Reinhart che precisa: «Hofmannsthal assume un punto di vista tipicamente ellenico, in cui il mondo degli istinti o meglio lo spirito dionisiaco risulta ben celato e tenuto a bada da quello razionale apollineo. Hofmannsthal al contrario adotta una prospettiva orientale pregreca nel ricostruire il personaggio di Elettra».[3]

Ma c'è di più: sono gli anni della pubblicazione dei primi studi sulla psicanalisi in particolar modo Hofmannsthal viene colpito dal caso di "Anna O", una donna affetta da patologia isterica, curata da Joseph Breuer di cui Freud riferì nel volume di *Studi sull'isteria* pubblicato nel 1895 con lo stesso Breuer. Hofmannsthal insiste su alcuni aspetti della protagonista che sembrano rinviare a casi di isteria, legati all'ossessione costante per il padre e alla rinuncia a una vita vissuta pienamente.

Il dramma interiore di Elektra è reso da Hofmannsthal con il linguaggio tutto moderno e oggettivante della *Neue Psychologie*, una "nuova psicologia" dei nervi e dei sensi, che Hermann Bahr esamina nel 1890 in un suo studio. Un passaggio culturale rivolto agli *états d'âme* che segnò la crisi del Positivismo, soprattutto a Vienna, dove l'attenzione per il mondo dell'inconscio e per gli aspetti anche più oscuri e problematici dell'Io ebbe fertile terreno di sviluppo.

---

[2] H. von Hofmannsthal, *Elettra*, intr. Di G. Benci, trad. di G. Bemporad, Milano, Garzanti, 2004, p. XVII.

[3] H. von Hofmannsthal, *Elettra. Tragedia in un atto*, a cura di J. Reinhardt, Perugia, Morlacchi, 2008, p. 24.

L'Elektra rivisitata dal drammaturgo tedesco, mostra una personalità tormentata e inquieta, come è nei testi dei tragici greci, ma si riconosce in lei una condizione d'instabilità mentale che è cifra tutta moderna. Scrive Hofmannsthal in una nota:

> i miei drammi antichi trattano tutti […] della dissoluzione del concetto di individuo. In *Elettra* l'individuo viene dissolto in modo empirico, perché proprio il contenuto della sua vita lo schianta dal di dentro, come l'acqua che si fa ghiaccio una brocca di terra. Elettra non è più Elettra appunto perché si è consacrata ad essere tutta e solo Elettra. L'individuo può sussistere solo come un fantasma là dove si venga ad un compromesso tra il comune e l'individuale.

Alcune varianti sono significative: nel testo tedesco non compare il coro delle donne micenee che cercano di consolare e consigliare la giovane, rappresentando la rassicurante voce di saggezza collettiva che era il fondamento stesso della tragedia greca. Ci sono le ancelle del palazzo, che già nella prima scena della tragedia si mostrano a lei ostili, e ne parlano come di una donna in preda a disturbi della personalità per quella sua costante ossessione del ricordo del padre. Ogni giorno, alla stessa ora, Elektra eleva lamenti di dolore immedicabile, rifiutando ogni forma di contatto con il mondo.

Le ancelle che fanno corona al personaggio hanno parole di incomprensione e di disprezzo: «avete visto come ci ha guardato? […] Rabbiosa / come gatto selvatico […] Sempre quando il sole è basso / sta lì distesa e geme». Agli occhi delle ancelle Elektra è un mostro. Non c'è spazio per nessun sentimento: la vendetta assorbe tutte le sue forze fisiche e psichiche.

Elektra rimprovera le ancelle di non comprendere la sua pena, di non capire la sua ostinazione a negarsi la maternità, la sessualità e il nutrimento. Federico Condello scrive che cibo, sesso e maternità riassumono gli anti valori di Elektra, ossessivamente ribaditi proprio in tale ostinata resistenza al flusso della vita.

La giovane incarna il sentimento della vendetta che nella Grecia del mito è esclusivo diritto maschile, solamente agli uomini spettava il compito di farsi giustizia, secondo un concetto di restituzione del torto subito. Secondo regole precise Oreste è sì l'esecutore materiale in quanto maschio, ma Elektra svolge un ruolo potremmo dire di sostegno, quello della mente.

Al centro della scena tragica sta proprio l'eroina con il suo incoercibile desiderio di vendetta, il sentimento che nutre è inconoscibile perché appartiene ai recessi del profondo, non c'è alcun risvolto sociale nell'atto di giustizia ma solo l'appagamento di un desiderio individuale. Quando il tempo della vendetta giunge, anche se tardivo, queste sono le parole di Elektra:

È l'ora padre, la nostra ora!
L'ora in cui ti hanno scannato,
la tua donna e quello che con lei dorme
In un letto, nel tuo letto regale
nel bagno ti colpirono a morte, il tuo sangue
ti rigava gli occhi, il bagno esalava i vapori
del tuo sangue, allora lui ti prese per le spalle,
il vigliacco: ti trascinò fuori dalla stanza,
la testa avanti le gambe dietro trascicavano:
il tuo occhio vitreo, aperto guardava dentro casa.

In questa delirante visualità, Elektra rifiuta di vivere il presente: è tutta proiettata in quel momento del passato in cui si è compiuto il delitto, oppure protesa nel futuro in attesa del fratello Oreste il cui braccio vindice farà finalmente giustizia dell'atto criminoso. Non ci sono dèi in questa tragedia cui appellarsi, tutto si svolge nella vita dei protagonisti.

Elektra ha già ben chiara nella sua mente delirante l'immagine del matricidio nel segno di una caccia spietata. Odio che distrugge vittima e carnefice in un sogno di sangue. Vive ogni giorno, narrando la scena del sangue:

Stesa a terra
sento i passi di colui che la cerca.
Lo sento attraversar le stanze, lo sento
alzare la cortina del letto: urlando
lei fugge, ma lui la incalza:
giù per le scale, per le volte,
per volte e volte, prosegue la caccia.
[…]
E io come cane le sto alle calcagna:
se vuole rintanarsi, di fianco
io le balzo addosso, e così la spingiamo avanti,
fino al muro che tutto sbarra
[…]
ed ecco cade la scure.

La sua è una morte in vita, vissuta tutta nella ripresa costante del tempo passato, nella continua e rinnovata pena del giorno fatale dell'assassinio del padre e nel futuro della vendetta. La sua ossessione le fa anche vedere il fantasma del padre che torna di giorno: «Voglio vederti! Non lasciarmi sola oggi».

L'incomprensione della sorella aumenta, se possibile, la sua pena. Ancora una coppia di sorelle molto diverse: Crisotemi dolce, mite, passiva vorrebbe ricostruire una sua vita, in cui al centro siano i valori della femminilità: sogna un futuro di moglie e di madre. Dice disperata: «Voglio anche

vivere, / prima di morire!». La personalità isterica di Elektra si accompagna a un'idea nefasta della sessualità, incarnata dalla madre e dall'amante, assassini di suo padre e dalla maternità che le ricorda inevitabilmente di essere lei stessa nata dal ventre della donna che detesta.

Clitemnestra è la terza donna della tragedia, la cui personalità si presenta come malattia dell'anima: insonne, tormentata da sogni terrificanti, anche lei avverte il suo Io disgregarsi. Entrambe sono confinate in un'atmosfera di sogno e di incubo.

Il dialogo tra le due donne si svolge nel segno del confronto diretto, in cui Elektra domina con l'uso sapiente degli strumenti retorici dell'ironia tragica. Con una ferocia mentale inaudita, dice alla madre di conoscere il nome della vittima da immolare per liberarla da tale angoscia: «Quando la giusta vittima cadrà sotto la scure / allora non sognerai più».

La vendetta si compie, con la novità che il testo di Hofmannsthal introduce nel racconto mitico: la morte di Elektra in una danza dionisiaca. L'esito finale appare a questo punto del tutto coerente con la vicenda umana della protagonista, anzi, per certi aspetti, la conclusione poeticamente e psicologicamente più persuasiva di una tragedia moderna senza dèi e senza lieto fine, dove tutti perdono, come deve essere.

«Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 2024, Brescia 2025
ISSN 1594-8218

PIERA TOMASONI*

PER UN'EDIZIONE CRITICA DEL *REGISTRO* DI PANDOLFO NASSINO**

Il *Registro* di Pandolfo Nassino è una preziosa memoria storica relativa soprattutto, ma non esclusivamente, alla Brescia dei primi decenni del '500, colta con particolare attenzione a una quotidianità anche minuta e aneddotica, che l'autore, funzionario al servizio di Venezia, vissuto all'epoca e spesso testimone oculare di quanto riferisce, ci lascia in un manoscritto unico e quasi interamente autografo, oggi conservato alla Biblioteca Civica Queriniana di Brescia, con segnatura C. I. 15. Del testo, a tutt'oggi inedito nella sua interezza, è ora in preparazione un'edizione critica, e quanto segue intende essere una prima informazione sul lavoro in corso, con numerosi interrogativi di ordine vario ancora aperti intorno a questo manufatto, tanto interessante quanto complesso.

Il *Registro* non è scoperta dei nostri giorni. La sua importanza non sfuggì al primo possessore noto, il gesuita padre Bernardino Faino,[1] che, intorno al 1661,[2] lo lesse integralmente e ne compilò un indice tematico, con indicazione, paragrafo dopo paragrafo, del susseguirsi delle date. Legato insieme al testo del Nassino come prima sezione del volume queriniano, questo indice entrerà in un'appendice all'edizione, in quanto documento di un preciso interesse per la storia locale, e utile per un primo orientamento entro una "narrazione" che, come vedremo, appare alquanto dispersiva. L'interesse si mantenne ben vivo anche successivamente, fino ad arrivare ad anni più vicini a noi. Mi limito qui a ricordare i numero-

---

* Socia dell'Ateneo di Brescia.

** Testo della conferenza tenuta presso l'Ateno di Brescia venerdì 25 ottobre 2024.

[1] Sul Faino cfr. la relativa voce in Antonio Fappani, *Enciclopedia bresciana*, Brescia, La Voce del Popolo, iv, 1981, ora anche all'url http://www.enciclopediabresciana.it.

[2] La data, già evidenziata dal Guerrini in capo al testo, compare a p. 7 del sommario, steso su un fascicolo autonomo, con numerazione autografa per pagine da 1 a 16 e intitolato *Indice dille cose notabili dil Pandolfo Nassino*.

sissimi contributi di monsignor Paolo Guerrini, che nel secolo scorso, in tutto l'arco della sua lunga vita, si servì del *Registro* come fonte privilegiata nel benemerito lavoro di esplorazione sistematica di storia e antichità bresciane, pubblicandone ampiamente anche stralci.[3] Sul testo del Nassino si basa poi spesso anche Carlo Pasero, nell'ampio capitolo della *Storia di Brescia* riguardante la dominazione veneta fino al 1575,[4] mentre il racconto del sacco che la città subì nel febbraio del 1512 ad opera delle truppe francesi di Gaston de Foix − racconto prezioso per la ricchezza dei dettagli offerti da Pandolfo, che ne fu testimone diretto − è edito nell'opera che riunisce le testimonianze di questo tragico evento, voluta e diretta da Vasco Frati, all'epoca assessore alla cultura.[5] Una fonte storica quindi di ben riconosciuta importanza, ma rimasta finora nota solo da letture o prelievi parziali, rispondenti di volta in volta a interessi specifici.

Fu proprio Vasco Frati − uno studioso tanto serio e preparato quanto disponibile e generoso, che desidero ringraziare qui pubblicamente ancora una volta, − a segnalarmi il testo del Nassino, quando, ormai molti anni fa, trasferita da Pavia alla Cattolica di Brescia sull'insegnamento di Storia della lingua italiana, cercavo argomenti interessanti per le tesi di laurea. Il *Registro*, centrato su Brescia e di grande interesse linguistico oltre che storico, era quanto di meglio si potesse desiderare, e fortuna volle che il primo a misurarsi col Nassino fosse uno studente di notevole valore, Roberto Tagliani, che tracciò un eccellente inquadramento generale dei problemi, sostanzialmente valido ancora oggi, preliminare alla trascrizione interpretativa e allo studio linguistico delle prime 42 carte del testo.[6] Un primo passo per procedere, con successive, analoghe tappe, fino ad avere la trascrizione completa ai fini dell'edizione dell'intero testo, ma, se per vari motivi questo lavoro, arrivato a buon punto, purtroppo si dovette inter-

---

[3] Oggi in massima parte riuniti nella *Ristampa anastatica dell'Opera Omnia di Mons. Paolo Guerrini*, a cura di Antonio Fappani e Francesco Richiedei, Brescia, Edizioni del Moretto, 1984-1986. E'ragionevole supporre che un'edizione integrale del *Registro* fosse nei progetti dello studioso, ma, se questo progetto vi fu, quali che ne siano state le ragioni, non venne mai realizzato.

[4] Carlo Pasero, *Il dominio veneto fino all'incendio della Loggia (1426-1575),* nella *Storia di Brescia promossa e diretta da* Giovanni Treccani degli Alfieri, II, Brescia, Morcelliana Editrice, pp. 3-396.

[5] *Il sacco di Brescia. Testimonianze, cronache, diari, atti del processo e memorie storiche della "presa memoranda et crudele" della città nel 1512,* a cura di Vasco Frati, Ida Gianfranceschi, Françoise Bonali Fiquet, Irene Perini Bianchi, Franco Robecchi, Rosa Zilioli Faden, I/I, Brescia, Grafo, 1989, pp. 139-157.

[6] Roberto Tagliani, *Per un'edizione del* Registro *di Pandolfo Nassino: sondaggi filologici e linguistici*, Università Cattolica del Sacro Cuore, Brescia, a. a. 1997-1998.

rompere,[7] non si spense l'attenzione sul Nassino, con importanti contributi sul versante storico: Fabrizio Pagnoni ne stese un'accurata biografia, delineandone anche la posizione rispetto agli schieramenti fazionari cittadini,[8] mentre Enrico Valseriati lo tenne costantemente presente nella ricostruzione del clima politico di una Brescia non graniticamente filomarciana, che portò al fallito tentativo di congiura di Cornelio Bonini nel 1547.[9]

Di recente è stato possibile riprendere anche il progetto di edizione, che vede al lavoro, oltre a chi scrive, Roberto Tagliani, Mario Piotti e Angelo Brumana,[10] col supporto imprescindibile degli storici e di quanti altri specialisti possano contribuire a fare piena luce su questo manufatto, dal quale ci separa una distanza di cinque secoli.

L'obiettivo che ci proponiamo è l'edizione critica del *Registro,* che parte dalla trascrizione completa del testo, molto esteso: non tenendo conto ovviamente della parte iniziale del Faino, che nel volume queriniano ha una numerazione a sé, si tratta di 375 carte, poche le bianche, per un totale di 750 pagine, per lo più scritte molto fittamente, con correzioni, aggiunte marginali e molti disegni. Con iniziative davvero benemerite, il testo è stato messo in rete, prima dall'associazione Misinta dei Bibliofili bresciani,[11] poi dalla Biblioteca Queriniana,[12] il che facilita molto la trascrizione, che si può fare comodamente da casa in qualunque momento, ingrandendo anche i punti di lettura dubbia. Dopo questa prima fase, ora quasi ultimata, il testo trascritto passerà al vaglio dell'editore, che stabilirà i criteri per arrivare all'obiettivo finale, il testo critico, che nel nostro caso, trattandosi di un *unicum* autografo, sarà rispettoso quanto più è possibile dello stato materiale del manoscritto − di cui comunque tutte le caratteristiche verranno segnalate −, ma sarà sottoposto a quegli interventi che lo rendano fruibile al meglio per i lettori moderni: correzione di errori palesi e non significativi, integrazione di lacune, ove sia possibile farlo, introduzione, secondo l'uso corrente, di punteggiatura e segni diacritici − accenti e apostofi −, che mancano nell'autografo cinquecentesco. Con il

---

[7] Con le tesi di laurea di Barbara Apostoli, Elena Tosadori, Donatella Berasi, Maura Ronchi, Alessandra Guarnieri e Cristina Zubani si giunse a trascrivere fino a c. 276v.

[8] Fabrizio Pagnoni, "*Lo meglio saria non haver parcialità". Guelfi e ghibellini a Brescia nella cronaca di Pandolfo Nassino*, «Civiltà Bresciana», xix, 2010, 3-4, pp. 111- 150.

[9] Enrico Valseriati, *Tra Venezia e l'impero. Dissenso e conflitto politico a Brescia nell'età di Carlo V*, Milano, Franco Angeli, 2016.

[10] Che ne sarà anche l'editore e che è stato, negli anni, uno stimolo costante per questa ripresa.

[11] http://www.misinta.it.

[12] http://www.brixiana.medialibrary.it

corredo di saggi e note esplicative, linguistiche, storiche, storico-artistiche e quant'altro, che accompagnino adeguatamente il lettore di oggi nel mondo di questo scrivente bresciano di circa cinque secoli fa. Un mondo che in questa scrittura di storia compare in tutta la sua concretezza, perché il Nassino non è interessato solo a un racconto di vicende politico-militari, in genere privilegiate da storici e cronisti, ma, come ho detto, ci offre uno spaccato ampio, preciso e dettagliato anche di vita quotidiana. Proprio in questo stanno la sua singolarità e il suo fascino, ma anche la sua complessità, che richiede più competenze specialistiche e molta attenzione. Come vedremo, nel lavoro in corso si sono via via presentati dubbi e interrogativi, alcuni risolti, altri ancora senza risposta.

Partiamo da qualche notizia sull'autore. Molto sinteticamente, sulla scorta dell'attenta ricostruzione di Fabrizio Pagnoni, che trae il grosso delle informazioni proprio dal *Registro,* sappiamo che Pandolfo nasce il 28 novembre 1486 e muore in un momento imprecisato tra il 1544, ultimo anno che compare nel manoscritto, e il 1548, quando non è più lui a presentare l'estimo, ma il figlio Giacomo. Più volte Pandolfo, parlando di sé, ripete di essere figlio di Giacomo, a sua volta figlio di Pandolfo, il nonno, battezzato con quel nome probabilmente in onore di Pandolfo Malatesta, signore di Brescia dal 1404 al 1421, e possiamo pensare che l'ascesa della famiglia sia cominciata proprio allora. Un'ascesa piuttosto recente, che non arriva alla nobiltà del rango più elevato, la nobiltà feudale dei Martinengo, degli Avogadro o dei Gambara, però Pandolfo − filomarciano nella dinamica delle contrapposizioni fazionarie cittadine, pur mantenendo una sua autonomia di giudizio, che lo porta in vari momenti a dissentire dall'operato di Venezia, − è cittadino ammesso in Consiglio, ricopre ruoli di un certo prestigio e può vantare relazioni e amicizie influenti. È cancelliere di Camillo Martinengo alla presa di Garlasco nel 1524 e amico personale di Valerio Paitone, condottiero con una sua milizia di stanza a Nave, tenuto in gran conto a Venezia, tanto che, durante una visita, il Doge «se abbasete zoso de la sedia alquanto per farge honore»,[13] come ci racconta il Nassino, che lo aveva accompagnato, riferendo particolari che solo un testimone diretto può raccogliere. Del Paitone, che fu tra i congiurati antifrancesi, Pandolfo riferisce in due punti diversi,[14] con molti particolari e uno stile quasi da novella tragica, l'uccisione a tradimento, organizzata, su probabile mandato di Bartolomeo Martinengo Villachiara, da Giacomo Antonio Pochipanni, che pure era suo amico e che per questo meritò cartelli infamanti col titolo di *Iuda di Pochipanni*. Pandolfo fu poi vicario, rappresentante

[13] *Registro*, c. 66v.

[14] Ivi, cc. 67rv e cc. 233v - 235r.

dell'amministrazione veneziana, in diverse località del territorio, a Ghedi (1526), Gavardo (1527), Montichiari (1530), Villachiara e Gottolengo (1533 e 1534), e in data imprecisata a Quinzano d'Oglio. Quindi un funzionario pubblico di un certo livello e di buone capacità economiche, come si desume dagli estimi; e una famiglia in ascesa, anche se non ai vertici e non di antica nobiltà. Forse anche per questo, perché sente di avere un po' la coda di paglia in una competizione tra famiglie emergenti, Pandolfo sembra voler mettere le mani avanti, quando sottolinea l'inopportunità di promuovere l'ascesa sociale («meter de vil nation in sedia»),[15] o quando, in diversi momenti, tiene a sottolineare l'origine modesta di certe famiglie, che all'epoca avevano raggiunto traguardi importanti. Come nel caso degli Averoldi, che erano arrivati ad imparentarsi per matrimonio con i conti Capriolo, e un tempo erano stati «scartezini over batidori de lana»,[16] cardatori e battilana, modesti lavoratori del settore tessile, come precisa Pandolfo con malcelato compiacimento, raccontando del fastoso banchetto nuziale, costato a Carlo Averoldi, padre della sposa, la vendita di alcuni terreni. E prima, registrando la morte di Luigi, «canzellero de la Magnifica Comunità de Bressa», non trascura di ricordare il passato degli stessi come «sgurotti de pani», addetti al lavaggio dei tessuti, tanto che in una loro casa si poteva vedere ancora il locale apposito, la *sguraria*.[17]

Veniamo ora al *Registro*, che possiamo definire, con un'etichetta ormai in uso tra gli studiosi di questi testi di carattere storico, una "scrittura della storia", un'etichetta appropriata, anche perché poco compromettente, adatta quindi alla varietà che ci si presenta in questo settore, esteso e diversificato.

Un rapido confronto con altre tipologie che troviamo all'epoca in questo stesso àmbito può essere utile per una definizione in chiaroscuro.

Niente a che vedere con i piani più alti. La grande novità della storiografia politica, inaugurata dal Machiavelli e centrata non tanto sulla successione degli eventi, quanto su un'interpretazione degli stessi, con ragionamenti serrati sulle forze in campo e sui nessi di causa-effetto che questi eventi governano, si registra proprio negli anni in cui il Nassino scrive: le *Istorie fiorentine*, che usciranno postume nel 1532, risultano composte entro il 1525,[18] grosso modo gli stessi anni in cui presumibilmente Pandolfo va componendo il suo testo, che registra in larga prevalenza avvenimenti del secondo e terzo decennio del secolo, per giungere, come ho detto,

---

[15] Ivi, c. 105r.

[16] Ivi, c. 253v. La notizia è ribadita a c. 368r.

[17] Ivi, c. 19v.

[18] Riccardo Gualdo, *La scrittura storico-politica*, Bologna, Il Mulino, 2013, pp. 26-27.

fino al 1544. Stesso discorso per la storiografia umanistica, che a Brescia è rappresentata esemplarmente dai *Chronica de rebus brixianorum* di Elia Capriolo, pubblicati nel 1505. È un'opera di impianto poderoso, in 12 libri, che parte *ab urbe condita* per arrivare al 1502, ha anche intenti encomiastici di celebrazione della città, e ambizioni letterarie, sfoggiando un elegante latino umanistico, che si ispira ai grandi modelli classici.[19]

Contemporaneamente prosegue un po' dappertutto la vivace e duratura produzione dei cronisti municipali.[20] A differenza degli umanisti, qui gli scriventi non hanno cultura e ambizioni anche letterarie, ma non sono degli incolti, perché accedono alla scrittura, e, se non possiedono il latino più raffinato, hanno però spesso pratica di documenti di cancelleria, che alternano volgare e latino, sia pure un latino professionale, medievale e fortemente compromesso col volgare. Collocabili quindi ad un livello intermedio tra le figure culturalmente apicali e le più modeste,[21] questi cronisti sono per lo più notai, cancellieri, o funzionari pubblici a vario titolo, come appunto il Nassino, vicario della Serenissima in diverse località. I loro scritti si concentrano in gran parte sulla contemporaneità − conosciuta da vicino e raccontata per lo più seguendo l'ordine cronologico degli eventi −, prediligono il volgare, a lungo screziato in varia misura di tratti regionali o addirittura locali, e non arrivano alla stampa, il che ci orienta a supporre una fruizione diretta all'interno di cerchie più o meno ristrette. A ridosso dell'età del Nassino, si registra a Brescia l'operazione del notaio Tommaso Mercanda, che dall'11 febbraio al 20 aprile del 1545, come egli stesso dichiara, copia di proprio pugno «a quodam libro vetusto materna lingua et crasso stylo scripto» [22] la cronaca quattrocentesca di Cristoforo

---

[19] Sul Capriolo sono illuminanti le pagine di Carlo Dionisotti, *Elia Capriolo e Veronica Gambara*, in *Veronica Gambara e la poesia del suo tempo nell'Italia settentrionale*, Atti del Convegno (Brescia-Correggio, 17-19 ottobre 1985), a cura di Cesare Bozzetti, Pietro Gibellini, Ennio Sandal, Firenze, Olschki, 1989, pp. 13-21.

[20] Per un rapido orientamento è sempre utile la sintesi di Riccardo Gualdo, *La scrittura* cit., pp. 16-23 e 60-64. E un ampio e puntuale quadro d'insieme si ricava dai diversi contributi presenti ne *Le cronache volgari in Italia.* Atti della VI settimana di studi medievali (Roma, 13 – 15 maggio 2015), a cura di Giampaolo Francesconi e Massimo Miglio, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medioevo, 2017.

[21] Un livello a sua volta non omogeneo, ma piuttosto un *continuum* di diverse gradazioni, come mostra persuasivamente Chiara de Caprio, *La categoria di 'semicolto' negli studi storico-linguistici e le critture della storia (secc. XVI-XVIII)*, ne *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro. Trent'anni dopo, in vista del settecentenario della morte di Dante* (Atti del Convegno internazionale di Roma, 23-26 ottobre 2017) a cura di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2019, pp. 613-664.

[22] La miscellanea autografa del Mercanda è oggi conservata alla Biblioteca Civica Queriniana di Brescia, con segnatura K.VI.23.

Soldo, relativa agli anni 1437-1468,[23] quella del notaio Iacopo Melga, che ne prosegue il racconto dal 1471 al 1487, un breve inserto detto «di incerto autore» per l'intervallo 1508-1511,[24] aggiungendovi infine una propria continuazione, dal 1532 al 1546:[25] un seguito di cronache annalistiche in successione cronologica, in un codice destinato ad uso pubblico, come prova l'acquisto da parte del Comune nel 1607.[26] Una variante della cronaca annalistica è rappresentata dal diario, in cui la scansione cronologica avviene non per anni, ma grosso modo giorno per giorno. A Brescia troviamo i diari dei nobili Palazzo,[27] che seguono la vita della famiglia sullo sfondo della storia: tra questi spicca il corposo resoconto di Bartolomeo, contemporaneo del Nassino, col quale condivide varie notizie, permettendoci anche interessanti raffronti.[28] E a Venezia, in quegli stessi anni, Marino Sanudo stende i suoi imponenti *Diarii*, che scandiscono giorno per giorno le vicende della Serenissima con dovizia di particolari, anche solo aneddotici o curiosi, e, se l'impianto strutturale delle due opere è diverso, per questa attenzione anche ai dettagli minuziosi della quotidianità, il racconto del Sanudo è singolarmente vicino a quello del nostro *Registro*.

---

[23] Edita proprio sulla base del testo Mercanda, *La Cronaca di Cristoforo Soldo*, a cura di Giuseppe Brizzolara, in *Rerum Italicarum scriptores. Raccolta degli storici italiani dal Cinquecento al Millecinquecento, ordinata da* Ludovico Antonio Muratori*,* Nuova edizione riveduta, ampliata e corretta con la direzione di Giosuè Carducci – Vittorio Fiorini – Pietro Fedele, tomo XXI, parte III, Bologna, Zanichelli, 1938.

[24] Vi è narrato anche lo scoppio, causato da un fulmine, della torre Mirabella, dove si teneva la polvere da sparo. Del fatto, che ebbe conseguenze particolarmente drammatiche e tra gli altri è ricordato anche dal Folengo, stranamente non c'è traccia nelle pagine del Nassino, sempre attento a registrare simili eventi. L'ipotesi non è dimostrabile, ma può venire il sospetto che la lacuna tra le cc. 195 e 200, numerazione autografa del *Registro*, celi proprio il racconto di questo disastro, che starebbe a monte del resoconto dell'*incerto autore,* qui molto vicino allo stile narrativo di Pandolfo.

[25] Ad eccezione della cronaca del Soldo, di cui viene edito un breve frammento relativo al 1469, i testi riuniti dal Mercanda sono pubblicati nel primo volume de *Le cronache bresciane inedite dei secoli XV – XIX, trascritte e annotate da* Paolo Guerrini, Brescia, Editrice Brixia Sacra, 1922, pp. 1- 167.

[26] Simone Signaroli, *Memorie di storia municipale all'inizio del Seicento: primi appunti archivistici dal Comune di Brescia*, «Aevum», LXXXIII/3, 2009, pp. 851-858.

[27] *Le cronache bresciane inedite* cit., pp. 203-394.

[28] Ad esempio, il Palazzi liquida in poche righe l'uccisione di tre dei quattro fratelli Trussi ad opera di Benedetto, il quarto fratello, mentre l'episodio è raccontato dal Nassino con dovizia di particolari, estendendosi anche alla cattura e all'esecuzione dell'assassino (*Registro*, cc. 109v-110r).

Il Nassino, che tratta in larga prevalenza fatti e aspetti del suo tempo,[29] si colloca grosso modo al livello socio-culturale di queste cronache annalistiche, ma con caratteri di originalità, con una sua struttura particolare, che nella produzione bresciana di scritture della storia mi pare non abbia riscontri precisi. Il testo è infatti costruito non su una narrazione in progressione temporale, come i resoconti del Soldo, del Melga e del Mercanda, ma sulla successione di singoli paragrafi, relativamente indipendenti tra loro e quasi sempre identificati da una rubrica. Così, citando dall'inizio, si susseguono «De Sancta Maria del Carmen ditta Madonina», «De Rodi», «Secha», «De sancta Maria di Palazoli ditta dele Gratie in Bressa», «Conte Leonardo Martinengo», «Campana Cavalera», «Ancona brusata», «De la muraia deli Pili», «De certi Lanzichenetti», «Castello de Pontivico», «Borgi spianati» e così via.[30]

Questi paragrafi per lo più riferiscono date precise, ma non sono ordinati cronologicamente, e più di una volta il Nassino si scusa col lettore, sottolineando che, più che l'ordine, gli sta a cuore scrivere «il iusto», la veridicità. Così, ad esempio, a c. 238v dichiara: «Signori, vi ho dito che non tanto ordenatamente nel scriver mio, ma metto li mesi et anni in qua et in là, basta a mi anotar il iusto».

Manca anche un preciso ordine tematico**,** ma va detto che qua e là emerge qualche filo conduttore che collega gruppi di paragrafi contigui, quasi per associazione di idee. All'inizio del testo si trovano, ad esempio, il paragrafo sulla chiesa di San Giacomo, con l'iscrizione sul «lavel de la fontana», il fonte battesimale, di cui è tracciato anche il disegno, quello sulla chiesa del Carmine, detta della Madonnina, col ricordo del miracolo della piccola Maddalena, che prese improvvisamente a parlare e camminare, e poi quello sulla chiesa delle Grazie, ricostruita dove si trova ancora oggi, dopo l'abbattimento di quella più antica durante la spianata dei borghi, conseguente al sacco di Brescia. Analogamente, troviamo più avanti[31] una serie di paragrafi relativi a Montichiari, di cui Pandolfo fu vicario nel 1530: sfilano passaggi di truppe, lettere pubbliche inviate dai Rettori di Brescia al vicario locale, personaggi ed episodi: incresciosi − come il colpo di una bombarda, la *Bespa*, che decapitò la rocca locale, colpo sparato per ordine

[29] Per un immediato orientamento, oltre all'indice manoscritto del Faino (*supra*), si può vedere la tavola completa delle rubriche premesse ai paragrafi del testo, stilata da Candino Barucco, *Per un indice del Registro queriniano di Pandolfo Nassino*, «Annali queriniani», III, 2002, pp. 295-315.

[30] Anche questa particolare struttura ha molto probabilmente favorito il ricorso al *Registro* per singoli prelievi, ritardandone una considerazione globale.

[31] Alle cc. 285r e sgg.

di un capitano detto il Porco –, o anche solo divertenti, come vedremo più avanti. Si osserva poi un filo rosso che si estende, pur con interruzioni, per tutta la lunghezza del testo, ed è la frequente registrazione della morte di personaggi, o anche di persone comuni degne di qualche nota, protagonisti di un gran numero di paragrafi, aperti proprio dalla notizia della loro scomparsa, corredata da puntuali dati cronologici – giorno e spesso anche ora –, certo desunti da fonti precise, che andranno individuate.[32] A questa prima informazione seguono in genere una descrizione fisica, qualche appunto caratteriale[33] ed eventuali episodi della vita di questi defunti.

Il manoscritto del Nassino, costruito sulla successione di questi paragrafi, non ordinati cronologicamente e solo debolmente collegati tra loro da qualche contiguità tematica, appare quindi nel complesso scarsamente coeso e può riconoscersi agevolmente nella tipologia del "codice archivio", identificata per scritture storiche quattro-cinquecentesche del regno di Napoli e indicante un codice aperto via via a implementazioni eterogenee e progressive: un codice di lavoro, *in fieri* per eccellenza, che si conclude con la morte dell'autore.[34]

La medesima struttura si osserva nei coevi registri depositati nelle cancellerie dei comuni: corposi volumi collettori di atti e documenti pubblici, non necessariamente ordinati per cronologia e tematiche, ciascuno costituente un paragrafo autonomo, con un proprio titolo.[35] E'esattamente questa la struttura del testo del Nassino, che quindi dimostra in pieno la funzione modellizzante che i registri comunali esercitano su questi cronisti di livello intermedio, spesso funzionari pubblici, che avevano comodo accesso alle cancellerie e familiarità con i documenti che vi erano deposi-

---

[32] Scorrendo il testo, si individuano sequenze compatte come la seguente, che interessa le cc. 107r-110r : «De la morte de domino Antonio Martinengo», «De la morte del conte Scipione Martinengo», «De la morte de domino Hieronimo Nassino», «De la morte de domino Honofrio Malvezo», « De la morte de domino Joan Antonio Feroldo», «De la morte de domino Marco Antonio Cazago», «De la morte de Ioane Francesco et Bernardino et Batista filioli de domino Alexandro di Bonini diti di Trussi et la morte fata far a Benedetto et a que modo».

[33] Ecco, per esempio, *Zoan Maria Martinengo*: «homo de bassa statura et scarno et naso aquilino et vendicativo» (*Registro*, c. 83r).

[34] Sulla nozione di codice-archivio, cfr. almeno Chiara De Caprio, *Fra codice e testo: il caso della "Cronica di Napoli" di Notar Giacomo, con una riflessione sulla categoria di "codice archivio"*, «Medioevo romanzo», xxviii, 2004, pp. 390-419.

[35] Per esempio, il registro ASC 1527, Archivio di Stato di Brescia, databile agli anni del Nassino, - e per noi molto interessante perché vi è trascritta in copia tarda la relazione sulla rete idrica della città in un volgare ancora molto caratterizzato localmente -, riunisce, senza ordine, documenti politico-amministrativi, delibere consiliari, lettere pubbliche e anche un testo d'autore, il saluto composto da Giovanni Battista da Piano per Caterina Cornaro, regina di Cipro, in visita al fratello, podestà di Brescia, nel 1497.

tati.[36] Così anche il Nassino, vicario a Montichiari nel 1530, che solo da una ricognizione diretta può stilare un elenco dei registri pubblici locali, qui chiamati *libri*.[37] E che riflette anche, ampiamente, usi tipici della scrittura cancelleresca,[38] che vanno dall'alternanza di volgare e latino, alla frequenza ossessiva dei dimostrativi anaforici *ditto*, *soprascrito,* anche oggi della lingua burocratica, a un lessico ricco di coppie sinonimiche o quasi, alle formule di raccordo che collegano punti distanziati attinenti tra loro e che rappresentano una strategia per sopperire alla mancanza di ordine tematico: il *vide folium* dei registri comunali*,* con l'indicazione numerica della carta interessata, corrisponde al frequente «vedi in questo a foy» del Nassino, con analoga indicazione.[39]

Ma c'è di più. Perché i registri pubblici non solo rappresentano un modello formale, ma sono anche fonti privilegiate di notizie, che possono essere riassunte, riformulate, o addirittura copiate pari pari, con un grado quindi di autorialità diverso da caso a caso. Quest'ultimo caso, la copia esatta di un documento, che entra a far parte del nuovo testo, è particolarmente frequente nel Nassino: per esempio, il paragrafo intitolato «Per amazar li lupi»[40] non è il racconto autoriale di una caccia al lupo, ma consiste nella copia di una lettera inviata dai *Rectores Brixiae*, il Podestà e il Capitano del Popolo − che rappresentavano il governo della Serenissima e dovevano essere nobili veneziani − al vicario di Montichiari (*egrege dilecte noster*)*,* in data 22 giugno 1519, con l'invito ad organizzare una caccia ai lupi, che infestavano il territorio aggredendo anche le persone, e l'impegno

---

[36] Ampiamente dimostrata per la produzione cronachistica e memorialistica del regno di Napoli: cfr. almeno Francesco Senatore, *Fonti documentarie e costruzione della notizia nelle cronache cittadine dell'Italia meridionale (secoli XV-XVI),* «Bullettino dell'Istituto storico italiano per il Medio Evo», 116 , 2014, pp. 279-333; Chiara De Caprio, *La scrittura cronachistica nel Regno: scriventi, testi e stili narrativi*, ne *Le cronache volgari* cit., pp. 227-268.

[37] «Conto di libri del Comune et homini de Montechiaro», *Registro*, cc. 285r-286r.

[38] Della folta bibliografia relativa alla lingua delle cancellerie quattro-cinquecentesche, mi limito a rinviare alle ampie sintesi di Mirko Tavoni, *La lingua delle cancellerie*, in Id., *Storia della lingua italiana. Il Quattrocento,* Bologna, Il Mulino, 1992, pp. 47-55, e di P. Trovato, *La lingua delle cancellerie*, in Id., *Storia della lingua italiana. Il primo Cinquecento,* Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 71-74.

[39] Per esempio, quando nel racconto del sacco di Brescia compare «lo magnifico miser Antonio Gaytano», ambasciatore presso l'imperatore Massimiliano (c.70v), il Nassino ricorda di avere già citato il personaggio alle cc. 11 e 12 : «de la morte sua è notato in questo a foy undes et dodes». Il rinvio è preciso: tornando a c. 11rv troviamo il paragrafo «Gaytana casa», con la notizia della morte di Antonio.

[40] *Registro*, c. 289rv.

a un premio di 12 lire pianette per ogni lupo ucciso. Il Nassino è molto preciso e in calce al testo della lettera dichiara di avere copiato il documento da un registro del Comune di Montichiari, carta 33: «Questa soprascrita copia è copiata dal libro di registri de ditta terra a foy trentatrè».

Numerose altre lettere e documenti sono ugualmente e dichiaratamente riprodotti in copia, e così diversi elenchi, anche molto lunghi e dettagliati, che non possono che essere stati estratti pari pari da fonti, da riconoscere, se non indicate nel testo: elenchi di spese, come quelle sostenute per le solenni esequie del vescovo Altobello Averoldi,[41] o di nomi, come quello dei contribuenti di Gottolengo,[42] o l'elenco delle famiglie di origine veneziana,[43] o l'altro, che conclude il *Registro*, con i nomi delle *casate bressani*.[44]

Un caso particolare e clamoroso, attinente a quest'ultima tipologia, riguarda la pestilenza che si ripresentò in forma epidemica a Brescia nel 1528-'29.[45] Il Nassino non ci offre una narrazione − come il Boccaccio o il Manzoni, per citare casi illustri che tutti conosciamo, o a Brescia il Melga, che stila un ampio resoconto narrativo della precedente e più devastante peste del *mazuch* (1478-'79), annunciata da un «temibilissimo smatimento di testa» −,[46] ma ci informa di questa epidemia, prima registrando la morte «de febre pestilentiale», nell'aprile del 1528, di alcuni personaggi, protagonisti di paragrafi specifici,[47] per poi passare al lunghissimo elenco giornaliero dei defunti di quel periodo, scrupolosamente registrati giorno per giorno, con indicazione della residenza e dell'occupazione di ciascuno.[48] Racconta il Melga che durante la peste del *mazuch* venivano affissi alle colonnette della vecchia loggia gli elenchi giornalieri dei defunti, elenchi che avranno certo avuto corrispondenza in un registro, o più registri,

---

[41] *Registro*, cc. 272r-277v.

[42] Ivi, cc. 210r- 216r.

[43] Ivi, cc. 240v-249r.

[44] Ivi, cc. 364r-375v.

[45] Antonio Fappani, *Enciclopedia Bresciana* cit., xii, 1996, s.v. *peste*.

[46] *Le cronache bresciane* cit., pp. 14 sgg.

[47] «Hyeronimo Nassino», «Honofrio Malvezo», «Zoan Antonio Feroldo» e «sette altri zintilhomini de Bressa de conto» (*Registro*, cc. 108v-109r).

[48] Ivi, cc. 117r-192v. Le donne sono registrate come mogli o figlie, tranne casi particolari, come quello della levatrice (*comar*) Pedrina, « pratichissima in sua arte»; i bambini compaiono come figli, o addirittura, genericamente, come «uno putino», «una putina», mentre mancano quasi sempre i nomi dei poveri, registrati per lo più con indicazioni generiche, del tipo «uno povero», «una paupercula».

delle morti, depositati nella cancelleria del Comune.[49] È molto probabile che questa prassi venisse seguita anche successivamente, offrendo al Nassino la possibilità di "raccontare" a suo modo l'epidemia di cui fu testimone, riproducendo direttamente uno o più registri delle morti, che sarà nostro compito individuare, e componendo così un suo « libro di morti».[50] Non manca in questo caso una componente autoriale, affiorante in tutta la lunghezza dell'elenco e consistente nell'aggiunta, qua e là, di commenti personali, per lo più giudizi positivi o negativi su questo o quel defunto, che irrompono con una forte carica emotiva nella lugubre freddezza del testo. Per esempio, Bartolomeo Rota, che avevamo già incontrato come responsabile di una rovinosa esondazione del Garza, qui è definito «homo manegoldo inimicho de la cità de Bressa e di boni costumi».[51] Viceversa, registrando la morte, il 28 agosto 1529, della giovane, bella e buona Camilla Cazzago, Pandolfo aggiunge parole commosse e affettuose per ricordarne le esequie, con la torcia spenta che si riaccende miracolosamente all'entrata del feretro in chiesa, per concludere con l'augurio che «Dio per sua bontà habia misericordia al'anima sua et conduca in Paradiso».[52] Altri inserti autoriali raccontano episodi noti, con sapidi particolari inediti, che solo un testimone diretto poteva conoscere, come quello che vede protagonista Benedetto Massimi, «litigante de continuo» e promotore di un' ambasceria al Doge per chiedere un ritorno a quanto stabilito dagli statuti cittadini prima della "serrata" in senso oligarchico del Consiglio generale, voluta da Venezia nel 1488: di fatto, viene chiesta un'apertura del Consiglio a «ogni generatione de artisti», cioè a tutti gli artigiani. Ma il Serenissimo non ci sta, caccia i bresciani «cum grandissimi menazi», e a Benedetto non resta che ripetere che «lo pes gros mangia lo menuto» e che «li signori veneti non faseva rason».[53]

Oltre ai documenti, troviamo riprodotte pari pari nel testo del Nassino anche altre tipologie di testi: dalle molte epigrafi,[54] che faranno del

---

[49] *Le cronache bresciane* cit., p. 23.

[50] «et più chiaro de la morte sua per lo giorno lo ho notato in lo libro di morti» (*Registro*, c. 108v, a proposito della morte di Onofrio Malvezzi). Con ogni probabilità non si tratta di un registro, o di registri, delle sole vittime della peste, ma più in generale di registri delle morti di quel periodo, se, da un certo punto in avanti, compaiono indicazioni specifiche, che distinguono i decessi dovuti a *peste* da altri, per vecchiaia (*per ancianum*), o altro (*uno cancaro*).

[51] Ivi, c. 188v.

[52] Ivi, c. 185r.

[53] Ivi, c. 164v.

[54] Le cronache sono spesso unica testimonianza superstite di "scritture esposte" perdute (Paolo D'Achille, *Cronache e scritture esposte*, ne *Le cronache volgari* cit., pp. 347-372).

Registro una fonte preziosa per il Mommsen,[55] a componimenti poetici, come il cosiddetto *Epigramma di Argo*,[56] o il sonetto in memoria del cane Rubino,[57] a cartelli infamanti,[58] ad eventuali altre narrazioni storiche, che andranno individuate. E per lo più ogni riproduzione corrisponde a un paragrafo del testo.

Quanto al gradiente di autorialità, l'apporto originale del cronista rispetto alla copia esatta del documento, inferiore nel Nassino rispetto ad altri, si potrebbe pensare che sia direttamente legato e proporzionale al livello dell'autore − quanto più un autore è capace e culturalmente attrezzato, tanto più ricorre alla formulazione in proprio −, ma occorre innanzi tutto considerare l'esigenza, ben comprensibile in una scrittura della storia, di precisione e completezza, esigenza che porta a dare la parola al documento stesso, senza intermediazioni, e che sta alla base anche del nostro modo di dire *carta canta*. Una conferma esplicita viene dal Melga, più di Pandolfo incline a riassumere, che viceversa, proprio perché conscio dell' importanza del documento, riproduce pari pari («qui de sotto te scrivo») una lettera piombata del 27 marzo 1484, inviata dal doge Giovanni Mocenigo ai Rettori di Brescia**,** perché venga divulgata «a consolatione del popolo», fiaccato dai continui fatti d'armi e da un'incipiente epidemia.[59] Che un livello di cultura insufficiente a una riscrittura personale entri solo in certi casi e fino ad un certo punto è del resto evidente se pensiamo a Marino Sanudo, umanista coltissimo, che nei suoi *Diarii* ricorre ampiamente a questa prassi.

Quanto visto ci garantisce anche sull'inizio del nostro testo, che non va riconosciuto nel primo paragrafo autoriale, un brano in tono decisamente minore sulla chiesa di San Giacomo, ma persuasivamente nella copia di un ben noto documento storico, il *Privilegium* del 9 aprile 1440, con cui il doge Francesco Foscari risponde a richieste avanzate da ambasciatori bresciani inviati a Venezia.[60] All'indomani della vittoria su Milano,

---

[55] Theodor Mommsen, *Inscriptiones urbis Brixiae et agri brixiani latinae* […] *ex Corpus Inscrptionum Latinarum Volumine V*, Berolini, 1874.

[56] *Registro*, c. 26r, su cui cfr. Roberto Tagliani, *Un nuovo testimone dell'*Epigramma di Argo*, già attribuito a Niccolò Machiavelli (ms. quer. C.I.15)*, «Annali queriniani», iv, 2003, pp. 273-300.

[57] Che Pandolfo dichiara di avere copiato dal portone di un palazzo di Ghedi (*Registro*, c. 62r).

[58] Paolo Guerrini, *Satire e libelli bresciani del '500*, ora in Id., *Pagine sparse. Ristampa anastatica dell'Opera Omnia* cit., vi, pp. 96-120.

[59] *Le cronache bresciane* cit., pp. 102-103.

[60] *Registro*, cc. 1r-8r. Che l'inizio sia qui è confermato dalla numerazione autografa a inchiostro per carte, in alto a destra, che incomincia con questo testo. A questa, che presenta

l'«anguigera tirannide», come è chiamata enfaticamente la Signoria milanese, vittoria in cui i bresciani ebbero una parte importante, respingendo valorosamente l'assedio del Piccinino, il Doge si mostra benevolo verso Brescia a cui fa importanti concessioni, tra cui l'aggregazione delle terre separate di Valle Camonica e della Riviera di Salò.[61] Non si tratta, come di primo acchito si potrebbe pensare, di un documento accluso al *Registro* in un secondo tempo, come il sommario del Faino: è il Nassino che stabilisce questo esordio, dichiarandone puntualmente anche la fonte, il Registro A delle pergamene, depositato nella cancelleria del Comune[62], da dove trae questa ducale. Che, in capo a tutto quanto segue, assume la funzione di un prologo di particolare importanza e solennità. Un prologo centrato sui rapporti con la Serenissima, che ha una sua precisa ragion d'essere, perché il Nassino è un funzionario fedele, ma conserva una sua autonomia di giudizio, che lo porta talora a dissentire da Venezia, anche sulla base di quanto stabilito in questo privilegio. Per esempio, quando il primo gennaio 1538 viene reintrodotto il dazio sul macinato, contrariamente a quanto concesso nel 1440, Pandolfo ha parole di fuoco contro la Dominante.[63] Parole che ne riflettono la forte carica umorale, affiorante, come in questo caso, nei momenti di maggiore partecipazione emotiva, che si alternano ad altri, di fredda registrazione burocratica.

Se il privilegio veneziano è il prologo del nostro testo, non c'è ragione di dubitare che la rubrica che lo precede, inserita subito sotto l'indicazione del registro A, ne sia il titolo: «Registro di molte cose seguite scritte da d.° Pandolfo Nassino nob. di Bressa»

Possiamo pensare che il Nas possedesse copia di questo importante

qualche errore, nonché correzioni mediante scrittur sovrapposta, si aggiungono una numerazione a inchiostro per pagine, in alto alternativamente a destra e a sinistra, attribuibile al Faino, e una moderna a matita in basso a destra, alla quale si fa comunemente riferimento, perché non contiene alcun errore.

[61] Su questa importante ducale, citata in diversa prospettiva sia dal veneziano Marcantonio Sabellico che dal bresciano Elia Capriolo, cfr. Simone Signaroli, *Lettere diplomatiche e memoria storiografica: da Francesco Barbaro a Ottavio Rossi* , in «*El patron di tanta alta ventura*»*: Pietro Avogadro tra Pandolfo Malatesta e la dedizione di Brescia a Venezia* (Atti della giornata di studi, Brescia, Ateneo di Brescia, 3 giugno 2011), a cura di Simone Signaroli e Enrico Valseriati, Travagliato-Brescia, Torre d'Ercole, 2013, pp. 85-104.

[62] «Reperitur in registro membranarum signato A Magnificae Comunitatis Brixiae posito in Cancellaria folio qudragintesimo tertio et successive». Il registro A è riconoscibile nel registro ASC 1523, oggi conservato all'Archivio di Stato di Brescia e contenente altri importanti documenti ufficiali, tra cui l'atto di cessione di Brescia a Pandolfo Malatesta, signore della città dal 1404 al 1421.

[63] *Registro*, c. 239r. Non così il Mercanda, che ne riferisce pacatamente in breve (*Le cronache bresciane* cit., pp. 154 e 159.

e ben noto documento − che presumibilmente circolava tra i funzionari pubblici −, e che, quando si accinse a comporre il suo testo, l'abbia utilizzata facendone un prologo e premettendovi il titolo della propria opera.[64] Un titolo appropriato, che richiama il modello dei registri comunali e dichiara quanto riunirà nel suo con un'espressione generica – «molte cose seguite», accadute -, che rende conto della quantità e varietà delle notizie che l'autore si appresta a riunire. Abbiamo visto che molte notizie si trovano nei numerosi documenti che il Nassino riproduce in copia,[65] o addirittura «introclude» in originale.[66] Ad esse si aggiungono narrazioni di altri, che andranno riconosciute,[67] e brani in parte o interamente autoriali, sempre organizzati in paragrafi relativamente indipendenti, che riguardano fatti o personaggi conosciuti direttamente, o da testimonianze altrui,[68] o da dicerie che circolavano, come Pandolfo precisa quasi sempre,[69] informandoci anche di quando non dispone di dati precisi.[70]

Non è semplice dare un'idea in breve di questa varia molteplicità. L'attenzione è centrata su Brescia, con numerose eccezioni, vicine e lontane. Alcune sono legate ai vicariati, che portano Pandolfo a dire di Montichiari, come si è visto, o di Gottolengo, dove, a margine dell'elenco delle vittime di morte violenta, riprodotto scrupolosamente,[71] racconta di *Susana*, annegata in un fosso e portata via in «uno soy», in un mastello; o della povera donna bruciata viva, che urlava chiedendo aiuto, ma nessuno si mosse. Brutta razza, quelli di Gottolengo, commenta il Nassino: in una parola,

---

[64] Che mi pare autografo, ma servirà una conferma paleografica.

[65] Riproducendo l'atto di donazione alla città di Brescia di un frammento della croce di Cristo da parte del Vescovo Paolo Zane, il Nassino mostra uno scrupolo degno di un filologo dei nostri giorni, dichiarando che la sua copia è fedelissima e aggiungendo «salvo che in questa mia copia è quasi meza parola cassa apresso a quella parolla Patriarcha» (*Registro*, c. 59v).

[66] Così, per esempio, il mandato del vescovo Paolo Zane, relativo al pellegrinaggio a San Giacomo di Compostella, c. 103r, oltre al *Privilegium* del Foscari, inserito come prologo.

[67] Come la cronaca annalistica di fatti quattrocenteschi, non attribuibile alla mano del Nassino, inserita alle cc. 303r-329r, tra due sequenze autografe.

[68] Molte le notizie apprese dal padre, con il ricordo di una particolare consuetudine: quando si voleva che i ragazzi (*le brigate*) ricordassero, gli adulti davano loro una forte tirata di orecchi, o di capelli, o addirittura *sguanzate*, schiaffi (*Registro*, c. 15r).

[69] Frequente la precisazione «se diceva» o «se diceva publicamente», come nel caso della curiosa disavventura occorsa a *domino Otolino Bolognino* (*infra*).

[70] Per esempio, nel racconto del sacco di Brescia, «di morti chi diceva diece milia, chi diceva più; ita che non metto il numero per non haver il iusto» (*Registro*, c. 67v).

[71] Ivi, cc. 228v-229v.

nequam, malvagi. Presenti nel *Registro* anche il sacco di Roma, raccontato attraverso una lettera di Arrivabene Gavardi,[72] e il resoconto apografo dell'incoronazione di Carlo V ad Aquisgrana.[73] E lontano da Brescia, sulle rotte dei pellegrini, ci porta il ben noto, interessante e godibilissimo resoconto del «Viagio da Bressa a S. Iacobo in Tolosa»,[74] un vero e proprio taccuino di viaggio, con mille particolari e curiosità su paesaggi, usanze, incontri, in alcuni dei quali, per capirsi, si usa il latino, come oggi l' inglese veicolare.

Ma è Brescia il suo *focus*, presente un po' in tutti i suoi aspetti: dall'urbanistica – porte, vie, piazze, chiese, palazzi, botteghe, case, anche con il corredo di dati topografici precisi –,[75] agli eventi climatici – siccità,[76] esondazioni, come quelle, rovinose, del Garza e del Mella,[77] temporali violenti, con lampi e tuoni,[78] fulmini,[79] nevicate eccezionali,[80] scosse di terremoto[81] – all'andamento dei prezzi,[82] agli abitanti. Famiglie e personaggi in vista, come i molti Martinengo, ma anche gente comune, di cui non sarebbe rimasta traccia, se Pandolfo non avesse fissato per noi qualche dettaglio anche solo curioso: Calimero Soncini, per esempio, ci pare di vederlo andare in giro sempre dritto impalato, come avesse un'asse infilata su per la schiena, e con uno sparviero sulla spalla «quando era tempo de sparaveri», durante la stagione della caccia.[83] E non manca neppure chi, come Ca-

---

[72] Ivi, cc. 41r-42v, seguita da testi a stampa, privi di numerazione.

[73] Ivi, cc. 52r-53v.

[74] Ivi, cc. 99v-103r, edito da Paolo Guerrini, *Relazione di un pellegrinaggio bresciano verso San Giacomo di Compostella nel 1523*, nella *Miscellanea in onore di Giovanni Sforza*, Lucca, Tipografia Baroni, 1917, pp. 601- 617; e ora accuratamente trascritto da Ennio Ferraglio, *Il "Viagio da Bressa a S. Iacobo in Tolosa" di Pandolfo Nassino (1523)*, «Brixia Sacra. Memorie storiche della Diocesi di Brescia», VI, 2001, 3-4, pp. 265-280.

[75] Ad esempio, indicazioni topografiche molto precise corredano ciascuno dei numerosi epitafi, riprodotti in successione alle cc. 14r-15v.

[76] «Secha», *Registro*, c. 9v.

[77] Ivi, cc. 31v-33v.

[78] «Sumelechi, toni assaissimi forno adì primo novembrio 1522 cum grandissima pioza» (ivi, c. 11v).

[79] Il primo giugno 1526 «tirò la seyta», cadde il fulmine, sulla chiesa di San Faustino (ivi, c. 15r).

[80] Come quella del 25 marzo 1527, quando, dalle 16 alle 22, «continuamente fiochò» (ivi, c. 30r).

[81] Il 29 marzo 1527, tra le 16 e le 17, «trete uno teramotto» (ivi, c. 40r).

[82] «Del fé cosa incredibile», sui prezzi dei cereali a Gavardo nel 1527-'28 (ivi, c. 72v).

[83] Ivi, c. 73r.

millo Alessandri, quanto a virtù, passò sulla terra solo «per far numero et ombra».[84]

E sempre Brescia è teatro di eventi grandi e piccoli. Del sacco del febbraio 1512, conseguente alla fallita congiura antifrancese, una tragedia che ebbe vasta eco anche fuori Brescia,[85] il Nassino offre un prezioso resoconto da testimone in presenza, nel suo stile, che intercetta anche episodi secondari[86] e non risparmia giudizi taglienti su alcuni protagonisti di quei giorni,[87] per concludere con un invito accorato alla concordia delle parti.[88]

Moltissimi poi i fatti di cronaca minore, anche questi presentati nel medesimo stile. Cronaca nera, come l'assassinio su commissione di Antonio Martinengo, a sua volta pluriomicida e uxoricida, col danno collaterale dell'uccisione di «Zicilia ditta Subiula», la prostituta che si intratteneva con lui, definita «la più granda meritrice di Bressa», che, a parere dello scrivente, ebbe quanto meritava: «et Dio, che è iustissimo, la ha pagata de quello meritava».[89] O l'efferato omicidio dei tre fratelli Trussi ad opera del quarto fratello, Benedetto, episodio registrato partendo dall'esecuzione dell'assassino, raccontata nei macabri dettagli: il boia, Pugnetto di Cellatica, di cui è anche precisato l'abbigliamento, sbaglia il primo colpo e anziché la mannaia colpisce la testa di Benedetto, che viene poi finito con tre colpi bene assestati. Per questa tragedia familiare Pandolfo, tendenzialmente sempre

---

[84] Ivi, c. 55r.

[85] Ne parlano, tra gli altri, il Bembo, il Sanudo, che nei *Diarii* ci offre una diretta da Venezia, dove le notizie giungevano con la barca della posta, e più avanti il Guicciardini.

[86] Come quello riguardante il povero Cristoforo Guainari, appeso alla catena del camino e bruciato vivo (*Registro*, c. 68v), o la bravata di Francesco Cazzago, che fece rimuovere dalla porta del Broletto, trascinandolo giù con una corda al collo, un San Marco di pietra, gridando «tiremo zoso questa vaca», guadagnandosi così il titolo di *Cireneo di Cazagi* (ivi,c.70v). Quest'ultimo episodio è registrato anche prima, a c.57v.

[87] Di Alda Gambara, capo della potente casata filofrancese, che in quei tragici giorni «iubilava et cantava», il Nassino registra un aspro giudizio corrente, che la definiva «guidatrice deli marfisi over putani», aggiungendo che, se i suoi l'avessero ammazzata, anziché ubbidirle ciecamente, sarebbe stato meglio «per honor de la casa» (c. 68r). E per obbligo di verità, come dichiara esplicitamente, di tre congiurati antifrancesi scorcia ritratti poco lusinghieri, con pennellate che attingono all'espressività dei modi di dire: Gian Francesco Rozone, insignificante, è «come merda de sparavero, che non spuza né sente de bono»; di Galasso Fenaroli, attento sempre ad evitare ogni minimo scontro, dice di non avere mai sentito che «rompesse lanza né de legno, né de vitrio», mentre Gian Giacomo Martinengo, «gran bestemiatore e gran dormitore», con un concetto di sé un po' troppo alto, «se tene et reputasi lo più savio et famoso, che pare, come dice il proverbio, lo potestà de Modena, che seminava li fasoli a cavallo» (c. 66v).

[88] *Registro*, c. 70r.

[89] L'episodio è raccontato due volte, con due diversi montaggi, a c. 107r e a c. 117r.

giudicante, chiama in causa la madre, che aveva un debole per Benedetto e lo chiamava «lo meo core».[90] Altri episodi fissati nelle pagine del *Registro* compongono poi una minuta e dettagliata cronaca varia: dall'adulterio di Marietta Benedetti, colta in flagrante e scomparsa non si seppe mai dove, mentre la povera *masara*, la governante, che si era presa la colpa del misfatto, fu annegata seduta stante,[91] alla bravata dei ragazzotti che andavano in giro a recitare litanie sacrileghe e la passarono liscia perché di buona famiglia,[92] a quella dei due personaggi che «merdolete la arma», imbrattarono di sterco, lo stemma del podestà uscente Giovanni Moro e non si presentarono a scusarsi, guadagnandosi una dura condanna dal Consiglio dei Dieci,[93] al già citato, fastoso banchetto delle nozze Averoldi-Capriolo, con le portate che «sentevano de terra», avevano sapore di terra, come dicevano gli invitati, alludendo al fatto che il padre della sposa l'aveva pagato vendendo alcuni terreni.[94] E non mancano momenti di pura curiosità, con lo scopo di intrattenere e divertire, come quando, per esempio, Pandolfo registra l'abitudine di Gian Giacomo Martinengo[95] di stare per ore a fare i suoi bisogni costringendo i servi a chiacchierare con lui, e rivolto al lettore dichiara esplicitamente «è forcia che io te facia ridere», bisogna proprio che ti faccia ridere.[96]

Concludo con un assaggio diretto dal nostro testo, utile per qualche altra osservazione. Tra i paragrafi dedicati a Montichiari, di cui si è detto, uno racconta un episodio assolutamente minore, ma divertente, di cui fu protagonista Otolino Bolognino, predecessore del nostro cronista nel vicariato locale:

> DE DOMINO OTOLINO BOLOGNINO[97]
> Domino Otolino Bolognino, citadino de Bressa, per essa Magnifica Comunità fo elletto per vicario de Montechiaro et quadra. Et fo a lui datto la sua littera del vicariato adì ultimo de setembrio millicinquecento et desnove, sottoscritta per miser Aloviso Feroldo, il qual era canzellero de ditta

[90] *Registro*, cc. 109v-110r.

[91] Ivi, c. 105r.

[92] Ivi, c. 38v.

[93] Ivi, c. 329r.

[94] Ivi, cc. 253v-254r.

[95] Cfr. *supra,* nota 85.

[96] *Registro*, c. 66v. Allocuzioni dirette ai lettori sono frequenti e in casi come il nostro, autografo in copia unica che non arriva alla stampa, fanno pensare a letture anche pubbliche, ma entro cerchie ristrette e fidate.

[97] Ivi, cc. 289r-290v. La trascrizione è interpretativa, con scioglimento diretto delle abbreviazioni, inserimento della punteggiatura e dei segni diacritici, integrazione delle lacune entro parentesi quadre.

> cità de Bressa. Nota che essendo ditto miser Otolino dove se zugava nella ditta terra de Montechiaro, et perdendo uno di ditti zugadori domandete im presteto uno scuto al dito miser Otolino, et lui subito gelo dete im presteto. Et dopo a certi dì richiedendoge ditto scuto, subito quello qual [era] debitore recusò, digando non haver dinari, ma se'l voleva tanta legna, che lui ge la daria. Et vedendo questo ditto miser Otolino, non posser esser satisfatto se non toleva ditta legna, disse a quello qual era debitore, il qual se chiamava miser Sancto de Ca' Zani, fratello del reverendo domino Zoan Baptista Zano, qual era a[r]cipreyto de Montechiaro, videlicet del beneficio, et similmente possideva le intrate. Et domandando dove haveva ditte legne, ditto misser Santo disse haverli a uno certo loco chiamato Verana, sul territorio de Montechiaro. Et andando a vederli, menò cum secho Thomasino, qual è di Rossi, et Zoan Batista Toresella, simelmente officiale del Comune preditto de Montechiaro. Et ritornando a casa, ditto miser Otolino era alquanto lasso, dimandò a ditti officiali che piliasseno la strada più breve fusse possibile, et uno de ditti oficiali dise che busognava passar il fiume Chieso, et videndo over aldendo questo, ditto miser Otolino disse a ditto Tomasino disse che lo dovesse portar fora. Et cavato fora, lo tolse, come se dice, a cavallo et lo portava verso la parte de domane, ma perché non posseva tener suse le gambe tanto quanto busognava, quello Zoan Batista Toresella soprascrito ge andava seguitando, tenendo per sempre suso le gambe. Et que accadete, ditto Tomasino scapuzò. Et vedendo questo ditto miser Otolino vicario disse: – Teneti alto!. Et lo soprascrito Zoan Batista teneva alto le gambe talmente che ditto miser vicario andò sotto aqua, et al melio poté vene fora. Et essendo sula riva, se cavete fora ogni cosa et lì stete tanto che se sugò. Et questo publicamente se diceva nella ditta terra de Montechiaro. Et la litera del vicariato è registrata al libro di registri del Comune preditto, a foy trentanove. Et sotto ditta registrazione è copiata una del Serenissimo miser Francisco Foscari, Duce de Venetia, quala è de tenore che li Rectori de Bressa non lassano a rezimenti quali vengano esser mandati fora per la Magnifica Comunità de Bressa non dimandiano letti né cosi assai di Comuni dove hano ad comandar. Et anche ditto libro chiama lo libro di registri vechio del ditto Comune de Montechiaro a foy cinquanta, et sotto ditta copia è anchora una altra copia de una altra littera, che non toliano niente altro salvo lo suo salario.

Il racconto del fatto è inserito entro una sorta di cornice burocratica, preceduto dalla menzione della lettera di nomina a vicario di Ottorino, e seguito dall'indicazione del registro del Comune di Montichiari che la contiene, a carta 39. Tra questi due estremi, Pandolfo ci racconta la comica disavventura del vicario, finito sott'acqua, mentre guadava il Chiese a cavalcioni di Tomasino, uno dei due dipendenti comunali che lo avevano accompagnato a vedere la legna, offertagli a saldo di un debito. Il brano, piuttosto lungo e dettagliato, appare in equilibrio tra oralità e scrittura, in un sistema di spinte e controspinte che vede da una parte la spontaneità del parlato e dall'altra consuetudini ben codificate della *scripta* burocratica.[98] Orali sono dichiaratamente la fonte, le chiacchiere dei monteclarensi (*Et*

[98] Un sistema ben evidenziato in scritture storiche del Regno di Napoli, per cui si veda almeno Chiara De Caprio, *La scrittura cronachistica nel Regno* cit.

questo publicamente se diceva), l'espressione *lo tolse, come se dice, a cavallo*, riferita a Tomasino che si carica sulle spalle il vicario, e il discorso diretto riportato (*Teneti alto!*), mentre il racconto procede per addizione di particolari, non sempre organizzati secondo logica, come in una chiacchierata in confidenza. Così, il nome del debitore, Santo Zani, che in uno scritto standard sarebbe stato specificato subito, viene indicato solo in un secondo tempo, con la precisazione che è fratello dell'arciprete di Montichiari, titolare del relativo beneficio, mentre resta sottinteso il fatto che la legna offerta faccia parte di quel beneficio. Del racconto orale sono anche le ripetizioni (*im presteto…im presteto*, *quello qual era debitore…quello qual era debitore*, i numerosi *disse*), e gli snodi con cui Pandolfo procede, come se stesse parlando a interlocutori diretti, a cui richiede attenzione (*Nota che*), o di cui vuole risvegliare la curiosità, passando dagli antefatti al fatto (*Et que accadete*). E nella medesima direzione puntano tessere lessicali ancora oggi precisamente bresciane (*cavato fora* "spogliatosi", *se cavete fora* "si spogliò", *scapuzò* "inciampò"),[99] mentre vanno in direzione opposta tratti del linguaggio burocratico, ben codificato e da sempre attento alla precisione, anche ridondante: la frequenza ossessiva del dimostrativo anaforico *ditto*, che letteralmente pullula sulla pagina, l'esplicativo latino *videlicet*, di uso comune nei documenti, la coppia *videndo over aldendo*, di cui il secondo membro completa e precisa il primo.

Tutto questo in una veste fonomorfologica ancora ben lontana dalle soluzioni tosco-fiorentine promosse dal Bembo, alle quali la letteratura coeva andava uniformandosi anche a Brescia. Resiste invece nel nostro testo, come in altri dello stesso àmbito, un italiano di forte impronta settentrionale, con tratti latineggianti e concessioni più precise − soprattutto nel lessico, nell'onomastica e nella toponomastica − al volgare locale.

Questo italiano si affianca nel *Registro* al latino: un latino cancelleresco, presente soprattutto in documenti riprodotti in copia, ma anche lingua viva ben conosciuta, se il Nassino, come abbiamo detto, può usarlo strumentalmente durante il pellegrinaggio a San Giacomo di Compostella e ricorrere ad un'unica parola latina, *nequam*, giudicata la più adatta per bollare in sintesi la cattiveria degli abitanti di Gottolengo. Preponderante però è l'uso del volgare, e possiamo pensare che, almeno in parte, valesse anche per lui la ragione che, più o meno negli stessi anni in cui fu composto il *Registro,* spinse il Sanudo − scrivente coltissimo, in grado di usare anche un elegante latino umanistico − a scegliere per i suoi *Diarii* il volgare, affinché tutti potessero comprendere: «acciò tutti, dotti et indotti, lo possino legere

[99] Gianni Pasquini, *Lessico bresciano*, Brescia, La Compagnia della Stampa Massetti Rodella, 2014: *caas föra* «spogliarsi», *scapösà* «inciampare».

et intendere, perché molto meglio è faticharsi per le università che per rari et pochi».[100]

Gli anni del Nassino furono decisivi per il passaggio dal Medioevo alla prima Età Moderna, un passaggio annunciato da una nuova coscienza critica e da fermenti innovatori, che investirono anche Brescia, come emerge dai saggi, magistrali, contenuti nel catalogo della recente mostra, dedicata a tre protagonisti della pittura dell'epoca, Moretto, Romanino e Savoldo.[101]

Rinviando la valutazione definitiva a quando la trascrizione del *Registro* sarà completa, sembra per ora di poter affermare che di questo nuovo sentire il Nassino colga intermittenze. Sulle idee erasmiane, che trovarono anche a Brescia terreno fertile per un rinnovamento spirituale nel segno di una fede intimamente sentita,[102] Pandolfo tace,[103] ed Emilio Emigli, figura chiave della nuova sensibilità, che di Erasmo parafrasò in volgare l'*Enchiridion militis christiani*,[104] con l'intento dichiarato di renderlo accessibile ai più, è ricordato per la mancata nomina a cancelliere comunale.[105] Analogamente, di Angela Merici, che nel 1535 fondò la Compagnia di Sant'Orsola riconoscendo alla donna un ruolo attivo nella società e il diritto all'istruzione,[106] Pandolfo si limita a registrare le esequie solenni, non senza una concessione al miracoloso, quando osserva che la salma rimase intatta per più giorni.[107] E non stupisce che anche la richiesta, respinta da Venezia, di un allargamento del Consiglio generale cittadino, che avrebbe comportato una svolta democratica importante, riportando la concordia in città − come auspicato nel *De concordia Brixianorum*, attribuito al *mercator* Benedetto Massimi, ma con ogni probabilità scritto dall'umanista

---

[100] Marin Sanudo, *I Diarii (1496-1533). Pagine scelte,* a cura di Paolo Margaroli, Vicenza, Neri Pozza, 1997, p. 10.

[101] *Il Rinascimento a Brescia. Moretto, Romanino, Savoldo. 1512-1522*, a cura di Roberta D'Adda, Filippo Piazza, Enrico Valseriati, Milano, Skira, 2024.

[102] Elisabetta Selmi, *Erasmiani ed eterodossi a Brescia*, in *Il Rinascimento* cit., pp. 230-247.

[103] Si può osservare in proposito l'accurato catalogo che Pandolfo ci offre delle numerosissime reliquie incontrate durante il pellegrinaggio conclusosi a Tolosa (*supra*), a fronte della novella in cui il Boccaccio, circa due secoli prima, ne stigmatizzava il culto ossessivo, abilmente sfruttato dall'astuto Frate Cipolla (*Decameron*, VI,10).

[104] Uscito a Brescia nel 1531.

[105] All'Emigli fu preferito Vincenzo Pedrocca, come riferisce il sonetto, ispirato alla vicenda, riprodotto nel *Registro* a c. 20r.

[106] Querciolo Mazzonis, *Misticismo e "vita christiana" al femminile a Brescia nel Rinascimento: Angela Merici e la Compagnia di Sant'Orsola*, in *Il Rinascimento* cit., pp. 249-263.

[107] *Registro*, c. 298rv.

Carlo Valgulio −,[108] il Nassino la registri senza accennare al Valgulio e, come si è detto, indulgendo a particolari aneddotici.[109] Su un diverso versante infine, Pandolfo non dedica più di un cenno fuggevole e indiretto al fatto che anche a Brescia si andasse diffondendo la conoscenza del toscano letterario,[110] notizia la cui importanza sul piano linguistico-culturale non sfuggì al Bembo, che in una lettera a Giulio Porcellaga raccontava come nei giorni festivi l'Emigli riunisse intorno a sé molti giovani, per leggere con loro il Petrarca e le sue *Prose della volgar lingua*:[111] letture decisive, come sappiamo, per l'apprendimento del toscano, che proprio in quegli anni andava confermandosi come modello linguistico unitario, almeno per la letteratura.

Il Nassino appare insomma attento più a riunire dati, che non ad approfondirli e interpretarli, in linea con il suo livello culturale intermedio, di funzionario che ha pratica di documenti ed è abituato a registrare non andando molto oltre, tanto da non riuscire a cogliere appieno aspetti e novità importanti dei suoi anni. Il suo interesse sta però anche proprio in questo, nell'essere testimone di questa particolare prospettiva, a metà strada tra le punte più avanzate e le retroguardie. E secondo questa prospettiva fa rivivere per noi il suo mondo, fissandolo nei mille particolari delle pagine − ora monotone, ma non di rado anche vivaci e divertenti − del suo *Registro*. Non è poco, e sarebbe ingeneroso chiedergli di più.

---

[108] Enrico Valseriati – Fabrizio Pagnoni, *Dalle macerie la rinascenza. Il sacco di Gaston de Foix e la ricostruzione della concordia*, in *Il Rinascimento* cit., pp. 136-153.

[109] *Supra*.

[110] Quando, a c. 167v, registrandone la morte, Pandolfo ricorda che *domino Hieronimo di Mazi* sperperò le sue sostanze in imprese fallimentari qua e là: «come dice il toschano "hor quinci hor quindi"».

[111] Ernesto Travi, *Emilio degli Emili e la cultura in volgare a Brescia nel primo Cinquecento*, «Commentari dell'Ateneo di Brescia», clxxxv, 1986, pp. 123-138, alle pp. 128-129.

FRANCO RINALDI*

SEGNI INCISI 1982-2020. RIFLESSIONI SULLA GRAFICA E I LIBRI D'ARTE**

Vorrei iniziare la mia riflessione sul luogo che ha ospitato la mostra "Segni incisi", che presentava una selezione di circa centocinquanta opere grafiche realizzate dal 1982 al 2020 e donate all'Ateneo. Nel fondo Paolo Tosio sono conservati esemplari straordinari di grafiche, molte delle quali erano custodite nella Galleria delle Incisioni, dove ora sono esposte le mie opere. La grafica, inizialmente concepita come mezzo per la divulgazione e la circolazione di immagini di opere d'arte, si è presto trasformata in una forma d'arte autonoma, espressione di una pluralità di artisti nel corso dei secoli.

Tra le opere di questa collezione, meritano particolare attenzione due artisti: Raffaello e Dürer. Con Dürer, in particolare, nella celebre "Melencolia I" del 1514, l'immagine assume un carico di mistero: si costruisce attorno a un'idea, a una visione interiore, generando autonomamente il proprio messaggio. Quest'opera, oltre a trattare temi universali, solleva riflessioni che giungono fino ai giorni nostri, anche in ambito della fisica quantistica (come esplorato nel Manifesto della Melancolia di David Ritz Finkelstein, ed. Adelphi), senza dimenticare la fascinazione suscitata dai surrealisti all'inizio del XX secolo. Dürer dimostra una straordinaria capacità di creare un linguaggio visivo che trascende il tempo. La sua arte diventa un ponte tra la dimensione tangibile e quella insondabile dell'animo umano, stimolando riflessioni sui limiti della conoscenza e sulle meraviglie del mistero e aprendo una porta sulle grandi domande e paure dell'umanità.

Raffaello utilizzava la grafica per diffondere la conoscenza delle sue opere. Pur non avendo mai inciso personalmente una lastra, affidava a collaboratori esperti il compito di trasporre i suoi disegni. Grazie a queste riproduzioni, i suoi lavori hanno potuto godere di una diffusione più ampia.

---

* Artista.

** Testo della conferenza tenuta nella sede dell'Ateneo di Brescia domenica 10 novembre 2024, in occasione della chiusura della mostra antologica *Segni incisi 1982-2020*.

Tuttavia, i segni incisi sulle lastre rivelano subito la grandiosità della visione raffaellesca. A questo punto, vorrei proporre un confronto tra La scuola di Atene del 1511 (nelle Stanze Vaticane) e Melencolia I del 1514: emerge una sorprendente specularità tra l'angelo di Dürer e la figura di Michelangelo (un personaggio riflessivo e misantropo nei confronti dell'esistenza), non presente nel cartone preparatorio conservato all'Ambrosiana di Milano. Questa figura continuerà a influenzare artisti fino al Novecento, come dimostrato ne Il Pensatore di Auguste Rodin. Questo dialogo continuo tra epoche dimostra come l'arte sia un intreccio incessante di suggestioni e contaminazioni, un filo che collega menti geniali attraverso il tempo e lo spazio.

Fatta questa premessa, il mio lavoro grafico si ispira al pensiero tracciato da Dürer: un mezzo per esprimere mistero, concetti, emozioni e poesia. Le mie opere grafiche vivono di vita propria. Scorrendo alcuni titoli, si coglie immediatamente il pensiero che guida la loro realizzazione: I fiori della notte, Le lacrime del cielo, Il grande assente, Cattura paesaggio, Il mercante dei sogni, Cuore d'artista, Il guardiano del buio, Il seminatore di sogni, L'afghana, ecc. Questi lavori nascono dall'urgenza di rendere visibile l'invisibile: emozioni, sentimenti, paure e poesie del viaggio della vita. Le immagini si formano seguendo i tracciati della letteratura, della poesia e dei sogni. Solo al visionario è concesso scrutare il futuro e mostrarci immagini che sopravvivano al tempo, preservando il proprio mistero.

Vorrei condividere un aneddoto: con un gallerista nel luglio 2001 avevamo pianificato una mostra sulle donne afghane, che avevo rappresentato per la prima volta nei miei lavori senza mostrarne il corpo, ma esprimendone l'anima attraverso il velo. Come notava il critico d'arte Riccardo Barletta, la mia opera L'Afghana mostra l'invisibile. L'11 settembre di quello stesso anno, il mondo intero ha rivolto lo sguardo sulle donne afghane, le stesse che dipingevo da anni. Una di queste opere, una grafica stampata in 24 esemplari unici, raffigura sullo sfondo aerei da guerra in volo, creando uno spazio mentale e reale in cui il messaggio si muove. Un altro esempio di questo mio percorso è Il viaggio, opera in 16 esemplari stampati su frammenti di una carta geografica, ognuno unico e irripetibile, parte di un tutto. Così come ho stampato esemplari di grafiche su parti di spartiti musicali le cui note appaiono e scompaiono restituendo una nuova melodia di segni e colori.

Le mie opere grafiche sono sempre a tiratura limitata, se non limitatissima. Sperimentando con supporti e colori, mescolo materiali come in una tavolozza. Talvolta utilizzo altri lavori come base: fotografie, grafiche antiche o moderne, carte povere o pregiate, spartiti musicali. Ogni supporto diventa un elemento indispensabile dell'immagine, in un legame indissolubile. Le matrici possono essere in linoleum, legno, stoffa, cera, monete o impronte digitali. Questi elementi conferiscono al segno e al colore un dinamismo unico. Ho sempre stampato personal-

mente la quasi totalità delle mie opere, garantendo un gesto creativo diretto ed emozionale, a discapito della quantità, ma a favore dell'unicità. La poesia è una presenza viva nel mio lavoro. Collaboro spesso con poeti che mi invitano a intraprendere progetti condivisi, un dialogo che arricchisce entrambe le forme d'arte. Ho sempre creduto che l'artista debba rivelare le immagini della poesia e la poesia delle immagini. Compagni di viaggio come Kafka, Goethe e Alda Merini hanno lasciato una traccia preziosa nel mio percorso. Le mie immagini non illustrano le poesie, né le poesie sono un commento visivo: si incontrano, si fondono, diventano qualcosa di più.

La donazione all'Ateneo del mio corpus grafico nasce dal desiderio che queste opere possano vivere oltre il mio tempo. Sapere che altre emozioni nasceranno dal loro incontro è per me una consolazione. Il valore del tempo nell'arte è emerso con forza mentre osservavo le mie opere esposte nella Galleria delle Grafiche di Palazzo Tosio. Sapere che quelle stesse pareti hanno ispirato sogni di arte e storia mi ha riempito di timore reverenziale. In quello spazio ho passeggiato con rispetto, ho sentito il loro sguardo e, per un attimo, ho immaginato che il conte Tosio e i suoi amici artisti potessero apprezzare le mie opere. L'arte è un ponte che unisce passato, presente e futuro, mantenendo vivo il dialogo eterno della creatività.

Parallelamente alla grafica, negli ultimi anni ho realizzato libri d'arte, costruendo immagini e seminando parole come poesie dilatate nello spazio e nel tempo. Spesso questi libri sono ricchi di illustrazioni, fino a ottanta opere in un solo libro. I testi si sovrappongono a quelli esistenti, stravolgendone il significato: una sorta di operazione patafisica, un tratto dell'assurdo che ci conduce in un teatro dell'immagine spiazzante. Anche qui, i titoli aiutano a immaginare il percorso (Il sogno di Dio, Sasso scritto, Gocce di luna, La poesia dei sogni, Poesie negate, ecc.).

L'oggetto libro, al girare della pagina, si disvela attingendo al mistero. Le immagini e i segni sono unicamente per chi guarda, e non per altri. Il messaggio è destinato solo a chi lo tiene tra le mani: comunica per assonanza con il fruitore e richiede un pensiero poetico lieve, che si costruisce solo al termine della lettura. Quando si chiude l'ultima pagina, si assapora l'opera nella sua interezza. Ho anche realizzato libri d'arte "aperti", ossia composti da fogli numerati in sequenza e deposti in un contenitore. Questo mette il fruitore nella condizione di avere una visione unica e totale. Sono libri che si possono custodire come segreti, che il poeta e l'artista abbandonano nello stagno dell'anima, perdendone poi le tracce per sempre, mentre vagano di mano in mano, di sguardo in sguardo. In questa continua migrazione, il libro d'arte diventa un ponte tra creatore e fruitore, capace di mutare significato nel tempo e nello spazio. Ogni foglio porta con sé l'intima traccia di chi lo sfoglia, rendendolo un oggetto vivo e in costante trasformazione.

I miei libri d'arte sono indipendenti dalle opere pittoriche: sono tracce che si costruiscono insieme alla parola, tra il segno e l'immagine. Ogni lavoro si conclude senza lasciare un seguito. Ho voluto condividere alcune immagini di grafiche e libri d'arte, perché possiate assaporare il mondo dove trovano dimora pensieri e immagini creati per il fruitore. Questo dialogo intimo è essenziale: la pagina diventa un frammento di poesia visiva, capace di rivelare segreti che altrimenti rimarrebbero inaccessibili. Ad ogni giro di pagina appare un lavoro destinato solo a chi, in quel momento, tiene tra le mani il libro d'arte: un dialogo intimo dove la poesia è sussurrata e comunica per assonanza tra l'artista e il fruitore. L'unicità di questi lavori non potrà mai raggiungere molte persone nella loro interezza comunicativa, rimanendo sempre un dialogo intimo, quasi religioso. Questo mi spinge a riflettere sull'importanza del valore personale dell'arte: ogni libro, ogni immagine diventa parte della memoria del fruitore, creando una relazione unica che non potrà mai essere replicata.

Mi rendo conto che, in un'epoca di rapida diffusione digitale, questa modalità di comunicazione potrebbe sembrare fuori tempo. Ma è proprio in questa lentezza e in questa esclusività che si cela la magia perché ogni libro è un pezzo di anima, un frammento di tempo congelato, che racchiude non solo il pensiero dell'artista, ma anche la capacità di toccare emozioni profonde e inesplorate nel lettore. L'arte, in questa forma, diventa molto più che un semplice oggetto da osservare: diventa un'esperienza, un viaggio compiuto insieme. Artista e fruitore si incontrano tra le righe e i segni, costruendo un'intimità che trascende il tempo. Ogni opera, in fondo, è destinata a essere un microcosmo di emozioni, una finestra su mondi che aspettano solo di essere scoperti.

Nel 2022 ho realizzato una mostra dal titolo Poetica: le immagini nella poesia, la poesia per immagini presso Villa Mirabella, nel Vittoriale degli Italiani. Ho successivamente donato a questa prestigiosa istituzione numerosi libri d'arte esposti affinché restassero riuniti in un unico luogo, protetti dal tempo e pronti per essere scoperti da occhi futuri.

Ho inoltre donato quattro opere di grandi dimensioni all'Università Statale di Brescia, una per ogni dipartimento, con il desiderio esplicito che fossero visibili agli studenti. Come accennato, le opere trasformano il loro messaggio nel tempo, e i giovani che le osserveranno lo faranno attraverso gli occhi del loro tempo, a me sconosciuto.

Una riflessione conclusiva: l'artista ha il compito di cercare l'altrove, quel luogo dove verità e pensiero possano incontrarsi in nuove forme, svelando realtà segrete attraverso il suo linguaggio unico. L'arte è una lingua che si costruisce tra passato e futuro, e chi vi si avvicina è chiamato a viaggiare con essa, senza mai fermarsi.

FRANCESCO NEZOSI*

FONTI A STAMPA PER GIACOMO CERUTI E PER LA PITTURA SACRA DEL PRIMO SETTECENTO TRA BERGAMO E BRESCIA: NUOVE RIFLESSIONI**

La storiografia artistica ha da tempo preso coscienza del fondamentale ruolo svolto dalle stampe come *medium* privilegiato nella diffusione di esemplari modelli figurativi nell'ambito degli studi sulla pittura. Solo in anni recenti però tale acquisizione critica è stata declinata, in maniera più sistematica, in indagini puntuali sulla produzione di singole personalità.[1] Il risultato di siffatte ricognizioni ha permesso di acquisire un dato fondamentale nella comprensione del mestiere di pittore, ossia che il ricorso a modelli calcografici come fonti figurative, pur con diversi gradi di intensità operativa e secondo modalità di citazione più o meno scoperte, appare una pratica largamente diffusa, quasi patrimonio comune di un'intera categoria. Questa nuova prospettiva di ricerca, laddove possibile, non si dovrebbe però limitare ad essere solo un pur lodevole esercizio di riconoscimento. Va

* Corrispondente dell'Ateneo di Brescia. Storico dell'arte.

** Testo della conferenza tenuta presso l'Ateneo di Brescia venerdì 15 novembre 2024.

[1] Sono sinceramente grato a Enrico De Pascale, Luciano Faverzani, Fiorella Frisoni, Angelo Loda, Sergio Onger, Filippo Piazza.

Restando nei confini territoriali del presente lavoro, limitatamente a Bergamo, sono patrimonio acquisito della storiografia i casi dei pittori Domenico Carpinoni (Mariolina Olivari, *Domenico Carpinoni e le stampe*, in *Domenico Carpinoni (1566-1658). Arte, fede e devozione popolare*, catalogo della mostra (Clusone, Mat, 6 dicembre 2025-3 maggio 2026), a cura di C. Bolis, E. De Pascale, Bergamo, Lubrina Bramani Editore, 2025, pp. XX con bilbiografia) e Carlo Ceresa (Simone Facchinetti, *La giovinezza di Carlo Ceresa e il tirocinio delle stampe*, in *Carlo Ceresa. Un pittore del Seicento lombardo tra realtà e devozione*, catalogo della mostra (Bergamo, Museo Adriano Bernareggi – Accademia Carrara, 10 marzo-24 giugno 2012), a cura di S. Facchinetti *et alii*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2012, pp. 55-57).

compreso infatti come la scelta di affidarsi ad un determinato prototipo risponde spesso ad una precisa istanza di gusto, modulata in base all'epoca e al contesto figurativo cui un'opera d'arte viene destinata. Non è infrequente quindi riconoscere, anche all'interno del catalogo di uno stesso maestro, un mutamento di registro ravvisabile non solo a livello stilistico e formale ma anche iconografico. Si pensi al caso del pittore Giacomo Ceruti:[2] l'affidamento alle stampe quale *medium* nel processo creativo di ideazione compositiva delle sue opere è ormai un'acquisizione consolidata e condivisa dalla critica,[3] certificata anche da rinvenimenti documentari che attestavano il possesso di una grande mole di materiali a stampa.[4] Lo spoglio delle fonti impiegate nei suoi dipinti mostra infatti un'attenta, consapevole e diversificata selezione, intonata ai soggetti cui di volta in volta si dedicava. Sul versante della produzione di genere, Ceruti insiste su un variegato repertorio composto per lo più da invenzioni seicentesche tratte da modelli neerlandesi e da Jacques Callot, aggiornate, a partire dagli anni Trenta del Settecento con il suo trasferimento aVenezia, su modelli veneti, in particolare Giovanni Battista Piazzetta per le teste carattere.[5] Di ben altro tenore

---

[2] Per un inquadramento generale della sua opera si rimanda alla fondamentale monografia di Mina Gregori, *Giacomo Ceruti*, Cinisello Balsamo, Amilcare Pizzi, 1982 (Monumenta Bergomensia, 58). Per una sintesi aggiornata dello stato degli studi sull'artista si può ora fare riferimento a *Miseria & Nobiltà. Giacomo Ceruti nell'Europa del Settecento*, catalogo della mostra (Brescia, Museo di Santa Giulia, 14 febbraio-28 maggio 2023), a cura di R. D'Adda *et alii*, Milano, Skira, 2023.

[3] Una prima, sistematica e circostanziata ricognizione si ha in Gregori, *Giacomo Ceruti*, pp. 55-59. Altri contributi hanno poi portato a significative aggiunte ed avanzamenti alla ricerca: Francesco Frangi, in *Pittura a Milano dal Seicento al Neoclassicismo*, a cura di M. Gregori, Cinisello Balsamo, Amilcare Pizzi, 1999, pp. 313-314; Eleonora Cotini, *Fonti visive neerlandesi per Giacomo Ceruti*, «Ricche Minere», III, 6, 2016, pp. 65-77. Di recente, nuove argomentazioni e una ripresa complessiva della questione si devono a *Immaginario Ceruti*. *Le stampe nel laboratorio del pittore*, catalogo della mostra (Brescia, Museo di Santa Giulia, 14 febbraio-28 maggio 2023), a cura di F. Ceretti, R. D'Adda, Milano, Skira, 2023.

[4] Vittorio Caprara, *Regesti*, in *Giacomo Ceruti. Il Pitocchetto*, catalogo della mostra (Brescia, Museo di Santa Giulia, 13 giugno-31 ottobre 1987), a cura di M. Gregori, B. Passamani, Milano, Mazzotta, 1987, pp. 207-213.

[5] Alessandro Morandotti, *L'ironia e la verità dell'osservazione: Ceruti tardo e le novità della pittura tra Venezia, la Francia e l'Inghilterra*, in *Giacomo Ceruti. Popolo e Nobiltà alla vigilia dell'età dei Lumi*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Robilant+Voena, 30 ottobre-13 dicembre 2013), a cura di F. Frangi, A. Morandotti, Milano, Skira, 2013, pp. 17-21; F. Frangi, *Ceruti d'après Piazzetta: a proposito di cataloghi digitali e ricerca delle fonti figurative*, in *Cose vecchie e cose nuove. Fonti, risorse digitali e ricerca storica. Per Miriam Turrini*, a cura di G. Albergoni *et alii*, Roma, Viella, 2025 pp. 171-180 (I libri di Viella, 532).

invece sono le citazioni riscontare nei dipinti di carattere sacro, a partire dai grandi teleri della basilica di Santa Maria Assunta a Gandino licenziati nel 1734.[6] Qui Ceruti, adottando una modalità operativa messa a punto nel resto della sua attività, si avvale di prestiti tratti da stampe che traducono opere di Raffaello, Ciro Ferri, Lanfranco e Giovanni Maria Morandi, mostrando una non comune e raffinata capacità di scelta dei prototipi. La svolta in senso classicista ne segna una piena maturazione come pittore di storia, nonché la sua più impegnativa e significativa affermazione durante il soggiorno tra i territori di Bergamo e Brescia.

Come già evidenziato, il caso di Gandino impone una riflessione sul *modus operandi* di Ceruti che implica di allargare lo sguardo a quanto accadeva allora nella coeva scena pittorica frequentata dal milanese. Si tenterà pertanto in questa sede di fornire una prima panoramica e un primo censimento delle fonti figurative impiegate da alcuni pittori attivi nei territori bergamasco e bresciano, tra il tardo Sei e i primi decenni del Settecento. La scelta è caduta su quei maestri la cui produzione appare accomunata da un impiego affine di materiali calcografici in cui appare prevalente, ma non esclusivo, il ricorso a invenzioni di matrice classicista, in particolar modo romano ed emiliano (di cui si darà conto in seguito nel testo): una tendenza a cui lo stesso Ceruti in ultima istanza si è adeguato. Tale indagine verrà però ancorata al contesto artistico e alle principali istanze di gusto allora in voga, nel tentativo di fornire una cornice di lettura alle azioni di riconoscimento compiute.

Prima però di entrare nel merito della questione oggetto del presente contributo, è opportuno ritornare, seppur brevemente, sulle vicende bergamasche di Ceruti. Attesa ancora l'incertezza che aleggia attorno ai lavori eseguiti nella chiesa di San Pancrazio a Gorlago,[7] al contrario è possibile

---

[6] Francesco Nezosi, *Novità e riletture per Giacomo Ceruti a Gandino, tra documenti e fonti figurative*, in *Ceruti a Gandino. Arte, tecnica e restauro*, a cura di F. Nezosi, F. Piazza, Milano, Scalpendi, 2023, pp. 46-52.

[7] Non è ancora dato sapere quali fossero le "dipinture" eseguite nel coro su cui da ultimo Nezosi, *Novità e riletture per Giacomo Ceruti a Gandino, tra documenti e fonti figurative*, pp. 41-42. Già pochi anni dopo l'intervento di Ceruti, e prima della collocazione dei teleri di Francesco Polazzo tra il 1740 e il 1741, si inserisce un ulteriore episodio che riguarda l'apparato decorativo della zona absidale. Recentemente Lorenzo Mascheretti, *Novità documentarie su Luca Giordano in terra di Bergamo, tra committenza e collezionismo*, in *Napoli a Bergamo. Uno sguardo sul '600 nella collezione De Vito e in città*, catalogo della mostra (Bergamo, Accademia Carrara, 23 aprile -1 settembre 2024), a cura di E. Fumagalli, Milano, Skira, 2024, pp. 61-65: 63, 65 ha reso note, su segnalazione di Simone Facchinetti, quattro lettere, risalenti al 1738, indirizzate all'allora parroco di Gorlago, don Domenico

occuparsi nuovamente delle opere di Gandino offrendo qualche ulteriore aggiunta al catalogo delle incisioni da lui impiegate per il ciclo della basilica gandinese.[8] Nel telero con la *Nascita di Maria*, la nutrice sulla sinistra (fig. 1), in piedi e colta di profilo nell'atto di recare un panno, è puntualmente desunta, con qualche piccola variazione di abbigliamento come nel dettaglio domestico delle ciabatte, da un'analoga figura tratta da un'acquaforte con l'*Adorazione dei pastori* (fig. 2) del poco noto incisore napoletano Marco San Martino, attivo a Venezia nella seconda metà del XVII secolo. Spostando poi l'attenzione verso le tele dei *Profeti e figure dell'Antico Testamento*, poste al di sopra degli arconi ed eseguite in gran parte durante il soggiorno a Padova.[9] l'avvio di una prima ricognizione dei materiali calco-

---

Torni, dal conte Giacomo Asperti, che proponeva l'acquisto di quattro tele di Luca Giordano (poi acquisite dal parroco di Pedrengo don Martino Rossi e ancora oggi conservate nella chiesa di Sant'Evasio). La trattativa non venne perfezionata a causa del formato orizzontale dei dipinti che non avrebbero trovato posto nel coro.

[8] Gli impegni che Ceruti assunse con i fabbriceri di Gandino nel 1734 concludevano una campagna decorativa la cui prima fase, compiuta tra il 1715 e il 1718, interessò la controfacciata e le pareti poste al di sopra delle porte laterali. L'esecuzione dei dipinti venne affidata ai veronesi Santo Prunati, Antonio Balestra e Paolo Zimengoli e si deve al diretto intervento della famiglia Bonduri, ricchi mercanti da tempo stanziati a Verona (sull'attività mercantile dei Bonduri cfr. Geoffrey J. Pizzorni, *La "Marcantonio Bonduri" di Gandino. Un'impresa laniera in controtendenza tra Sei e Settecento*, Milano, Franco Angeli, 2005. L'attività di mecenatismo in favore della basilica di Gandino ebbe inizio nel 1655, quando Marcantonio Bonduri commissionò al napoletano Pietro Mango la pala con la *Circoncisione di Gesù*: Francesco Nezosi, *Marcantonio Bonduri committente di Pietro Mango: un inedito carteggio tra Bergamo e Brescia*, in *Napoli a* Bergamo, pp. 55-60). La decisa predilezione accordata ad una pittura di matrice classicista si ritrovava anche nella ricca collezione di dipinti di Francesco Bonduri, abitante a Verona, che contava più di 400 tele e annoverava opere di Guido Reni, Raffaello, Peter Paul Rubens, Carracci, Giulio Carpioni (per la storia della collezione si veda almeno Rosanna Paccanelli, *Tra erudizione e mecenatismo: itinerario biografico di un collezionista illuminato*, in *Giacomo Carrara (1714-1796) e il collezionismo d'arte a Bergamo. Saggi, fonti, documenti*, a cura di R. Paccanelli *et alii*, Bergamo, Accademia Carrara di Belle Arti, 1999, pp. 95-162: 107-108). Nel 1715 proprio Santo Prunati stilava l'inventario della quadreria Bonduri, con la collaborazione del pittore e incisore fiammingo Robert van Audenaerde, presente nella città scaligera per ben vent'anni, dal 1702 al 1722. Sul suo soggiorno veronese si rimanda almeno a Elena Petracca, *Robert van Audenaerde (Gent 1663-1743): Incisore e pittore marattesco*, tesi di dottorato, Università degli studi di Firenze, ciclo XXXIII, anni 2017-2021, pp. 147-179. Tale lunga residenza deve aver favorito la diffusione degli intagli dell'artista originario di Gand nei territori della Serenissima. Bisogna ricordare che lo stesso Ceruti fece ricorso ad una sua acquaforte, che traduceva un'invenzione tratta dall'*Andata al martirio di sant'Andrea* di Domenichino, per la tarda pala con *San Valentino risana un'inferma* in San Giacomo a Crema: Nezosi, *Novità e riletture per Giacomo Ceruti a Gandino, tra documenti e fonti figurative*, p. 47 nota 37.

[9] Va ricordato che i quattro "angoli" posti al di sopra delle porte laterali vennero com-

grafici impiegati in questi dipinti svela una sostanziale continuità rispetto alle modalità operative poste in evidenza per il ciclo di Gandino. Va innanzitutto sottolineato che il milanese, certo in mancanza di iconografie codificate per ciascuno dei personaggi trattati (bisogna peraltro ricordare che i motti posti sui cartigli e sulle tavole, con i passi tratti delle scritture, vennero probabilmente apposti solo in un secondo momento e che non tutte le figure sono oggi state riconosciute), si lasciò un certo margine di libertà e invenzione. Da un lato, infatti, il pittore milanese, continuando a mostrarsi molto abile nel celare le sue fonti, recupera e adatta citazioni da altre opere, come nel caso del profilo dei profeti *Abdia* (fig. 3) e *Tobia* che riprende quello di uno degli astanti, barbuto e con il turbante, in primo piano nell'acquaforte con *Elemosina di San Rocco* di Guido Reni da Annibale Carracci (fig. 4).[10] Dall'altro però Ceruti si sentì nella necessità, forse per trovare varietà e una guida sicura nell'elaborazione di un così vasto campionario di soggetti, di fare affidamento per alcune di essi anche a stampe più aderenti a temi veterotestamentari. È il caso dei profeti *Aggeo* (fig. 5), *Giosuè* e *Isaia* che sono ispirati quasi fedelmente ad alcuni tipi contenuti in un'acquaforte settecentesca con i *Dodici profeti* (fig. 6), di cui si conserva un esemplare al Museo Diocesano Tridentino di Trento.

Bergamo tra Sei e Settecento: aggiornamenti figurativi intorno al cantiere di Santa Maria Maggiore

Dalla metà del Seicento, a favorire a Bergamo la diffusione delle più aggiornate istanze di matrice classicista, provenienti soprattutto da Bologna e Roma, hanno contribuito in maniera decisiva le ben note vicende decorative della basilica di Santa Maria Maggiore.[11] I reggenti del Consorzio della

---

piuti durante il soggiorno a Gandino, anche per evidenti affinità di stile con le altre tele gandinesi mentre i restanti ventiquattro *Profeti e figure dell'Antico Testamento* vennero inviati da Padova sono nel 1739: Nezosi, *Novità e riletture per Giacomo Ceruti a Gandino, tra documenti e fonti figurative*, pp. 52-55.

[10] Sulla derivazione carraccesa, da ultimo: Marzia Faietti, *Rome, 1610: Guido Reni after Annibale Carracci*, «Print Quarterly», XXVIII, 3, 2011, pp. 276-281.

[11] Per le principali campagne decorative della basilica bergamasca si può far riferimento a Ferdinando Noris, *"Aver almeno impedito che Bergamo fosse raggiunta dall'onda barocca" (il "caso" S. Maria Maggiore)*, in *Il Seicento a Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, Sala delle Capriate, 26 settembre-29 novembre 1987), Bergamo 1987, pp. 137-149 mentre una rassegna sulle singole personalità si ha in Id, *Presenze (esclusi i veneti)*, in *I pittori bergamaschi. Il Seicento*, IV, a cura di P. Zampetti, Bergamo, Poligrafiche

Misericordia Maggiore, cui spettava l'amministrazione della chiesa e che vedeva tra le sue fila gli esponenti delle famiglie più in vista del patriziato cittadino,[12] con una non comune visione e ambizione per l'epoca, puntarono a condurre a termine la decorazione della chiesa, interrotta con la peste del 1630, orientando le loro scelte verso profili appartenenti a diverse scuole pittoriche italiane. Dai documenti resi noti dal Pinetti,[13] sappiamo infatti che nel 1657 avviarono delle trattative con il Guercino[14] per un telero da collocare sulla parete di fondo del transetto destro: l'esito delle contrattazioni non fu però positivo tanto che per tale impresa ci si rivolse con successo al veneziano Pietro Liberi.[15] Sulla spinta dell'affermazione di Pietro da Cortona a Venezia,[16] tra il 1665 e il 1667 fu affidata a Ciro Ferri, suo principale collaboratore, la decorazione ad affresco della volta del transetto sinistro mentre alla fine del secolo non andarono a buon fine i tentati-

---

Bolis, 1987, pp. 111-146. Una più generale messa a fuoco della situazione bergamasca di quegli anni si ha in Francesco Frangi, *"Aver almeno impedito che Bergamo fosse raggiunta dall'onda barocca". Ceresa e la pittura sacra del suo tempo*, in *Carlo Ceresa*, pp. 145-149.

[12] Katia Visconti, *Ceti dirigenti e impegno sociale: la Misericordia Maggiore nel XVII secolo*, in *La Misericordia Maggiore di Bergamo fra passato e presente*, Bergamo, Edizioni dell'Ateneo, 2003, pp. 85-152.

[13] Angelo Pinetti, *La decorazione pittorica secentesca di S. Maria Maggiore a Bergamo*, «Bergomum», X, 1916, pp. 113-142.

[14] Nello stesso giro d'anni il mercante di origine bergamasca, ma residente a Venezia, Giovan Donato Correggio era un importante collezionista di Guercino e proprio una delle opere guercinesche della sua ricca collezione conosce una notevole fortuna in territorio orobico, come testimoniato dal rinvenimento di svariate repliche: Enrico Ghetti, *Il Sant'Antonio da Padova col bambino per Giovanni Donato Coreggio, la sua fortuna bergamasca e il problema delle copie nella bottega del tardo Guercino*, «Studi di storia dell'arte», XXXII, 2021, pp. 151-158. Non è forse un azzardo ritenere che lo stesso Correggio e il suo *entourage* possano aver giocato un qualche ruolo di intermediazione tra i deputati di Santa Maria Maggiore e l'artista centese.

[15] Mariolina Olivari, *Presenze venete e bresciane*, in *I pittori bergamaschi. Il Seicento*, IV, pp. 233-234 n. 8; Lanfranco Ravelli, *Riflessioni sul Diluvio universale di Pietro Liberi in Santa Maria Maggiore a Bergamo, dopo il restauro 2020*, «Arte documento», XXXVI, 2020, pp. 168-177.

[16] Utili riflessioni e un'articolata disamina del fenomeno si hanno in Denis Ton, *«Il vero modo del ben colorire». La pittura veneziana del Seicento tra innovazione, tradizione e aperture cortonesche e marattesche*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa Classe di Lettere e Filosofia», s. 5, XI, 1, 2019, pp. 77-94. Sull'influenza di Cortona in Laguna è ritornato da poco Gabriele Tonizzo, *Intorno al San Daniele di Pietro da Cortona*, in *Il Seicento e il Settecento alle Gallerie dell'Accademia. Nuovi studi*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 22-23 febbraio 2022), a cura di G. Manieri Elia, M. Nicolaci, Roma, Officina Libraria, 2024, pp. 94-108.

vi di assegnare a Carlo Cignani e Marcantonio Franceschini[17] l'esecuzione delle tele per la volta della navata centrale, compiute infine dal napoletano Nicola Malinconico nel 1692.[18] Tra tutti i nomi sin qui evocati, quello di Ciro Ferri era destinato a lasciare un'eredità più feconda in rapporto alla contemporanea scuola pittorica bergamasca. Le due principali botteghe presenti in città sullo scorcio del secolo erano infatti condotte da un suo diretto allievo, il fiorentino Bartolomeo Bianchini[19] qui giunto al di lui seguito e da Giacomo Cotta,[20] che, come ebbe modo di osservare Mina Gregori,[21] subì una certa fascinazione cortonesca «sulla base delle stampe». Un richiamo da tenere ben presente visto che l'artista originario di Gorlago aveva dimestichezza con la pratica calcografica, avendo svolto con fortuna l'attività di incisore durante il suo trasferimento a Milano tra gli anni Quaranta e Sessanta del Seicento.[22] Dobbiamo immaginare possedesse anche un nucleo ben assortito di materiali da impiegare per le opere da cavalletto, che divenne sempre più intensa con il definitivo rientro in patria. In effetti, passando in rassegna il suo catalogo bergamasco, possiamo cominciare a stilare un primo elenco di stampe da cui trasse ispirazione, in maniera più o meno fedele. Il *San Filippo Neri* degli Istituti educativi di Bergamo[23]

---

[17] Giovanni Gaetano Bottari, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura e architettura scritte da' più celebri personaggi che in dette arti fiorirono dal secolo XV al XVII*, Roma, II, 1757, p. 42; III, 1759, pp. 245-246.

[18] Per il ciclo di Santa Maria Maggiore e più in generale sul soggiorno bergamasco di Malinconico si rimanda da ultimo a Elena Fumagalli, *Napoli a Bergamo via mare e via terra*, in *Napoli a* Bergamo, pp. 21-40: 30-37.

[19] In mancanza di voci bibliografiche aggiornate, si deve ancora fare affidamento su Fabia Borroni, «*Bianchini Bartolomeo*» ad vocem, «Dizionario Biografico degli italiani», X, 1968 (consultazione on line).

[20] Sul pittore, attivo tra lo Stato di Milano e la città di Bergamo, si vedano almeno Luigi Pagnoni, *Giacomo Cotta*, in *I pittori bergamaschi. Il Seicento*, IV, pp. 57-110; Federico Bulgarini, *Giacomo Cotta, pittore e incisore bergamasco del Seicento*, «Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Bergamo», LXIV (2000-2001 ma 2002), Bergamo, Edizioni dell'Ateno, 2002, pp. 79-102.

[21] Mina Gregori, *Introduzione*, in *Pittura a Bergamo dal Romanico al Neoclassicismo*, pp. VII-XXI: XVIII.

[22] Sull'attività incisoria di Cotta: Daniela Corti, *Giacomo Cotta*, «Grafica d'arte», IX, 3,1992, pp. 3-7.

[23] Pagnoni, *Giacomo Cotta*, p. 85 n. 16; Bulgarini, *Giacomo Cotta, pittore e incisore bergamasco del Seicento*, pp. 98-99; Ferdinando Noris, in *Ars et caritas. La collezione d'arte degli Istituti Educativi di Bergamo*, a cura di F. Noris, N. Gritti, Azzano San Paolo, Bolis Edizioni, 2007, p. 76 n. 43.

ricalca puntualmente un'incisione di Giovanni Battista Bonacina da Ciro Ferri. Più disinvolta invece l'interpretazione data per il *Riposo durante la fuga in Egitto* di Caen[24] dell'acquaforte di Pier Francesco Mola da Francesco Albani,[25] da cui recupera l'impianto generale ma trascrive con buona esattezza solo la figura del Bambino e dell'angelo sulla sinistra in primo piano. Più volte il Cotta si è poi cimentato nell'esecuzione di iconografie angeliche, appoggiandosi a svariati modelli: per l'*Angelo custode* di Sant'Alessandro Martire a Bergamo[26] un bulino seicentesco della serie *Angeli Cvstodis ministeria* mentre per il *San Michele Arcangelo* nella stessa sede[27] il ben noto prototipo di Guido Reni più volte tradotto;[28] per il dipinto di Sant'Alessandro a Grassobbio (fig. 7)[29] la celebre acquaforte di Pietro Aquila da Carlo Maratti (fig. 8).[30] La pala con la *Madonna con il Bambino e i santi Bernardino e Pietro d'Alcantara* in San Martino a Nembro[31] si serve invece del bulino con la *Sacra famiglia e i santi Giovanni Battista, Caterina e Antonio Abate* di Agostino Carracci da Paolo Veronese[32] per il gruppo centrale della Vergine con il Figlio. Ancora Carracci, questa volta Annibale, funge da modello per il *San Francesco D'Assisi* in San Giuseppe a Bergamo.[33] Per il *San Giovanni Battista e i santi Bernardo da Mentone, Fermo, Carlo Borromeo, Gennaro e Caterina d'Alessandria* in San Siro a Rota d'Imagna[34] Cotta deduce da Tiziano, per il tramite dell'acquaforte di Valentin Lefèbvre, il cartone del Precursore.

---

[24] F. Debaisieux, *Une peinture de Giacomo Cotta au Musèe de Caen*, Paragone, LXIV, 1991, pp. 63-66.

[25] [Vol.] 42: *Italian masters of the seventeenth century*.

[26] Pagnoni, *Giacomo Cotta*, p. 83 n. 4. Un'altra versione autografa si conserva presso la chiesa del Patronato San Vincenzo in città: Pagnoni, *Giacomo Cotta*, p. 86 n. 17.

[27] Pagnoni, *Giacomo Cotta*, p. 83, n. 5.

[28] Francesca Candi, *D'apres le Guide. Incisioni seicentesche da Guido Reni*, Bologna, Fondazione Federico Zeri, 2016, pp. 250-260 con bibliografia (Nuovi diari di lavoro, 3).

[29] Pagnoni, *Giacomo Cotta*, p. 87, n. 22.

[30] Benedetta Ciuffa, in Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Benedetta Ciuffa, *Maratti invenit et pinxit. Carlo Maratti e l'incisione*, Roma, Artemide, 2025, pp. 249-250 n. T2.

[31] Pagnoni, *Giacomo Cotta*, p. 87 n. 23.

[32] Diane De Grazia, *Le stampe dei Carracci con i disegni, le incisioni, le copie e i dipinti connessi. Catalogo critico*, Bologna, Edizione Alfa, 1984, pp. 126-127 n. I03.

[33] Pagnoni, *Giacomo Cotta*, p. 85 n. 14.

[34] Pagnoni, *Giacomo Cotta*, p. 87 n. 24.

Le due già citate botteghe di Bianchini e Cotta dovevano però rappresentare, agli occhi di quanti allora si avviavano allo studio della pittura a Bergamo, un ambiente non particolarmente ricco di stimoli. Compiere un viaggio di formazione consentiva, viceversa, una presa diretta sui più moderni sviluppi della professione. Il primo a percorrere questa rotta fu Antonio Cifrondi,[35] artista di Clusone, il cui peregrinare lungo la penisola, dopo un primo alunnato presso uno sconosciuto «cavalier Del Negro»,[36] lo portò a toccare, tra gli anni Settanta e Ottanta del Seicento, le città di Bologna, Firenze e Roma, pima di passare a Torino e di lì forse in Francia.[37] La sua sfaccettata personalità si manifesta in un linguaggio pittorico capace di assimilare e rielaborare una grande varietà di stimoli: dai veneti Andrea Celesti, Pietro Liberi, Antonio Zanchi, Gregorio Lazzarini, al lucchese Pietro Ricchi fino al napoletano Luca Giordano, senza tralasciare suggestioni derivate da un confronto con la tradizione classicista di area bolognese. Come evidenziato poi da Enrico De Pascale,[38] allo stile di Cifrondi venne nel tempo riconosciuto, dalla letteratura artistica, un peculiare carattere improntato ad una grande rapidità esecutiva, espressa dal termine "prestezza", che sembra far coincidere il momento creativo con quello più propria-

---

[35] Su di lui si vedano almeno Paolo Dal Poggetto, *«Cifrondi Antonio»* ad vocem, «Dizionario Biografico degli Italiani», XXV, 1981 (consultazione on line); Id., *Antonio Cifrondi*, in *I pittori bergamaschi. Il Settecento*, I, a cura di R. Bossaglia, Bergamo, Poligrafiche Bolis, 1982, pp. 357-619; *Immagini di Antonio Cifrondi*, catalogo della mostra (Clusone, Museo Sant'Andrea, Palazzo Marinoni Barca, 2 luglio-17 agosto 1983), a cura di L. Ravelli, Bergamo, «Centro culturale il Conventino», 1983; Lanfranco Ravelli, *Contributi e proposte per il catalogo dei dipinti di Antonio Cifrondi*, «Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti», L, 1988-1989, pp. 429-487; Id., *Antonio Cifrondi. Riflessioni, riletture, aggiornamenti*, [s.l. ma Bergamo], Fondazione Credito Bergamasco, 2008; *Pittura e verità. La commedia umana nell'arte di Antonio Cifrondi*, catalogo della mostra, (Clusone, Mat, 22 dicembre 2007-30 marzo 2008), a cura di E. De Pascale, Clusone, Museo arte tempo, 2009 (Quaderni MAT, 1); *Antonio Cifrondi «pittor fantastico». (Clusone 1656 Brescia 1730)*, catalogo della mostra (Clusone, Mat, 15 aprile-3 settembre 2023), a cura di E. De Pascale, L. Brignoli, Bergamo, Lubrina Bramani Editore, 2023; Luca Brignoli, *"tutto dì schiccherava figure". Antonio Cfrondi: novità, conferme e un autoritratto sotto mentite spoglie alla Camera dei Deputati*, «Parma per l'arte», XXX, 2024, pp. 311-333.

[36] La notizia è riporta in Francesco Maria Tassi, *Vite de' pittori, scultori e architetti bergamaschi*, I.2, a cura di Franco Mazzini, Milano, Labor, 1969, pp. 34-35.

[37] Un riassunto delle diverse posizioni storiografiche e dei dubbi che ancora aleggiano intorno a questa fase si ha in Francesco Nezosi, *Cifrondi sacro a Bergamo e nella Bergamasca*, in *Antonio Cifrondi «pittor fantastico»*, pp. 33-46: 33.

[38] Enrico De Pascale, *"Pittor fantastico di gagliarda idea" (A. Mazzoleni, 1767)*, in *Antonio Cifrondi «pittor fantastico»*, pp. 13-30: 23.

mente esecutivo. In una certa misura tale lettura, che mette in discussione la funzione del disegno come fondamento della rappresentazione pittorica, trova conferma nelle sue composizioni, soprattutto quelle più elaborate: segnate da un approccio icastico e a tratti un po' ingenuo, seppur comunicativamente efficace, non ricercano elaborate articolazioni spaziali, ma privilegiano semmai una resa in chiave coloristica delle singole figure. Nonostante tale orientamento, in apparenza non vincolato ad insegnamenti di natura accademica (e pertanto basati sull'esercizio del disegno), la critica nel tempo non ha mancato di rilevare e censire numerose fonti e modelli figurativi a cui l'artista si è appoggiato, soprattutto nell'ambito della cultura pittorica seicentesca.[39] Rispetto all'uso di stampe per i soggetti sacri, sono ben noti i casi di derivazioni e riprese da Guido Reni,[40] Guercino,[41] Agostino Carracci[42] e Antonio Tempesta;[43] diversi sono anche

[39] Per l'uso di stampe come fonti figurative, un primo affondo sul tema si deve a Enrico de Pascale, *Una "prodigiosa prestezza"*, in *Cifrondi ad Alzano e dintorni*, catalogo della mostra, a cura di R. Panigada, Alzano Lombardo, Museo d'Arte Sacra San Martino, 2023, pp. 98-102. Tra gli esempi riportati, non pare essere di mano di Antonio il *Cristo morto compianto da due angeli* della chiesa di San Giacomo Apostoli a Rizzoli di Ardesio, forse da ricondurre ad un suo seguace. Cinquecentesche sono invece le fonti per la pala del santuario di San Giovanni in Monte Cala a Lovere (ancora Tiziano, tradotto da Lefèbvre) e per la *Pietà e i santi Giovanni e Maria Maddalena* di Collezione privata mantovana (Giulio Clovio inciso da Cornelis Cort). Cifrondi si cimentò inoltre nella realizzazione di due *d'apres*, di formato ridotto, dai teleri di Santa Maria Maggiore a Bergamo con il *Diluvio Universale* di Pietro Liberi (Francesco Nezosi, in *Antonio Cifrondi «pittor fantastico»*, p. 90 n. 1 con bibliografia) e il *Passaggio del Mar Rosso* di Luca Giordano (Elena Fumagalli, in *Napoli a Bergamo*, p. 138 n. 28 con bibliografia).

[40] Il *Davide con la testa di Golia* della Camera dei deputati di Roma è una rielaborazione dal dipinto di medesimo soggetto di Guido Reni (Francesca Valli, in *Guido Reni 1575-1642*, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 5 settembre-10 novembre 1988), a cura di D. Mahon *et alii*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1988, pp. 44-45, n. 14). Il *San Sebastiano*, forse già in Santo Spirito a Bergamo, echeggia quello di Guido Reni al Prado: Nezosi, *Cifrondi sacro a Bergamo e nella Bergamasca*, p. 44 nota 55.

[41] La *Carità Cristiana* di Collezione privata si giova del bulino di Giovan Battista Pasqualini da Guercino: Enrico de Pascale, in *Antonio Cifrondi «pittor fantastico»*, p. 96 n. 4.

[42] Si tratta dell'*Estasi di san Francesco d'Assisi* in San Vincenzo a Cerete: Nezosi, *Cifrondi sacro a Bergamo e nella Bergamasca*, p. 44 nota 50.

[43] Per il dipinto con *Giona rigettato dalla balena*: Nezosi, *Cifrondi sacro a Bergamo e nella Bergamasca*, p. 36. Cifrondi si vale di un'acquaforte di Tempesta con *Mosè riceve le tavole della legge per la seconda volta* anche per il *Mosè con le tavole della legge* in Santo Spirito a Bergamo.

gli apporti calcografici fiamminghi, da Marten De Vos[44] a Rembrandt.[45] Un più attento esame dell'imponente produzione del pittore consente però di incrementare significativamente il novero delle suggestioni visive di Cifrondi. L'*Annunciazione* del santuario della Natività di Maria a Novezio di Cerete[46] sembra dipendere, seppure con una variata disposizione spaziale su due livelli, dall'affresco di Guido Reni nella cappella dell'Annunciata al Quirinale a Roma, conosciuto forse per il tramite dell'acquaforte di Bernard Picart. Carracceschi sono il San Giovanni Battista del *Battesimo di Cristo* nella basilica di Santa Maria Assunta a Clusone[47] che si rifà a quello del bulino, dello stesso tema, di Agostino su disegno del fratello Annibale;[48] il Cristo della *Pietà* in San Salvatore ad Almenno San Salvatore[49] invece a quello del quadro del Museo di Capodimonte a Napoli ancora di Annibale, per via della stampa di Pieter de Bailliu. Ben nutrito è anche il gruppo di derivazioni di ambito romano: il *San Giorgio e il drago* del Museo Diocesano di Bergamo[50] echeggia Raffaello per il tramite del bulino di Lucas Vorsterman;[51] la *Madonna col Bambino* di collezione privata (fig. 9)[52] discende da un'incisione di Jean Boulanger da Simon Vouet (fig.

[44] Le due tele del Museo dei Cappuccini di Milano con le opere di Misericordia *Dar da bere agli assetati* e *Dar da mangiare agli affamati*: Francesco Nezosi, in *Antonio Cifrondi «pittor fantastico»*, p. 104 n. 8.

[45] La figura del Patriarca addormentato, nella *Scala di Giacobbe* alla Santissima Trinità di Gavarno di Scanzorosciate, è tratta dall'acquaforte dello stesso contenuto dell'artista olandese: Nezosi, *Cifrondi sacro a Bergamo e nella Bergamasca*, p. 36.

[46] Dal Poggetto, *Antonio Cifrondi*, p. 493 n. 108.

[47] Dal Poggetto, *Antonio Cifrondi*, p. 497 n. 116.

[48] De Grazia, *Le stampe dei Carracci*, pp. 84-85 n. 23.

[49] Dal Poggetto, *Antonio Cifrondi*, p. 464 n. 3.

[50] Dal Poggetto, *Antonio Cifrondi*, p. 469 n. 19.

[51] Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, in *Raphael invenit. Stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto nazionale per la grafica*, catalogo della mostra (Roma, Istituto nazionale per la grafica, 1985) a cura di G. Bernini Pezzini *et alii*, Roma, Qasar, 1985, p. 216, n. I.1.

[52] Dal Poggetto, *Antonio Cifrondi*, p. 478 n. 49. Il dipinto costituisce a tutti gli effetti il *pendat* della *Carità* più sopra citata e qualifica, pertanto, le due opere come giovanili esercizi di ripresa da stampe. Alla stessa fase dovrebbero appartenere anche le *Nozze di Cana*, tela passata presso la Casa d'aste Il Ponte il 22 ottobre 2019 (con corretta attribuzione di Alberto Crispo) che replica un rame di Noël Robert Cochin da Andrea Vicentino.

10);[53] la Vergine nell'*Immacolata e i santi Bernardino, Antonio di Padova e Giovanni Battista* in San Bernardino di Semonte di Vertova[54] trascrive quella del bulino di François Spierre da Pietro da Cortona[55] mentre il Bambinello benedicente nella tela con *Gesù Bambino e i santi Giovanni Battista, Giovanni Evangelista, Antonio Abate e Antonio di Padova* in Sant'Andrea a Premolo[56] discende dal prototipo del bulino di Cornelis Bloemaert il Giovane da Ciro Ferri. Gli intagli di Ribera, ben diffusi in territorio bergamasco,[57] ritornano invece in un paio di dipinti: il *San Pietro* della chiesa del Paradiso di Clusone[58] e il *San Girolamo* in San Pancrazio a Gorlago.[59]

Al termine di questa fitta e caleidoscopica rassegna cifrondiana, qualche spunto iconografico può essere avanzato anche per i complessi di mezze figure sacre che punteggiano, con notevole fortuna, gran parte dell'attività del pittore di Clusone. Le tavole della serie *Cristo e i 12 apostoli*, tratte da invenzioni del fiammingo Joos van Winghe incise da Johann Bara, fungono da modello per alcuni personaggi nei due più celebri apostoladi realizzati da Cifrondi: per il ciclo di Santo Spirito a Bergamo,[60] il *San Giacomo minore* e il *San Filippo apostolo* (figg. 11-12);[61] per le tele del Museo Dioce-

[53] Ancora Simon Vouet, tradotto dall'acquaforte di Pierre Daret, potrebbe aver funto da modello per il *Compianto sul Cristo morto* di Collezione privata a Clusone: Francesco Nezosi, in *Antonio Cifrondi «pittor fantastico»*, p. 98 n. 5. Dalla stessa acquaforte Cifrondi sembra trarre, per la tela della *Pietà* in San Giovanni Battista a Casnigo, la sola figura della Maddalena che venera il corpo di Cristo, in combinazione con il gruppo della Vergine e del Figlio che provengono da un'altra anonima acquaforte, edita nel XVIII secolo dal tedesco Michael Haiee.

[54] Dal Poggetto, *Antonio Cifrondi*, p. 516 n. 186.

[55] Benedetta Ciuffa, *François Spierre. Un incisore lorenese nella Roma barocca*, Roma, Artemide, 2021, pp. 197-198 n. I.1.2/2. Negli stessi anni, un pittore assai vicino a Cifrondi come Giovanni Chizzoletto propone una ripresa fedele del bulino cortonesco in un dipinto conservato nella chiesa della Beata Vergine Maria di Loreto a Bergamo.

[56] Dal Poggetto, *Antonio Cifrondi*, p. 507 n. 159.

[57] Angelo Loda, *Domenco Carpinoni: un percorso in terra bresciana*, in *Domenico Carpinoni (1566-1658), Arte, fede e devozione popolare*, pp. 43-52: 50 nota 34.

[58] Dal Poggetto, *Antonio Cifrondi*, p. 498 n. 120.

[59] Dal Poggetto, *Antonio Cifrondi*, p. 501 n. 134.

[60] Dal Poggetto, *Antonio Cifrondi*, p. 474 n. 34.

[61] Le incisioni consentono la corretta identificazione delle figure, che nella scheda di Dal Poggetto sono riconosciute rispettivamente come san Filippo apostolo e san Giuda Taddeo.

sano di Brescia,[62] già nel cenobio benedettino di San Faustino cui il pittore sarà legato negli ultimi anni della sua vita, il *San Giacomo maggiore*.[63]



Fig. 1. Giacomo Ceruti, *Nascita di Maria*, particolare, Gandino, basilica di Santa Maria Assunta



Fig. 2. Marco San Martino, *Adorazione dei pastori*, particolare

[62] Luciano Anelli, *I quadroni del Cifrondi a San Giuseppe in relazione agli indirizzi iconografici del suo tempo*, «Brixia sacra», n.s., XVI, 1981, 6, pp. 121-129; Dal Poggetto, *Antonio Cifrondi*, p. 487 n. 85.

[63] Dello stesso ciclo, ancora suggestioni fiamminghe si ravvisano nel *Sant'Andrea*, che deve molto a quello di Karel Van Mander, tratto dalla serie *I Dodici Apostoli Cristo San Paolo*, inciso da Jacques De Gheyn nel 1607.



Fig. 3. Giacomo Ceruti, *Abdia*, particolare,
Gandino, basilica di Santa Maria Assunta



Fig. 4. Francesco Brizio (da Annibale Carracci), *Elemosina di san Rocco*



Fig. 5. Giacomo Ceruti, *Aggeo*, particolare,
Gandino, basilica di Santa Maria Assunta



Fig. 6. Anonimo incisore del XVIII secolo, *Dodici Profeti*,
Trento, Museo Diocesano Tridentino



Fig. 7. Giacomo Cotta, *Angelo custode*, Grassobbio, Sant'Alessandro



Fig. 8. Pietro Aquila (da Carlo Maratti), *Angelo custode*



Fig. 9. Antonio Cifrondi, *Madonna col Bambino*, Bergamo, collezione privata



Fig. 10. Jean Boulanger (da Simon Vouet), *Madonna col Bambino*

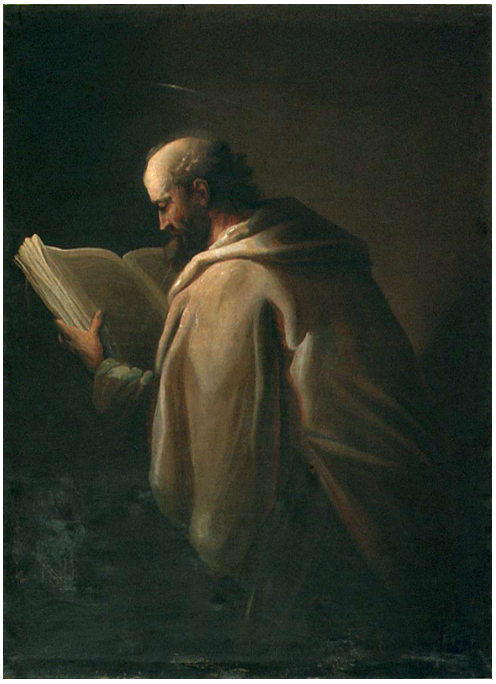


Fig. 11. Antonio Cifrondi, *San Filippo apostolo*, Bergamo, Santo Spirito



Fig. 12. Johann Bara (da Joos van Winghe), *San Filippo apostolo*



Fig. 13. Francesco Paglia, *Redentore e i santi Giorgio, Giovanni Battista, Barnaba e Bernardino da Siena*, San Vigilio di Valtrompia, San Gregorio Magno in San Vigilio



Fig. 14. François Spierre, *Cinque santi canonizzati da Clemente X*



Fig. 15. Antonio Paglia, *San Francesco d'Assisi in preghiera*, Bergamo, San Vigilio al Monte



Fig. 16. Francesco Villamena, *San Francesco d'Assisi in preghiera*



Fig. 17. Antonio Paglia, *Annunciazione*, Brescia, San Zeno al foro



Fig. 18. Cornelis Bloemaert (da Giovanni Lanfranco), *Annunciazione*



Fig. 19. Giuseppe Tortelli, *Immacolata e i santi Martino, Pantaleone, Antonio abate e Carlo Borromeo*, particolare, Marone, San Martino Vescovo



Fig. 20. Pietro Sante Bartoli (da Pietro da Cortona), *San Daniele nella fossa dei leoni,* particolare

Alcuni casi di fonti figurative per la "Brescia pittorica" tra Sei e Settecento

Nella primavera del 1634 l'altare di Sant'Andrea Corsini in Santa Maria del Carmine a Brescia veniva dotato della pala raffigurante la *Madonna con il Bambino e i santi Andrea Corsini e Mattia* del Guercino.[64] L'approdo in città di un'opera del centese dischiudeva simbolicamente una fecondissima stagione di rapporti artistici tra l'ambiente bresciano ed emiliano. Il deciso interessamento verso un pittoricismo di inclinazione classicista, pur in un variegato panorama figurativo ancora fortemente gravitante su Venezia,[65] troverà un definitivo slancio tra la seconda metà del Seicento e i primi decenni del Settecento, in coincidenza con l'episcopato di Angelo Maria Querini.[66] A scandire le tappe di questa "ondata" classicista sono a più riprese gli approdi a Brescia del bolognese Domenico Carretti nel 1684,[67] del casalese Ferdinando Del Cairo, allievo di Marcantonio France-

[64] Sulla vicenda si rimanda a Fiorella Frisoni, *Appunti «guercineschi» per la chiesa del Carmine di Brescia*, «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per il 2005, Brescia 2008 pp. 143-176.

[65] Sintomatico di tale orientamento è il ciclo del 1696 di San Pietro in Oliveto, dedicato a Santa Teresa d'Avila, composto da sei lunette, di cui tre vennero affidate ai maestri veneti Andrea Celesti, Giovanni Segala e Angelo Trevisani mentre le restanti ai "locali" Francesco Paglia, Giuseppe Tortelli e Domenico Carretti. Sul complesso teresiano si veda da ultimo *Aut pati aut mori. Il restauro delle lunette teresiane di San Pietro in Oliveto – Brescia*, catalogo della mostra (Brescia, Museo Diocesano, 8 ottobre-8 novembre 2015 – Brescia, Chiesa di San Pietro in Oliveto, 15 ottobre-1 novembre 2015), a cura di G. Fusari, A. Loda, Roccafranca, Compagnia della Stampa Massetti Rodella Editori, 2015. Tra il 1701 e il 1702 giungevano poi in Palazzo Fenaroli in città due teleri allegorici di Sebastiano Ricci: Valerio Terraroli, *Sebastiano Ricci a Brescia*, «Artes», XIII, 2007, pp. 165-174.

[66] Sulla pittura del Settecento a Brescia si vedano almeno *Brescia pittorica 1700-1760: l'immagine del sacro*, catalogo della mostra, Brescia, Grafo edizioni, 1981 (Società e cultura nella Brescia del Settecento, 3); Fiorenzo Fisogni, *Il Settecento bresciano*, in *Duemila anni di pittura a Brescia*, II, a cura di C. Bertelli, Brescia, Associazione Amici di Lino Poisa onlus, 2007, pp. 401-453; Valerio Terraroli, *Brescia*, in *La pittura nel Veneto. Il Settecento di Terraferma*, a cura di G. Pavanello, Milano, Electa, 2011, pp. 255-296; Fiorenzo Fisogni, *La pittura a Brescia nella prima metà del Settecento. Pluralità di orientamenti artistici nell'età di Ceruti*, in *Ceruti sacro e la pittura a Brescia tra Ricci e Tiepolo*, catalogo della mostra (Brescia, Museo Diocesano, 11 marzo-21 maggio 2023), a cura di A. Loda, F. Troletti, Roccafranca, Compagnia della Stampa Massetti Rodella Editori, 2023, pp. 63-81.

[67] Convocato dal conte Pietro Emanuele Martinengo nella decorazione della sua dimora di città. Per la figura di Carretti si rimanda al contributo di Fiorella Frisoni, *Intorno a Domenico Carretti, pittore bolognese a Brescia fra Seicento e Settecento*, «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 2014, CCXIII, 2018, pp. 251-296 con bibliografia. Non poten-

schini, nel 1701[68] ma ben più vasta era la schiera di presenze che, tenendo fede ad una fonte come *La Conchiglia celeste* di Giovan Battista Fabri del 1690, annoverava tra le sue fila Carlo Cignani, Lorenzo Pasinelli e Domenico Maria Canuti.[69] Al di là dell'effettivo riconoscimento degli autori, tale citazione registra comunque un apprezzamento, come per Cignani nello specifico, che fornisce utili coordinate per inquadrare la fortuna bresciana dei già citati Carretti e Cairo.

Posto significativamente in apertura di paragrafo, l'approdo a Brescia della tela di Guercino è un episodio per certi versi fondativo per quel filone del secondo Seicento bresciano che riconosce come suo caposcuola Francesco Paglia:[70] questi infatti, intorno al 1660, entrò per qualche anno nella bottega del Barbieri. Quell'esperienza aggiunse al suo bagaglio bresciano, frutto forse di un alunnato presso Bernardino Gandino, soprattutto una solida ed umbratile impostazione disegnativa e compositiva, oltre che una certa inclinazione a restituire le figure in maniera robusta. Sul piano invece più prettamente inventivo, un primo punto fermo è che, a parte una *Santa Barbara* di collezione privata bolognese,[71] non vi sono declinazioni puntuali da dipinti del maestro di Cento. Al contrario Paglia sembra innanzitutto fare propri modelli che avevano già da tempo guadagnato a Brescia una

---

do qui svolgere, per motivi di spazio, una disanima delle fonti figurative da lui impiegate, ci limitiamo a segnalare almeno il caso della pala con la *Vergine in gloria e i santi Rocco e Firmo* (firmato e datato 1689), presso la chiesa di San Rocco a Cignano in cui il santo taumaturgo riprende in parte, nella postura delle gambe con il ginocchio appoggiato ad una pietra, l'acquaforte di Giuseppe Caletti da Domenico Maria Canuti mentre la Madonna un'invenzione tratta dal bulino di Guillaume Vallet, da Jan Miel, dal *Messale* di papa Alessandro VII.

[68] Allievo di Marcantonio Franceschini, su sua indicazione collaborò alla decorazione a fresco della volta della chiesa di Sant'Antonio abate, insieme a Giacinto Garofolino e Mattia Benedetti. Sul suo prolungato soggiorno bresciano: Fiorenzo Fisogni, *Il Settecento bresciano*, in *Duemila anni di pittura a Brescia*, pp. 432-433.

[69] Sul testo dell'erudito francescano: Francesco Baccanelli, *'La conchiglia celeste' di Giovanni Battista Fabri" (1690). Dipinti e sculture esposti per le vie di Brescia in omaggio alla 'Madonna di san Luca' invocata durante una calamità*, «Civiltà Bresciana», n.s., IV, 2, 2021, pp. 45-70. Per gli autori indicati, in particolare pp. 61-62.

[70] In mancanza di una monografia, si può fare affidamento almeno su Fiorenzo Fisogni, *La pittura dei Paglia*, in *Duemila anni*, pp. 385-399: 385-391 e sulla voce di Rita Dugoni, *«Paglia Francesco»* ad vocem, *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXX, 2014 (consultazione on line).

[71] Nicosetta Roio, *Un allievo bresciano del Guercino*, in *La scuola del Guercino*, a cura di E. Negro *et alii*, Modena, Artioli Editore, 2004, pp. 47-49. A onor del vero, va anche riconosciuto che molto resta ancora da indagare sul soggiorno presso Guercino.

loro fortuna. Si guardi innanzitutto alla pala con la *Madonna col Bambino e i santi Antonio, Michele arcangelo e Alessio* in San Michele Arcangelo a Cailina[72] in cui la figura di san Michele è un non tanto celato omaggio raffaellesco[73] mentre il *San Michele arcangelo caccia gli angeli ribelli* nel Duomo di Candiana,[74] pur derivato in parte da un'incisione di Antonio Tempesta, si pone in sintonia con dipinti di cultura palmesca.[75] Debiti veronesiani si rintracciano, a Gardone Val Trompia, nello *Sposalizio mistico di santa Caterina e i santi Ambrogio, Giovanni Battista, Carlo Borromeo, Bernardino e un altro santo* nella chiesa di San Carlo[76] nell'*Ascensione di Cristo*.[77] Tra gli affreschi del santuario di Santa Maria Nascente a Berzo Inferiore,[78] eseguiti nel 1675, con il riquadro con la *Visitazione di Maria* la santa Elisabetta è una non troppo velata citazione da Federico Barocci, grazie alla traduzione data dall'acquaforte di Gijsbert Van Veen. Ma anche altri sono gli apporti figurativi di cui si alimenta la sua personalità. Alla Roma barocca del Seicento ci riportano almeno un paio di dipinti. Nell'*Assunzione di Maria* in San Giovanni Evangelista a Brescia,[79] la Vergine con le braccia spalancate, in una posa leggermente avvitata e di grande vitalità, pare confrontarsi con quella di Nicolas Poussin intagliata nel bulino di Jean Pesne. Il *Redentore*

---

[72] Renata Stradiotti, in *La pittura del '600 in Valtrompia*, catalogo della mostra (Villa Carcina, Villa Glisenti, 15 ottobre-18 dicembre 1994), a cura di Carlo Sabatti, [s.l. ma Gardone Valtrompia], Comunita Montana della Valle Trompia, 1994, pp. 116.

[73] A titolo esemplificativo, la stessa ripresa raffaellesca, per il tramite del bulino di Nicolas Béatrizet, è ravvisabile nel dipinto di Pietro Marone con *San Michele arcangelo che scaccia gli angeli ribelli* in San Michele arcangelo a Brozzo e nella pala del 1627 di Grazio Cassali in San Michele Arcangelo a Colarete di Valgoglio: Francesco Ceretti, *Note in margine a una copia del* Giudizio universale *di Michelangelo*, in *Michelangelo a Sondrio. Testimonianze nella Collezione Creval*, catalogo della mostra (Sondrio, Palazzo Sertoli, 30 settembre-13 novembre 2020), a cura di Marcello Abbiati, [s.l. ma Sondrio], Fondazione Gruppo Credito Valtellinese, 2020, pp. 49-57: 56.

[74] Fisogni, *La pittura dei Paglia*, p. 387.

[75] Ancora Fisogni, *La pittura dei Paglia*, p. 387 propone un accostamento con il dipinto di analogo soggetto di Palma il Giovane in Santa Maria del Carmine a Brescia.

[76] Renata Stradiotti, in *La pittura del '600 in Valtrompia*, pp. 150-152. L'alto podio attorno a cui sono disposte le figure richiama quello tradotto dal bulino di Agostino Carracci nella *Sacra famiglia e i santi Giovanni Battista, Caterina e Antonio Abate*.

[77] Renata Stradiotti, in *La pittura del '600 in Valtrompia*, p. 110. Il *medium* calcografico è l'acquaforte dell'olandese Cornelis Visscher per la sola figura del Risorto.

[78] Sara Bizzotto, *Gli Affreschi*, in *Arte in Val Camonica. Monumenti e opere*, a cura di B. Passamani, IV, Gianico, La Cittadina, 2000, pp. 233-236: 234-235.

[79] Renata Stradiotti, *Francesco Paglia*, in *Brescia pittorica 1700-1760*, p. 29 n. 1.

e i santi Giorgio, Giovanni Battista, Barnaba e Bernardino da Siena in San Gregorio Magno in San Vigilio a San Vigilio di Valtrompia (fig. 13),[80] utilizza invece per il Salvatore l'invenzione del bulino di François Spierre con i *Cinque santi canonizzati da Clemente X* (fig. 14).[81] Di nuovo un bulino del lorenense, la *Trinità* incisa a corredo del *Breviarum Romanum* di Clemente X del 1674,[82] torna ad offrire un supporto a Paglia nella tela con la *Pietà e le anime purganti*, in San Martino Vescovo a Capo di Ponte, per il corpo esangue del Figlio.

Pur muovendo i primi passi nella bottega paterna, Antonio Paglia[83] mutò progressivamente il tenore umbratile e un poco sostenuto della pittura del padre in favore di una tavolozza dai toni più schiariti e dalle atmosfere di un più terso e accostante naturalismo. La ricerca di una narratività immediata venne portata avanti accogliendo, in prima battuta, le sollecitazioni di matrice classicista introdotte a Brescia dagli emiliani Domenico Carretti e Ferdinando del Cairo, arricchite progressivamente di ulteriori stimoli cromatici veneti, da Sebastiano Ricci a Giambattista Pittoni, che lo avvicinarono alle più aggiornate tendenze barocchette. A livello compositivo, ad un impiego calibrato del disegno corrispose la dotazione di un corredo di invenzioni utili a perseguire un eloquio diretto, intimo. In questa chiave viene presentato il *San Francesco d'Assisi in preghiera* della chiesa di San Vigilio al Monte di Bergamo (fig. 15)[84] che adopera un'analoga incisione di Francesco Villamena (fig. 16). Come per il padre Francesco, i materiali calcografici di ambito romano costituivano un ventaglio di invenzioni molto ben frequentato, di cui troviamo traccia in almeno tre dipinti: nel *Transito di san Giuseppe* al santuario della Madonna della Ceriola di Monte Isola, il dettaglio del letto con il santo morente è mutuato in

---

[80] Id., in *La pittura del '600 in Valtrompia*, p. 120.

[81] Ciuffa, *François Spierre*, pp. 316-316 n. V.2.8.

[82] Id., *François Spierre*, pp. 321-322 n. V.2.9/3.

[83] Come per il padre Francesco, una rassegna delle principali voci bibliografiche si ha in Stefano L'Occaso, *«Paglia Antonio»* ad vocem, «Dizionario Biografico degli Italiani», LXXX, 2014 (consultazione on line). Tra i contributi citati si vedano almeno Angelo Loda, *Restituzioni ad Antonio Paglia*, «Civiltà bresciana», IV, 4, 1995, pp. 83-88; Id., *Quadri inediti di Antonio Paglia ad Adro*, «Brixia sacra», III, 1-2, 1998, pp. 107-111; Fisogni, *La pittura dei Paglia*, pp. 391-392.

[84] Francesco Nezosi, *Novità per la pittura bresciana a Bergamo tra Sei e Settecento*, «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 2018, CCXVII, Brescia, 2020, pp. 383-415: 403.

controparte dalla stampa di Nicolas Dorigny da Carlo Maratti;[85] la *Pietà con i santi Maria Maddalena e Giovanni Battista* trae il gruppo del Cristo morto adorato dalla Maddalena dalla già incontrata acquaforte di Pierre Daret da Simon Vuoet[86] mentre nell'*Annunciazione* di San Zeno al foro a Brescia (fig. 17)[87] l'arcangelo Gabriele in volo è preso a prestito dal bulino di Cornelis Bloemaert *d'apres* Giovanni Lanfranco (fig. 18).

Proseguendo l'analisi figurativa della produzione di alcuni protagonisti del primo Settecento bresciano, lungo una traiettoria artistica di tendenza barocchetta si pone significativamente la personalità di Giuseppe Tortelli (1662-post 1738).[88] Dopo un viaggio di formazione che lo avrebbe portato a toccare Napoli, Roma e Venezia,[89] alla fine del secolo è a Brescia dove contribuisce al ciclo teresiano di San Pietro in Oliveto con la lunetta *Cristo mostra a santa Teresa i supplizi infernali*.[90] La tela mostra suggestioni di matrice tenebrosa che negli anni successivi verranno stemperate in una materia pittorica più fresca, trasparente, alimentata dalla visione delle opere di Sebastiano Ricci e dei pittori emiliani stanziati a Brescia. L'influsso di questi ultimi portò inoltre il clarense a rivedere e depotenziare le affollate e magniloquenti impaginazioni delle sue prime opere per perseguire invece più calibrati accostamenti e una maggior tornitura platica delle figure. L'avvio alla pittura come autodidatta, se teniamo fede a quanto indicato dalle fonti,[91] potrebbe spiegare il frequente ricorso alle stampe per sostenere il processo creativo in virtù forse di una poca pratica nell'autonomo esercizio del disegno.[92] La critica aveva già ben inquadrato i prestiti raffaelleschi

---

[85] Ciuffa, in Prosperi Valenti Rodinò, Ciuffa, *Maratti invenit et pinxit*, pp. 297-298.

[86] Si veda la nota 50.

[87] Renata Stradiotti, *Antonio Paglia*, in *Brescia pittorica 1700-1760*, pp. 164-165 n. 68.

[88] Sul pittore originario di Chiari, si rimanda a Angelo Loda, *Giuseppe Tortelli. Un protagonista del Barocchetto bresciano tra Brescia e la Bassa*, Marone, FdP editore, 2014.

[89] Un riassunto delle vicende biografiche, con bibliografia, è in Loda, *Giuseppe Tortelli*, p. 9.

[90] Si veda nota 63.

[91] Pellegrino Orlandi, *Abecedario pittorico*, Bologna, 1704: «terminati gli studj di belle lettere, di Filosofia e d'Instituta, portato dal genio alla pittura, da se applicò al disegno, & al colorito con incredibile avanzamento: desioso poi di maggiore perfezione scorse sino a Napoli, e osservò in ogni luogo i migliori Maestri».

[92] Ad oggi è noto solo un disegno di *Ritratto di Prelato*, assai modesto, pubblicato in *Corpus Graphicum Bergomense. Collezioni private*, I, a cura di U. Ruggeri, Bergamo, Edizio-

della *Cacciata di Eliodoro dal tempio* della Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia[93] e della *Cacciata degli angeli ribelli* in San Michele arcangelo ad Ostiano,[94] a cui ora possiamo affiancare anche l'episodio dell'*Immacolata e san Michele arcangelo* in Santa Maria Annunciata a Borgosatollo.[95] Per un'altra redazione della *Cacciata*, quella in San Michele arcangelo a Capriano del Colle,[96] Tortelli impiegò invece un diverso modello utilizzando il bulino di Lucas Vorsterman che traduce un dipinto di Peter Paul Rubens.[97] Tra i molteplici apporti calcografici alla sua produzione segnaliamo per la prima volta il bulino con le *Anime del Purgatorio* di Giuseppe Maria Testana da Domenico Piola per l'*Allegoria del Purgatorio* nel monastero di Santa Maria della Rosa a Calvisano;[98] in merito al ciclo di San Giovanni Evangelista a Brescia,[99] l'acquaforte di *Cristo e la cananea* di Carlo Cesi da Annibale Carracci[100] per la tela dello stesso soggetto mentre Paolo

---

ni «Monumenta Bergomensia» Il Conventino, 1969, p. 12, tav. 267, MF 74 (Monumenta Bergomensia, XXVI).

[93] Fiorenzo Fisogni, in *Pinacoteca Tosio Martinengo. Catalogo delle opere. Seicento e* Settecento, a cura di M. Bona Castellotti, E. Lucchesi Ragni, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 96-102 nn. 43a-b.

[94] Fisogni, *Il Settecento Bresciano*, p. 420.

[95] Come ad Ostiano, anche qui Tortelli pare affiancare soluzioni raffaellesche a tributi a Guido Reni, a cui sembra guardare per il prototipo dell'Immacolata.

[96] Loda, *Giuseppe Tortelli*, pp. 29-30.

[97] L'invenzione di Rubens conosce una certa fortuna in territorio bresciano, testimoniata da un'altra desunzione nella tela della sagrestia della chiesa di San Martino a Villa Dalegno, eseguita sul finire del Seicento dal pittore loverese Antonio Morone: Francesco Nezosi, *Antonio Morone a Villa Dalegno e alcune note sul patrimonio artistico della chiesa di San Martino*, in Walter Belotti, *La chiesa parrocchiale di San Martino in Villa Dalegno. La fede di una comunità*, Temù, Parrocchia di San Martino, 2024, pp. 92-94: 94.

[98] Si ispira per la figura dell'angelo e dell'anima purgante con le braccia protese. Sul ciclo del monastero di Calvisano: Luciano Anelli, *Note in margine alla bonifica dei dipinti di Santa Maria della Rosa a Calvisano (Brescia),* in *Studi per Pietro Zampetti*, a cura di R. Varese, Ancona, Il Lavoro Editoriale,1993, pp. 550-554; Loda, *Giuseppe Tortelli*, pp. 14-15.

[99] Bruno Passamani, Renata Stradiotti, *Giuseppe Tortelli*, in *Brescia pittorica*, pp.152-153 n. 61.

[100] *Carlo Cesi. Pittore e incisore del Seicento tra ambiente cortonesco e classicismo marattiano 1622-1682*, catalogo della mostra (Antrodoco, Palazzo Municipale, 1987), a cura di V. Di Flavio *et alii*, Rieti, Secit, 1987, p. 77 n. 11. Tortelli ricava solo la figura di Cristo. Per la diffusione degli intagli di Cesi tra Bergamo e Brescia, rimarchevole, sul versante della grande decorazione, è l'utilizzo della stampa con *Il concilio degli Dei nell'Olimpo davanti a Giove* da Pietro da Cortona per il soffitto di un salone di Palazzo Pelliccioli ad Alzano Lombardo, in Val Seriana.

Veronese, tradotto dall'acquaforte di Giuseppe Maria Mitelli, viene citato nel dipinto di *Maria Maddalena in casa del fariseo*.[101] Cospicuo è inoltre il repertorio di deduzioni di ambito romano, come già peraltro riscontrato anche nei precedenti casi dei pittori Paglia, con cui Tortelli mostra di condividere non poche scelte calcografiche: di nuovo il bulino di Jean Pesne da Poussin per le due versioni dell'*Assunzione di Maria* nel Duomo nuovo di Brescia[102] e in Santa Maria Assunta ad Erbusco;[103] per le *Tre Virtù teologali davanti all'eucarestia* in San Maria Assunta a Botticino Sera,[104] l'angelo con il turibolo dipende dall'invenzione dell'arcangelo Gabriele dal bulino dell'*Annunciazione* di Bloemaert da Lanfranco;[105] nella *Vergine Addolorata e i santi Giovanni di Dio e Teresa d'Avila* della Pinacoteca Repossi di Chiari [106]il Cristo morto è ancora tratto dal bulino del 1674 di Spierre con la *Trinità*.[107] Particolare rilievo assume il dipinto con l'*Immacolata e i santi Martino, Pantaleone, Antonio abate e Carlo Borromeo* in San Martino Vescovo a Marone (fig. 19)[108] dove l'angelo al centro, proteso tra il Borromeo e la Vergine, è un'ideazione cortonesca dall'acquaforte di Pietro Sante Bartoli che riproduce il *San Daniele nella fossa dei leoni* (fig. 20) delle Gallerie dell'Accademia di Venezia.[109] La citazione del dipinto veneziano riporta alla mente l'analoga figura del telero della *Morte della Vergine* di Giacomo Ceruti a Gandino, menzionata in apertura. Quasi ad ideale chiusura di un cerchio, conclude il vasto orizzonte figurativo e di immaginario qui percorso, che, a volte anche in maniera sorprendete, ha unito, come in un comune sentire, artisti e opere tra loro lontani nel tempo e nello spazio.

---

[101] Anche in questo caso, la ripresa, con piccole libertà, è limitata al gruppo di Cristo e la Maddalena.

[102] Da ultimo, Giuseppe Fusari, in *Il Duomo Nuovo di Brescia 1604-2004. Quattro secoli di arte, storia, fede*, a cura di M. Taccolini, Brescia, Grafo, 2004, pp. 148-149.

[103] Luciano Anelli, *Visita alla chiesa di Erbusco,* «Brixia Sacra», n.s., XXI, 1-4, 1986, pp. 85-90: 87.

[104] Sandro Guerrini, *Note e documenti per la storia dell'arte bresciana dal XVI al XVIII secolo,* «Brixia Sacra», n.s., XXI, 1-4, 1986, pp. 3-84: 47.

[105] Si veda la nota 87.

[106] Valerio Terraroli, in *La Pinacoteca Repossi di Chiari: catalogo dei dipinti, delle sculture e delle incisioni*, a cura di V. Terraroli, Brescia, Grafo, 1991, p. 35 n. 25 (Collana di studi della Cassa Rurale ed Artigiana di Castelcovati).

[107] Si veda la nota 82.

[108] Da ultimo, Roberto Predali, *Alcune conclusioni,* in *Marone tra 1500 e 1600: l'antica parrocchiale,* a cura di R. Predali, Marone, Fdp editore, 2008, p. 85.

[109] Si veda la nota 15.

«Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 2024, Brescia 2025
ISSN 1594-8218

ALESSANDRO MARANESI*

USI E RIUSI DEL MODELLO TRAIANEO IN COSTANTINO IL GRANDE**

1. Introduzione

Il presente contributo si propone di dimostrare come l'esigenza di fondare nuove ideologie sull'*auctoritas* del passato abbia comportato il riuso sistematico di modelli esemplari all'interno dei media del mondo antico. In particolare, l'analisi si concentrerà sull'indagine del riuso e dell'assimilazione dell'immaginario connesso a una figura imperiale specifica – Traiano – nel contesto del regno di Costantino, interpretandoli come parte di una strategia comunicativa deliberata e coerente. Tale prospettiva consentirà di mappare il ruolo svolto da differenti gruppi sociali e da molteplici attori politici nel plasmare, appropriarsi e definire ideologicamente, attraverso diversi canali di comunicazione, l'immagine pubblica del *princeps*. L'indagine, infine, mira a mettere in luce i limiti sociali e geografici di tale operazione di costruzione identitaria.

2. Alcune fonti letterarie: un'*inspiratio Traiani*?

Esaminando lo *status quaestionis* complessivo, la ricerca moderna ha messo in luce un ampio ventaglio di fonti che consentono un confronto sistematico tra Costantino e Traiano. Particolare attenzione è stata dedicata all'individuazione di possibili connessioni nelle fonti letterarie composte durante e dopo il regno del primo dei due imperatori.

---

*Rettore del Collegio Ghislieri di Pavia.

** Testo della conferenza tenuta presso l'Ateneo di Brescia venerdì 22 novembre 2024.

a. Un primo, significativo esempio di ispirazione traianea nella rappresentazione di Costantino si rintraccia – sebbene in forma indiretta – in uno degli autori cristiani più influenti del primo quarto del IV secolo, Lucio Cecilio Firmiano Lattanzio. Nel *De mortibus persecutorum*, redatto immediatamente dopo la battaglia di ponte Milvio, la figura di Galerio viene tratteggiata come la summa di tutte le qualità negative proprie dei persecutori del cristianesimo[1]. Le sue riforme amministrative, crudeli e arbitrarie, sono interpretate come una vendetta per ciò che i Romani avevano inflitto, *iure belli*, ai suoi antenati daci:

> «Ciò che gli antichi avevano fatto *iure belli* contro coloro che avevano vinto, quest'uomo osò farlo contro i Romani e i sudditi dell'impero, poiché i suoi antenati erano stati sottoposti al censimento imposto dal vittorioso Traiano come pena agli abitanti della Dacia, costantemente ribelli»[2].

Nella descrizione dell'invasione che il *pestiferus persecutor* condusse in Italia nella tarda estate-autunno del 307, Lattanzio riferisce che Galerio avrebbe persino progettato di ribattezzare il suo "nuovo" impero come *Daciscum*:[3]

> «Di conseguenza, la regione d'Italia, attraverso la quale quella colonna pestilenziale passò, fu devastata; tutto fu saccheggiato, le donne furono violentate, le vergini violate, e genitori e mariti furono torturati per tradire le loro figlie, le loro mogli e i loro beni; il bestiame e gli animali da soma furono condotti via come bottino barbarico. Così egli tornò ai suoi territori, un tempo imperatore romano, ora devastatore d'Italia, avendo provocato il danno universale che ci si aspetta da un nemico. Egli aveva ricevuto un tempo il titolo di imperatore, ma ora si era dichiarato nemico del nome romano; voleva che l'impero fosse chiamato non più romano, ma dacico.»[4].

---

[1] ZECCHINI 1993, p. 131.

[2] Lact., *DMP* XXIII. 5: *Quae veteres adversus victos iure belli fecerant, et ille adversus Romanos Romanisque subiectos facere ausus est, quia parentes eius censui subiugati fuerant, quem Traianus Daciis assidue rebellantibus poenae gratia victor imposuit*. TdA

[3] Lact., *DMP* XXVII.2; An. Val. 6-7; BARNES 1982, p. 64.

[4] Lact., *DMP* XXVII.6-8: *Vastata est igitur ea pars Italiae qua pestiferum illud agmen incessit, expilata omnia, mulieres corruptae, virgines violatae, extorti parentes et mariti, ut filias, ut coniuges, ut opes suas proderent. Abactae tamquam de barbaris praedae pecorum ac iumentorum. Hoc modo se ad sedes suas recepit cum Romanus quondam imperator, nunc populator Italiae, hostiliter universa vexasset. Olim quidem ille ut nomen imperatoris acceperat, hostem se Romani nominis erat professus, cuius titulum immutari volebat, ut non Romanum imperium, sed Daciscum cognominaretur*. TdA

Il parallelismo risulta evidente: come Traiano era stato il conquistatore della Dacia e il vincitore sui barbari[5], così Costantino si pone come colui che ha sconfitto il "daco" Galerio e il suo *Daciscum Imperium*, restaurando l'ordine e la civiltà romana[6]. L'associazione tra Galerio e la barbarica Dacia – costruita da Lattanzio come paradigma del *Sovrano anti-Romanus* – non solo servì a enfatizzare l'alterità e la negatività del persecutore, ma, in filigrana, contribuì a delineare Traiano quale *exemplum* positivo, un *Sovrano anti-Daciscus* cui Costantino poteva idealmente assimilarsi. La funzione di tale associazione nel costituire un canone storiografico cristiano appare evidente se si considera che Lattanzio omette deliberatamente Traiano dall'elenco dei persecutori dei cristiani nei capp. II–VI del *De mortibus Perecutorum*[7].

b. Un ulteriore tassello di questa ricezione si rintraccia in un'iscrizione, originariamente collocata da Costantino nel *Forum Traiani* e databile ai primi mesi del 337, nella quale l'imperatore assume il titolo di *Dacicus Maximus* a seguito della riconquista dei territori già sottomessi da Traiano[8]:

Imp(erator) Caes(ar) Fl(avius) Constantinus / P(ius) F(elix) vict(or) ac triumfat(or) August(us) / pont(ifex) max(imus) Germ(anicus) max(imus) IIII Sarm(aticus) max(imus) III / Gothic(us) max(imus) II Dac(icus) max(imus) trib(unicia) potest(ate) XXXIII / consul{i} VIII imp(erator) XXXII p(ater) p(atriae) p(roconsul) et / (F)l(avius) Cl(audius) Constantinus Alaman(nicus) et / Fl(avius) Iul(ius) Constantius et Fl(avius) Iul(ius) / Constans [[[et Fl(avius) Iul(ius) Delmatius]]] / nobb(ilissimi) Caess(ares) ...[9]

Come ricostruito da Grünewald, tale testo va interpretato quale resoconto della *relatio* presentata da Costantino al senato romano[10]. Lenski ha rilevato come la titolatura, di eccezionale ricchezza, si inscriva nella tradizione del "curriculum" imperiale fondato sul successo militare e sulla vittoria contro i nemici esterni, riproponendo il modello traianeo di imperatore vincitore dei barbari[11].

c. Infine, la ricezione di questo legame non sfuggì nemmeno a Giuliano, il quale nel *De Caesaribus* (composto verso la fine del 362) ne fornisce

---

[5] Cfr. STROBE 1984.

[6] ZECCHINI 1993, p. 131.

[7] *Ibidem*.

[8] Vedi anche Eus. VC I.8. Cf. LENSKI 2002, p. 122, nota 39.

[9] *CIL* VI.40776 = *AE* 1934, 158.

[10] GRÜNEWALD 1990, p. 220.

[11] LENSKI 2002, p. 138.

un'ironica rielaborazione. In questo testo, un Costantino vanaglorioso e presuntuoso, dopo aver rivendicato la propria superiorità rispetto a Cesare e a Ottaviano, afferma:

«Sarebbe solo giusto considerarmi pari a Traiano nell'acquisto di quel territorio che egli aggiunse all'impero, e che io ho recuperato.»[12].

Per quanto sarcastica, la testimonianza di Giuliano è preziosa poiché conferma l'esistenza di una tradizione che associava Costantino a Traiano e che Costantino stesso aveva contribuito a generare, proiettando la propria immagine di *restaurator imperii* sul modello del grande imperatore del II secolo.

3. Monete traianee e modelli di riferimento

Questi tre esempi confermano le pretese di una supposta connessione tra i due sovrani e illustrano il fatto che Traiano rappresentò un'ispirazione per Costantino. Sfortunatamente non sappiamo se questa strategia di rappresentazione fu sistematicamente impiegata per plasmare l'identità pubblica imperiale e come eventualmente si riferì alle strategie comunicative di Costantino.

Il titolo più caratteristico usato per riferirsi a Traiano era naturalmente *optimus princeps*. Come spiega Plinio il Giovane, questo epiteto abbracciava tutte le virtù[13] e 'nessuno lo meritò in precedenza'[14]. Inoltre, il titolo traianeo marcava la sua stretta relazione con Giove *Optimus Maximus*[15]. Inoltre, dopo la morte di Traiano, solo Settimio Severo impiegò occasionalmente la leggenda *optimus princeps*, ma solo sulla sua monetazione[16] e non in altri media. Costantino, al contrario, dispiegò il titolo in modo completo[17].

I primi esempi in cui Costantino è rappresentato come *optimus princeps* provengono dalla Gallia, e in particolare dalla zecca imperiale di Arles. Queste monete sono datate al 310[18]: in particolare, notiamo l'esistenza di sei emissioni di monete bronzee di Costantino, ciascuna recante sul

12 Iul., *Caes*. 329: τῷ δὲ ἣν οὗτος προσεκτήσατο χώραν ἀναλαβεῖν ἴσος ἂν οὐκ ἀπεικότως νομιζοίμην. TdA.

13 Plin., *Pan*. 88.6. Cf. MORTON BRAUND 1997, p. 63.

14 *Id*., 88.4.

15 *Id*., 88.8. Cf. SEELENTAG 2011, p. 75.

16 RIC IV.1, 113, n. 169; 147, n. 415.

17 Una relazione in parte diversa fu rivendicata durante il breve regno dell'imperatore Decio. Egli, infatti, pretendeva di essere un discendente diretto di Traiano. Vedi ZECCHINI 1993, p. 129.

18 RIC VII, 47, n. 2, 227, 235.

rovescio la leggenda *SPQR OPTIMO PRINCIPI*[19]. Nel 310, Costantino si trovava ad *Arelate*, dopo aver costretto Massimiano al suicidio[20], il suo primo atto politico e militare contro l'ordine tetrarchico. Questo evento mise immediatamente Costantino al di fuori dell'immaginario tetrarchico e lo costrinse a cercare nuovi modelli politici e simbolici.

Le monete coniate ad Arelate forniscono la prima evidenza dell'esistenza del modello traianeo e quindi hanno grande importanza storica. Riutilizzando vecchi tipi monetali[21], e in accordo con la volontà del potere centrale[22], formularono un nuovo messaggio. Spiega perché la leggenda impiega anche l'abbreviazione *SPQR*, che è mantenuta nelle successive coniazioni. Esse erano concentrate a Treviri[23], dove un numero limitato di *solidi* fu prodotto durante gli anni 310-313.

Quando Costantino si mosse in Italia per sconfiggere Massenzio, le zecche locali iniziarono a produrre monete recanti la leggenda traianea: in particolare, la didascalia *SPQR optimo principi* appare per la prima volta in Italia su un *solidus* da Ticinum durante gli anni 312-313[24].

Immediatamente dopo la sua vittoria su Massenzio figlio di Massimiano, le zecche ora controllate da Costantino iniziarono anch'esse a usare questa leggenda sulle loro monete. Infatti, un numero considerevole di esse, coniate a Roma e a Ostia dopo la battaglia di ponte Milvio[25], definiscono il nuovo sovrano con le stesse parole dell'epiteto traianeo.

4. Lo sviluppo di 'eroi politici' locali

L'esempio traianeo non costituì l'unico modello con cui Costantino si confrontò in questi anni: l'enfasi su Apollo (e sulla Vittoria) può essere interpretata, come osserva Lenski, quale espressione della persistente in-

[19] RIC VII, 235, nn. 7-12.

[20] Vedi *Pan. Lat*. VI(7).14.1, Lact., *DMP* 30.1-6, Eus. *HE* 8.13.15, *Id*., *VC* 1.47.1, Aur. Vict. *De Caes*. 40.21-2, Eutr. 10.3.2, Zos. 2.11.1, Zon. 12.33; cf. LENSKI 2006, pp. 65-66; ODAHL 2004, pp. 92-93.

[21] RIC VII, p. 47.

[22] HEKSTER 2015, p. 300.

[23] RIC VI, 222, n. 815.

[24] RIC VI, 297, n. 114.

[25] RIC VI, 390, nn. 345-352 (Roma) e RIC VI, 407, n. 69, RIC VI, 410, nn. 94-96-98 (Ostia).

fluenza del modello augusteo proposto dalla tradizione retorica[26]. Questo fatto può anche essere dedotto dall'importanza dell''ideologia virgiliana' in molte sezioni dei panegirici costantiniani[27]. Il personaggio di Traiano, come quello di Claudio Gotico e Ottaviano, fu uno dei modelli usati per 'tastare' nuovi messaggi[28] e per definire nuovi immaginari emananti dal potere centrale all'inizio della conquista della parte occidentale dell'impero.

La convergenza dei marcatori identitari sull'*optimus princeps* costituì uno dei modelli – sebbene non l'unico – in grado di favorire un processo di unificazione ideologica nell'Occidente pagano. Costantino, analogamente a molti dei suoi predecessori e, nello stesso periodo[29], a Massenzio, promosse la propria immagine pubblica attraverso il riuso e il riciclo non solo di *spolia* archeologici[30], ma anche di tradizioni religiose, virtù, qualità e modelli etici e morali, con l'obiettivo di plasmare identità in grado di risultare accettabili per i gruppi più conservatori, tanto a Roma quanto in altre regioni dell'Impero.

Il figlio di Massimiano, negli stessi anni, andava elaborando un modello fondato sul concetto, ambiguo ma politicamente efficace, di *romanitas* e sul recupero della figura mitica di Romolo, evocata attraverso edifici, iscrizioni e monete[31]. Così facendo, mostrò quanto fosse importante dimostrare il controllo della città di Roma riferendosi alle sue tradizioni, anche dopo i cambiamenti ideologici portati dalla rivoluzione tetrarchica.

L'esistenza di monete *optimus princeps* sembra ancora più importante quando confrontata con altre fonti. Come precedentemente mostrato[32], tra gli autori cristiani, Traiano fu riconsiderato in una luce positiva da Lattanzio, che, nel *De Mortibus Persecutorum* (scritto dopo la battaglia di ponte Milvio), creò il suo ritratto di Traiano da una prospettiva di neutralità religiosa. Questo contrastava con gli autori cristiani precedenti a Lattanzio, che lo avevano rappresentato come un persecutore. Tertulliano, per esempio, descrive Tra-

---

[26] LENSKI 2014, pp. 192-193.

[27] REES 2004, pp. 37-39; NIXON, RODGERS 1994 hanno sistematicamente raccolto i passi vergiliani nei panegirici. Per i testi costantiniani vedi: 16, 17 e 234, 250 [*Pan*. VII(6)]; 286, 299 [*Pan*. V(8)]; 299, 315, 321, 327, 330, 338 [*Pan*. XII(9)]; 351, 352, 365, 358, 368, 369, 370, 371, 375 [*Pan*. IV(10)].

[28] HEKSTER 2015, p. 311.

[29] CULLHED 1991, pp. 66-90.

[30] ELSNER 2000, p. 169.

[31] CULLHED 1991, p. 88.

[32] Cf. *supra*, pp. 1-2.

iano nel suo *Apologeticum* (c. 197)[33] come un nemico della fede[34]. Non fu l'unico autore cristiano a criticare la posizione politica di Traiano. Infatti, il caso più importante si può trovare nella *Cronaca* di Eusebio[35] (conservata nella traduzione latina di Girolamo)[36], la prima edizione della quale fu scritta tra il 306 e il 313-314[37]. In questo testo l'imperatore del secondo secolo è caratterizzato come segue: «Dopo ciò Traiano iniziò una persecuzione contro i cristiani, Simon figlio di Cleofa, che teneva l'episcopato di Gerusalemme, fu crocifisso. Gli successe Giusto»[38].

È interessante notare che Eusebio avrebbe mantenuto un'opinione negativa su Traiano nell'*Historia Ecclesiastica*, dove è descritto come un *persecutor* (διωγμός)[39], continuando la posizione critica della letteratura cristiana e, benché indirettamente, mostrando per contrasto il peculiare revisionismo storiografico di Lattanzio. Questo rivela lo sviluppo di una neutralità cristiana verso Traiano durante questi anni, agita da uno degli intellettuali più influenti della sua epoca. Al contrario, Eusebio mostra un approccio cristiano diverso[40], che rivela una significativa varietà di sensibilità all'interno del mondo cristiano.

La situazione a Roma era completamente diversa: là, dopo la sconfitta di Massenzio, la zecca locale (come menzionato sopra) iniziò a emettere un numero consistente di monete *SPQR optimo principi*. Questo messaggio fu immediatamente ricevuto e appropriato dal senato, come chiaramente

---

[33] BARNES 1971, pp. 32-34; 55.

[34] Tertul., *Apolog.* 2.19-26. Vedi anche Plin., *Epist.* X.97. Cf. OSBORN 1997, p. 111.

[35] ZECCHINI 1993, p. 130.

[36] BURGESS 1997, p. 21 ci ricorda che «Neither translation is a certain guide to Eusebius' original since Jerome and the Armenian translation often differ greatly in their content, translation, and chronology, making it difficult if not impossible to recover the original from a simple comparison of two», ma in questo caso particolare ritengo che la posizione proposta da ZECCHINI 1993, p. 130, nota 17 sia corretta. Egli afferma anche che Girolamo usa *persecutio* per tradurre il termine eusebiano διωγμός, frequentemente usato nella tarda *Historia Ecclesiastica*.

[37] BURGESS 1999, p. 486. Per altre datazioni, vedi anche *Id*. 1999, p. 21; MOSSHAMMER 1979, pp. 38, 61, 62-63, 75 (proponendo un *terminus ante quem* del 325); WALLACE-HADRILL 1955, pp. 248-253 (proponendo la data del 303); BARNES 1981, p. 215 (proponendo il *terminus ante quem* del 293).

[38] Hieron., *Chron*. 194f Helm: *Trajano adversus Christianos persecutionem movente, Simon filius Cleophae, qui Jerosolymis episcopatum tenebat, crucifigitur: cui succedit Justus*. Traduzione dell'autore.

[39] Eus. *HE* 3.33. Vedi anche ZECCHINI 1993, p. 132. Per una posizione diversa, cf. CORKE-WEBSTER, ora in stampa.

[40] ZECCHINI 1993, p. 132.

mostrato in un'altra fonte, l'arco eretto dopo la battaglia di ponte Milvio. Il legame tra l'*optimus princeps* e Costantino, evidenziato dal dono senatoriale al nuovo sovrano[41], fornisce all'imperatore vividi modelli di *concordia* politica e saggia amministrazione[42].

Come è generalmente riconosciuto, gli *spolia* incorporati nell'arco di Costantino furono utilizzati per trasmettere specifici messaggi politici, andando ben oltre il mero riuso funzionale di materiali provenienti da opere precedenti[43]. Rilievi, sculture e tondi raffiguranti battaglie e cerimonie condotte da imperatori quali Traiano, Adriano e Marco Aurelio furono deliberatamente selezionati per appropriarsi di una rete materiale e ideologica di canoni e modelli, indispensabile per rappresentare il nuovo *liberator urbis*. In questo contesto, la chiave di lettura per comprendere la costruzione dell'identità costantiniana[44] risiede proprio nel riuso dei rilievi originariamente scolpiti per l'arco di Traiano.

Come ha chiarito LENSKI, Aradio Rufino, Rufio Volusiano e Vettio Cossinio Rufino – eminenti senatori pagani, già sostenitori di Massenzio, attivi tra il 313 e il 315[45] – ebbero un ruolo determinante nell'elaborazione del programma iconografico dell'arco. In altri termini, Traiano fu percepito a Roma come un paradigma ispiratore per il nuovo imperatore[4]: i rilievi riutilizzati, raffiguranti l'*adventus* di Traiano e la sua vittoria sui barbari, furono collocati nell'arco centrale, la parte più prominente del monumento. Nel 315, Costantino stesso attraversò quell'arco, passando sotto quelle immagini traianee durante la celebrazione dei suoi *decennalia*, e poté così letteralmente "entrare" e circondarsi dei valori dell'età traianea[46].

Non sorprende che anche l'establishment massenziano avesse adottato un simile modello iconografico: la somiglianza fisionomica tra Massenzio e Traiano, ben documentata dalla testa di Massenzio conservata ai Musei Capitolini – come ha dimostrato EVERS[47] – ne costituisce una testimonianza significativa. Massenzio, abolendo l'assetto decentralizzato della tetrarchia, aveva già riaffermato la centralità di Roma e del senato[48]

---

[41] LENSKI 2008, pp. 218-219.

[42] PENSABENE 1999, p. 13.

[43] EVERS 1991, p. 801.

[44] FAUST 2011, p. 383.

[45] LENSKI 2008, p. 219.

[46] Dio LXVIII.6.3-7.5.

[47] EVERS 1992, pp. 14, 17-18; HEKSTER 1999, p. 735.

[48] PENSABENE 1999, p. 14.

I senatori che idearono l'arco costantiniano si appropriarono dunque di uno degli "eroi politici" già presenti nella propaganda imperiale e, nel farlo, rafforzarono e ridefinirono la memoria ideologicamente orientata dei rilievi traianei "amici del senato", inserendoli in un programma iconografico attualizzato e coerente con la nuova fase politica[49]. Ritrasmettendo il modello traianeo, essi ne mostrarono la ricezione e ne garantirono la continuità con l'uso fattone da Massenzio, soprattutto nella sottolineatura dell'importanza di Roma e delle sue istituzioni all'interno della geografia del potere imperiale[50]. L'efficacia del modello traianeo a Roma indusse Costantino a sviluppare il più significativo edificio da lui eretto nell'*Urbs*, ancora una volta ispirandosi a Traiano. È noto che durante i soggiorni romani egli promosse la costruzione di numerose chiese cristiane, tra le quali la più importante fu la Basilica Lateranense, probabilmente consacrata nel 318[51].

La Basilica Lateranense fu modellata sullo schema architettonico della Basilica Ulpia di Traiano, adottandone in particolare la struttura a cinque navate, destinata a divenire il modello per l'architettura basilicale cristiana[52]. In questo caso, il riuso di modelli antichi andò ben oltre il semplice riciclo di *spolia*: esso costituì una vera e propria "politica di persuasione" mirata a trasformare un'area massenziana in uno spazio cristiano, ma perfettamente coerente e riconoscibile sul piano architettonico[53]. La chiesa venne infatti eretta sull'area precedentemente occupata dal corpo di guardia personale di Massenzio, gli *equites singulares*[54].

Gli architetti costantiniani organizzarono gli spazi monumentali della Basilica Lateranense ispirandosi alla struttura e alle proporzioni[55] ideate da Apollodoro di Damasco per la Basilica Ulpia. Si può dunque affermare che il più importante esempio di monumentalizzazione costantiniana di

---

[49] LENSKI 2008, pp. 204-257; FAUST 2011, pp. 384-386.

[50] MARLOWE 2010, p. 216.

[51] Una fonte medievale (il manoscritto di Beda 'Qu.H') datata al decimo secolo ci permette di congetturare che la chiesa fu dedicata e/o consacrata domenica 9 novembre 312 (immediatamente dopo aver sconfitto Massenzio) oppure domenica 9 novembre 318. Dato che l'inaugurazione di un edificio così monumentale, ricostruito da Costantino sui resti dei *Castra Nova equitum singularium*, necessitava ragionevolmente più di sole due settimane, la data più probabile è il 9 novembre 318. Vedi anche JOUNEL 1977, p. 305; KRAUTHEIMER 1983(a), pp. 15, 127-128, nota 6; 1983(b), p. 21; JOHNSON 2006, p. 283.

[52] Così facendo, gli architetti di Costantino svilupparono il modello canonico per la basilica cristiana. Cf. KRAUTHEIMER 1977, pp. 1-12; BRANDENBURG 1979, p. 37.

[53] MARLOWE 2010, p. 216.

[54] LENSKI 2006, p. 72.

[55] PENSABENE 1999, pp. 13-14.

Roma in prospettiva cristiana si fondò su un modello architettonico di età traianea[56].

L'influenza dell'*optimus princeps* pervase la definizione urbana degli spazi pubblici, creando un nuovo centro di potere, includendo la residenza di Elena madre di Costantino, lontano dal Palatino[57], e canonizzò l'organizzazione spaziale della religione cristiana. Allo stesso tempo, Costantino 'si appropriò del simbolo massenziano'[58]: in quell'area, infatti, Massenzio aveva eretto un numero di edifici e, in particolare, il nuovo campo per gli *Equites Singulares Augusti*[59]. Così facendo, un simbolismo cristiano, basato su un'architettura traianea, cancellò l'immaginario massenziano nell'intera area.

5. Evidenze nei Panegirici e nei *miliarii*

Alla luce di tali considerazioni, l'emergere del tema dell'*optimus* nel panegirico pronunciato a Roma nel 321, composto da Nazario, rivela la centralità dell'"imitazione traianea" per l'élite occidentale – e in particolare per quella romana. La tradizione panegirica tardoantica non impiegava abitualmente tale epiteto per qualificare la figura imperiale: si registrano, infatti, soltanto due occorrenze precedenti, nel panegirico del 291[60], dove la formula *optimi imperatores* è applicata a Massimiano e Diocleziano, e nel 297, dove l'intero collegio tetrarchico è definito *optimi principes*. Né i testi costantiniani del 307 (dedicato anche a Massimiano), del 310, del 311 e del 313 rappresentano mai l'imperatore in "vesti traianee" in senso aperto, benché i panegirici del 307e del 310[61] contengano alcuni echi, circoscritti, del *Panegyricus* di Plinio.

E tuttavia, subito dopo la vittoria di Ponte Milvio, Roma venne presentata con emissioni monetali che proclamavano l'*optimus princeps* e con la dedicazione dell'arco: era stato così elaborato nella capitale un immaginario traianeo-costantiniano. È in tale contesto che Nazario, nel 321, non solo mostra di conoscere il modello, ma lo rafforza, qualificando Costantino come *optimus imperator* per ben quattro volte nel suo discorso. Nel riferimento iniziale, il panegirista adopera una costruzione chiasmica che associa e al contempo subordina il lemma *optimus* al titolo di *imperator*:

---

[56] KRAUTHEIMER 1977, pp. 89-90.

[57] COLLI 1996, p. 779; HEKSTER 1999, p. 741.

[58] HEKSTER 1999, p. 742; vedi anche MARLOWE 2010, pp. 214-218.

[59] LIVERANI 1998, p. 15.

[60] *Pan. Lat.* XI(3).18.5: *optimi imperatores*.

[61] GARCÍA RUIZ 2013, pp. 201-202.

> Lasci che la sola necessità naturale raccomandi i propri figli agli uomini mediocri, ed essi amino qualsiasi sorta di prole senza nulla desiderare di se stessi; il più eccellente dei condottieri prova particolare compiacimento nel vedere che, fin dalla più tenera età, siano già tracciate le linee attraverso cui possa riconoscersi l'immagine delle proprie virtù, e il migliore dei padri – ma ancor più eccellente come imperatore (*et pater optimus, sed melior imperator*) – gioisce non tanto per sé quanto per la res publica quando contempla figli a propria somiglianza[62].

Segue la lode della modestia di Costantino, virtù essa stessa associata a Traiano:

> Nella tua educazione, tuttavia, migliore degli imperatori (*imperator optime*), non tutto ciò che ti fu offerto ti piacque seguire; ma, osservatore straordinariamente acuto del comportamento decoroso, se qualcosa era compiuto in modo sconveniente, distoglievi lo sguardo, pudico, per il dispiacere di assistervi[63].

E ancora, il panegirista celebra la moderazione del princeps nella ricerca dell'armonia civica:

> Si vedeva l'impudenza farsi schiva e la sfrontatezza smarrirsi davanti alla dignità, alla modestia e alla grazia, così che era chiaro come, nel perseguire la concordia, migliore degli imperatori (*imperator optime*), tu non intendessi dare licenza di offendere la città, ma cercassi una vittoria più clemente, preferendo vincere i vizi piuttosto che le armi.[64]

Infine, egli esalta la maturità precoce e la saggezza politica di Costantino:

> Tu, migliore degli imperatori (*imperator optime*), all'inizio del tuo principato, ancora acerbo d'anni ma già maturo per il comando, dimostrasti che non si doveva attendere il trascorrere del tempo per affrettare la virtù[65].

---

[62] GIBSON 2013, pp. 220-227.

[63] *Pan. Lat.* IV(10).4.5: *Iam tibi quidem in erudiendo, imperator optime, non omnia proponebantur quae sequi uelles; nisi quod recte factorum contemplator acerrimus, si quid secus fieret, a spectandi cura pudentes oculos abstrahebas.*

[64] *Pan. Lat.* IV(10).9.5: *Tergiuersari atque haerere petulantiam uideas grauitate, modestia et decore confusam, ut appareat te, imperator optime, concordia impetranda non illi impunitatem uexandae urbis daturum, sed leniorem petisse uictoriam, cum malles uitia eius quam arma superare.*

[65] *Pan. Lat.* IV(10).16.4: *Tu, imperator optime, inito principatu, adhuc aeui immaturus, sed iam maturus imperio, ostendisti cursum aetatis non expectandum in festinatione uirtutis.*

Nazario è così il primo a riattivare sistematicamente il tema dell'*optimus* nei panegirici dopo Plinio. Nel *Panegyricus* dedicato a Traiano[66], il termine *optimus princeps* compare infatti nove volte (circa una ogni 2.134 parole), mentre l'aggettivo *optimus* vi ricorre in riferimento al sovrano in altre quattordici occasioni (una ogni 835 parole) [67]. Nel discorso di Nazario, la media delle occorrenze di *optimus imperator* è di una ogni 1.590 parole, confermando così la rilevanza di tale epiteto anche rispetto al modello pliniano che lo ispirò.

È altresì significativo che, diversamente da monete e iscrizioni, nei panegirici l'epiteto si trasformi da *optimus princeps* a *optimus imperator*. Questa *variatio* rappresenta un esempio eloquente di quanto Hekster ha osservato, ossia che media differenti veicolano messaggi differenti[68]. Le emissioni monetali, concepite dal centro del potere e dalla cerchia immediata dell'imperatore, tendevano a replicare un linguaggio rigidamente codificato, volto a comunicare a pubblici specifici mediante una "grammatica comunicativa" regolare e universalmente comprensibile. La retorica panegirica, invece, a partire da Diocleziano, aveva assunto l'uso di designare l'imperatore come *imperator*: il discorso di Nazario del 321, pertanto, riattualizza il tema dell'*imitatio Traiani* impiegando una nomenclatura meno formalizzata e più rispondente alle esigenze comunicative del tempo[69].

Questo rinnovamento linguistico si colloca in un contesto politico più ampio. Prima di istituire un nuovo senato a Costantinopoli, Costantino aveva infatti proceduto, tra il 313 e il 326, a un profondo rinnovamento del senato romano, inserendo nel suo ordine un numero significativo di *patres* provenienti dalle province occidentali. Adottando l'epiteto *imperator*, Nazario sembra restaurare il messaggio del secondo secolo dell'"*optimus princeps amico del senato*" nella nuova figura imperiale post-tetrarchica. Al contempo, il panegirista sottolinea come i nuovi senatori siano *optimates viri* e come il senato stesso rappresenti il "fiore del mondo intero" [70].

Questo panegirico, proprio come l'arco di Costantino, può essere interpretato quale testimonianza della negoziazione fra ordini sociali e dell'interazione fra differenti modelli retorici, caratteristica della comunicazione costantiniana con il senato e, più in generale, della dialettica tra i media prodotti dall'alto (monete, basilica Lateranense[71]) e quelli promossi dal

---

[66] Per altri echi del testo di Plinio, cf. GIBSON 2013, pp. 228-230.

[67] RONNING 2007, pp. 37, 113-115.

[68] HEKSTER 2015, p. 318.

[69] *CTh* 12.1.4; GARCÍA RUIZ 2013, p. 204.

[70] *Pan. Lat.* IV(10).35.2; GARCÍA RUIZ 2013, p. 204.

[71] Cf. LENSKI 2016, pp. 182-183.

basso (arco, panegirico). Così, il discorso di Nazario – espressione di un milieu eminentemente senatoriale – appare anticipare di qualche anno la dinamica di appropriazione e di reinscrizione simbolica che portò gli *optimates viri*[72] a dedicare l'arco a Costantino, riattivando la figura dell'"eroe politico amico del senato" per riaffermare la propria centralità – e quella di Roma – nella definizione del modello di potere imperiale.

Dopo le emissioni galliche e romane e la riattivazione retorica del tema dell'*optimus princeps* da parte di Nazario, occorre attendere cinque anni perché la figura di Traiano ricompaia nei media costantiniani. In questo intervallo, l'imperatore rimase lontano da Roma, facendovi ritorno soltanto il 15 luglio 326[73], per celebrare dieci giorni più tardi il ventesimo anniversario della propria ascesa al trono (*vicennalia*). Dopo un soggiorno relativamente breve nell'Urbs e in altre località della penisola, le fonti attestano con precisione la sua presenza a Mediolanum il 23 ottobre 326[74] e ad Aquileia il 22 novembre dello stesso anno, come attestato da un passo emendato del *Codex Iustinianus*[75].

Dopo la fine del 327, furono collocate venticinque nuove pietre miliari, tutte recanti il medesimo testo e dedicate a Costantino: esse rappresentano il 7,22% dell'intero corpus miliario superstite per il regno costantiniano e il 4,79% di tutta la produzione epigrafica coeva[76]. La distribuzione di questi miliari è altamente significativa: alcuni furono rinvenuti in centri prossimi a Mediolanum e ad Aquileia[77]. Esemplare, a titolo d'illustrazione, il ritrovamento di un esemplare a Ticinum (l'odierna Pavia), un altro nel vicino villaggio di Zinasco Vecchio[78] (sulla via che collegava Mediolanum ad Arelate attraverso le Alpi Cozie, a circa 31,5 km da Milano), un terzo

---

[72] *Pan. Lat.* IV(10).35.2.

[73] *CIL* I², 2500; Jerome, *Chronicle* 231ᵉ; *Chr. Min*. 1.232; BARNES 1982, p. 221.

[74] *CTh* 4.22.1; BARNES 1982, p. 77. Si noti che GRÜNEWALD 1990, p. 146, nota 89 indica erroneamente *CTh* 16.5.2.

[75] *CJ* 2.19(20).11; cf. BARNES 1982, p. 77.

[76] Date elaborate a partire da GRÜNEWALD 1990, pp. 181-264 e GREGORI, FILIPPINI 2013.

[77] Cf. *CIL* V, 8011, *ILS* 697 (Vicetia); *CIL* V 8025, *AE* 1939, 23 (Sirmio); *CIL* V, 8040 (Nuovolenti); *CIL* V, 8041 (Brixia); *CIL* V 8004; *CIL* V 8005 (Altinum); HERZIG 1989, p. 69 (Augusta Praetoria); *AE* 1950, 81 (Robecco sul Naviglio); HERZIG 1989, n. 7 (Laus Pompeia); HERZIG 1989, n. 6 (Pontestura); HERZIG 1989, n. 5 (Mortara); *CIL* V, 8059, *AE* 1959, 274, *CIL* V, 8060

[78] *CIL* V, 8059; AE 1959, 274; AE 1981, 464; HERZIG 1989, 63-64 N.4; GRÜNEWALD 1990, 227; Suppl. It. 9, Ticinum, 262-263; BANZI 1999, 199-201 NN.4-5; BUONOPANE, GROSSI 2014, 169.

a Laus Pompeia[79] (Lodi, sulla via Mediolanum–Placentia, a circa 21 km), e un ultimo a Robecco sul Naviglio[80] (sulla via per le Alpi Graie, a 23 km da Milano). Anche nei pressi di Aquileia sono stati rinvenuti due miliari, uno dei quali a Quarto d'Altino (sulla via Mediolanum–Aquileia, a circa 80 km dalla colonia), mentre un numero maggiore di esemplari è stato documentato lungo altre strade dell'Italia settentrionale, attestando un'ampia revisione e ripristino della rete viaria locale[81].Tutto lascia pensare che la visita autunnale di Costantino alle città dell'Italia settentrionale abbia fornito l'occasione per avviare un progetto di aggiornamento infrastrutturale, la cui realizzazione si completò nell'arco di circa un anno, momento in cui i miliari furono collocati[82].

Il testo inciso su queste pietre miliari è uniforme e presenta una formula di straordinario interesse:

D(omino) n(ostro) Imp(eratori) Caes(ari) Fl(avio) Constantino maximo P(io) F(elici) victori Aug(usto), pontif(ici) max(imo), trib(unicia) pot(estate) XXIII, imp(eratori) XXI, cons(uli) VII, p(atri) p(atriae), procons(uli), humanarum rerum optimo principi, divi Constanti filio, bono rei p(ublicae) nato[83].

L'espressione *humanarum rerum optimo principi*, mai attestata prima su miliari[84], ha generato un ampio dibattito circa il suo significato e la sua genesi. La formula *humanarum rerum princeps*[85]. è stata interpretata come segno di un modello di governo in cui la regalità costantiniana si pone come mediatrice tra il patrimonio politico-culturale del principato e le nuove istanze cristiane, offrendo un'immagine di sovranità provvidenziale e universale. Ma ciò che più rileva, per il nostro discorso, è l'insistenza sul termine *optimus*, che ricollega in maniera trasparente questa epigrafia al modello traianeo.

Perché, dunque, si avvertì la necessità di riproporre il paradigma traianeo proprio negli anni 326-327? Occorre ricordare che questo fu per Costantino un periodo particolarmente delicato, segnato dalla crisi deter-

---

[79] *CIL* XI, 6638; HERZIG 1970, 72 N.20; GRÜNEWALD 1990, 230-231 N.330; BUONOPANE, GROSSI 2014, 172.

[80] *AE* 1950, 81; GRÜNEWALD 1990, 227 n. 305; BANZI 1999, 227-228 N.37; BUONOPANE, GROSSI 2014, 171.

[81] BUONOPANE, GROSSI 2014, pp. 165-166.

[82] GRÜNEWALD 1990, p. 146-147.

[83] *Id.* 1990, p. 146.

[84] TANTILLO 2006, p. 276; BUONOPANE, GROSSI 2014, p. 164.

[85] CICALA 1986, pp. 184-185; GRÜNEWALD 1990, p. 45; TANTILLO 2006, pp. 275-276; CECCONI 2010, p. 42; GREGORI, FILIPPINI 2013, *Enciclopedia Costantiniana*; BUONOPANE, GROSSI 2014, p. 164.

minata dagli enigmatici omicidi del figlio Crispo e della moglie Fausta[86]. Benché la collocazione dei miliari sia certamente connessa a circostanze locali – la visita dell'imperatore e i lavori di manutenzione viaria – le iscrizioni, come ha dimostrato Laurence, derivano chiaramente da un'iniziativa centrale. L'*imitatio Traiani* fu dunque per Costantino una risorsa simbolica strategica, utile a riplasmare un immaginario positivo in un frangente di tensione politica e familiare. In questo senso, le pietre miliari del 327 possono essere considerate il segnale di una "controffensiva ideologica" basata sulla figura di Traiano, una campagna che trovò compimento circa un anno più tardi.

La coerenza di questa strategia è confermata dal prosieguo dell'azione imperiale[87]: nella primavera del 328 Costantino si trovava a Nicomedia; lasciata la città, giunse sul Danubio, dove fece edificare un ponte di pietra tra Oescus e Sucidava[88], preludio a una nuova fase di espansione militare oltre il limes e alla riconquista della Dacia. Con tale gesto egli si poneva in diretta continuità con l'impresa traianea di costruzione del ponte sul Danubio[89], inscrivendosi nella memoria di un imperatore-vincitore e civilizzatore per eccellenza.

Le successive campagne del 332, 334 e 336 consentirono a Costantino di consolidare il controllo sul *Daciscum Imperium*[90], ma la rielaborazione dell'immaginario traianeo ne aveva già, da tempo, consacrato la figura: per ventiquattro anni, egli era stato rappresentato – e aveva voluto essere percepito – come un *optimus princeps*.

6. Conclusioni

Costantino, giovane sovrano in Gallia, avvertì l'urgenza di stabilire parentele simboliche con modelli positivi nel 310, immediatamente dopo aver costretto il suocero Massimiano[91] – uno dei due "padri fondatori" della tetrarchia – al suicidio. Come riferisce il panegirista anonimo del 310, fu in questo frangente che egli sviluppò una connessione religiosa con

---

[86] CICALA 1986, p. 185

[87] Eus., *VC* IV.24: ἐγὼ δὲ τῶν ἐκτὸς ὑπὸ θεοῦ καθεσταμένος ἐπίσκοπος ἂν εἴην.

[88] TANTILLO 2006, p. 278-280; GREGORI, FILIPPINI 2013, p. 519; BUONOPANE, GROSSI 2014, p. 164.

[89] GRÜNEWALD 1990, 144-147.

[90] WOODS 1998, pp. 70-86; BUONOPANE, GROSSI 2014, p. 168.

[91] LENSKI 2014, pp. 153-193.

Apollo[92], divinità tipicamente augustea, che gli apparve profetizzandogli vittorie e un lungo regno. Parallelamente, il retore "scoprì" un legame genealogico con Claudio il Gotico[93], fondando così un nuovo ordine biologico e dinastico, alternativo e in opposizione alla costruzione artificiosa e anti-dinastica della *familia tetrarchica*[94].

In altri termini, il retore – la cui opera, come chiarito da studi recenti, risente fortemente dell'ispirazione e dell'orientamento costantiniano – evocò consapevolmente una serie di modelli ideologici, disseminando un repertorio di "eroi politici" [95]. Questo processo, che si configura come una vera e propria negoziazione del potere[96], fu sperimentale nella sua natura ideologica e culturale, e la sua efficacia fu verificata attraverso la reazione dell'audience. A rafforzare questa costruzione intervenne l'inizio della produzione monetale che, per la prima volta, introdusse Traiano come modello iconografico e ideologico da imitare.

Questa strategia comunicativa "dall'alto" diviene più intelligibile se si considera che, intorno al 310, l'ideologia tetrarchica era ormai superata dagli eventi: le *auctoritates* tradizionali del passato si offrirono come strumenti concettuali solidi per legittimare una nuova configurazione del potere imperiale[97].

Nei primi anni del suo regno, Costantino promosse la costruzione di immagini capaci di catalizzare il consenso di pubblici diversi e di far convergere le loro aspettative sulla sua persona[98]. In questo quadro, la memoria dell'*optimus princeps* Traiano costituì un elemento centrale di unificazione ideologica. Fin dal 310, in alcune province dell'Occidente, Costantino impiegò la figura di Traiano per segnalare il proprio possesso

---

[92] *Pan. Lat.* VI(7).21.4-5: *Vidisti enim, credo, Constantine, Apollinem tuum comitante Victoria coronas tibi laureas offerentem, quae tricenum singulae ferunt omen annorum. Hic est enim humanarum numerus aetatum, quae tibi utique debentur ultra Pyliam senectutem. [5] Et immo quid dico "credo"? Vidisti teque in illius specie recognovisti, cui totius mundi regna deberi vatum carmina divina cecinerunt.*

[93] *Pan. Lat*. VI(7).2.2: *Ab illo enim diuo Claudio manat in te auita cognatio qui Romani imperii solutam et perditam disciplinam primus reformavit immanesque Gothorum copias Ponti faucibus et Histri ore proruptas terra marique deleuit, utinam diuturnior recreator hominum quam maturior deorum comes.*

[94] HEKSTER 2015, 311; lo stesso tema apparve un anno dopo in un altro panegirico per Costantino, nel quale Claudio Gotico è chiamato *parens tuus* (*Pan. Lat*. V(8).13.1).

[95] MARANESI 2016, p. 150.

[96] LENSKI 2016, p. 12.

[97] ZECCHINI 1993, p. 130.

[98] NOREÑA 2011, p. 13.

di un sistema di valori tradizionalista e legittimante. I primi indizi di questa operazione emergono nella monetazione gallica e, successivamente, in quella delle province di *Aemilia et Liguria* (zecca di Ticinum, 312–313) e di Roma (zecche di Roma e Ostia, 312–313)[99]. Quando tale modello giunse a Roma, il senato – che già considerava Traiano come sovrano ideale e punto di continuità con l'immagine imperiale di Massenzio – lo appropriò immediatamente, facendone uno strumento di mediazione politica. I due più importanti monumenti realizzati dopo la battaglia di ponte Milvio, insieme a un numero consistente di emissioni monetali, testimoniano l'esistenza a Roma di una *concordia* comunicativa, frutto sia dell'uso "dall'alto" sia della rielaborazione "dal basso" dell'immaginario traianeo.

La diffusione del modello traianeo rappresenta, dunque, un caso paradigmatico di come, all'interno di ogni formazione sociale, i media – soggetti a controlli differenziati – possano veicolare messaggi molteplici, calibrati per specifiche audience locali. Traiano divenne così uno dei "modelli-chiave" attraverso cui venne rappresentato Costantino e costruita una narrativa ideologicamente orientata in senso positivo.

Più nello specifico, la documentazione oggi disponibile mostra come l'imperatore del II secolo sia stato impiegato come "eroe politico" in un contesto regionale ben delimitato e per un arco cronologico circoscritto ai primi venticinque anni del regno di Costantino. Lo scopo era rassicurare le élite pagane circa la volontà imperiale di condividere con esse i medesimi valori e, di conseguenza, il potere. Il senato romano, in particolare, fece proprio e rielaborò questo modello, consolidandone l'importanza all'interno dell'Urbe, mentre Lattanzio parallelamente avviava un'operazione di revisionismo storiografico volta a rendere Traiano compatibile con un canone cristiano emergente.

In questo quadro, la strategia comunicativa di Costantino assume contorni ben definiti: di fronte a ogni crisi politica o militare di particolare gravità, l'imperatore si sentì costretto a manifestare apertamente la propria adesione a modelli dotati di valore legittimante. Al tempo stesso, tale *auctoritas* divenne uno strumento politico a disposizione anche delle élite locali, che la utilizzarono per negoziare la propria posizione e consolidare il proprio ruolo nel nuovo ordine costantiniano.

[99] Cfr. ALFÖLDI 1969, p. 64.

7. Bibliografia

ALFÖLDI, Andreas. 1969. *The Conversion of Constantine and Pagan Rome.* Oxford: Oxford University Press.

AE = *L'Année épigraphique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1888-.

BANZI, Elena. 1999. *I miliari come fonte topografica e storica. L'esempio della* IX regio (Transpadana) *e delle* Alpes Cottiae. Publications de l'École française de Rome 254. Roma: École française de Rome.

BARNES, Timothy. 1971. *Tertullian. A historical and literary study.* Oxford: Oxford University Press.

–. 1981. *Constantine and Eusebius.* Cambridge (Mass.): Harvard University Press.

–. 1982. *The New Empire of Diocletian and Constantine*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.

BRANDENBURG, Hugo. 1979. *Roms frühchristliche Basiliken des 4. Jahrhunderts.* München: Heyne Verlag.

BUONOPANE, Alfredo, GROSSI, Piergiovanna. 2014. «Costantino, i miliari dell'Italia settentrionale e la propaganda imperiale». In *Costantino il Grande a 1700 anni dall'"Editto di Milano"*, a cura di G. Cuscito, pp. 161-177. Trieste: Edizioni Quasar.

BURGESS, Richard W. 1997. «The Dates and Editions of Eusebius' *Chronici Canones* and *Historia Ecclesiastica*». «Journal of Theological Studies -- N. S.» 48, pp. 471-504.

–. 1999. *Studies in Eusebian and Post-Eusebian Chronography.* Stuttgart: Franz Steiner Verlag.

CAMERON, Averil, HALL, Stuart, trans. and comm. 1999. *Eusebius' Life of Constantine*. Oxford: Oxford University Press.

CECCONI, Giovanni Alberto. 2010. «Da Diocleziano a Costantino: le nuove forme del potere». In *Storia d'Europa e del Mediterraneo. Il mondo antico*, a cura di G. Traina, vol. VII, pp. 41-91. Roma: Salerno Editrice.

Chr. Min. = MOMMSEN, Theodor (ed.). 1892-1898. *Chronica Minora saec. IV. V. VI. VII* (Monumenta Germaniae Historica, Auctores Antiquissimi, IX, XI, XIII). Berlin: Weidmann.

CICALA, Valeria. 1986. «*Optimus princeps rerum humanarum*: ideologia imperiale ed ottica cristiana nella propaganda politica costantiniana». «Rivista Storica dell'Antichità» 16, pp. 183-187.

CIL = *Corpus Inscriptionum Latinarum*. Berlin: Reimer, poi De Gruyter, 1863-.

CJ = KRÜGER, Paul (ed.). 1877. *Codex Justinianus* (Corpus Iuris Civilis, II). Berlin: Weidmann.

COLLI, Donato. 1996. «Il palazzo Sessoriano nell'area archeologica di S. Croce in Gerusalemme: ultima sede imperiale a Roma». «Mélanges de

l'Ecole française de Rome. Antiquité» 108, pp. 771-815.

CORKE-WEBSTER, James. «The early reception of Pliny the Younger in Tertullian of Chartage and Eusebius of Caesarea». «Classical Quarterly»: in press.

CREED, J.L. trans. and comm. 1984. *De mortibus persecutorum*. New York: Clarendon Press.

CTh = MOMMSEN, Theodor, MEYER, Paul M. (edd.). 1905. *Theodosiani libri XVI cum constitutionibus Sirmondianis et leges novellae ad Theodosianum pertinentes*. Berlin: Weidmann.

CULLHED, Michael. 1991. *Conservator Urbis Suae. Studies in the Politics e Propaganda of the Emperor Maxentius.* Uppsala: Doctoral Dissertation.

ELSNER, Jas. 2000. «From the Culture of Spolia to the Cult of Relics: The Arch of Constantine and the Genesis of Late Antique Forms». «Proceedings of the British School in Rome» 68, pp. 149-84.

EVERS, Cécile. 1991. «Remarques sur l'iconographie de Constantin. À propos du remploi de portraits des bons empereurs». «Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité» 103, pp. 785-806.

–. 1992. «Betrachtungen zur Ikonographie des Maxentius. Zu einer neuen Porträt-Replik im Kestner-Museum Hannover». «Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte» 31, pp. 9-22.

FAUST, Simon. 2011. «Original und Spolie. Interaktive Strategien im Bildprogramm des Konstantinsbogens». «Mitteilungen des Deutschen Archaologischen Instituts (Rom.)» 117, pp. 377-408.

GARCÍA RUIZ, María del Pilar. 2013. «Rethinking the Political Role of Pliny's *Panegyricus*». «Talanta» 45, pp. 165-216.

GIBSON, Bruce. 2013. «Managing the Past: Plinian Strategies in the *Panegyrici Latini*». «Arethusa» 46, pp. 217-240.

GREGORI, Gian Luca, FILIPPINI, Alister. 2013. «L'epigrafia costantiniana. La figura di Costantino e la propaganda imperiale». In *Costantino I. Una enciclopedia sulla figura, il mito, la critica e la funzione dell'imperatore del cosiddetto editto di Milano, 313-2013*, a cura di A. Melloni et alii. Roma.

GRÜNEWALD, Thomas. 1990. *Constantinus Maximus Augustus. Herrschaftspropaganda in zeitgenössischen Überlieferung*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.

HEKSTER, Olivier. 1999. «The city of Rome in Late Imperial Ideology: The Tetrarchs, Maxentius, and Constantine». «Mediterraneo Antico» 2, pp. 717-748.

–. 2015. *Emperors and Ancestors. Roman Rulers and the Constraints of Tradition*. Oxford: Oxford University Press.

HERZIG, Heinz. 1970. *Le réseau routier des régions VI et VII d'Italie.* Bologna: Pàtron.

–. 1989. «*Regio XI Italiae* auf den Spuren Konstantins des Grossen». In *Labor omnibus unus: Gerold Walser zu 70. Geburtstag dargebracht von Freunde, Kollegen und Schulern*, a cura di H. Heinz, R. Frei-Stolba, pp. 59-69. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.

ILS = DESSAU, Hermann (ed.). 1892-1916. *Inscriptiones Latinae Selectae*. Berlin: Weidmann.

JOHNSON, Mark J. 2006. «Architecture of Empire». In *The Age of Constantine*, a cura di N. Lenski, pp. 278-97. Cambridge: Cambridge University Press.

JOUNEL, Pierre. 1977. *Le culte des Saints dans les basiliques du Latran et du Vatican.* Collection de l'Ecole Française de Rome, 26. Roma: Publications de l'École française de Rome.

KRAUTHEIMER, Richard. 1977. *Corpus Basilicarum Christianarum Romae. Le basiliche paleocristiane di Roma (IV-IX sec.)*, vol. V. Roma: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana.

–. 1983(a). *Three Christian Capitals. Topography and Politics*. Berkeley: University of California Press.

–. 1983(b). *Rome. Profile of a City.* Princeton: Princeton University Press.

LAURENCE, Ray. 2004. «Milestones, Communications, and Political Stability». In *Travel, Communication and Geography in Late Antiquity*, a cura di L. Ellis, F. L. Kidner, pp. 41-60. Burlington: Ashgate Publishing.

LENSKI, Noel. 2002. *Failure of Empire.* Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

–. 2006. «The Reign of Constantine». In *The Age of Constantine*, a cura di N. Lenski, pp. 59-90. Cambridge: Cambridge University Press.

–. 2008. «Evoking the Pagan Past: *Instinctu Divinitatis* and Constantine's Capture of Rome». «Journal of Late Antiquity» 1, pp. 204-257.

–. 2014. «The Sun and the Senate: The Inspiration for the Arch of Constantine». In *Costantino il Grande alle radici dell'Europa. Atti del Convegno Internazionale di Studio in occasione del 1700 anniversario della Battaglia di Ponte Milvio e della conversione di Costantino*, a cura di E. Dal Covolo, G. Gasparro Sfameni, pp. 153-93. Città del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana.

–. 2016. *Constantine and the Cities: Imperial Authority and Civic Politics*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

LIVERANI, Paolo. 1998. «Introduzione topografica». In *Laterano 1. Scavi sotto la basilica di S. Giovanni in Laterano. I materiali*, a cura di P. Liverani, pp. 7-16. Città del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana.

MARANESI, Alessandro. 2016. *Vincere la memoria, costruire il potere. Costantino, i retori, la lode dell'autorità e l'autorità della lode*. Milano: Mimesis.

MARLOWE, Elizabeth. 2010. «*Liberator Urbis Suae*: Constantine and the Ghost of Maxentius». In *The Emperor and Rome: Space, Representation*

and Ritual, a cura di B. C. Ewald, C. F. Norena, pp. 199-219. Cambridge: Cambridge University Press.

MORTON BRAUND, Susanna. 1997. «Praise and Protreptic in early Imperial Panegyric: Cicero, Seneca, Pliny». In *The Propaganda of Power. The Role of Panegyric in Late-Antiquity*, a cura di M. Whitby, pp. 53-76. Oxford: Oxford University Press.

MOSSHAMMER, Alden. 1979. *The Chronicle of Eusebius and Greek Chronographic Tradition.* Lewisburg: Bucknell University Press.

NOREÑA, Carlos. 2011. *Imperial Ideals in the Roman West.* Cambridge: Cambridge University Press.

ODAHL, Charles. 2004. *Constantine and the Christian Empire.* New York: Routledge.

OSBORN, Eric Francis. 1997. *Tertullian, first theologian of the West.* Cambridge: Cambridge University Press.

Pan. Lat. = MYNORS, Roger A.B. (ed.). 1964. *XII Panegyrici Latini*. Oxford: Oxford University Press.

PENSABENE, Patrizio. 1999. «Progetto unitario e reimpiego nell'Arco di Costantino». In *Arco di Costantino. Tra archeologia e archeometria*, a cura di C. Pannella, pp. 13-42. Roma: L'Erma di Bretschneider.

REES, Roger. 2004. «Praising in Prose: Vergil in the Panegyrics». In *Romane memento. Vergil in the Fourth Century*, a cura di R. Rees, pp. 33-46. London: Bristol Classical Press.

RIC = *The Roman Imperial Coinage*. London: Spink, 1923-1994.

RODGERS, Barbara Saylor, NIXON, Charles. 1994. *In Praise of Later Roman Emperors: The Panegyrici Latini. Introduction, Translation, and Historical Commentary, with the Latin Text of R.A.B. Mynors.* Berkeley: University of California Press.

RONNING, Christian. 2007. *Herrscherpanegyrick unter Trajan und Konstantin. Studien zur symbolischen Kommunikation in der römischen Kaiserzeit.* Tübingen: Mohr Siebeck Verlag.

SEELENTAG, Gunner. 2011. «Imperial Representation and Reciprocation: The Case of Trajan». «Classical Journal» 107, pp. 73-97.

STROBE, Karl. 1984. *Untersuchungen zu den Dakerkriegen Trajans*. Bonn: Robert Habelt Verlag.

Suppl. It. = *Supplementa Italica*. Roma: Unione Accademica Nazionale, 1981-.

TANTILLO, Ignazio. 2006. «*Humanarum rerum optimus princeps.* Osservazioni sul formulario di alcuni miliari costantiniani dell'Italia settentrionale». In *Les cités de l'Italie tardo-antique (IV^e^-VI^e^ siècles): institutions, économie, culture et religion*, a cura di M. Ghilardi, Ch. J. Goddard, P. Porena, pp. 269-280. Roma: École française de Rome.

WALLACE-HADRILL, David Sutherland. 1955. «The Eusebian

Chronicle: the Extent and Date of Composition of its Early Editions». «Journal of Theological Studies» 6, pp. 248-253.

WITSCHEL, Christian. 2002. «Meilensteine als historische Quelle? Das Beispiel Aquileia». «Chiron» 32, pp. 325-393.

WOODS, David. 1998. «On the Death of the Empress Fausta». «Greece and Rome» 45, pp. 70-86.

ZECCHINI, Giuseppe. 1993. *Ricerche di storiografia latina tardoantica.* Roma: L'Erma di Bretschneider.



Fig, 1 – Solido, ca. 312/313, Treviri.
Dritto: **CONSTANTINVS P F AVG.**
Rovescio: **SPQR OPTIMO PRINCIPI**
Per gentile concessione di Coin Archive: http://www.coinarchives.com/3e85477fee7014dec5ebaac48df9dbba/img/ams/021/image00070.jpg

SERGIO ALBERTINI*

EDIZIONE 2024 DI "DOTTORANDI E DOTTORI IN ATENEO"**

Il 27 novembre 2024 si è tenuta la quinta edizione dell'iniziativa Dottori e Dottorandi in Ateneo per la presentazione e discussione dei progetti di ricerca dei giovani ricercatori bresciani e non.

L'incontro è introdotto da Sergio Albertini – direttore della classe di scienze – che ribadisce la rilevanza di questa ormai tradizionale iniziativa e sottolinea la buona partecipazione dei dottori/dottorandi e l'elevato interesse dei progetti di ricerca che si sono candidati. Progetti – oltretutto – collocabili in diverse discipline scientifiche (economiche, mediche, ingegneristiche e giuridiche). La novità di questa edizione è rappresentata dal fatto che ogni candidato è affiancato da un discussant esperto e qualificato. Ciò per rendere più efficace e completa la discussione soprattutto in termini di implicazioni sociali ed economiche.

Il coordinamento dell'incontro è affidata a Giancarlo Provasi che presenta i giovani ricercatori e i relativi discussant. Di seguito l'elenco dei candidati e dei discussant.

GIANMARCO ARABIA, dipartimento di Scienze biomediche e medicina traslazionale dell'Università di Brescia che presenta la ricerca su "Studio dei meccanismi di azione delle glifozine nella insufficienza cardiaca attraverso l'analisi metabolimica di sangue arterioso, venoso centrale e periferico". La discussione è affidata al prof. Emerito Enrico Agabiti Rosei (Unibs).

RICCARDO ZANARDELLI, dipartimento di Economia e management dell'Università di Brescia che illustra la ricerca su "Statistical learning methods for decision-making wirh applications in industry 4.0". La discussione è affidata al dott. Claudio Baroni (Giornale di Brescia).

---

* Socio dell'Ateneo di Brescia. Direttore della Classe di Scienze.

** Testo della presentazione tenuta presso l'Ateneo di Brescia mercoledì 27 novembre 2024 in occasione della quarta edizione di *Dottorandi e Dottori in Ateneo. Presentazione dei progetti dottorali e delle tesi dottorali.*

CHIARA DOGNINI, dipartimento di Ingegneria meccanica e industriale dell'Università di Brescia che presenta la ricerca su "Acoustic and mechanical characterization od medium-based composites cultivated on spent mushroom substrates". Discussant è Anna Brescianini (Unibs).

GIULIA GIAIMIS, dipartimento di Economia e management dell'Università di Brescia (dottorato in Business and law) che presenta la ricerca su "Proteggere l'ambiente attraverso la tassazione: la strada verso un futuro sostenibile". Discussant prof. Carmine Trecroci (Unibs).

ANNA BRESCIANINI, dipartimento di Ingegneria meccanica e industriale dell'Università di Brescia che illustra la ricerca su "Parità di genere negli enti di ricerca: un'analisi sull'implementazione del Gender equality plan". Discussant prof.ssa Cristina Alessi (Unibs).

PIER FRANCESCO ZARI, dipartimento di Studi giuridici (dottorato in Business and law) dell'Università di Brescia che presenta la ricerca su "Prospettive di diritto penale post-moderno sul concetto di rischio". Discussant prof. Andrea Perin (Unibs).

Ogni presentazione è seguita da un intenso dibattito con i discussant, con il pubblico presente e con le repliche dei giovani ricercatori.

Qualche settimana dopo l'incontro un'apposita commissione ha analizzato le presentazioni e all'unanimità ha deciso di conferire il premio al dott. Gianmarco Arabia per la brillante e completa presentazione e per la rilevanza delle implicazioni nel campo della salute e dei problemi cardiovascolari.

ISSN 1594-8218

GIANMARCO ARABIA*

STUDIO DEL PROFILO METABOLOMICO E DEL RIMODELLAMENTO ELETTRICO CARDIACO IN PAZIENTI AFFETTI DA SCOMPENSO CARDIACO TRATTATI CON SGLT2I CANDIDATI A CRT (SAETTA – STUDY)**

Gliflozine e Scompenso Cardiaco: Oltre la Glicemia, una Riprogrammazione Profonda del Cuore

L'insufficienza cardiaca (scompenso cardiaco, SC) rappresenta una delle patologie cardiovascolari con il maggiore impatto socio-sanitario, colpendo milioni di persone in tutto il mondo. La sua elevata prevalenza (stimata tra l'1% e il 3% della popolazione generale) e la sua associazione con alti tassi di mortalità, morbilità e ospedalizzazione ne fanno una sfida cruciale per i sistemi sanitari globali.

Lo scompenso cardiaco può manifestarsi con quadri clinici molto variabili: da forme lievi fino a stadi avanzati, in cui il cuore perde non solo forza contrattile ma anche la naturale coordinazione tra le sue camere. Questa perdita di sincronia riduce ulteriormente l'efficienza di pompa. In tali casi oltre alla terapia farmacologica può essere indicata la resincronizzazione cardiaca (CRT, Cardiac Resynchronization Therapy), trattamento che prevede l'impianto di un dispositivo simile a un pacemaker. Il sistema eroga impulsi elettrici mirati che ristabiliscono la contrazione coordinata del cuore, migliorandone la funzione e riducendo i sintomi. Purtroppo nonostante la terapia medica ottimizzata (farmacologica ed elettrica) ancora ad oggi un paziente su tre non risponde ad alcun trattamento con peggioramento irreversibile della patologia.

---

* Università degli Studi di Brescia.

** Testo della presentazione tenuta presso l'Ateneo di Brescia mercoledì 27 novembre 2024 in occasione della quarta edizione di *Dottorandi e Dottori in Ateneo. Presentazione dei progetti dottorali e delle tesi dottorali.*

In questo contesto, l'introduzione dei farmaci inibitori del cotrasportatore sodio-glucosio di tipo 2 (SGLT2i), noti come gliflozine, ha segnato una svolta epocale, dimostrando benefici cardiovascolari sorprendenti che vanno ben oltre il loro ruolo originario nel trattamento del diabete mellito.

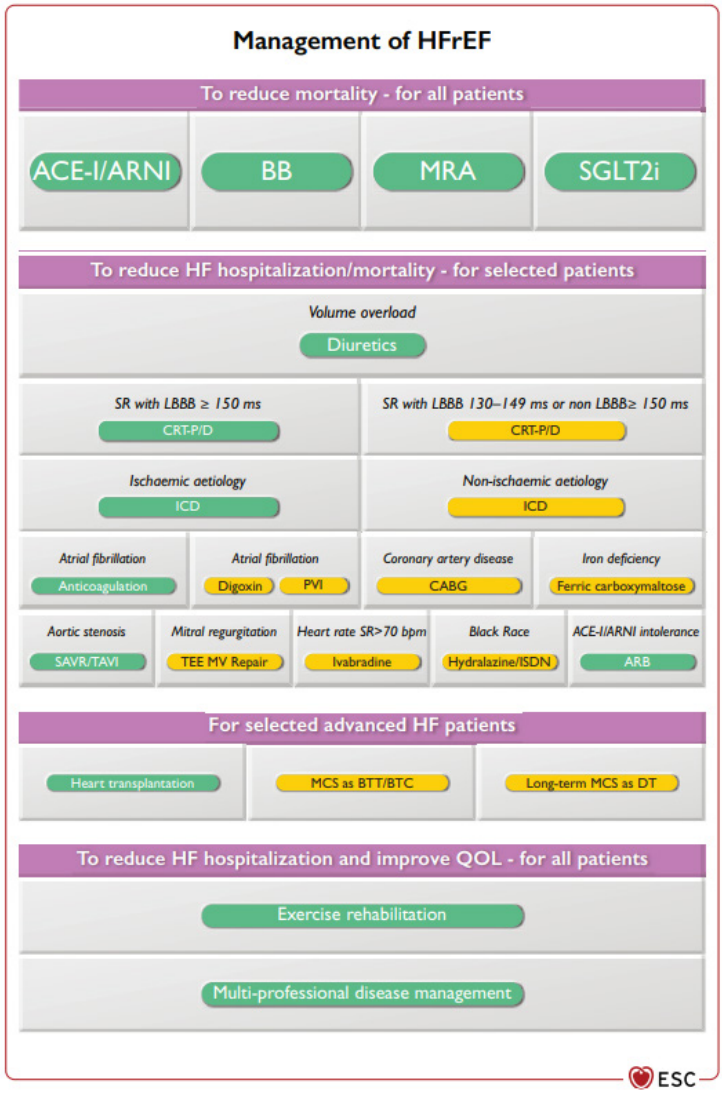


Fig. 1. Trattamento dello scompenso cardiaco, Linee guida europee 2021

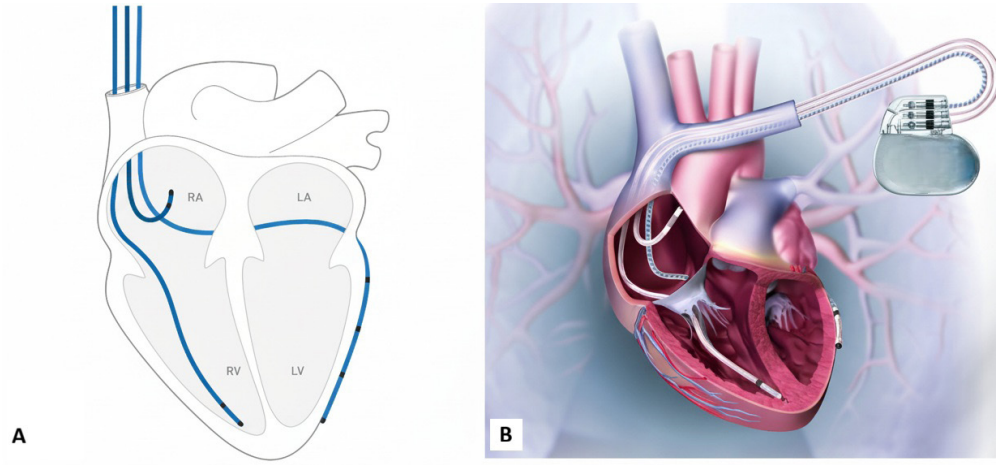


Fig. 2. Terapia di resincronizzazione cardiaca (biventricolare) A. disposizione degli elettrocateteri nelle camere cardiache. B. Decorso degli elettrocateteri nell'asse vascolare

Il Consolidamento delle Evidenze Cliniche

Le gliflozine hanno rapidamente consolidato il loro posto nelle linee guida internazionali per l'insufficienza cardiaca a frazione di eiezione ridotta (HFrEF). Studi clinici rivoluzionari come il DAPA-HF e l'EMPEROR-Reduced hanno dimostrato in modo inequivocabile la loro efficacia nel ridurre gli outcome compositi di morte cardiovascolare e ospedalizzazione per SC. La forza di questi dati risiede nella loro trasversalità: i benefici sono stati osservati in pazienti con e senza diabete, suggerendo l'esistenza di meccanismi d'azione non strettamente legati al controllo glicemico.

Il Razionale dello Studio SAETTA

Nonostante il loro rilevante impatto clinico, i meccanismi molecolari attraverso cui le gliflozine esercitano effetti cardioprotettivi restano in larga parte sconosciuti. Per rispondere a questa domanda è nato lo studio SAETTA (SAETTA Study).

L'obiettivo principale del nostro lavoro è stato definire i meccanismi molecolari d'azione delle gliflozine, indagando l'impatto della terapia sul profilo metabolico e sul rimodellamento elettrico cardiaco in pazienti non diabetici con scompenso cardiaco candidati a terapia di resincronizzazione cardiaca (cardiac resynchronization therapy, CRT).

Tale obiettivo è stato perseguito attraverso una duplice analisi:
- Identificazione di nuovi biomarcatori associati alle cardiomiopatie e la valutazione del loro potenziale ruolo nella diagnosi, nel monitoraggio e nella risposta terapeutica;
- Esplorazione di un possibile effetto sinergico tra SGLT2i e CRT, con l'obiettivo finale di ridurre la quota di pazienti *non responder* alla CRT, una condizione che ancora oggi riguarda il 30-50% dei casi.

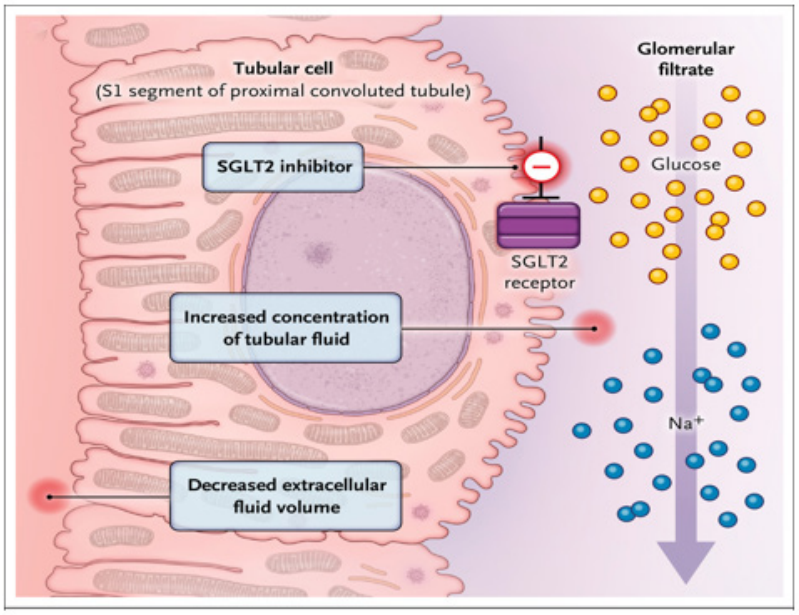


Fig. 3. Effetti noti delle gliflozine sul canale SGLT2 a livello renale.
l'inibizione del SGLT2 attraverso le gliflozine determina l'escrezione di glucosio e ioni sodio (Na^+) nelle urine.

Si tratta di uno studio prospettico, osservazionale, randomizzato e monocentrico. È stato condotto presso l'U.O. di Cardiologia dell'ASST Spedali Civili di Brescia. Sono stati arruolati pazienti non diabetici con indicazione all'impianto di CRT secondo le linee guida della società europea di cardiologia: disfunzione cardiaca con funzione del ventricolo sinistro ≤ 40% e una durata del QRS ≥ 150 ms con morfologia a blocco di branca sinistra. Sono stati esclusi dallo studio i pazienti affetti da diabete mellito e con condizioni metaboliche attive che avrebbero potuto rappresentare un fattore confondente nell'ambito dell'indagine metabolomica.

L'arruolamento previsto è di 126 pazienti; attualmente lo studio ha coinvolto un gruppo di circa 100 pazienti. L'indagine parziale preliminare ha già fornito risultati molto significativi, offrendo uno sguardo affascinante sui meccanismi cellulari e molecolari con cui le gliflozine agiscono sul cuore.

In merito alle analisi metabolomiche – eseguite tramite spettrometria di massa su campioni di sangue prelevato da tre siti di prelievo (venoso periferico, venoso centrale e arterioso) – sono ad oggi disponibili dati su 30 pazienti, di cui 11 già in terapia con gliflozine e 19 con terapia ottimizzata ma senza gliflozine. In merito all'indagine ecocardiografica effettuata al momento dell'arruolamento e dopo 12 mesi (per valutare le modifiche strutturali e funzionali del cuore, e come indice indiretto di efficacia della CRT) sono stati eseguiti esami con follow up completo su 90 pazienti, divisi equamente tra il gruppo con gliflozine (45) e il gruppo senza (45).

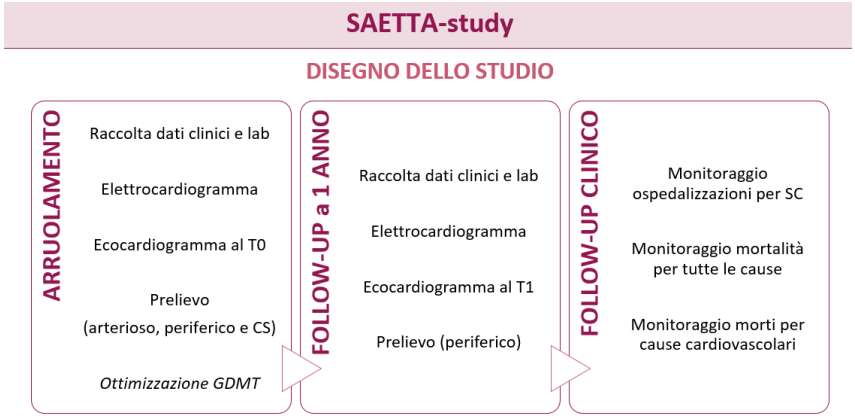


Fig. 4. Disegno schematico dello studio

Risultati Preliminari: Riprogrammazione Metabolica e Rimodellamento Cardiaco Inverso

I risultati più significativi sono stati osservati nell'indagine metabolomica, che ha rivelato una vera e propria "riprogrammazione" metabolica nel gruppo di pazienti trattati.

- *Switch Metabolico e Attivazione Mitocondriale.* I pazienti trattati con gliflozine hanno mostrato un aumento significativo dei livelli del cor-

po chetonico **β-idrossibutirrato**, indicando un passaggio dal metabolismo glucidico a quello chetonico, energeticamente più efficiente per il miocardio. Parallelamente, si è registrato un aumento delle **carnitine a corta e media catena** e una riduzione di quelle a catena lunga, un profilo che suggerisce un potenziamento dell'attività mitocondriale (centro energetico della cellula miocardica) e una protezione contro il danno cardiaco. L'aumento degli intermedi del ciclo di Krebs, come **succinato, fumarato e malato**, conferma ulteriormente un'incrementata resa energetica del cuore.

- *Effetto Antinfiammatorio e Antifibrotico.* I dati hanno rivelato un effetto protettivo a livello miocardico. Nel gruppo di pazienti trattati con gliflozine, si è osservata una riduzione dei livelli di **polioli** (come il Ribitolo) e delle **ceramidi**. Le ceramidi sono biomarcatori noti di infiammazione e danno cardiovascolare, e la loro riduzione indica una diminuzione dello stress e dell'infiammazione cardiaca. Questo profilo metabolico suggerisce un effetto antifibrotico e antinfiammatorio, che contribuisce al miglioramento del rimodellamento cardiaco.
- *Rimodellamento Elettrico Inverso.* Un altro risultato sorprendente è stato l'aumento dei livelli di **anandamidi** nel gruppo di pazienti trattati con gliflozine. Si tratta di endocannabinoidi endogeni noti anche per il loro effetto sui canali del Ca^{2+} e K^{+}, attraverso cui modulano eccitabilità e contrattilità cardiaca. Grazie alla riduzione del calcio intracellulare ed alla modulazione vagale sembrano avere effetto anti-aritmico e protettivo (su modelli sperimentali).
- *Miglioramenti Funzionali all'Ecocardiogramma.* A conferma di questi meccanismi molecolari, l'indagine ecocardiografica ha mostrato un miglioramento significativo della funzione cardiaca. Nel gruppo di pazienti trattati con gliflozine, la frazione di eiezione (FE) è aumentata notevolmente, passando da una media basale di 32,1% a 42,6% dopo un anno. Inoltre, è stato osservato un incremento del **Global Longitudinal Strain (GLS)**, un parametro sensibile che indica un rimodellamento ventricolare sinistro favorevole e indirettamente una migliore risposta elettrica dei pazienti trattati con CRT.

Implicazioni Cliniche e Socio-Economiche

Le scoperte dello studio SAETTA hanno un impatto potenziale enorme sulla pratica clinica e sui sistemi sanitari. La comprensione dei meccanismi d'azione a livello molecolare e cellulare apre la strada a una medicina di precisione, in cui la risposta alla terapia con gliflozine può essere predetta e monitorata tramite l'analisi di biomarcatori metabolici specifici. Inoltre, i risultati suggeriscono un'importante sinergia tra gliflozine e terapia di resincronizzazione cardiaca (CRT). Il miglioramento del metabolismo e della stabilità elettrica del cuore indotto dalle gliflozine potrebbe aumentare la percentuale di pazienti che rispondono alla CRT, riducendo il

numero di *non-responder* e ottimizzando l'efficacia di questo trattamento invasivo. Un'altra implicazione clinica cruciale, considerando l'effetto sul miglioramento della funzione di pompa cardiaca e l'effetto antiaritmico dimostrato, è la potenziale riduzione dell'indicazione all'impianto di dispositivi invasivi come i defibrillatori impiantabili (indicati dalle attuali linee guida per i pazienti a rischio di morte cardiaca improvvisa aritmica con FE severamente ridotta) migliorando la qualità di vita dei pazienti e riducendo i costi sanitari diretti.

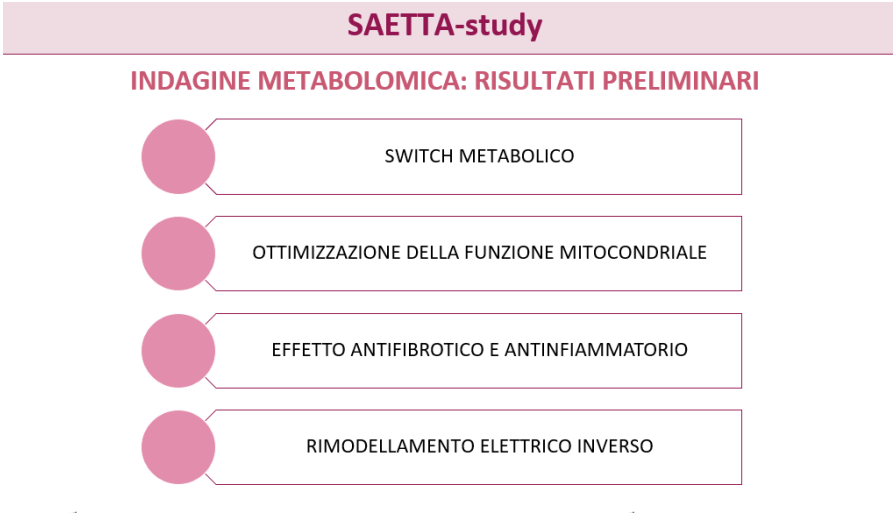


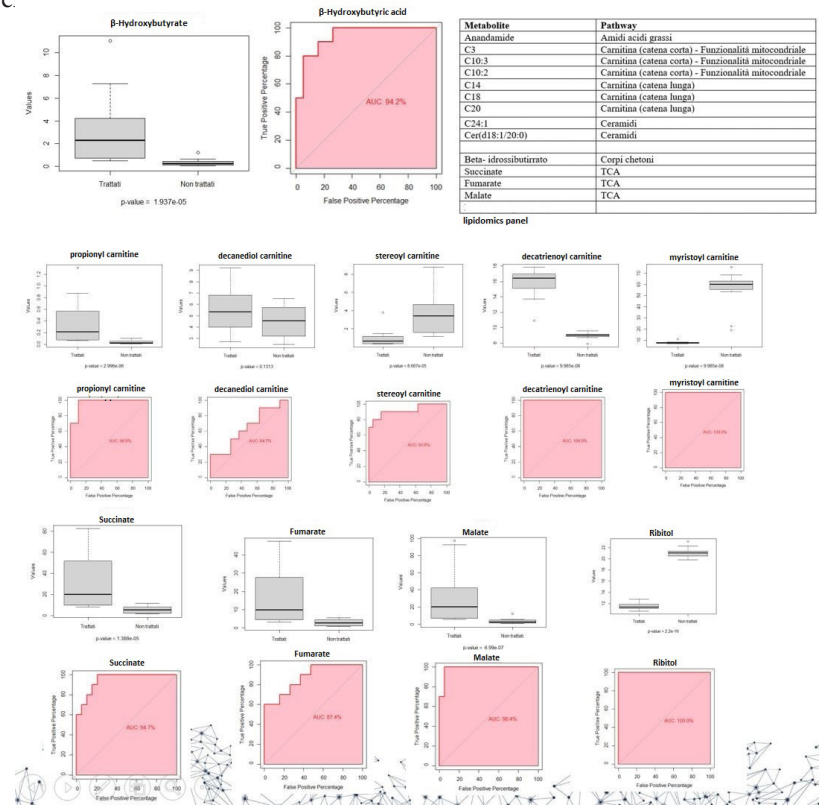
Fig. 5. Risultati principali dell'indagine metabolomica effettuata tramite spettrometria di massa sui campioni di sangue prelevati dai pazienti arruolati

Dal punto di vista socio-economico, le ricadute sono altrettanto significative. La riduzione delle ospedalizzazioni per scompenso cardiaco e il miglioramento della prognosi si traducono in un abbattimento dei costi diretti per le strutture sanitarie e in una diminuzione dei costi indiretti legati alla perdita di autonomia del paziente. In un'ottica di sostenibilità del Servizio Sanitario Nazionale, le gliflozine si confermano come un'innovazione traslazionale capace di coniugare rigore scientifico e sostenibilità economica.

Conclusioni

Lo studio SAETTA fornisce una comprensione più profonda dei mec-

canismi attraverso cui le gliflozine migliorano la prognosi dei pazienti con scompenso cardiaco. I risultati preliminari indicano che questi farmaci agiscono su una duplice via: da un lato, riprogrammando il metabolismo cardiaco verso un profilo energetico più efficiente e meno tossico; dall'altro, modulando i meccanismi ionici e agendo sul rimodellamento elettrico del miocardio. Questi effetti si traducono in un miglioramento documentato della funzione sistolica e in un rimodellamento cardiaco inverso, anche elettrico



Metabolite	Pathway
Anandamide	Amidi acidi grassi
C3	Carnitina (catena corta) - Funzionalità mitocondriale
C10:3	Carnitina (catena corta) - Funzionalità mitocondriale
C10:2	Carnitina (catena corta) - Funzionalità mitocondriale
C14	Carnitina (catena lunga)
C18	Carnitina (catena lunga)
C20	Carnitina (catena lunga)
C24:1	Ceramidi
Cer(d18:1/20:0)	Ceramidi
Beta- idrossibutirrato	Corpi chetoni
Succinate	TCA
Fumarate	TCA
Malate	TCA

lipidomics panel

Fig. 6. Pannello di metaboliti analizzato mediante spettrometria di massa. Confronto dei metaboliti rilevati tra i diversi gruppi

In definitiva, lo studio conferma che le gliflozine rappresentano un pilastro fondamentale nel trattamento dello scompenso cardiaco, offrendo un esempio concreto di come la ricerca traslazionale possa portare a progressi significativi nella cura dei pazienti e nell'efficienza dei sistemi sanitari.

FRANCESCO DE LEONARDIS*

GIOVANNI RENICA: LA COMMITTENZA DELLE FAMIGLIE BORROMEO E BUSCA**

Secondo la testimonianza di Giuseppe Gallia, Giovanni Renica (Montirone, 1808 – Brescia, 1884), per completare la sua formazione, si trasferì a Milano nel 1828 su consiglio dell'architetto Rodolfo Vantini (Brescia, 1972 – 1856) che era stato suo insegnante nelle aule dell'I.R. Liceo di Brescia. Nell'elogio funebre tenuto al Cimitero Vantiniano il 29 agosto 1884, Gallia ebbe infatti a dire:

> Passò del 28, a consiglio e persuasione dello stesso Vantini, a Milano a quelle maggior scuole; dove datosi del tutto alla pittura di paese, raccomandato dal Vantini singolarmente a Giovanni Migliara, non tardò, uscito di discepolo, a gareggiare coi più valenti e levarsi tra i primi[1].

Renica trovò a Milano una città artisticamente vivace, si iscrisse all'Accademia di Brera, frequentando la Scuola di Prospettiva, che comprendeva anche i corsi per gli scenografi e i paesaggisti, e seguì le lezioni dell'architetto Francesco Durelli (Milano, 1792 – 1851) che lo avviò alla teoria delle vedute prospettiche degli edifici[2]. Fu poi anche nella scuola privata aperta

---

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

** Testo della conferenza tenuta presso l'Ateneo di Brescia venerdì 29 novembre 2024 in occasione del Convegno *Giovanni Renica (1808-1884).*

[1] Il discorso di Giuseppe Gallia è pubblicato in «La Sentinella Bresciana», 30 agosto 1884 e ripreso, con alcune lievi modifiche, in «Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1884», Brescia, pp. 285-289.

[2] Presso l'Archivio Storico dell'Accademia di Brera non esistono i registri degli allievi iscritti negli anni in cui Renica era a Milano. C'è però un *Elenco degli allievi che frequentano attualmente la Scuola di Prospettiva*, senza data ma conservato insieme a documenti del 1830, in cui compare il nome di Giovanni Renica, bresciano e figlio di Giacomo, domiciliato a Milano in Contrada S. Salvatore (ASAB, Scuole Diverse dal 1822 al 1832, Tea G IV 15). Inoltre nel 1835, in occasione della partecipazione di Renica al concorso per il Premio Girotti, il professor Durelli dichiarò: «Certifico io infrascritto che il Sig.r Giovanni Renica

nel 1823 da Giovanni Migliara (Alessandria, 1785 – Milano, 1837), che era tra i membri dell'Accademia senza però esercitarvi l'insegnamento[3]. Nella Milano romantica Migliara aveva stretto amicizia con Rodolfo Vantini. Nel 1826-1827 l'architetto bresciano aveva vinto il concorso per la realizzazione dei caselli di Porta Orientale, un cantiere che lo tenne impegnato fino al 1833; in questo periodo vi furono diverse occasioni di incontro, testimoniate anche da alcune collaborazioni[4] e dalle numerose lettere che i due si scambiarono[5]. Vantini "affidò" Giovanni Renica a Migliara informandosi, attraverso la corrispondenza con l'amico, sui progressi e l'attività del suo giovane protetto. Anche se non ne fa cenno nelle lettere inviate al Vantini, fu probabilmente Giovanni Migliara, molto ben introdotto nell'ambiente milanese, a mettere in contatto il suo giovane allievo con una delle più illustri famiglie aristocratiche della città: i conti Borromeo Arese.

Già tra la fine del 1833 e i primi mesi del 1834 Renica fu chiamato ad impartire lezioni di pittura al conte Federico (1805 – 1882), figlio di Giberto V (1751-1837) e fratello di Vitaliano (1791-1874) e di Renato (1798-1875). È quanto è emerso da un'annotazione in un registro di spese per Studi e Divertimenti del conte Federico in data 14 febbraio 1834: «Ho ricevuto io sottoscritto Milanesi Lire sessantacinque quali sono da passarsi al Pittore Renica per n. 20 Lezioni e £ 5 sono per montura di due piccoli tableau, e per fede Federico Borromeo»[6]. Iniziò in questo modo un rapporto che ebbe, come vedremo, importanti sviluppi negli anni successivi.

---

di Brescia ha frequentato per due anni consecutivi la Scuola di prospettiva di codest' I.R. Accademia, facendo il corso completo di tutti i rami d'insegnamento che alla medesima scuola appartengono ed in fede, Milano 27 giugno 1835, Francesco Durelli, Prof.e Supp. te di Prospettiva e membro dell' I.R. Accademia» (ASAB, Legati (A-Z), Girotti/2, Concorsi dal 1833 al 1852).

[3] Giovanni Migliara figura tra i membri dell'Accademia dal 1822 al 1836; si veda in proposito la serie degli *Atti dell'I.R. Accademia delle Belle Arti in Milano.*

[4] A Migliara si devono i disegni per le incisioni con la *Barriera al dazio di Porta Orientale in Milano* (1826), per la serie di litografie con *Il Campo santo di Brescia* (1829-1830); sua anche l'immagine dei *Resti del Tempio Capitolino a Brescia* per il frontespizio del primo volume del *Museo Bresciano Illustrato* (1835). Vantini si fece invece tramite dell'acquisto di dipinti di Migliara da parte del conte Paolo Tosio e di Camillo Brozzoni.

[5] Devo alla generosa cortesia di Antonio Rapaggi la possibilità di consultare il *Carteggio epistolare di Rodolfo Vantini*, di cui è in progetto la pubblicazione. L'opera, che raccoglie la fondamentale trascrizione dell'intero epistolario vantiniano, contiene un importante nucleo di lettere tra Vantini e Migliara, ricche anche di riferimenti all'alunnato di Giovanni Renica.

[6] Archivio Borromeo, Famiglia Borromeo C. Federico VII di Giberto V – Studi e Divertimenti 886 -Busta 1363. Ringrazio Luciano Faverzani per aver condiviso i risultati della sua ricerca, condotta nell'Archivio Borromeo all'Isola Bella, grazie alla quale è stato possibile dare nuova luce ai rapporti tra Giovanni Renica e i membri della Famiglia Borromeo.

Anche nel 1835, il 10 aprile, venne annotata la spesa per un altro ciclo di lezioni: «Sono Milanesi Lire sessantasei, che io sottoscritto ho ricevuto dal S. Giuseppe Curioni, e queste da corrispondersi al Pittore Gio. Renica per n. 20 Lezioni, più £ 6 per spese, ed in fede Federico Borromeo». Ancora in veste di maestro di disegno Renica compare in un documento, datato I° settembre 1842, che attesta il pagamento di 22 lezioni impartite a Emilio Borromeo (Milano, 1929 – Isola Bella, 1909), figlio tredicenne del conte Vitaliano[7].

Nel 1839 il conte Federico Borromeo progettò un viaggio con meta la Grecia e il Vicino Oriente e volle che ad accompagnarlo fosse il suo maestro di pittura, perché documentasse con un ampio *reportage* i monumenti, i paesaggi e i costumi delle popolazioni locali. Occorre, a questo punto, una breve digressione. Giuseppe Elena, ben introdotto nell'ambiente artistico milanese, nella *Guida critica all' Esposizione delle Belle Arti in Brera* del 1842, scrive:

> Avendo egli fatto, quale compagno del conte Federico Borromeo, un giro in Oriente, in Siria, in Egitto ci fa vedere allo scrupolo dipinti i bazar, le moschee, i turchi, le carovane, il Cairo, Bairut, S. Giovanni d'Acri, le acque, le sponde del Nilo, il levare e il tramonto del sole africano…[8]

La notizia fu poi ripresa da quanti si sono occupati di Renica fino alla metà degli anni Settanta del secolo scorso[9]. Nel catalogo della *Mostra antologica del pittore Giovanni Renica (1808-1884)*, tenuta a Bagnolo Mella nel 1975, si sostiene invece che «il conte Renato Borromeo lo volle con sé in un viaggio in Oriente…» e l'affermazione, priva di ogni appiglio documentario, si trova poi ripresa in diverse pubblicazioni successive. Nel Registro di Cassa del conte Federico Borromeo, in data 9 maggio 1840, c'è però un'annotazione che toglie ogni possibilità di dubbio in proposito: «A Casabelli F.co per 10 mesate dall'agosto 1839 a tutto maggio 1840 durante il viaggio in Levante coll'Illustris. S. Conte Padrone in compagnia del Pit.e Renica – Lire 528,50»[10]. Francesco Casabelli era il domestico personale del conte, al quale il 16 giugno venne concessa un'ulteriore gratifica: «Dalla

---

[7] Archivio Borromeo, 1842 Cassa di S.E. il Sig. Conte Vitaliano Borromeo – Registro 443: «I° settembre A Gio. Renica maestro di disegno a saldo di 22 Lezioni datte all'Ill.o Sign Conte Emilio – 66 Lire Austriache».

[8] G. Elena, *Guida critica all' Esposizione delle Belle Arti in Brera*, Milano, 1842, pp. 22-23.

[9] Si veda: M. Rosci, *L'evoluzione del "semplice" paesaggio. Basiletti e Giuseppe Bisi*, in M.C. Gozzoli, M. Rosci, *Il volto della Lombardia da Carlo Porta a Carlo Cattaneo, paesaggi e vedute*, Milano, 1975, p. 227.

[10] Archivio Borromeo, 1840 Cassa particolare dell'Illustrissimo Signor Conte Federico Borromeo dal 10 aprile al 31 decembre – Registro 253.

Cassa dell'Ill.o Signor Conte Federico Borromeo si pagheranno in vigore del presente mandato a Francesco Casabelli Li.e settantadue, e centesimi. ottantadue per grazioso dono ordinato dal S. Conte in occasione del viaggio in Turchia e essendo rimasto pienamente soddisfatto».

Federico Borromeo e Giovanni Renica, accompagnati dal Casabelli, partirono da Milano ai primi di agosto e attraverso Bologna, Fano e Senigallia raggiunsero Ancona dove, il 17 del mese, si imbarcarono sul "Mahmudie", un lussuoso vapore del Lloyd Austriaco che faceva servizio sulla rotta Trieste-Syros[11]. In mancanza di un diario di viaggio, l'itinerario seguito può essere ricostruito attraverso gli studi a olio e i numerosi disegni degli album che recano la data e l'indicazione dei luoghi visitati. Sulla terza di copertina dell'Album n. 2 Renica schizzò un piccolo ritratto di profilo del *Capitano del Vapore Lloyd Tomaso Gelcic* (Ateneo, inv. 01666)[12]; su un foglio sciolto vediamo inoltre due compagni di viaggio: a sinistra è il pittore Hermann Kretzschmer (1811-1890), a destra il giovane architetto Jakob Hochstetter (1812-1880) che, nel loro *Grand Tour* di formazione, avevano visitato l'Italia e ora stavano navigando alla volta della Grecia e dell'Oriente; Renica li disegnò seduti ed intenti alla lettura, in basso scrisse i loro nomi e aggiunse «sul Mahmudie». Scendendo lungo la costa adriatica raggiunsero la Grecia, prima tappa del viaggio, alla quale Caterina Spetsieri Beschi ha dedicato un approfondito studio pubblicato dall'Ateneo nel 2004[13]. Ripresa la via del mare, navigarono verso Alessandria in Egitto, dove arrivarono il 25 settembre[14]. Da Alessandria si spostarono al Cairo, rimanendovi per tutto il mese di ottobre; discesero lungo il Nilo per raggiungere i grandi siti archeologici dell'Alto Egitto; nel gennaio 1840 mossero verso la Palestina, passarono da Gaza, salirono poi a Gerusalemme, dove si trattennero per alcuni giorni, furono poi a Nablus, Nazareth, San Giovanni d'Acri, Sidone, Tiro e infine a Beirut. Facendo scalo a Larnaca, il

---

[11] Si veda: *Navigazione a Vapore del Lloyd Austriaco,* in «Giornale del Lloyd Austriaco di notizie marittime», Anno V, Trieste, Domenica 11 Agosto 1839, N. 96: «Il Piroscafo N. 6, nominato Mahmudie, comandato dal cap. Tom. Gelcich, partirà tempo permettendo, il dì 16 agosto 1839, da qui per Ancona, Corfù, Patrasso, Atene e Sira, ove troverà altro piroscafo della Società, sul quale i passeggieri, merci, gruppi ecc. potranno continuare il viaggio per Smirne, Dardanelli e Costantinopoli».

[12] Tommaso Gelcich fu Capitano del Lloyd Austriaco; ebbe un ruolo anche nelle vicende del nostro Risorgimento perché nel 1844 trasportò nascostamente da Trieste a Corfù Emilio Bandiera, in fuga da Venezia.

[13] C. Spetsieri Beschi, *La Grecia nelle immagini di Giovanni Renica (1839-1840)*, Supplemento ai «Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1993», Brescia, 2004.

[14] Giancarlo Piovanelli in *Il pittore Giovanni Renica e il suo viaggio in Oriente*, pubblicato nei «Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1963», Brescia 1965, a pag. 266 ricorda tra i disegni poi trafugati nel 1985: *Veduta del porto di Alessandria* (25 settembre), *Veduta della città dal mare* (27 settembre) e *La colonna pompeiana* (27 settembre).

porto dell'isola di Cipro, e a Rodi, raggiunsero Smyrne, città multietnica e vivace, che attrasse Renica non solo per le sue strade, le sue fontane e il porto, ma anche per i diversi costumi dei suoi abitanti che fissò in una serie di acquerelli. In aprile li ritroviamo a Costantinopoli dove incontrarono l'architetto ticinese Gaspare Fossati (Morcote, 1809-1883) che lo zar Nicola I nel 1837 aveva inviato nella città sul Bosforo con l'incarico di costruire la nuova sede dell'ambasciata russa[15]. Da Costantinopoli mossero alla volta dell'Italia, facendo tappa a Malta, e, attraversato lo stretto di Messina, risalirono le acque del Tirreno verso Napoli, Livorno e Genova. Rientrato a Milano, Renica si trovò arricchito dall'esperienza vissuta e da un prezioso carico di dipinti e disegni che fecero di lui un precoce e stimato orientalista nella pittura lombarda del primo Ottocento[16].



Giovanni Renica, *Veduta della strada che da Gaza conduce a Gerusalemme*, Brescia, Ateneo di Brescia.

[15] Gaspare Fossati rimase a Costantinopoli fino al 1858, tra i suoi lavori va ricordato il restauro della moschea di Santa Sofia commissionatogli dal sultano Abdülmecid I. In segno di amicizia il conte Federico Borromeo, dopo il suo ritorno in Italia, diede disposizioni perché gli fossero inviati a Costantinopoli «pezzi 1 Cioccolata con Vaniglia [e] 2 Stracchini di Gorgonzola» (Archivio Borromeo, 1840 Cassa particolare dell'Illustrissimo Signor Conte Federico Borromeo dal 10 aprile al 31 dicembre – Registro 253).

[16] Giuseppe Elena scrive: «In conclusione gli amatori, se si portassero allo studio di Renica, potrebbero scegliere variati soggetti fra più di 400 studii di vedute e costumi presi sul luogo ed improntati da maestro, come si dimostra l'autore» (G. Elena, *Guida critica all' Esposizione delle Belle Arti in Brera*, Milano, 1842, p. 23).

I rapporti con Federico Borromeo non si interruppero alla fine del viaggio perché il conte divenne uno dei principali committenti di dipinti di soggetto orientale. Già nel settembre 1840, nel catalogo della mostra dell'Ateneo a Brescia, Federico Borromeo compare infatti come proprietario di quattro opere[17]; all' Esposizione di Brera nel 1842 il conte risulta invece committente di un trittico con *Tre vedute sul Nilo*, in catalogo al n. 133[18], che vennero così descritte da Giuseppe Elena:

> Nel n° 133 immaginatevi la sensazione che provasi in mezzo un gran fiume sul levar del sole alla prima vista delle piramidi. Nel n° 133 vedete un oragano che innalza le onde del Nilo e la polvere del deserto, spettacolo imponente, ma non tanto da desiderarsi, a cui fu presente l'autore che osservate dipinto nel quadro. Nel n° 133 eccovi la rosea tinta del cielo sulla parte dell'orizzonte opposta al tramonto e l'innumerevole stuolo di oche selvatiche, che formerebbe la delizia e la gloria del più inesperto nostro cacciatore[19].

Nel 1844, ancora a Brera, fu esposto il dipinto *Fiera greca a Sparta* «di commissione del conte Federico Borromeo»[20]. Resta infine da ricordare che Giovanni Renica fu sicuramente ospite del conte nel palazzo di Sedriano, entrato a far parte del patrimonio immobiliare della famiglia nel XVIII secolo in seguito al matrimonio di Giovanni Benedetto Borromeo, VII marchese di Angera, con la contessa Clelia Grillo. Il palazzo, posto nella campagna a sud di Milano, era circondato da un vastissimo parco, in cui facevano bella mostra alberi di essenze diverse, aiuole fiorite, statue e un laghetto. Renica dipinse la tavoletta *Giardino del Signor Conte Federico Borromeo a Sedriano* (Ateneo, inv. 00722), in cui è raffigurata una piccola costruzione in forma di pagoda, e due vedute della campagna circostante: *Temporale con effetto di sole a Sedriano* (Ateneo, inv. 00348) e *Pianura di Sedriano. Effetto di sole* (Ateneo, inv. 00399).

---

[17] *Prospetto della Sessione Pubblica dell'Ateneo di Brescia che si terrà nel giorno X Settembre MDCCCXL*, Brescia, 1840, p. 10. Le quattro tele sono intitolate: *Notte. Veduta d'Ermin sul Nilo*, *Tramonto di sole. Veduta sul Nilo*, *Temporale. Veduta presa sull'alto Nilo* e *Veduta del basso Nilo colle piramidi presso al Cairo.*

[18] *Esposizione delle opere degli artisti e dei dilettanti nelle Gallerie dell'I.R. Accademia di Belle Arti per l'anno 1842*, Milano, 1842, p. 19.

[19] G.Elena, Guida critica all' Esposizione delle Belle Arti in Brera, Milano, 1842, p. 23. La descrizione del soggetto dei quadri, fatta da Elena, fa ritenere che possano essere gli stessi già esposti nel 1840 a Brescia.

[20] *Esposizione delle opere degli artisti e dei dilettanti nelle Gallerie dell'I.R. Accademia di Belle Arti per l'anno 1844, Milano,* 1844, p. 53.



Giovanni Renica, *Giardino del Signor Conte Federico Borromeo a Sedriano*, Brescia, Ateneo di Brescia.

Altrettanto importante e duraturo nel corso del tempo fu il rapporto avuto da Giovanni Renica con il conte Renato Borromeo Arese, che, oltre a rivestire cariche onorifiche nella Milano austriaca, fu molto presente nella vita sociale e culturale della città. Il conte Renato condivideva con il fratello Vitaliano l'interesse per le scienze naturali e amava il teatro, la musica e le arti; frequentava la Scala nel palco di famiglia, fu direttore dal 1840 al 1848 dell' I.R Conservatorio di Milano, presidente dell'Accademia dei Filodrammatici, amministratore del Pio Istituto Filarmonico, del Pio Istituto Teatrale e del Pio Istituto Tipografico, che prestavano assistenza ai musicisti, ai teatranti e ai tipografi; dal 1842 fino alla sua morte, avvenuta il 29 gennaio 1875, fu amministratore della Fabbrica del Duomo e, in veste di presidente, guidò la Commissione per il Monumento Nazionale a Cesare Beccaria che fu affidato allo scultore Giuseppe Grandi (Ganna, 1843 – 1894) e posto in opera nel 1871.

Il 1835 fu per Giovanni Renica, che continuava a frequentare a Milano lo studio di Migliara[21], un anno di importanti riconoscimenti. A luglio fu nominato socio d'onore dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Brescia[22];

[21] I.F. [Ignazio Fumagalli], *Esposizione di Belle Arti nell' I.R. palazzo di Brera - Continuazione e fine*, in «Biblioteca Italiana», Ottobre 1835, p. 12.

[22] Secondo il regolamento Renica non poteva essere socio effettivo perché residente a Milano.

ad agosto partecipò invece all'esposizione dell'Ateneo con una serie di opere tra le quali vi erano tre vedute commissionate da Renato Borromeo Arese: *Veduta di Subiaco*, *Veduta delle cascatelle di Tivoli* e *Veduta di Napoli* di cui abbiamo notizia attraverso la descrizione che ne fece il segretario dell'Ateneo Cesare Arici[23]. Sono dipinti in cui Renica utilizzò i numerosi disegni realizzati nel corso del viaggio compiuto nel 1834 a Roma e Napoli in compagnia del suo maestro Giovanni Migliara. Cesare Arici ne scrisse lodandoli con convinzione:

> *Veduta di Subiaco preso dalla strada che conduce al convento di S. Benedetto.* Con questo dipinto l'artista non ha voluto offrire il più bel punto di veduta di questo pittoresco paese, ma bensì un singolarissimo effetto di luce prodottovi dal sole che si cela dietro l'orizzonte. Il paese è in ombra se non ché alcune strisce di luce infuocata pare che ardano que' luoghi in cui battono. Con l'attento studio fatto sul vero l'artista è arrivato a non cadere nell'ammanierato, quantunque l'effetto di luce rappresentato sia bizzarrissimo. Osservandone il dipinto vi si scorge che la natura vi è espressa con forza di colorito.
>
> *Delle cascatelle di Tivoli* – Da Subiaco seguendo il corso del Teverone che vedesi espresso anche nel su accennato dipinto arrivasi alle tanto decantate e tante volte dipinte Cascatelle di Tivoli. - L' Artista nel suo dipinto ha presentato le Cascatelle sotto un punto dei meno ripetuti e copiati, e per ammaestrarsi nel vero nel rappresentare i vari fenomeni della luce ha voluto rappresentarle in ombra per così assecondare le tinte locali ed aumentare il romantico che presentano. *Veduta presa nella città di Napoli sulla strada in vicinanza del mare che conduce a S.ta Lucia ed al Castello dell'Ovo* – Sul fondo del quadro si presenta da questo punto il Vesuvio con assai belle linee. Si è qui anche voluto rappresentare tanto della città che basti a mostrarne la caratteristica forma delle case. – La trasparenza del cielo, quantunque vaporoso e preso di mattina, la varietà e l'anima delle macchiette sono caratterizzate che osservando il dipinto sentesi trasportato sotto il bellissimo cielo di Napoli. – Questi tre dipinti vennero commessi dal Sig. Conte Renato Borromeo.

In seguito, alle esposizioni di Brera, Renato Borromeo risulta committente nel 1842 di *Le piramidi d'Egitto*[24] e nel 1846 di una *Veduta della rocca di Angera*[25]. Di particolare importanza fu però la frequentazione che

---

[23] ASBs, Archivio Ateneo, Busta 218, Fascicolo Renica Giovanni. La *Veduta di Napoli* fu presentata anche a Milano all'esposizione di Brera nel 1835 (*Esposizione dei grandi e piccoli concorsi ai premj e delle opere degli artisti e dei dilettanti nelle Gallerie dell'I.R. Accademia di Belle Arti per l'anno 1835*, Milano, 1835, p. 38).

[24] *Esposizione delle opere degli artisti e dei dilettanti nelle Gallerie dell'I.R. Accademia di Belle Arti per l'anno 1842*, Milano, 1842, p. 19.

[25] *Esposizione delle opere di Belle Arti nelle Gallerie dell'I.R. Accademia per l'anno 1846,* Milano, 1846, p. 40.

Giovanni Renica ebbe con i Borromeo nella rocca di Angera e nelle Isole Borromee sul Lago Maggiore come risulta dai numerosi disegni realizzati in quelle occasioni. Angera con la Rocca e il lungolago del paese compaiono in un disegno acquerellato dell'Album n. 1: *La Rocca di Angera* (Ateneo, inv. 01591) e in quattro disegni acquerellati dei fogli sparsi: *Cortile della Rocca Borromeo d'Angera* (Ateneo, inv. 01450), *Veduta del Lago Maggiore con la Rocca Borromeo di Angera* (Ateneo, inv. 01452) e *Veduta di Angera con il Santuario della Madonna della Riva* (Ateneo, inv. 01451). Dalla splendida villa dell'Isola Bella disegnò, in rapidi schizzi, tre vedute del lago: *Il Lago Maggiore con le Isole Borromee* (Ateneo, inv. 01579), *Veduta del Lago Maggiore con l'isola dei Pescatori* (Ateneo, inv. 01612) e *Paesaggio lacustre* (Ateneo, inv. 01582); non mancano inoltre vedute delle località vicine: *Eremo di Santa Caterina del Sasso a Leggiuno* (Ateneo, inv. 01577), *L'approdo all'Eremo di Santa Caterina del Sasso* (Ateneo, inv. 01578), *Veduta del porto di Sesto Calende* (Ateneo, inv. 01453), *Veduta di Cannobio* (Ateneo, inv. 01708) e *Il lungolago di Cannobio con il santuario della Santissima Pietà* (Ateneo, inv. 01709).

È tuttavia a Viggiù che Renica fu ospite di Renato Borromeo in diverse occasioni e per periodi non brevi. Sulle amene colline del Varesotto il conte, intorno al 1840, aveva fatto costruire una grande villa, su disegno dell'architetto Giacomo Tazzini (Baggio, 1785 – Milano, 1861), che in quegli anni soprintendeva, tra l'altro, alla realizzazione del parco della Villa Reale di Monza; Tazzini progettò un edificio tardo neoclassico dotato di due facciate, una rivolta alla strada e l'altra aperta sul giardino. Questa facciata si vede in un disegno di Giovanni Renica, databile al 1840 (Ateneo, inv. 01314), in cui si notano, a sinistra, il portale neogotico che dava accesso al parco, e la pagoda in legno del tutto simile a quella che era nel giardino di Sedriano (Ateneo, inv. 00722); sulla terrazza sono schizzati alcuni personaggi, che ammirano il panorama con il monte Sant'Elia, e tra loro c'è una figurina con la barba folta che potrebbe essere identificabile nel proprietario della dimora. Renica non ha lasciato alcun disegno degli interni, che furono decorati, ma dopo il 1840, dai pittori Pietro Mariani, Giacomo Pellegatta e Alessandro Montanara, e nemmeno della serra e dell'edificio a pianta circolare della scuderia[26].

[26] Una descrizione della Villa Borromeo nel XIX secolo si legge in S. Pellegatta, *Tre giorni a Viggiù. Guida storico-artistica descrittiva di Viggiù e suoi dintorni con incisioni e vedute*, Milano, 1894, pp. 33-37.



Giovanni Renica, *Villa Borromeo a Viggiù*, Brescia, Ateneo di Brescia

Villa Borromeo compare inoltre in due *Vedute* di Viggiù, una delle quali è datata 1840 (Ateneo, inv. 01315 e 01318), ma sono il paese e le località vicine, meta di frequenti escursioni, che Renica ci mostra in disegni, datati fino al 1843, e in oltre un centinaio di studi a olio e anche in tele di maggiori dimensioni, alcune delle quali furono presentate a Brera nel 1846 e nel 1851[27]. Renica salì la ripida strada che conduce alla chiesetta posta sulla cima del monte Sant'Elia da cui si vede a sud la pianura e a nord il sottostante lago di Lugano; si portò, tra edicole votive e faggi secolari, sul colle di San Martino e a San Maffio; si recò alle cave di pietra calcarea di Viggiù e di Brenno; ascese sulla cima brulla del monte Orsa; sostò sulle rive del torrente Bevera e del fiume Clivio. Rivolse lo sguardo al cielo e studiò i moti dell'aria; si lasciò stupire davanti ad albe e tramonti infuocati,

[27] Nel catalogo di Brera del 1846 figurano: *Veduta presso Viggiù* (commissionata dal conte Giulio Litta Borromeo), *Veduta di Viggiù con temporale* e *Veduta della rocca di Angera* (*Esposizione delle opere di Belle Arti nelle Gallerie dell'I.R. Accademia per l'anno 1846*, Milano, 1846, pp. 41-42); nel 1851: *Veduta del monte Mendrisone presso Viggiù*, *Fiume di Clivio presso Viggiù*, *Quadro rappresentante la veduta di Cuasso al basso* (*Esposizione delle opere di Belle Arti nelle Gallerie dell'I.R. Accademia per l'anno 1851*, Milano, 1851, pp. 32-33).

alla pioggia che scroscia da nuvole gonfie e inquiete, alla nebbia impalpabile che avvolge nel silenzio i profili delle case; contemplò lo scorrere dei torrenti e il frangersi dell'acqua contro i massi rocciosi, sentì la bellezza scultorea dei castagni dai tronchi contorti e rugosi. Dipinse tutto questo in decine e decine di studi che non hanno la compiutezza delle tele destinate al mercato, ma sono il frutto di un'espressione più libera, di un fare rapido, di un'attenzione ai fenomeni naturali cui l'artista si rivolge quasi con lo sguardo dello scienziato. La pennellata qui diviene più moderna, il colore più corposo e vi emerge una tensione verso la creazione di uno spazio intimo nel quale si può ritrovare il respiro della realtà e l'anima segreta delle creature. E il pittore era probabilmente a Viggiù l'8 luglio del 1842 quando si verificò l'eclissi totale di sole che dipinse in un piccolo studio (Ateneo, inv. 00941), ambientandola in un paesaggio di fantasia, ma riferibile alla località varesina; dallo studio ricavò poi due quadri più grandi e con elementi di paesaggio diversi[28]. Uno dei dipinti, esposto a Brera, fu notato da Giuseppe Francesco Baruffi, professore all'Università di Torino, che ne scrisse nel resoconto di una delle sue "pellegrinazioni autunnali", pubblicato sulla «Rivista Europea»:

> Osservai che alcuni pittori, come ad esempio il signor Renica, avevano rappresentato al vivo il magnifico eclisse solare dello scorso luglio il che prova quanto aveva io pure allora pubblicato, che questi fenomeni dovevano destare il genio degli artisti e dei poeti[29].

Non trova invece riscontro documentario la notizia, presente in alcune biografie di Giovanni Renica, che l'artista abbia accompagnato, tra il 1849 e il 1850, Renato Borromeo in Svizzera dove il conte si sarebbe rifugiato dopo il ritorno degli Austriaci in Lombardia[30]; è un fatto che Renica dipinse diversi paesaggi del Canton Ticino, in particolare a Ligurno, Besazio

---

[28] M.C. Gozzoli, M. Rosci, *Il volto della Lombardia da Carlo Porta a Carlo Cattaneo, paesaggi e vedute*, Milano, 1975, p. 231. Il dipinto citato da Rosci è firmato "Gio. Renica 1842" e reca al retro un'etichetta con: «Quadro eseguito dal pittore Renica / rappresentante / l'Eclisse totale di sole avvenuta il 8 luglio 1842 / ch'ebbe principio ad ore 5 min.ti 15 mattina e fine ad ore 7,12 / La massima oscurità cadde ad ore 6,12 e durò a Milano min:ti 1 ½»; L. Anelli, *L'Ottocento dal Neoclassicismo al naturalismo*, in *Duemila anni di pittura a Brescia*, a cura di C. Bertelli, II, *Dal Seicento al Novecento*, Brescia, 2007, p. 473.

[29] G.F. Baruffi, *Milano, Brescia, Padova*, in «Rivista Europea. Giornale di Scienze Morali, Lettere, Arti e Varietà», Milano, 1843, p. 362.

[30] La notizia compare per la prima volta nel catalogo della *Mostra antologica del pittore Giovanni Renica (1808-1884)*, Bagnolo Mella, Palazzo Comunale Brunelli Bertazzoli, 19-28 settembre 1975, Brescia, p.n.n.

e Mendrisio[31], ma disegnò anche vedute di Balerna e Morbio Inferiore datate 1842. Sono tutte località del Canton Ticino a poca distanza da Viggiù e risulta facile il pensare che durante i soggiorni in villa abbia compiuto escursioni oltre il confine. È comunque probabile che Renato Borromeo Arese abbia ritenuto prudente ritirarsi per un po' di tempo in Svizzera o in Piemonte nell'agosto del 1848; il palazzo di famiglia a Milano era stato saccheggiato; suo fratello, il conte Vitaliano, che era stato Vicepresidente del Governo provvisorio durante le Cinque Giornate, aveva dovuto riparare in Piemonte e i suoi beni erano stati sequestrati; il 12 agosto 1849 il nome di Vitaliano, insieme a quello di suo figlio Giberto, fu inserito nell'elenco degli 86 sudditi lombardo-veneti assenti che «per la loro ingiustificabile perseveranza nelle mene rivoluzionarie e per le loro sovvertitrici tendenze» erano esclusi dalla possibilità di rientrare[32]. Resta comunque evidente che Renica, nell'arco di tutta la sua produzione artistica, non affrontò mai temi risorgimentali, né in quadri presentati nelle pubbliche esposizioni né in disegni di uso privato in cui avrebbe potuto esprimere, senza problemi, sentimenti patriottici.

Altrettanto importante fu il rapporto stabilito, intorno alla metà degli anni Quaranta, con la famiglia dei marchesi Busca, in particolare con i fratelli Carlo Ignazio (Milano, 1791 – Roma, 1850) e Antonio Marco (Milano, 1769 – 1870). Quest'ultimo, in particolare, gli commissionò diverse opere e lo ospitò nelle suntuose dimore che la famiglia possedeva in Brianza, sul Lago di Como e in Lomellina. I fratelli Busca avevano unito al loro cognome anche quello illustre della madre Maria Luigia Serbelloni (Milano, 1772 – 1849) ed erano discendenti in linea paterna degli Arconati Visconti e degli Anguissola e in linea materna dei Castelbarco; non mancarono loro il censo, i palazzi, le ville e i castelli in Milano e fuori città[33]. Carlo fu appassionato egittologo e nel 1826 compì un viaggio in Egitto dove ebbe modo di partecipare a Saqqara agli scavi condotti da Amalia Nizzoli (Livorno, 1805 – Zante, 1841-1848) e riportò in Italia importanti reperti archeologici acquistati in loco, tra cui il famoso papiro Busca, oggi

---

[31] Tra le opere della donazione Renica si trovano: *A Ligurno* (Ateneo, inv. 00282), *Studio in Besazio* (Ateneo, inv. 00610), *Molino per andare a Castello presso Mendrisio* (Ateneo, inv. 00528), *Chiesa di Mendrisio* (Ateneo, inv. 00847)

[32] *Raccolta degli atti ufficiali, dei proclami ec. emanati e pubblicati in Milano dalle diverse autorità durante l'I.R. Governo Militare dal primo Aprile al 31 Ottobre 1849*, Tomo II, Milano, 1849, p. 329.

[33] I due fratelli ebbero il titolo nobiliare di Marchese di Lomagna; Carlo Ignazio lo ereditò dal padre Lodovico nel 1841 e lo trasmise dopo la sua morte nel 1850 al figlio Lodovico Paolo, dal quale passò nel 1865 allo zio Antonio Marco.

di proprietà dell'Ospedale Maggiore di Milano[34]. Carlo ebbe un figlio, Lodovico (Roma, 1828 – Milano, 1865) nato fuori dal matrimonio, che venne legittimato alla morte del padre ereditandone titolo e proprietà[35]. Entrambi i fratelli avevano ricevuto la passione per l'arte dai genitori che vivevano a Milano nello splendido Palazzo Serbelloni ed erano impegnati ad abbellirlo con dipinti e opere d'arte di ogni genere[36].

Antonio Busca[37] commissionò a Giovanni Renica nel 1842 la *Piccola*

---

[34] Sulla sua figura e sul collezionismo milanese di materiali provenienti da scavi in Egitto si veda: P. PIACENTINI, *Carlo Ignazio Busca Arconati Visconti: from his Travel in Egypt to the Castellazzo Collection*, in «Studi di Egittologia e Papirologia», 11, 2014, pp. 149-163. Amalia Marucchi Nizzoli ebbe un rapporto di amicizia con Maria Giulia Serbelloni, conosciuta durante un soggiorno a Milano nel 1822; raccontò le vicende e l'esperienza maturata durante i suoi lunghi anni in Egitto in *Memorie sull' Egitto e specialmente sui costumi delle donne orientali e gli harem scritte durante il suo soggiorno in quel paese (1819-1828*) pubblicato a Milano nel 1841 per iniziativa del marchese Francesco Cusani.

[35] Lodovico Paolo Busca nacque nel 1828 da una relazione del padre con Mary Leech Leake che in quel periodo si trovava a Roma insieme al marito, il celebre violinista George Bridgetower. Lodovico sposò nel 1852 Clementina Lazarich, dalla quale ebbe otto figlie femmine; nel 1863 la moglie morì nel mettere al mondo un maschio che non sopravvisse; sopraffatto dal dolore Lodovico Paolo si suicidò nel 1865; lo "zio" Antonio adottò le sei giovani nipoti ancora in vita, di cui la maggiore aveva solo dodici anni; con il suo testamento Antonio Busca nominò sue eredi le nipoti Antonia e Luigia.

[36] Francesco Podesti (Ancona, 1800 – Roma, 1895) eseguì a Roma nel 1825 un intenso ritratto dei fratelli Busca, oggi conservato nella Pinacoteca di Ancona e strinse amicizia con Antonio che, negli anni successivi, gli commissionò diverse opere di soggetto mitologico e letterario; a Milano decorò alcuni ambienti di Palazzo Serbelloni e lo stesso fece nella villa di Castellazzo. Nelle sue memorie biografiche, dettate intorno al 1870, Podesti ricorda l'accoglienza ricevuta a Milano nel 1851, al ritorno dal viaggio a Londra e Parigi, da Antonio Busca: «Trovai il Marchese che aveva anco perduta la madre. Ci abbracciammo. Mi elargì le sue solite grazie, e mi aggiunse inoltre una commissione di dipingergli a fresco nell'anno seguente le volte di una delle sale del suo particolare appartamento. Prima di lasciarci mi portò seco nella sua principesca Villa di Castellazzo, ove con grata sorpresa mi ritrovai in un pranzo splendidissimo, com'è suo costume, fra i migliori artisti di Milano», (G. L. Mellini, *Francesco Podesti: memorie autobiografiche*, in «Labyrinthos», I, ½, 1982, p. 233). Non è improbabile che tra i migliori artisti ci fosse anche Giovanni Renica. Sul rapporto tra Francesco Podesti e i marchesi Busca si veda inoltre: A. R. Podesti, *Note sulla committenza Busca-Serbelloni: il palazzo di Milano e la villa di Castellazzo*, in *Francesco Podesti*, a cura di Michele Polverari, Ancona, Mole Antonelliana, 2 giugno – I settembre 1996, Milano, 1996, pp. 73-82.

[37] Antonio Marco Busca, all'età di un anno nel 1796, divenne Cavaliere di Giustizia dell'Ordine di Malta; durante il governo austriaco fu nominato nel 1838 Ciambellano imperiale, Consigliere comunale di Milano dal 1845 al 1852, Consigliere intimo attuale di Stato nel 1854 e cavaliere di prima classe dell'Ordine della Corona Ferrea nel 1857; da Casa Savoia ebbe nel 1859 la Croce di Grand'Ufficiale dell'Ordine dei Santi Maurizio e Lazzaro e dal 1864 fu Senatore del Regno d'Italia. Nel 1850 divenne Consigliere ordinario

veduta di una fontana nel Cairo, esposta a Brera nel 1842[38]; nel 1851 entrarono nella sua collezione *Veduta del castello di Brescia*, *Veduta del Beldosso presso Agliate*, *Veduta di Castellazzo* e *Veduta del castello di Valleggio in Lomellina*[39]; nel 1853 fu invece il giovane Lodovico Busca ad acquistare la *Veduta dell'antico Foro Romano, ora detto Campo vaccino*[40].

Nel 1850 Giovanni Renica, insieme a Giuseppe Molteni e a Luigi Bisi, fu nominato Consigliere ordinario dell'I.R. Accademia di belle arti di Milano mentre il cavalier Antonio Busca e l'industriale Enrico Mylius, in quanto collezionisti e mecenati ma non artisti, vennero nominati Consiglieri straordinari[41]. La frequentazione tra Giovanni Renica e Antonio Busca, che amava soggiornare nelle dimore di famiglia fuori Milano, divenne amicizia. Importanti testimonianze di questa familiarità sono i numerosi studi e disegni del Fondo Renica dell'Ateneo. A Gorgonzola Renica dipinse la torretta del cinquecentesco palazzo Busca e la chiesa di sant'Agata[42], a Lomagna rivolse l'attenzione al paesaggio brianzolo[43], a Valeggio Lomellina raffigurò il castello in un dipinto e in due disegni[44]. Nella villa di Beldosso a Carate Brianza, per la sua posizione dominante sulla valle del Lambro, Renica gettò lo sguardo verso i monti della Brianza e contemplò con stupore il mutevole aspetto del cielo; diversi lavori furono dedicati a Tremezzo dove i Serbelloni possedevano Villa La Quiete, affacciata col

---

dell'I.R. Accademia di belle arti di Milano, nel 1866 Accademico d'onore dell'Accademia di San Luca di Roma.

[38] *Esposizione delle opere degli artisti e dei dilettanti nelle Gallerie dell'I.R. Accademia di Belle Arti per l'anno 1842*, Milano, 1842, p. 20.

[39] *Esposizione delle opere di Belle Arti nelle Gallerie dell'I.R. Accademia per l'anno 1851*, Milano, 1851, pp. 32-33. Nel catalogo non compare il nome del committente, ma i dipinti risultano tra le opere presenti nel 1877 nella villa Busca Serbelloni a Tremezzo (A. Balbiani, *Como, il suo lago, le sue valli e le sue ville descritte e illustrate. Nuova guida storica, artistica, industriale e commerciale*, Milano, 1877, p. 234).

[40] *Atti dell'I.R. Accademia di Belle Arti in Milano*, Milano, 1853, p. 80. Per la *Veduta dell'antico Foro Romano, ora detto Campo vaccino* si veda: P.A. CURTI, *Il Campo Vaccino in Roma o l'antico Foro Romano, quadro all'olio di Giovanni Renica consigliere ordinario di quest' I.R. Accademia*, in *Album – Esposizione di Belle Arti in Milano ed altre città d'Italia*, Milano, 1853, Anno XV, pp. 55-84, con una incisione dell'opera.

[41] Archivio Storico Accademia di Brera, Consiglieri accademici, Nomine dal 1803 al 1927. Tutta la documentazione è nella cartella di Enrico Mylius.

[42] Ateneo, inv. 00477 e 00373.

[43] Ateneo, inv. 00538, 00555, 02040, 00785, 00810 e 00567.

[44] Ateneo, inv. 00732; ci sono inoltre due disegni del castello (inv. 01548 e 01549) dai quali Renica ha tratto un dipinto, olio su tavola, 64 x 89 cm, datato 1857, di ubicazione ignota, ma conosciuto attraverso una fotografia.

suo splendido giardino all'italiana sulla riva occidentale del lago di Como. Meta prediletta fu tuttavia la villa Arconati, nota come il Castellazzo a Bollate. Scrigno prezioso di antichità, sculture e dipinti, circondato da splendidi giardini, Castellazzo fu il rifugio amatissimo del marchese che in estate ed autunno vi accoglieva la sua corte di artisti, di intellettuali e di amici. Nel Fondo Sola Busca presso l'Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana di Milano sono conservate alcune piccole agende[45], datate dal 1852 al 1864, sulle quali il marchese registrava, giorno per giorno, i suoi spostamenti e l'arrivo e la partenza di amici, parenti e conoscenti. Numerose sono le annotazioni che riguardano Giovanni Renica per soggiorni di alcuni giorni ma anche di un intero mese e per la presenza ai tradizionali pranzi del 13 giugno in occasione dell'onomastico del padrone di casa. Nell'agenda del 1852, a luglio, il marchese annota che Renica ha accompagnato a Castellazzo il pittore Julius Lange (Darmstadt, 1817 – Monaco di Baviera, 1878), che, in quegli anni, esponeva i suoi paesaggi a Milano, suscitando ammirazione entusiastica[46]. In un'occasione, nel 1855, si recò in villa insieme alla moglie Serafina Meda: «20 luglio – Viene Bona e la moglie di Renica».

Così Cesare Cantù (Brivio, 1804 – Milano, 1895) descrisse nel 1857 il palazzo e il suo giardino, che conosceva per esservi stato ospite, in alcune pagine della *Grande illustrazione del Lombardo Veneto*:

> Per un viottolo dalla parte nord, giungi a Castellazzo Arconato, notevole pel grandioso palazzo costrutto dagli Arcimboldi nel secolo XVII; passato poi alla casa Arconati; ed ora al marchese Antonio Busca; di stile secondo i tempi, ed una delle più belle villeggiature del Milanese. Il vulgo dice abbia altrettante finestre quanti sono i giorni dell'anno. Sonvi ameni giardini, con parco di grande estensione, dove abbondano i cervi: vi si veggono giuochi d'acqua, labirinti, montagnuole e cose simili, ove dame e cavalieri nei secoli scorsi si narravano i loro amori; specie di Arcadie di cui veggonsi tuttora avanzi nella bassa Italia.
>
> Al palazzo conduce un ameno viale alberato. Grandiosi sono gli appartamenti e decorati per lo più da pitture e sculture di artisti contemporanei, eseguiti per ordine dell'attuale proprietario, dotto cultore e protettore delle belle arti, uno de' pochi che con consiglio e con denaro, incoraggiano i poveri artisti. Primeggia il museo d'antichità, ove ammirasi statue antiche, fra cui ammirasi una di Pompeo, trasportata da Roma, e come d'altre, vuolsi dire che ai piedi di essa è stato ucciso il dittatore Giulio Cesare. Meritan

[45] Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Fondo Sola Busca, Busca, cartella 19.

[46] Nell'agenda del 1852 del marchese Antonio Busca, alla data del 20 luglio, è annotato l'arrivo alla villa di Castellazzo: «Viene Renica e Lange, il secondo riparte subito». Lange, in compagnia della moglie, ritornò a Castellazzo il 20 luglio 1856. ASCMiBT, Fondo Sola Busca, Busca, cartella 19.

> speciale considerazione parecchi bassorilievi che facevano parte del mausoleo di Gastone di Foix, governatore di Milano per Lodovico XII; mausoleo che esisteva nella chiesa di Santa Marta, ma guasto dell'ignoranza di chi presiedeva a quel convento…

Cantù illustrò con entusiasmo anche le meraviglie del parco:

> Vivaci le cedriere; deliziose le acque, ora zampillanti, ora scorrenti pei giardini, ora cascanti da una in altra tazza di pietra, o versata da statue, o sprizzata da delfini e qua e là gruppi figuranti or Andromaca liberata da Perseo, or Nettuno in una grotta, or Pompeo in un teatro, or Ercole che sbrana un leone or fanciulli aggrappati ad una vite, or un semicircolo attorno ad una fontana, e con otto erme sporgenti da spalliere[47].

È probabile che, in conclusione dei lavori di restauro del complesso, iniziati intorno al 1840 e riguardanti le facciate, le pitture degli interni, i giardini, la chiesa di san Guglielmo e l'azienda agricola del Borgo, Antonio Busca abbia commissionato a Renica alcune vedute di Castellazzo, una delle quali, come si è visto, fu esposta a Brera nel 1851. Nel 2019, presso la Casa d'Aste Il Ponte di Milano, sono stati posti in vendita due dipinti di Giovanni Renica che hanno per soggetto la Villa Busca a Castellazzo[48]. Nella scheda del catalogo dell'asta si fa cenno all'esistenza nel 1877 di una veduta della *Villa Busca a Castellazzo* a Tremezzo nella Villa La Quiete, divenuta proprietà della nipote Antonietta Sola Busca, dove la vide Antonio Balbiani:

> vi fanno brillante comparsa diversi lavori di esimj pittori… del Renica, il *paese di Viggiù*, il *Campo Vaccino* di Roma, il *castello* di Brescia, *Castel Sant'Angelo* in Roma, la villa *Busca* a Castellazzo, il *Bel Dosso* ed altri paesaggi[49].

---

[47] C.Cantù, *Grande illustrazione del Lombardo Veneto*, vol. 1, Milano, 1857, pp.480-482. Cesare Cantù dedicò ad Antonio Busca il secondo volume della *Grande illustrazione* che affrontava il territorio comasco: «A SUA ECCELLENZA / IL MARCHESE / ANTONIO BUSCA / CHE GLI AVITI ESEMPI IMITA / NEL PROTEGGER L'ARTI E LE LETTERE / E NEL GIOVARE ALLA PATRIA / SI INTITOLA / LA ILLUSTRAZIONE D'UN PAESE / OV'EGLI TANTE VOLTE SI PIACE / DI DIGNITOSA QUIETE».

[48] Il Ponte Casa d'Aste, *Dipinti e sculture del XIX e XX secolo*, asta n. 452, n. 239 e n. 240, Milano, 22-23 maggio 2019, p.n.n. I dipinti (olio su tela, 75 x 100 cm, entrambi firmati in basso a sinistra: *Gio. Renica*) sono stati presentati con i titoli: *Villa Busca a Castellazzo* e *Conversazione in villa*; dopo essere passati sul mercato antiquario, sono ora in collezione privata a Brescia.

[49] A. Balbiani, *Como, il suo lago, le sue valli e le sue ville descritte e illustrate. Nuova guida storica, artistica, industriale e commerciale*, Milano, 1877, p. 234).

Si può ritenere che le due tele provengano dalla villa di Tremezzo dove Antonio Busca aveva raccolto una cospicua collezione di dipinti di artisti contemporanei, tra i quali Balbiani ricorda Francesco Hayez, Francesco Podesti, Eliseo Sala, Giuseppe Migliara, Andrea Appiani Carlo Bossoli, Carlo Arienti, Giuseppe Canella, Giuseppe Borsato, Francesco Gonin e Luigi Bartezzati[50].

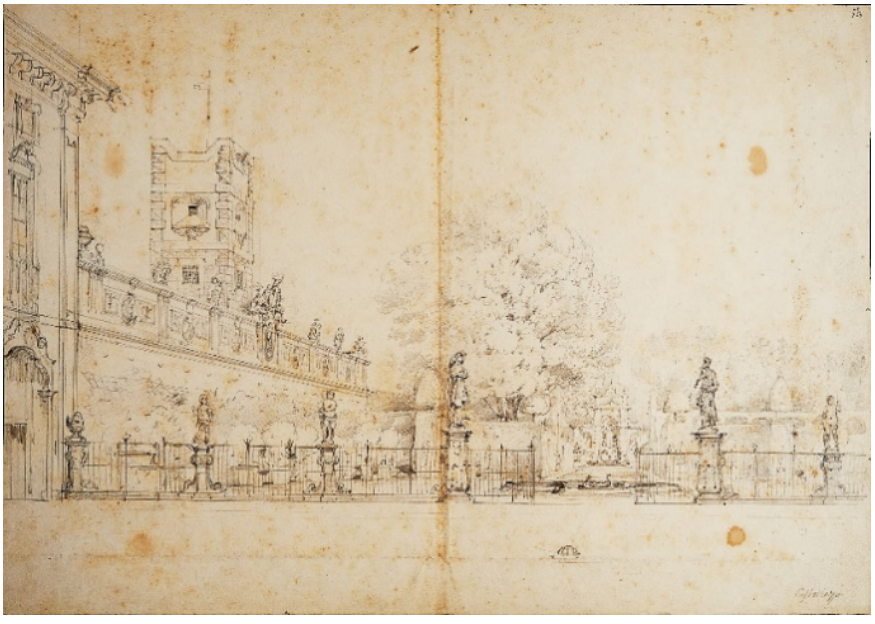


Da Giovanni Renica (?), *La villa di Castellazzo*

[50] C'è tuttavia da segnalare che tra le cartoline d'epoca pubblicate sul sito della Fondazione Ronciglio, attuale proprietaria della villa, ce n'è una che riproduce un dipinto attribuibile a Giovanni Renica. La cartolina reca la dicitura: «CASTELLAZZO 1840» e la villa è vista da sud come nella tela del *pendant* di collezione privata, ma sono diverse le macchiette che animano la scena. La datazione al 1840 trova una conferma iconografica, perché alla sinistra della chiesa di San Guglielmo non compare il Borgo ristrutturato per volontà di Antonio Busca nel corso degli anni Quaranta.



Giovanni Renica, *La villa di Castellazzo*, Brescia, collezione privata



Giovanni Renica, *La villa di Castellazzo*, Brescia, Ateneo di Brescia



Giovanni Renica, *Conversazione in villa*, Brescia, collezione privata

Nelle vedute di Castellazzo Renica soddisfa l'esigenza del committente di avere una piena riconoscibilità topografica e paesistica del luogo, utilizza infatti il rigore prospettico appreso alla scuola di Giovanni Migliara e guarda ai modelli di Marco Gozzi (San Giovanni Bianco, 1770 – Milano, 1839) e Raffaele Albertolli (Bedano, 1770 – Milano, 1812), ma vi aggiunge una serie di elementi e di figure che ci restituiscono il vissuto della villa con i suoi protagonisti. In *Villa Busca a Castellazzo* il complesso degli edifici, illuminati dal sole, è visto in leggero scorcio da Sud; in primo piano, a destra sulla strada, giunge una carrozza trainata da due cavalli dal mantello grigio e, a cassetta, si vedono il cocchiere e il cameriere del marchese; sulla sinistra possa un giovane viandante sfaccendato e, presso la spalletta di un ponte due cacciatori, con il fucile in spalla, si soffermano a bere una bevanda che una donna offre loro. In *Conversazione in villa* la scena è più complessa. Renica pone sulla sinistra, di scorcio, l'edificio delle

Limonaie con la Torre delle acque; di fronte si vedono la cancellata dei giardini, ornata di statue, e con la Fontana del Delfino e il Teatro di Diana sul fondo; a destra, in primo piano sulla Corte nobile, quattro personaggi sono in conversazione, tra di loro c'è anche il marchese Antonio Busca, elegantemente vestito e appoggiato a un bastone, mentre sta esaminando un foglio disegnato; alla sua destra c'è un uomo a braccia conserte, vestito da campagna con in testa un cappello a larga tesa, come quelli dei pittori che dipingono all'aria aperta, e un fazzolettone arancione che gli vien fuori dalla tasca della giacca[51]; due cani terranova stanno distesi a terra; a sinistra entra in scena un gruppo di uomini e donne con un bambino e un giovane curato nerovestito; due cacciatori s'intravvedono in un vialetto del giardino. In questi due dipinti Renica ha saputo cogliere e raffigurare il sentimento di tranquilla felicità che aveva conosciuto personalmente a Castellazzo: l'ospitalità generosa del marchese, la passione condivisa per la caccia, il piacere intellettuale della conversazione, il contatto con la natura lontano dal fragore della città.

Nell'impaginazione dei due dipinti, fatta in studio, Renica utilizza materiali realizzati dal vivo durante i suoi soggiorni a Castellazzo e conservati nel Fondo dell'Ateneo e presso la Fondazione Brescia Musei. In particolare, vanno ricordati i disegni architettonici: *Studio della facciata della villa Busca Arconati di Castellazzo* (Ateneo, inv. 01492), *Villa Busca Arconati a Castellazzo di Bollate* (Ateneo, inv. 01558) e gli schizzi di persone di Casa Busca (Ateneo, inv. 01498, 01496, 01497), tra cui il *Ritratto maschile a figura intera* (inv. 01490) che rimanda ad uno dei quattro personaggi in primo piano di *Conversazione in villa*; anche alcuni studi a olio, tra i tanti dipinti a Castellazzo, sono riferibili alla composizione dei due dipinti, ad esempio il *Cavallo del marchese Busca* (Ateneo, inv. 00466) e *Due figure intere* (Fondazione Brescia Musei, inv. DI1422, proveniente dal legato Bagnalasta), in cui sono raffigurati il personaggio vestito da pittore e il giovane curato, nel gruppo di figure che stanno entrando nella Corte nobile. C'è inoltre nel Fondo Renica dell'Ateneo un curioso studio a olio, che reca al retro la scritta *Brison vestito da D. Chisciotte a Castellazzo* (Ateneo, inv. 00641) nel quale è raffigurato, come se fosse il protagonista di una mascherata, un uomo su un mulo, come quello di Sancho Panza, ma con elmo, scudo, corazza e lunga lancia, come Don Chisciotte della Mancia[52]. Occor-

[51] Dal confronto con il *Ritratto di Giovanni Renica* di Luigi Zuccoli si può ritenere che il personaggio vestito da pittore sia lo stesso Renica.

[52] Il personaggio dovrebbe essere Alessandro Brison, pittore, restauratore e mercante d'arte, che aveva messo a punto una tecnica per il trasporto dei dipinti antichi dalla tavola alla tela e negli anni Cinquanta era socio d'arte dell'Accademia di Brera.

re infine ricordare che nella distinta delle opere di Giovanni Renica donate all'Ateneo nel 1883, compilata da Giuseppe Ariassi, figuravano anche *Cani di Terranuova di casa Busca* (n. 266), *Carrozza del Marchese Busca* (n. 269) e *Cavallo del marchese Busca* (n. 270), non reperiti presso l'Ateneo[53].

In una sala al pianterreno della villa di Castellazzo, ora adibita a biglietteria, sono presenti cinque ovati con paesaggi di fantasia, olio su stucco e con diverse cadute di colore, racchiusi in cornici di forme barocchegianti ad affresco, che si possono attribuire con buona sicurezza alla mano di Giovanni Renica. Sulla parete Nord è un *Paesaggio montano con rocce, torrente e alberi*, sulla parete Est un *Paesaggio con bosco, viottolo e contadina di spalle* e un *Paesaggio con bosco, viottolo e contadina di fronte*, sulla parete Sud un *Paesaggio montano con un orrido sovrastato da un ponte*, sulla parete Ovest un *Paesaggio notturno con torrente impetuoso, ponte e castello sopra una roccia*[54].



Giovanni Renica, Paesaggi montani, Castellazzo, Villa Arconati

I dipinti sono databili agli anni Cinquanta, quando Renica risulta frequentatore assiduo della dimora del marchese Busca, in un momento in cui, sul piano stilistico, subisce il fascino del paesaggismo tardo romantico tedesco, arrivato in Lombardia attraverso le opere esposte a Brera di Julius Lange (Darmstadt, 1817 – Monaco di Baviera, 1878), Albert Zimmermann (Zittau, 1808 – Monaco di Baviera, 1888) e Robert Eberle (Meer-

[53] ASBs, Archivio Ateneo, Busta 88 bis, Fascicolo 11, allegato 11, *Distinta dei dipinti, disegni ed oggetti d'arte donati dal Pittore Sig. Cav. Giovanni Renica all'Ateneo di Brescia e da questi depositati a scopo di pubblico utile e decoro presso la Pinacoteca Comunale Tosio*, f. 19.

[54] Ringrazio la Fondazione Augusto Rancilio e, in particolare, la dottoressa Sonia Corain, conservatrice di Villa Arconati, che mi ha fornito le immagini dei dipinti.

sburg, 1815 – Eberingg, (1862). Di questa pittura, che ebbe un notevole successo di critica e di mercato, piaceva l'adesione al vero felicemente coniugata da alcuni con un sentimentalismo malinconico e da altri con la sublime suggestione dell'incontaminata natura e si apprezzava il trattamento della luce, la capacità di impaginare il paesaggio montano in composizioni scenografiche e solenni che andavano oltre il manierismo e la convenzionalità in cui era caduto il paesaggismo lombardo, in particolare dopo la scomparsa di Giuseppe Canella, morto nel 1847. Qui, in particolare, sono evidenti i rimandi a temi e modelli di Julius Lange che nel luglio 1852, come annotò il marchese in un taccuino di quell'anno, Renica accompagnò in una visita a Castellazzo[55].

[55] Nell'agenda del 1852 del marchese Antonio Busca, alla data del 20 luglio, è annotato l'arrivo alla villa di Castellazzo: «Viene Renica e Lange, il secondo riparte subito». Lange, in compagnia della moglie, ritornò a Castellazzo il 20 luglio 1856. ASCMiBT, Fondo Sola Busca, Busca, cartella 19.

MARIA STEFANIA MATTI*

RENICA E GLI ESTIMATORI DEL PAESAGGIO TRA PASSIONE BORGHESE E MECENATISMO D'ÉLITE**

Nel corso della prima metà del XIX secolo si assiste ad una svolta decisiva per la storia dell'arte e del collezionismo. In questo periodo, segnato da profonde trasformazioni sociali, economiche e culturali, anche l'arte assume nuovi significati, rispecchiando i cambiamenti di una società che va aprendosi alla modernità. Durante l'Ottocento, di fatto, si verifica un progressivo declino del tradizionale mecenatismo aristocratico, parallelamente all'affermazione di una nuova classe di collezionisti, rappresentata da esponenti di primo piano della borghesia urbana e industriale.[1] Questo nuovo pubblico, animato da gusto personale, da chiare ambizioni culturali e dalla necessità di costruirsi un'immagine nella società, orienta il mercato e la produzione artistica verso forme più accessibili e soggettivamente coinvolgenti. Tra i generi più apprezzati va affermandosi il paesaggio,[2] che in

* Storica dell'arte. Docente di Materie letterarie presso la Scuola secondaria di primo grado

** Testo della conferenza tenuta presso l'Ateneo di Brescia venerdì 29 novembre, in occasione del Convegno *Giovanni Renica (1808-1884)*.

[1] R. Ferrari, *Gli acquirenti alle Esposizioni: contributi per un repertorio del collezionismo ottocentesco lombardo*, pp. 161-196, in *Vado a Brera". Artisti, opere, generi acquirenti nelle Esposizioni dell'800 dell'Accademia di Brera*, a cura di R. Ferrari, Brescia 2008.

[2] Sulla pittura di paesaggio in Lombardia cfr. M. C. Gozzoli, M. Rosci, *Il volto della Lombardia da Carlo Porta a Carlo Cattaneo. Paesaggi e vedute 1800-1859*, Milano 1975; *Quel cielo di Lombardia*…, catalogo mostra, a cura di S. Zatti, Milano 2007; *Il paesaggio dell'Ottocento a Villa Reale. Le raccolte dei musei lombardi tra Neoclassicismo e Simbolismo*, catalogo della mostra, a cura di F. Mazzocca, Torino 2010; M. Mondini, *La pittura di paesaggio lombarda del primo Ottocento: da Marco Gozzi ad Angelo Inganni*, in *Dei monti e dei laghi. Il paesaggio lombardo nella pittura dell'Ottocento da Piccio a Segantini*, catalogo della mostra, Rocca di Sabbio Chiese (Bs), 3 settembre - 28 ottobre 2012, Azzano S. Paolo 2012, pp. 26-27; *L'Ottocento tra poesia rurale e realtà urbana. Un mondo in trasformazione*, catalogo della mostra a cura di G. Anzani e E. Chiodini, Cinisello Balsamo 2013; *Romanticismo*, catalogo della mostra, a cura di F. Mazzocca, Torino 2018*; Realtà, impressione,*

breve assume una sua autonomia e apre a un pubblico sempre più ampio e variegato. Il pubblicista e critico d'arte Defendente Sacchi ricordava in «Cose inutili» come nel 1832, terminata la festa da ballo, la sala di Brera fosse stata convertita in sala espositiva per tre giorni consecutivi; alle pareti erano appesi 27 quadri storici mentre inferiormente *correvano in giro alla sala quaranta quadretti e medaglie di pittura urbana e di paesaggio, la maggior parte de quali erano di Migliara, e gli altri del Conte Nava e di Bisi*.[3] Sempre il Sacchi nel 1834 attestava come la qualità delle opere, varie e piacevoli, degli artisti che nel recente passato si erano dedicati con passione allo studio del paesaggio e delle vedute prospettiche di edifici sia antichi che moderni, avesse progressivamente incoraggiato molti giovani pittori a seguire la stessa strada, rimarcando che il loro numero era cresciuto a tal punto che il genere del paesaggio riempiva le sale espositive.[4] Nelle sue *Memorie*, Francesco Gonin racconta come nel 1835, all'epoca del suo arrivo a Milano, aveva trovato una città vibrante, dove l'arte rappresentava il cuore pulsante della vita cittadina e gli artisti vivevano in un clima di fervida e generosa competizione. Le commissioni si moltiplicavano in una corsa generosa tra mecenati, ciascuno ansioso di primeggiare e di vedere alle esposizioni le opere migliori accompagnate dal proprio nome.[5] A Brera, autentico osservatorio del gusto del pubblico e dell'andamento del mercato, si registrava ormai come dato evidente la crescente e capillare diffusione della pittura di paesaggio. A conferma di questa tendenza, sempre più rilevante nel panorama artistico dell'epoca, nel 1838 fu istituita in Accademia l'agognata cattedra di paesaggio[6] e fu affidata a Giuseppe Bisi.[7] L'iniziativa si tradusse in un progressivo aumento degli acquisti di dipinti di paesaggio anche da parte del consiglio accademico.[8] Queste acquisizioni, funzionali a

---

simbolo. Paesaggi. Da Migliara a Pellizza da Volpedo, Catalogo della mostra, a cura di E. ChiodiniNovara 2024.

[3] D. Sacchi, *Cose inutili*, Milano 1832, vol. II, p. 67.

[4] *Le Belle Arti in Milano con almanacco pel 1835*, a. II, Milano 1834, pp. 118-119.

[5] F. Gonin, *Memorie*, in *Omaggio a Francesco Gonin (1808-1889)*, catalogo della mostra a cura di A. Cifani e F. Monetti, Torino 2019, pp. 90-91.

[6] C. Nenci, *La pittura di paesaggio a Brera tra didattica ed esposizioni: considerazioni in margine a "un sì ameno ramo delle belle arti"*, pp. 25-33, in *La Sala dei Paesaggi 1817-1822*, a cura di I. Marelli Milano 2009.

[7] Giuseppe Bisi fu titolare della cattedra di paesaggio dal 1838 al 1856, gli succede Albert Zimmermann e dopo l'unità nazionale Gaetano Fasanotti.

[8] S. Rebora, *Dall'Accademia all'Atelier: Pittori tra Brera e il Canton Ticino nell'Ottocento*, pp. 22-47, in *Dall'Accademia all'Atelier*, a cura di M. A. Previtera e S. Rebora, Milano 2000.

sostenere il nuovo indirizzo didattico, contribuirono a rafforzare la presenza del genere paesaggistico nelle collezioni dell'Accademia, influenzando il gusto e rispondendo alle richieste di tendenza del mercato. Le dimensioni ridotte, la scelta di soggetti di facile ricezione e l'adozione di tecniche pittoriche rapide — come l'olio su tavoletta o su cartone, supporti economici e maneggevoli — favorirono la commercializzazione di queste opere, agevolandone la diffusione attraverso il contesto delle esposizioni pubbliche. In questo scenario il collezionismo comincia dunque a rivestire nuove funzioni: da una parte, come già sottolineato, è espressione di gusto e cultura personale dell'acquirente; dall'altra, è strumento di riscatto sociale o, in altri casi, occasione per un fruttuoso investimento economico e perno su cui fondare la costruzione dell'identità familiare. La pittura di paesaggio, del resto, si adatta perfettamente alle esigenze abitative della borghesia urbana: le opere, spesso di formato medio-piccolo, sono di dimensioni ideali per decorare i salotti e gli studi privati. Inoltre, il paesaggio è un soggetto dotato di particolare forza evocativa, rassicurante, non provocatorio, capace di liberare emozioni positive, cariche di intimismo ed evocatrici di ricordi personali, senza esporre a imbarazzanti controversie ideologiche o morali. Collezionare paesaggi per qualcuno diventa anche una forma di appropriazione simbolica del territorio: possedere un quadro che raffigura una regione cara alla memoria – il paese natale, una campagna visitata, una veduta conosciuta – equivale a rafforzare un senso di appartenenza e di radicamento. Nel 1858 dalle pagine de «Il Crepuscolo» si registra come l'Esposizione braidense vada sempre più perdendo quel suo carattere di solenne concorso d'arte per assumere le caratteristiche di un convegno industriale, dove lo scopo principale diventava il mercato delle opere d'arte; è così che *il quadretto di genere viene preferito alla grande pittura istorica e che ci si abbandona alle specialità del paesaggio e della pittura prospettica, come più facili e meno dispendiose*.[9] Nel 1859, la stampa milanese accoglieva con enfasi retorica la liberazione della città dall'occupazione straniera, celebrando un anno destinato a segnare una svolta nella storia nazionale. In questo clima patriottico, appariva dunque naturale che, sul primo gradino dell'indipendenza conquistata grazie all'azione di quello che veniva definito *il più leale dei Re*, anche le Belle Arti si mostrassero pronte ad affermarsi con rinnovata dignità e sicurezza.[10] L'Esposizione di Belle Arti di Brera del

[9] «Il Crepuscolo», a. IX, n. 37, 12 settembre 1858.

[10] S. Mazza, *Esposizione di Belle Arti nel nazional Palazzo di Brera*, in «La Lombardia», a. I, n. 96, 20 settembre 1859.

1859,[11] stando a «Il Cicerone»,[12] si aprì quindi sotto i migliori auspici. La fine della tirannide della vecchia Accademia, liberatasi dal giogo viennese, inaugura una nuova era di prosperità e prestigio, che si concretizza nella creazione di una nuova Commissione[13] e nella riorganizzazione delle sale. La preponderante presenza di paesaggi[14] rispetto agli altri generi in mostra testimonia il significativo cambiamento intervenuto negli orientamenti pittorici e nella gerarchia dei generi artistici.

In questa lunga stagione di crescente euforia per la pittura di paesaggio, Giovanni Renica[15] — trasferitosi, su consiglio di Rodolfo Vantini, da Brescia a Milano per studiare alla scuola privata del Migliara— aveva costruito la propria fortuna,[16] lavorando si può dire esclusivamente per una committenza privata.

Nella sua introduzione all'*Album* di Brera nel 1853, Giuseppe Sacchi, affrontando il consolidato successo della pittura di paesaggio, richiamava l'attenzione su Julius Lange e osservava come i paesisti lombardi, pur non riuscendo a raggiungere la stessa forza inventiva, non avessero tuttavia determinato un arretramento dell'arte e evidenziava come le opere di Renica fossero state accolte dagli estimatori con un giudizio complessivamente lusinghiero, che ne riconosceva il valore nel contesto artistico dell'epoca.[17]

Collezionare paesaggi si va configurando, come una vera e propria moda, destinata ad assumere i contorni di un fenomeno sociale dalle molteplici implicazioni. Questo aspetto risulta di particolare rilievo nell'ambito dell'indagine in corso, che intende tentare di far luce sulle dinamiche sottese alla circolazione, ricezione e valorizzazione dell'opera di Renica. La funzione attribuita alla collezione, la politica culturale consapevolmente perseguita dal collezionista, il mecenatismo esercitato attraverso la scelta degli artisti, nonché il riflesso di un'identità familiare, sociale o civica che la raccolta contribuisce a veicolare, rappresentano tutti elementi chiave per

---

[11] *Esposizione delle opere di Belle Arti nelle Gallerie del Palazzo Nazionale di Brera per l'anno 1859*, Milano, 1859, pp. 43-44.

[12] *Il Cicerone nelle sale di Brera ovvero breve illustrazione delle opere esposte nelle sale della R. Accademia di Milanao l'anno 1859*, Milano, 1859, p. 27.

[13] La commissione straordinaria nel 1859 era composta da Bertini, Caimi, Induno, Magni e Pagliano.

[14] Su 485 opere esposte ben 113 erano paesaggi, il 20%.

[15] *Giovanni Renica. Un pittore bresciano nella Lombardia dell'"800*, a cura di F. De Leonardis e L. Faverzani, San Zeno (BS) 2025.

[16] Sull'argomento vedasi M. S. Matti, *La fortuna critica*, in *Giovanni Renica,* San Zeno (BS) 2025 pp. 51-88.

[17] G. SACCHI, *Esposizioni di Belle Arti in Milano ed altre città dedicato all'illustrissimo Sig. Marchese Lodovico Trotti*, in *Album*, Milano 1853, a. XV, pp. VII-VIII.

comprendere il ruolo attivo svolto dai destinatari delle opere nel processo di legittimazione e diffusione della pittura di paesaggio. In questo senso, lo studio delle collezioni — benché reso complesso dalla dispersione sul mercato delle opere, dai complicati passaggi ereditari, dalla mancanza di documentazione organica e dalla frequente tendenza a mantenere l'anonimato da parte degli acquirenti — costituisce un tassello imprescindibile per cogliere appieno il significato culturale e simbolico assunto dalla pittura paesaggistica nell'Italia pre- e postunitaria.

La complessità insita nell'ambito da investigare ha imposto la necessità, in questa prima fase della ricerca, di orientare l'attenzione sui collezionisti e sui mecenati di Renica esplicitamente menzionati nelle principali esposizioni pubbliche, a partire dalle esposizioni *di Belle Arti e di patria industria* organizzate dall'Ateneo di Brescia, che vantava una sezione dedicata all'arte fin dal 1815,[18] e dall'Accademia di Brera.[19] Entrambe le istituzioni

---

18 A. Bianchi, *Cenni sull'esposizione*, in «Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno MDCCCXXVI», Brescia, 1827, p. 111; *Belle Arti, Arti e Mestieri*, in "Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno M.DCCC.XXIX", Brescia, 1830, p. 208; C. Arici, *Diverse rappresentazioni a olio e ad acquerello di Giovanni Renica,* in «Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1831» Brescia 1832, p. 172; C. Arici, *Tre quadri a olio e due miniature di Giovanni Renica*, in «Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno M.DCC C.XXXII», Brescia, 1833, pp. 169-170; *Nove quadri a olio di Giovanni Renica* in «Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1833» Brescia 1834, p. 181; *Sedici dipinti a olio di Giovanni Renica* in «Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1834» Brescia 1835, pp. 201-202; G. Nicolini, *Vedute di vario soggetto. Quadri a olio di Giovanni Renica. Socio d'onore*, in «Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno M.DCCC.XXXVII», Brescia, 1839, p. 300; G. Nicolini, *Esposizione pubblica. Belle arti-arti e mestieri* in «Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno M.DCCC.XXXIX» Brescia 1840, pp. 189-190; G. Nicolini, *Esposizione pubblica. Belle arti-arti e mestieri* in «Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1840» Brescia 1842, p. 235; *San Giovanni d'Acri. Il porto di Bairut* (sic!). *Vedute ad olio di Giovanni Renica. Socio d'onore in* «Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1841» Brescia 1843, pp. 253-254; *Esposizione Bresciana dell'anno 1857. Catalogo degli oggetti esposti*, Brescia, 1857, p. 54; *Veduta di un bosco tratto dal vero* in «Commentari dell'Ateneo di Brescia dall'anno 1852 a tutto il 1857», Brescia 1858, pp. 427-428; *Esposizione Bresciana del 1857* in «Commentari dell'Ateneo di Brescia dall'anno 1852 a tutto il 1857», Brescia, 1859, pp. 427-428; C. Cocchetti, *L'Esposizione Bresciana nell'agosto 1857*, Brescia, 1858, p. 57*;* F. Odorici, *L'Esposizione bresciana del 1857 (estratta dall'imparziale fiorentino 1857 numeri 38 39 40 41)*, Brescia 1857, p. 26; Maurizio Mondini, *I collezionisti bresciani del primo Ottocento e Giuseppe Canella*, in *Giuseppe Canella 1788-1847. Paesaggi e vedute nei Civici Musei di Brescia*, catalogo della mostra, a cura di M. Mondini, Galleria AAB, marzo-aprile 1994, Brescia 1994, pp. 13-17, 32; M. Mondini, *Le esposizioni dell'Ateneo nella prima metà dell'Ottocento: pittori e dipinti*, in *L'Ateneo di Brescia (1802-2002)*, *Atti del convegno storico per il bicentenario di fondazione*, Brescia, 6-7 dicembre 2002, Brescia, 2004, pp. 539-567; L. Anelli, *L'Ottocento dal Neoclassicismo al naturalismo*, in *Duemila anni di pittura a Brescia*, a cura di C. Bertelli, II, *Dal Seicento al Novecento*, Brescia, 2007, p. 473; *Verso l'arte. Artisti bresciani a Brera nell'800*, a cura di R. Ferrari, S. Iacobelli e M. Penocchio, Brescia 2009, pp. 206-213.

19 Giuseppe Sacchi, *Esposizioni di Belle Arti in Milano ed altre città dedicato all'illustrissimo Sig. Marchese Lodovico Trotti*, in *Album*, Milano 1853, a. XV, pp. VII-VIII. Filippo

possono fregiarsi di una storia che affonda le radici in un contesto culturale illuminista, di cui divennero patrimonio e strumento di diffusione, tratto distintivo della loro identità sin dalla fondazione. Poi in particolare Brera, per tutto l'Ottocento, ebbe a rappresentare uno dei più vivaci e articolati centri di diffusione culturale in ambito europeo, assolvendo a un ruolo fondamentale nella sensibilizzazione del pubblico e nella promozione dei maestri emergenti.[20]

La ricognizione sugli interessi collezionistici degli acquirenti borghesi delle opere di Renica prende avvio proprio dal regesto delle commissioni dei suoi paesaggi presentati alle esposizioni bresciane e braidensi,[21] considerate come un osservatorio strategico per comprendere le dinamiche culturali e sociali alla base della fortuna del genere paesaggistico e del suo inserimento nelle raccolte private dell'epoca. L'approccio adottato privilegia, laddove possibile, un affondo sulla cultura dei committenti, chiave interpretativa per cercare di decifrare le logiche che sottendono determinate scelte, i criteri di selezione delle opere e il valore simbolico attribuito alla collezione nel suo insieme. Questa, infatti, si sviluppa in un rapporto di stretta interdipendenza con il contesto in cui prende forma e con lo spazio

---

Villani, *Pubblica Mostra dell'Imp. Reg. Academia di belle arti in Milano nell'autunno del 1853,* in *Letture di famiglia*, Annata II, Trieste 1853, p. 253*; Atti dell'I.R. Accademia di Belle Arti in Milano*, Milano 1854, p. 62; *Il Cicerone nelle sale di Brera ovvero breve illustrazione delle opere esposte nelle sale della R. Accademia di Milano l'anno 1859*, Milano 1859, p. 27*; Esposizione delle opere di Belle Arti nelle Gallerie del Palazzo Nazionale di Brera per l'anno 1859*, Milano 1859, pp. 43-44; *"Vado a Brera". Artisti, opere, generi acquirenti nelle Esposizioni dell'800 dell'Accademia di Brera*, a cura di R. Ferrari, Brescia 2008.

Si rimanda ad una successiva fase di approfondimento lo studio della partecipazione ad esposizioni che si tennero fuori dal territorio lombardo. Nel 1850 Renica era presente alla pubblica *Esposizione degli oggetti d'industria nazionale* alla quale furono pure ammessi i capi d'arte, organizzata al Castello del Valentino a Torino (vedasi *Catalogo dei prodotti dell'industria de' regi stati ammessi alla quinta pubblica esposizione nelle sale del castello del Valentino, e degli oggetti di belle arti che ne accrescono l'ornamento nell'anno 1850*, Torino, 1850, pp. 95, 99 e 105) e in questa occasione furono acquistati dal duca di Genova due suoi dipinti raffiguranti *Il lago di Varese* e la *Valle Sassina al disopra di Lecco*; un altro dipinto lo acquistò la Società Promotrice di Belle Arti (*I monti della Valle Sassina. Nebbia*), destinandolo alla tradizionale lotteria tra i soci mentre un acquirente privato che desiderava mantenere l'anonimato acquistò *Le piramidi presso al Cairo* (cfr. *Belle Arti. Capi d'Arte acquistati all'Esposizione del Valentino di Torino*, in «Il Pirata Giornale di Letteratura, Teatri e Varietà», Anno XVI, n. 4, 15 luglio 1850, pp. 13-14). Di interesse per una seconda fase di studio anche la presenza di Renica all'*Esposizione italiana agraria, industriale e artistica* tenutasi in Firenze nel 1861, la prima esposizione nazionale del neonato Regno d›Italia, fortemente voluta da Quintino Sella.

[20] Op cit. M. A. Privitera, S. Rebora, 2000, p. 22.

[21] Spesso, le opere venivano ideate su richiesta specifica e fin dall'inizio destinate a essere mostrate con il nome del committente in evidenza, quasi a suggellare il legame tra arte, committenza e rappresentazione sociale.

— nelle sue dimensioni fisiche, sociali e culturali — che ne determina le modalità di organizzazione e fruizione. La dimora privata, il salotto borghese, lo studio professionale non sono soltanto ambienti di esposizione, ma veri e propri dispositivi culturali attraverso i quali il collezionista costruisce e rappresenta una sua identità individuale e collettiva. Il modo in cui le opere vengono selezionate, disposte e fruite rivela dinamiche profonde di autorappresentazione e appartenenza sociale. Esplorare e comprendere la natura di questi spazi, laddove possibile, dà modo di cogliere come il paesaggio dipinto non risponda solo ad una sensibilità estetica, ma si inserisca in una rete di significati sociali, politici e simbolici ben più ampi.

I dati finora raccolti e analizzati sembrerebbero evidenziare una predilezione ricorrente, quasi sistematica, dei collezionisti gravitanti intorno a Renica per il genere del paesaggio e della veduta, predilezione in buona parte riconducibile all'appartenenza al *milieu* migliarista, costante che avvicina le collezioni che sono state oggetto della presene ricognizione. È certo questo il caso di Carl'Antonio Bertoglio,[22] ricco gioielliere milanese di cui le cronache ricordano il negozio sull'angolo degli Armorari e la preziosa collezione di incisioni e dipinti moderni in via Broletto al civico 1737.[23] Il nome di Bertoglio torna alle Esposizioni di Brera dal 1821 al 1850 quasi senza soluzione di continuità,[24] secondo solo a Ambrogio Uboldo.[25] Il Bertoglio predilige le vedute e gli interni del Migliara[26] e intorno al maestro

---

[22] Fu gioielliere di corte di Eugenio de Beauharnais. Il lascito effettuato da Bertoglio a favore dell'Ambrosiana aiuta a restituire un quadro più articolato, anche se non esaustivo, dell'insieme delle opere presenti nella sua raccolta. Sono documentati 16 tablò e 2 piccoli dipinti a olio di Giovanni Migliara, 1 dipinto di Appiani, 1 olio su rame di scuola fiamminga, 1 marmo di Carrara (cfr. *Storia dell'Ambrosiana. L'Ottocento*, Milano 2001, pp. 257, 259 412; *Memorie storiche della Diocesi di Milano*, Milano 1969, vol. 16, p. 311).

[23] *Guida milanese per l'anno 1827*, Milano 1827, p. 222.

[24] Di Migliara a Brera Bertoglio acquista nel 1821 dei medaglioni; nel 1827 *l'Interno della chiesa di Santa Maria presso San Celso a Milano*; nel 1831 *l'Atrio della cappella dei paggi a Santa Croce* e *Chiostro con frate che sta facendo degli esperimenti chimici* e *Esterno di un Santuario in un giorno festivo*; nel 1833 *Paesaggio con cane*, *Atrio che conduce ad una sala d'armi* , *Interno di una chiesa* e *L'arresto di Beatrice Tenda*; nel 1835 *Cappella sotterranea di San Benedetto a Subbiaco*, *Atrio del Collegio Gallio di Como, Veduta della Chiesa delle Grazie fuori di Monza, con episodio tolto dal romanzo i Promessi Sposi di Manzoni, all'acquerello, Scena della ritirata francese dalla Russia, La Porta di San Paolo a Roma*.

[25] S. Coppa, *Ambrogio Uboldo collezionista e la villa di Cernusco sul Naviglio. Precisazioni e nuovi documenti*, in «Arte Lombarda», Nuova serie, 55 (7), 1980 pp. 296-305; G.L. Mellini, *Un banchiere milanese dell'Ottocento per le arti: il cavaliere Ambrogio Uboldo*, in «Paradigma», 3, 1980, pp. 193-229; S. Coppa, *Villa Uboldo. Profilo storico e artistico*, Milano 1987, pp. 81-96; P. Carrea, *«Il Parnaso de' moderni artisti»: le collezioni artistiche di Ambrogio Uboldo: Le collezioni artistiche di Ambrogio Uboldo*, (PDF) .

[26] Acquista anche fiori e nature morte di Rossi Angelo fra il 1846 e il 1850 (nel

struttura un nucleo collezionistico coeso, che non solo riflette il gusto per una pittura intimamente legata alla tradizione lombarda, ma si configura anche come espressione di una precisa identità culturale e sociale. Il collezionismo di Bertoglio, infatti, non si limita all'acquisizione di opere del *maestro della luce*, ma apre progressivamente anche agli epigoni e agli interpreti della sua scuola, delineando un insieme coerente per temi, stile e sensibilità. Questo *corpus*, costruito secondo criteri che mescolano affinità stilistica, continuità tematica e appartenenza territoriale, si pone come esempio significativo di collezione "a tendenza", razionalmente costruita intorno a un fulcro artistico riconoscibile e intenzionalmente selezionato. Nella sua collezione, ricordata anche nelle pagine della cronaca cittadina, fra il 1827 e il 1833 entrano diverse opere del milanese Giovanni Battista Dell'Acqua, soprattutto vedute di Milano.[27] Bertoglio compra nel 1830 di Pompeo Calvi, amatissimo dall'aristocrazia, anche se bistrattato dalla critica,[28] una veduta prospettica dell'*Esterno della cappella Colleoni di Bergamo*, l'interno di una chiesa e di un laboratorio chimico. Nel 1835 acquista il *Castel Sant'Angelo* e *Le piccole carceri a Brescia* di Renica e una *Veduta di Chioggia* del Canella,[29] nel 1843 una *Piazzetta di Venezia* di Federico Moja.[30] Bertoglio estende successivamente il proprio interesse alla produzione di Carlo Bossoli,[31] il quale, pur non potendo essere annoverato tra i discepoli diretti di Giovanni Migliara, manifesta significative consonanze con quest'ultimo, riconducibili tanto alla comune influenza

---

1846 *Gruppo di fiori*, nel 1847 *Natura morta*, nel 1850 *Trofeo di piccoli fiori* e *Monumento con ghirlanda di piccoli fiori*). In precedenza aveva acquistato un *Ritratto femminile* di Hayez e due sculture, l' *Erma di una vestale* e il *busto del Barone Bazetta* di Marchesi Pompeo. Di Gaetano Manfredini, figlio di Luigi, il celebre scultore, acquista nel 1846 *Ritratto di un'attrice comica italiana* e nel 1850 *Putto Dormiente*.

[27] *Piazza San Fedele a Milano* e *Monumento mortuario* acquisiti nel 1827, *Marina e Notturno* acquistati nel 1829; *La barriera di Porta Orientale* del 1833.

[28] Il successo di mercato dell'artista culmina con l'acquisto di una sua opera per la Galleria del Belvedere di Vienna.

[29] *Le belle arti in Milano: con almanacco pel 1835*, Milano 1835, pp. 134-135, 139, 142.

[30] Altro allievo di Giovanni Migliara, nella sua primissima produzione predilige vedute prospettiche cittadine, interni conventuali e temi di ispirazione storico-letteraria eseguiti in stretta osservanza con l'insegnamento del maestro. Dopo l'esperienza francese (1830 e il 1834) si cimenta in nuovi soggetti. Nel 1841, proprio nel periodo in cui Luigi Bisi andava affermandosi sulla scena artistica milanese, si trasferisce a Venezia, dove è nominato professore di Prospettiva all'Accademia di Belle Arti nel 1845 e si specializza nell'esecuzione di vedute di Venezia.

[31] Del Bossoli nel 1850 acquista la *Veduta della Lanterna di Genova*.

esercitata dal Sanquirico quanto alla presenza di elementi stilistici affini. La maggior parte dei lavori realizzati da Bossoli trae origine da schizzi eseguiti dal vero, spesso caratterizzati da una resa vivace e piacevole, e corredati, per rigore documentario, da annotazioni puntuali che ne accrescono il valore testimoniale. La collezione di Bertoglio offriva uno spaccato articolato, che raccontava la trasformazione del vedutismo tra il secondo e il quinto decennio del secolo, sull'onda dell'evoluzione del gusto. Un orientamento che sembra riflettere anche l'esigenza di legittimare, attraverso l'arte, una precisa visione del mondo, una sintonia che lascia intravedere l'esistenza di un orizzonte valoriale comune, in cui il paesaggio funge da veicolo di significati profondamente radicati.

Tra gli affezionati collezionisti del Migliara[32] che annoveravano nella loro raccolta opere di Renica non possiamo dimenticare i milanesi Giuseppe Campi[33] e Giuseppe Pozzi. Il primo nel 1833 aveva commissionato ben cinque dei nove dipinti a olio inviati da Renica all'Ateneo per l'esposizione bresciana: *Un paesaggio ideale*, *Porto di mare illuminato dai primi raggi del sole*, *Veduta di un castello al tramonto del dì*, *Una capanna in riva a uno stagno*, *La piazza di Robecco.*[34] Il secondo, facoltoso notaio milanese e conosciuto migliarista,[35] commissionava a Renica il *Castello dell'Uovo presso Napoli con temporale*,[36] *La Certosa presso Pavia: una notte* e uno studio sul *Lavatojo di Rouen* del Canella, insieme a diverse vedute di Brescia e dintorni (quadretti e medaglioni), esposte a Brera nel 1834[37] e nel 1835.[38] Oltre ai dipinti di Renica, il Pozzi conservava nella sua abitazione un nutrito

---

[32] Sui migliaristi vedasi A. Mensi, *Giovanni Migliara (1785-1837),* Bergamo 1937, pp. 87-88, 97, 106-108.

[33] Nel 1831 il Campi risulta avere nella sua collezione *Interno di convento con frati* e *Atrio di un convento di monache*; nel 1833 *Interno di un convento di Francescani, Beatrice Tenda e Orombello* (atrio con macchiette); nel 1835 *Veduta posteriore della Chiesa di S. Marco di Milano, effetto di neve* (cfr. *Le belle arti in Milano: con almanacco pel 1835*, p. 134).

[34] C. Arici, *Nove quadri a olio, di Giovanni Renica*, in «Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno M.DCCC.XXXIII», Brescia 1834, p. 181.

[35] Abitava piazza Borromeo n. 5.

[36] Probabilmente paesaggio "imitato" da un dipinto di Massimo D'Azeglio.

[37] *Ricoglitore italiano e straniero ossia rivista mensuale europea di scienze, lettere, belle arti, bibliografia, varietà*, Milano 1834, p. 394 e G. Mosconi, *Pubblica Esposizione di Belle Arti in Milano nell'anno 1834*, p. 78.

[38] Il riferimento è alla *Veduta del Palazzo della Loggia in Brescia presa da Piazza Vecchia,* dipinto esposto a Brera nel 1835, oggi si trova a Brescia nel Museo del Risorgimento *Leonessa d'Italia* (cfr. F. De Leonardis, *Giovanni Renica (1808-1884). Un bresciano nella Lombardia romantica*, p. 30 n. 76, in *Giovanni Renica,* San Zeno (BS) 2025), al *Tramonto a Subbiaco* e a *Le cascatelle di Tivoli*, *Veduta di Brescia* (1835).

campionario di vedute urbane, con particolare preferenza per la sua amata Milano. Questo nucleo di opere, che si distingue per omogeneità tematica, rivela un gusto collezionistico fortemente radicato nella cultura lombarda ottocentesca e sensibile al valore documentario della pittura di veduta. Tra gli artisti presenti nella collezione figurava anche Giuseppe Gatti, allievo di Luigi Durelli all'Accademia di Brera, attivo nella prima metà dell'Ottocento e noto per la sua precisione topografica. Del Gatti, il Pozzi possedeva *L'Arco di Porta Comasina* e *La Barriera di Porta Orientale*. Agli stessi soggetti si ispirano anche le opere acquistate da Giuseppe Mazzola, pittore meno noto ma presente in diverse raccolte lombarde dell'epoca. La reiterata raffigurazione dei medesimi scorci da parte di più artisti testimonia la centralità di tali vedute nell'immaginario visivo collettivo, e al contempo rivela come l'erdità dei modelli consolidati del maestro continui a influenzare il modo in cui i singoli artisti interpretano i luoghi simbolo della città. Non mancavano nella galleria del Pozzi opere di Luigi Premazzi,[39] artista di eccezionale raffinatezza, che — come Renica — si era formato presso la scuola privata di Giuseppe Migliara. Premazzi, che avrebbe poi proseguito la sua carriera tra San Pietroburgo e il Caucaso, è rappresentato da due vedute del Duomo di Milano: una raffigurante la parte posteriore del coro, l'altra inquadrante un diverso scorcio della cattedrale. La collezione comprendeva infine opere di Alessandro Sidoli: *L'Arco di Porta Ticinese* e *L'Anfiteatro in Piazza d'Armi*, due vedute che restituiscono aspetti meno celebrati ma altrettanto caratterizzanti del tessuto urbano milanese. In questi lavori, la visione si fa più intima, quasi diaristica, e riflette un interesse per la città come luogo vissuto e quotidiano, piuttosto che come semplice scenario monumentale. Chiude il nucleo delle vedute milanesi l'opera di Angelo Protti, pittore e decoratore di formazione accademica, di cui il Pozzi possedeva una veduta dell'*Arco della Pace*. Nel loro insieme, queste vedute restituiscono uno spaccato articolato della Milano ottocentesca, documentandone non solo i principali monumenti, ma anche la percezione che ne avevano artisti e collezionisti. La scelta di questi soggetti da parte del Pozzi non è casuale: testimonia propensione per una Milano proiettata verso la modernità, ma al contempo profondamente radicata nella propria dimensione storica, rivelando l'intento di conservare, attraverso l'opera artistica, la memoria di un contesto urbano in trasformazione continua. La presenza poi di numerose opere di Giuseppe Bisi nella collezione del Pozzi, acquistate negli anni tra il 1837 e il 1838, non si limita a un apprezza-

[39] E. Lissoni, *Luigi Premazzi*, catalogo Artgate Archiviato il 16 maggio 2016 in Internet Archive. della Fondazione Cariplo, 2010, CC-BY-SA (fonte per la prima revisione della voce), Luigi Premazzi - Wikiwand; P. Segramora Rivolta, *Premazzi. Un milanese alla corte degli Zar*, Milano 2022.

mento per il singolo artista e neppure l'omaggio ad una zona, ma rivela un più ampio intento: superare i confini della scuola migliarista e abbracciare una concezione del paesaggio più ampia e moderna. Se il riferimento a Migliara, maestro indiscusso della veduta architettonica di piccolo formato, rimane centrale (come si è detto molti artisti presenti nella collezione Pozzi — da Renica a Premazzi,- sono in vario modo legati alla sua eredità) tuttavia, l'inserimento di Giuseppe Bisi segna un momento di apertura consapevole verso un paesaggismo di impronta stilistica meno ancorata alla micro-realtà urbana e più attento alla resa naturalistica, atmosferica e lirica del paesaggio. Migliara e i suoi seguaci coltivavano una pittura raccolta, quasi miniaturistica, concentrata su interni gotici, scorci urbani e rovine, Giuseppe Bisi propone di fatto una visione più ampia, solare, immersa nella luce e nello spazio aperto. Le sue vedute lacustri e montane — *Sommariva***,** *Bellagio, Como, il suo porto* e la *Pliniana*— portano nella collezione l'elemento naturale come protagonista, anziché sfondo. La predilezione per Giuseppe Bisi, in questo contesto, è segnale di una sensibilità in evoluzione, desiderosa di superare l'ambito accademico e braidense più tradizionale, per aprirsi a nuove forme di percezione del reale: non solo documento visivo, ma esperienza dello spazio e della natura. A conferma di questa tendenza si colloca l'ingresso in collezione, fra gli ultimi acquisti effettuati a Brera, di un *Paesaggio* datato 1853 di Gaetano Fasanotti,[40] allievo diretto di Giovanni Renica, che va emancipandosi dalla lezione del maestro, approdando a esiti di sorprendente modernità.[41]

---

[40] Gaetano Fasanotti, nato a Milano nel 1831, non seguì un percorso accademico tradizionale, scegliendo di non frequentare istituti artistici ufficiali. Nel 1848 partecipò come volontario alla Prima Guerra d'Indipendenza, un'esperienza che lo portò a interessarsi inizialmente alla pittura storica, come testimonia il dipinto *La discesa di Berengario in Italia*. Successivamente, influenzato dal pittore Giovanni Renica, di cui fu allievo privato, si avvicinò alla pittura paesaggistica, dedicandosi in particolare alla rappresentazione di scorci della Brianza, delle Prealpi lombarde e della Valsassina.

Il riconoscimento arrivò nel 1858, quando la sua opera *Veduta dal vero nell'Oberland* venne acquistata dall'Accademia di Belle Arti di Brera.

Nel 1860 ottenne la cattedra di Paesaggio presso la stessa accademia, incarico che ricoprì fino al 1864. Durante il suo insegnamento introdusse un metodo innovativo per l'epoca: la pittura dal vero, ovvero la pratica di condurre gli allievi a dipingere direttamente nella natura, in aperto contrasto con l'impostazione romantica e accademica tradizionale. Tuttavia, questa proposta pedagogica, troppo avanzata per i tempi, fu mal accolta sia dalla critica sia dal consiglio accademico, che ne osteggiarono l'approccio, costringendolo infine a dimettersi dall'incarico.

[41] Oltre a questo consistente nucleo di paesaggi sappiamo che comprò di Correnti Achille una *Madonna col Bambino* 1837 e molti anni più tardi di Crippa *Luigi Ritratto di un fanciullo, mentre si trastulla con un cane* 1877.

Tra i nomi che ricorrono con maggiore frequenza nella cerchia dei migliaristi,[42] figura anche quello del milanese Giuseppe Prinetti. Collezionista attento e ben inserito nell'ambiente culturale medeghino del tempo, Prinetti si distinse per la sua sensibilità artistica. La sua presenza tra i committenti di Renica conferma non solo la diffusione del pittore bresciano nel colto *milieu* lombardo, ma anche il riconoscimento del valore intrinseco attribuito alle sue tele da parte di collezionisti esperti e selettivi. Tra le opere documentate nella collezione Prinetti figuravano una *Casa villereccia presso Milano* e una *Veduta di paese* (1837) di Ambrogio Casanova, espressione di un interesse per la dimensione rurale e per la periferia urbana di Milano; un dipinto intitolato *Monumento* (1840) di Giuseppe Croff e due dipinti dei fratelli Bisi: *Il coro della chiesa del Monastero Maggiore di Milano* (1847), esempio di vedutismo architettonico preciso e scenografico, opera di Luigi Bisi, abilissimo prospettico, specialista nella resa di interni monumentali, considerato l'erede assoluto del Migliara e *Una ghiacciaia presso Lambrate* (1850) di Giuseppe Bisi, in cui la rappresentazione del paesaggio suburbano si unisce a una sofisticata sensibilità atmosferica. Nonostante l'assenza di una conoscenza esaustiva circa l'estensione e il valore qualitativo delle loro raccolte si è ritenuto opportuno, in vista di possibili approfondimenti futuri, segnalare — seppure in forma sintetica — i nomi di alcuni committenti che, sulla base delle fonti esaminate nel corso della presente ricognizione, sono risultati essere possessori di opere di Giovanni Renica. A Milano, nel 1846, figura nel novero dei collezionisti di Renica il medico e fervente patriota Giovanni Battista Prandina,[43] che qualche anno più tardi avrebbe guadagnato notorietà per aver prestato cure a Giuseppe Garibaldi.

---

[42] *Veduta del lago di Como* (1827) di Giovanni Migliara.

[43] Fu chirurgo maggiore dello Stato maggiore della Divisione Lombarda nella provincia di Chiavari nel 1849, prestò la sua opera nella cura ai feriti sui campi di battaglia di Novara e dopo la sconfitta si portò a Roma schierandosi con i difensori della neonata repubblica; qui si guadagnò la stima e l'amicizia di Garibaldi diventando di fatto, insieme ad Agostino Bertani, *il medico dei garibaldini*. Nella primavera del 1859 fu lo stesso generale a nominarlo «capo ambulanza» e con questo compito partecipò a tutta la campagna militare fino all'armistizio di Villafranca. Fu a fianco di Garibaldi anche nella terza guerra d'indipendenza e a Mentana, e fu tra i medici che lo ebbero in cura per la ferita alla gamba. Ormai anziano affittò o acquistò una villetta a Meina - *il rifugio, dove terminò i suoi giorni*. Cfr. «Gazzetta medica di Milano» redatta da Agostino Bertani, serie terza n. 24, 1850, pp. 215. Vedasi anche A. Forti Messina, *Malachia De Cristoforis: un medico democratico nell'Italia liberale*, Milano 2003, n. 90; F. Conti, *Storia della massoneria italiana : dal risorgimento al fascismo*, Bologna, p. 146, 390; Antonio Zonca, *Giovanni Battista Prandina (Milano 1816 - Meina 1886), medico, soldato, alpinista, filantropo*, in *Medici e Medicina nell`età del Risorgimento sul Lago Maggiore*, Verbania 2004, pp. 21-39.

Maria Ada Fumagalli (Macherio 2 febbraio 1881-31 gennaio 1962) figlia di Ariberto.

La documentazione disponibile lo indica come proprietario di tre dipinti dell'artista: *Veduta della Grecia*, *Veduta presso Viggiù* e *Un deserto.*[44]

Un altro esponente della comunità medica milanese legato all'opera di Renica fu Fortunato Francesconi,[45] anch'egli apprezzabile estimatore del Renica, sebbene i dati ricavabili dalle fonti giunte fino a noi non consentano al momento di ricostruire con precisione l'entità della sua raccolta. Anche le informazioni relative alle raccolte di Antonio Fanini, dell'ingegner Giuseppe Minoja[46] e di Giuseppe Rizzi[47] risultano ad oggi frammentarie. Tuttavia è possibile affermare con certezza la presenza di opere di Renica all'interno delle loro collezioni. Questo dato, seppur parziale, suggerisce un interesse consapevole nei confronti del pittore, la cui piena collocazione all'interno delle loro raccolte resta tuttavia ancora da indagare.

Fra i collezionisti di Renica abbiamo anche una discreta rappresentanza di colti sacerdoti di origine borghese, provenienti da famiglie agiate, dediti alla raccolta e collezione di opere d'arte. Ricordiamo in proposito la figura del milanese don Antonio Bonvicini, procuratore generale dei Carmelitani Scalzi e noto collezionista; le incisioni esposte nel suo gabinetto sono ricordate nel *Manuale del racoglitore e del negoziante di stampe contenente le stampe antiche e moderne più ricercate per qualche pregio* del 1848.[48] Dagli acquisti documentati si può dedurre un interesse specifico per l'opera di Migliara e di Renica: nel 1827 a Brera era esposto un dipinto di Migliara commissionato dal Bonvicini intitolato *Veduta notturna di porto di mare con santuario*; mentre nel 1835, sempre a Brera, era esposto un *Medaglione con veduta di Castel S. Angelo* di Renica il cui proprietario risulta essere ancora il Bonvicini.[49] Dell'insigne collezione di don Lorenzo

---

[44] *Esposizione delle opere di Belle Arti nelle Gallerie dell'I.R. Accademia per l'anno 1846*, Milano, 1846, pp. 41-42.

[45] *Utile giornale ossia Guida di Milano per il 1827*, Milano 1827, p. 291.

[46] Commissiona a Renica: *Veduta del tempio di Dendera in Egitto*, *Veduta del Nilo (Esposizione delle opere degli artisti e dei dilettanti nelle Gallerie dell'I.R. Accademia di Belle Arti per l'anno 1844, Milano 1844, pp. 52-53).*

[47] Aveva commissionato a Renica nel 1842 *L'eclisse dell'otto luglio dell'anno corrente* e la *Veduta della Moschea Sultan-Hassan nel Cairo*.

[48] *Manuale del racoglitore e del negoziante di stampe contenente le stampe antiche e moderne più ricercate per qualche pregio*, Milano 1848, pp. 21, 88, 345.

[49] Database in Db-brera.rete800lombardo.net (maggio 2025).

Balestrini,[50] che le cronache[51] ricordano come assemblata con raro gusto artistico e notevole perseveranza, possediamo informazioni più dettagliate grazie al fatto che l'abate, nel 1869, ne fece dono alla Pinacoteca Ambrosiana. La collezione, regolarmente inventariata al momento dell'ingresso, risulta piuttosto eclettica: comprendeva oggetti d'arte, importanti incisioni e numerose opere sacre e devozionali, tra cui uno dei capolavori di Daniele Crespi, il *San Filippo Benizzi*. Non mancavano, tuttavia, opere di artisti contemporanei come *Città con figure* del Renica.[52] Non dissimile per sensibilità collezionistica appare don Gaetano Zucchi, rampollo di una famiglia facoltosa dedita ad importanti attività commerciali: il padre gestiva un esercizio di vendita in piazza Duomo. Sacerdote, coadiutore e prefetto alla sagrestia della chiesa prepositurale di Santa Maria alla Porta, risiedeva in via Magenta, in uno stabile di tre piani, composto da ben 44 stanze, che non rappresentava l'unico bene immobiliare in suo possesso. Il testamento restituisce con chiarezza la ricca consistenza del suo patrimonio: oltre a diversi immobili aveva vasti possedimenti fondiari e quote capitale investite in titoli e in operazioni speculative in vari settori come le ferrovie, l'industria serica e quella cotoniera. Lo Zucchi, prima di passare a miglior vita, fece numerosi legati a diversi enti e persone, il che non rende ancora facile la completa ricomposizione della raccolta di dipinti. Alla Biblioteca Civica di Monza,[53] ad esempio lasciò la sua raccolta libraria, frutto della passione per la bibliografia e il collezionismo di volumi antichi, affinché venisse messa a disposizione del pubblico. Nel 1874 dispose, a favore della Pinacoteca Ambrosiana, una donazione comprendente oggetti d'antiquariato e uno dei vari dipinti di Renica che aveva nella raccolta, *Rovine a mare.*[54] Tre dipinti di piccolo formato, recanti firma al verso,[55] raffiguranti rispet-

[50] Risulta fra il clero abitante sotto la parrocchia della chiesa di Santa Maria della Passione a Milano (*Milano Sacro ossia stato attuale del clero di questa città e diocesi per l'anno 1841*, Milano 1840, p. 31).

[51] *Cronache. Milano. Biblioteca Ambrosiana*, in «L'arte in Italia rivista mensile di belle arti», Torino-Napoli 1869, p. 163.

[52] https://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede-complete/L0080-00141/ (maggio 2025).

[53] Ringrazio Luca Castellino (Biblioteca Civica - Raccolte Storiche di Monza) per la segnalazione del saggio di G. Pasciuti, *Don Gaetano Zucchi e la sua biblioteca: una raccolta enciclopedica destinata ad uso pubblico fra Restaurazione e Unità*, in «Storia in Lombardia», n. 3, 1996, pp. 157-186.

[54] Cfr. Marco Rossi, *Gaetano Zucchi donazione 25 maggio 1874*. Renica, *Rovine a mare* (inv. 615) p. 299 nota 65, ibi fasc. 37, in *Storia dell'Ambrosiana. L'Ottocento*, Milano 2001.

[55] Olio su carta.

tivamente un *Paesaggio con lago al tramonto*, (Fig. 1) una *Spiaggia rocciosa con figure* (Fig. 2) e un *Paesaggio con lago e colline*, risultano invece registrati nell'Inventario Generale dell'Ospedale San Gerardo di Monza.[56] Le opere sono pervenute all'ente ospedaliero per effetto dell'Eredità Fumagalli Bosisio, disposta dalla signora Maria Ada Fumagalli,[57] vedova Bosisio, la quale, con testamento, destinò all'Ospedale tutti i propri beni. Tra questi era compresa anche l'abitazione sita in via Bergamo 18 a Monza, unitamente a quanto in essa contenuto.[58]



Fig. 1. Giovanni Renica, *Paesaggio con lago al tramonto*, olio su carta incollato su lastra metallica. Monza, Ospedale San Gerardo, A.S.S.T. di Monza, Legato Fumagalli, IRCCS San Gerardo dei Tintori - Monza, fotografo Claudio Marchesotti (2006)

I dipinti, collocati originariamente nel salotto della residenza Bosisio, furono inventariati nel 1962,[59] anno della scomparsa della testatrice. Nel-

[56] *Il patrimonio culturale dell'Azienda Ospedaliera San Gerardo di Monza. Cinque secoli di arte e storia in Lombardia*, a cura di S. Rebora, Milano 2013, p. 185 nn. 247-248-249.

[57] Maria Ada Fumagalli (Macherio 1881-1962), figlia di Ariberto.

[58] ADHSG 162/2, fasc. 1, n. rep. 12989/5819.

[59] S. Colombo, *Le opere di provenienze diverse*, in *Il patrimonio culturale dell'Azien-*

lo stesso ambiente insieme ai Renica e ai ritratti di Ernesta Mangiagalli e di Antonio Bosisio,[60] rispettivamente madre e padre di Attilio, il marito della Fumagalli, [61] erede della collezione, c'erano opere sacre e devozionali e di pittori ottocenteschi come il Narducci, ritrattista che aveva studiato con il Sabatelli.[62]



Fig. 2. Giovanni Renica, *Spiaggia rocciosa con figure*, olio su carta incollato su lastra metallica. Monza, Ospedale San Gerardo, A.S.S.T. di Monza, Legato Fumagalli, IRCCS San Gerardo dei Tintori - Monza, fotografo Claudio Marchesotti (2006)

Unica figura femminile fra gli amatori di Renica, l'inglese[63] Sophia

da Ospedaliera San Gerardo di Monza. Cinque secoli di storia e arte in Lombardia, a cura di S. Rebora, Cinisello Balsamo 2013, pp. 44-49.

[60] ADHSG 162/2, fasc.1, nn. rep. 12989/5819 e 13273/5953.

[61] Attilio Bosisio (1886-1947), agiato commerciante di legnami.

[62] Del 1827 *è l'*acquisto da parte dei Bosisio di due soggetti sacri, la *Madonna con Santi* di *Sala Vitale e il San Carlo che istruisce i fanciulli* di Pietro Narducci.

[63] Nell'archivio storico comunale di Blevio (Titolo IX Archivio preunitario, b. 8, fasc. 36, *Disposizioni delle autorità austriche. Sottoscrizione al Prestito nazionale*, 241) è conservata la domanda di esenzione inoltrata da Sofia Sparkes nel 1855, nella quale si dichiara di nazionalità inglese, non svizzera come tramandato dalla letteratura.

Sparkes, rampolla di una famiglia alto borghese, nota per essere una delle dame di compagnia della principessa Cristina di Belgioioso negli anni di ritiro sul lago di Como. La Sparkes abitava in una villa a Blevio,[64] non lontano dalla residenza della Belgioioso e rappresentava una parte integrante del ristretto circolo intellettuale che animava il salotto della principessa. Le testimonianze dell'epoca la ricordano per i riccioli brizzolati, un tempo dorati, il sorriso ironico, l'andatura lieve e incerta, e una grazia innata accompagnata da una vivace intelligenza.[65] In quel contesto elegante e cosmopolita, Sophia Sparkes, sposata Bingley, si distinse non solo per la sua presenza affascinante, ma anche per il suo interesse per la *Veduta di Tebe in Egitto* di Renica, esposta a Brera nel 1844.[66] Nel territorio bresciano non mancano appassionati conoscitori d'arte, tra questi spicca il nome di due importanti personaggi che hanno mostrato particolare interesse per il lavoro di Renica: Antonio Pitozzi e Camillo Brozzoni. Antonio Pitozzi, possidente, è stato cittadino benemerito e attivo protagonista della vita politica e civile della sua città. L'11 giugno 1805, all'età di 26 anni, è ricordato per aver compiuto un gesto clamorosamente simbolico, offrendo a Napoleone Bonaparte le chiavi della città di Brescia, attestazione della fedeltà al nuovo ordine instaurato dall'Impero francese.[67] Cinque anni dopo, venne nominato membro del Consiglio comunale, assieme ad altri notabili come Brozzoni e Basiletti.[68] Nel 1822, fu eletto presidente del Monte Nuovo, istituzione caritatevole, dedita al credito e al sostegno delle fasce più deboli della popolazione. Nel 1831, risultava vicepresidente della deputazione del Camposanto.[69] Pitozzi emerge come una figura di spicco; intraprendente e influente; era impegnato su più fronti — civile, amministrativo e assistenziale — e profondamente integrato nei meccanismi decisionali della

---

[64] Villa Sparkes Rospini. Piacevole costruzione ottocentesca, passata, per eredità, alla figlia della Sparkes, Emma Bingley Rospini (cantante lirica), madre di Egidia Rospini Brocca (musicista e pittrice) e di Alfredo.

[65] Cfr. *La Principessa Belgiojoso. Da memorie mondane inedite o rare*, Milano 1914; A. Petacco, *La principessa del Nord. La misteriosa vita della dama del Risorgimento: Cristina Belgiojoso*, Milano 1993. Ringrazio per le segnalazioni bibliografiche Francesco De Leonardis.

[66] *Esposizione delle opere degli artisti e dei dilettanti nelle Gallerie dell'I.R. Accademia di Belle Arti per l'anno 1844*, Milano 1844, pp. 52-53.

[67] *Atti dell'Imp. regia accademia di lettere e scienze degli Agiati di Rovereto,* Rovereto 1927, p. 181.

[68] *Bollettino delle leggi del Regno d'Italia*, 1810, p. 856. Nel 1815 verrà riconfermato (*Diario Bresciano: per l'anno* 1815, Brescia 1815, p. 116).

[69] G. Saramella, *Guida Pel Commercio Ed Arti Di Brescia*, Brescia, 1831, pp. 132, 209, 311.

Brescia dell'epoca.[70] Il 6 maggio del 1848 indirizzava alla Commissione Beneficenze, *incaricata a raccogliere le offerte de' concittadini a favore della patria rigenerata*, una lettera nella quale offriva le opere della sua personale collezione d'arte:

> Cogliendo opportuna l'occasione nella quale ogni buon cittadino offre alla patria rigenerata spontanee attestazioni della comune esultazione, il sottoscritto sente soddisfazione nel potere esso pure offerire e donare alla sua patria trentazinque lavori della pittura e scoltura moderna, eseguiti da' più distinti artisti, alla tassativa condizione, però, che essi abbiano a depositarsi e conservarsi in una Civica Pinacoteca, nella quale si riuniscano tutti gli oggetti delle bell'arti stati donati alla patria, e ben anco perché quella serva a utile eccitamento alle offerte successive ed a scuola della gioventù che amasse correre la carriera nelle bell'arti.
>
> È intenzione dell'offerente di spogliarsi in vita degli oggetti offerti, tosto che la Civica Pinacoteca sarà costruita ed organizzata. Unisce esso l'elenco degli oggetti offerti, firmato a suo obbligo e de' suoi eredi. Nella evenienza, però, che la Civica Pinacoteca, per imprevedute circostanze, avesse a disciogliersi, desidera il sottoscritto che gli oggetti donati dovranno consegnarsi all'Amministrazione del Spedale Maschile di Brescia, o chi per essa,[71] cui per ogni effetto di ragione viene data analoga comunicazione.
>
> Antonio Pitozzi.[72]

Nell'allegato alla lettera, datato 7 maggio 1848, venivano elencate le opere di pittura e scultura destinate dal Pitozzi alla *Commissione delle Beneficienze*, per essere successivamente collocate nella Civica Pinacoteca in Brescia.[73] Il documento rappresenta una fonte primaria di grande rilievo per la ricostruzione della consistenza e della natura della collezione Pitozzi. A differenza di quelle di Paolo Tosio e di Camillo Brozzoni, la raccolta del Pitozzi si caratterizza per l'assenza di opere riconducibili al filone della grande pittura storica, mitologica o religiosa — generi che, per lungo tempo, avevano dominato il panorama artistico e trovato spazio soprattutto nelle collezioni legate alla committenza aristocratica o istituzionale. Questa distinzione non è casuale, ma riflette una precisa scelta culturale

---

[70] Nel 1853 Federico Odorici nella sua *Guida di Brescia*, lo ricorda come benemerito e scrive che fu tra i primi a promuovere l'erezione di un monumento al Moretto in San Clemente (F. Odorici, *Guida di Brescia,* Brescia 1853, s.p.*).*

[71] Dal 1831 al 1860 Pitozzi fu amministratore degli Ospitali ed Uniti Luoghi Pii (*Calendario generale del regno,* Torino 1860, p. 848*).*

[72] Brescia, Archivio di Stato, *Ospedale Maggiore*, 135, *Istrumenti, Filza XXXV*. Un particolare ringraziamento a Angelo Brumana per la segnalazione archivistica.

[73] Il Legato è del 1856.

da parte di Pitozzi, che aderisce al gusto emergente della borghesia colta e urbana, sempre più attratta da tematiche intime, quotidiane e legate all'osservazione diretta del reale. Paesaggi, vedute, scene di genere o architetture silenziose[74] sono preferiti agli episodi epici o sacri, in favore di una pittura capace di evocare emozioni individuali, ricordi, atmosfere. In questo senso, la raccolta Pitozzi rappresenta un esempio emblematico del collezionismo borghese dell'epoca, attento alla qualità pittorica, al sentimento della natura e alla rappresentazione del reale, piuttosto che al fasto narrativo della tradizione accademica. Il primo paesaggio che entra a far parte della collezione Pitozzi – siamo negli anni Trenta dell'Ottocento – sembrerebbe essere *Una caduta di sole nell'agro romano* di Giuseppe Bisi. L'opera, indicata in modo sommario come *Tramonto* negli inventari ottocenteschi, è stata successivamente identificata con il titolo più preciso di *Veduta di Castelgandolfo*.[75] Con questa acquisizione, Pitozzi si mostra antesignano rispetto ad altri collezionisti bresciani come Paolo Tosio e Camillo Brozzoni, che solo negli anni successivi inizieranno ad accogliere opere di paesaggio nelle loro raccolte. La scelta di Pitozzi rivela una sensibilità moderna, in anticipo sui tempi. Nel 1833, in occasione dell'annuale esposizione presso l'Ateneo di Brescia, viene presentata la *Veduta di Napoli dalla banda di Posillipo*, opera commissionata da Pitozzi al pittore bresciano Luigi Basiletti.[76] Il dipinto rappresenta un ricordo dal tono nostalgico dell'artista per la città partenopea, colta dal dolce declinare della collina di Posillipo, nei pressi del sepolcro di Virgilio – luogo simbolico, carico di suggestioni letterarie e sentimentali.

La presenza di Basiletti all'interno delle collezioni private bresciane dell'epoca è pressoché scontata, data la sua fama e il suo radicamento nel contesto culturale cittadino.[77] Anche Pitozzi, naturalmente, non manca di arricchire la propria raccolta con altri lavori del pittore. Nel 1837, sempre in Ateneo, viene esposta una tela raffigurante *Le rovine degli acquedotti*

---

[74] M. Mondini, *La collezione ottocentesca di Antonio Pitozzi presso i Civici Musei di Brescia*, in «Dai Civici Musei d'Arte e di Storia di Brescia. Studi e notizie», n. 4, 1988-1990, Brescia, 1992, pp. 71-81.

[75] L'opera è firmata e datata. M. Mondini, (*Dai Neoclassici all'Inganni* in *Dai Neoclassici ai Futuristi ed oltre*, Brescia 1989, p. 54 n. 49) segnala che si tratta del dipinto ricordato dal Nicodemi nell'inventario del 1927 con il titolo *Il tramonto*.

[76] C. Arici, *Belle arti e mestieri* in «Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno M.DCC C.XXXIII», Brescia 1834, pp. 173-176. Il dipinto si trova oggi esposto nella sala Basiletti in Palazzo Tosio.

[77] *Luigi Basiletti (1780-1859). Carteggio artistico*, a cura di B. Falconi, Scripta 2019.

nell'agro romano.[78] A queste si affianca anche *Un paesello*, opera, che riflette l'interesse per soggetti più modesti e quotidiani, ma comunque coerenti con l'impronta che caratterizzava l'intera raccolta. Nel 1835, la raccolta di paesaggi di Antonio Pitozzi si era ulteriormente arricchita con l'ingresso di *Una lavanderia di monache* di Giovanni Migliara, esposta a Brera proprio in quell'anno, della *Veduta di Ancona col suo porto e castello* di Giovanni Renica e della *Veduta di Caen* di Giuseppe Canella.[79] La triade (Renica, Migliara, Canella) riflette una scelta consapevole, fondata sul riconoscimento del legame che unisce i tre artisti. Renica, del resto, considerava esplicitamente Migliara e Canella[80] come suoi maestri di riferimento, una visione condivisa anche dalla critica a lui contemporanea. Riunirli nella medesima raccolta non significa solo ricostruire una sorta di legame genealogico, ma evidenziare, attraverso il confronto diretto, le affinità e le differenze che definiscono l'identità di ciascuno[81]. Nel 1834, la presenza contemporanea all'esposizione braidense di Canella e Migliara, entrambi attivi su temi iconografici affini, aveva offerto alla critica l'occasione per un confronto diretto tra due modi differenti di intendere la veduta. La pittura di Canella si distingueva per un tratto libero e vibrante, capace di restituire le sfumature atmosferiche e luminose del paesaggio con un'immediatezza che richiamava la percezione diretta della natura. Migliara, invece, rimaneva fedele a una visione più classica e costruita, ancora legata ai canoni vedutisti di ascendenza canalettiana. Le sue composizioni, spesso elaborate con l'aiuto della camera ottica, si caratterizzavano per una struttura rigorosa e una resa minuziosa del dettaglio architettonico, con esiti quasi calligrafici e scenografici. Nella collezione Pitozzi paesaggi di tono lirico e atmosferico si alternano a vedute dalla resa minuziosa e quasi cartografica, o a

78 C. Arici, *Belle arti e mestieri* in «Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno M.DCC C.XXXVII », Brescia 1834, p. 298.

79 Replicava con varianti un dipinto esposto a Brera 3 anni prima, di proprietà del barone Treves di Venezia. Altra replica con ulteriori varianti, probabilmente di mano di Renica, è segnalata nel legato Bagnalasta (eredi Renica) siglato in favore dei Civici Musei di Brescia.

80 La profonda influenza di Canella su Renica è testimoniata dalla preziosa conservazione, per tutta la vita, di sei studi di paesaggio dell'artista lombardo. Questo legame non solo riflette l'ammirazione che Renica nutriva verso colui che considerava un maestro, ma evidenzia anche come tali opere siano state fondamentali per la formazione e lo sviluppo del suo personale linguaggio pittorico. Attraverso lo studio continuo di questi modelli, Renica poté assimilare le sfumature cromatiche, la composizione spaziale e l'armoniosa fusione tra osservazione diretta e sensibilità poetica che caratterizzano la pittura di Canella.

81 D. Sacchi, *Belle Arti*, in «Il Nuovo Ricoglitore ossia Archivi d'ogni letteratura antica e moderna con rassegna di notizie di libri nuovi e nuove edizioni», a. VII, parte II, n. 93, Milano 1832, pp. 655-656.

composizioni improntate a un realismo più essenziale e misurato. Tuttavia, anziché apparire come dissonanze, tali differenze contribuiscono a definire il carattere eclettico e sperimentale della raccolta, riflesso di una sensibilità colta ma mai dogmatica, capace di abbracciare le molteplici declinazioni che la pittura di paesaggio assume nell'Italia dell'Ottocento. La presenza del *Piccolo paesello* del pittore bresciano Faustino Pernici sembrerebbe indicare una particolare attenzione da parte di Antonio Pitozzi nei confronti dei paesaggisti bresciani, già ben rappresentati all'interno della raccolta da Basiletti e Renica. La scelta forse dettata anche da rapporti amicali,[82] non appare tuttavia fortuita: l'inclusione di pittori locali non solo testimonia un legame culturale e affettivo con l'ambiente artistico cittadino, ma riflette anche un orientamento collezionistico tipico della borghesia colta dell'epoca, attenta a sostenere e valorizzare la produzione artistica del proprio territorio, senza però rinunciare a un respiro più ampio e aggiornato. La collezione di Pitozzi, infatti, si muove con equilibrio tra dimensione locale e apertura nazionale, costruendo un insieme coerente e rappresentativo che include negli anni Quaranta dell'Ottocento anche Carlo Ferrari con il *Mercato di campagna* e le successive *Rogazioni*,[83] tentativo secondo Maurizio Mondini di conciliare il genere del paesaggio con quello *"epigrammatico" di ambientazione popolareggiante*.[84] Nel loro insieme, queste presenze delineano ancora una volta un panorama sfaccettato della pittura di paesaggio, in cui coesistono la memoria del passato, l'osservazione del presente e l'apertura verso sensibilità pittoriche più aggiornate. La scelta di Pitozzi di includerli nella propria collezione conferma così la sua capacità di cogliere le molteplici anime del paesaggismo ottocentesco.

Nel panorama del collezionismo bresciano, la figura di Camillo Brozzoni emerge come principale estimatore e promotore dell'opera di Renica.[85]

---

[82] Pernici e Renica erano legati da un rapporto di profonda stima e amicizia, testimoniata dalla scritta posta sul retro dello studio n. 384 dell'inventario della donazione Renica, redatto da Giuseppe Ariassi, dove si legge la dedica «Memoria dell'amico Pernici. Brescia» cfr. F. De Leonardis, *Giovanni Renica (1808-1884). Un bresciano nella Lombardia romantica*, p. 30 n. 76, in *Giovanni Renica,* San Zeno (BS) 2025, p. 19 nota 13.

[83] Esposto in Ateneo nel 1841.

[84] M. Mondini, *Dai Neoclassici ai Futuristi ed oltre*, Brescia 1989, p. 58

[85] Il conte Paolo Tosio non aveva dipinti di Renica nella sua collezione. Sulle opere di Renica nella collezione Brozzoni esiste una ricca bibliografia: *Ateneo di Brescia. Belle Arti*, in «Giornale della Provincia Bresciana», Supplemento 1 al n. 38, 16 Settembre 1837, p. 380; *Veduta del porto di Desenzano sul lago di Garda - Altra sullo stesso lago. Quadri a olio di Giovanni Renica, Socio d'onore,* in «Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno M.DCCC.XXXIX», Brescia, 1840, pp. 189-190 e 219; V. Guastalla, *Commemorazione*, in «Il Politecnico», vol. XVIII, fasc. I, luglio, pp.142-144; F. Peroni, *Camillo Brozzoni un*

Esponente di una delle famiglie più influenti in città, arricchitasi grazie al commercio di generi coloniali nel periodo del blocco continentale imposto dal governo napoleonico,[86] Brozzoni ereditò dal padre una cospicua fortuna, che gli consentì, sin da giovane, di viaggiare e compiere soggiorni di studio nelle principali città d'arte italiane. Fu proprio nel corso di questi viaggi che ampliò in modo significativo la sua cultura artistica, alimentandola con la frequentazione di musei, gallerie, collezioni private e ambienti intellettuali legati all'arte e all'antiquaria. Questa formazione diretta sul campo — sostenuta da una viva curiosità e da un gusto sempre più affinato — gli fornì gli strumenti per sviluppare una visione collezionistica lucida e intenzionale, fondata su criteri di qualità, autenticità ed equilibrio studiato. L'esperienza acquisita si riflette nella selezione delle opere che costituiscono la sua raccolta, dove emerge una particolare attenzione per la pittura lombarda, con un interesse marcato per il paesaggio, genere che in quegli anni andava affermandosi come campo autonomo e capace di trasmettere valori identitari e civili. Sede della collezione fu la villa neoclassica situata in Brescia a borgo San Nazaro (oggi via Corsica n. 14), progettata dal cognato Rodolfo Vantini[87] tra il 1834 e il 1841, con l'avvio dei lavori nel 1842. Figura di spicco dell'architettura bresciana del tempo, già protagonista della riuscitissima sistemazione dell'appartamento neoclassico in Palazzo Tosio,[88] Vantini collaborò strettamente con Camillo Brozzoni, che partecipò attivamente alla definizione del progetto architettonico. Brozzoni riservò grande attenzione alla distribuzione degli spazi interni, concependo la villa non solo come dimora privata, ma come sede espositiva destinata a ospitare e valorizzare la sua collezione. Al secondo piano fece predisporre ambienti specifici per le diverse tipologie di opere: una sala dedicata alle

---

collezionista bresciano dell'Ottocento, in «Civiltà Bresciana», anno XII, n. 1, marzo 2003, pp. 25-53; I. Gianfranceschi, *Camillo Brozzoni, collezionista e mecenate*, in *Gli artisti bresciani e il Concorso Brozzoni (1869-1950)*, catalogo della mostra, Brescia, 2009, pp. 33-49; I. Gianfranceschi, *Camillo Brozzoni (1798-1863)*, pp. 353, in *Collezioni e collezionisti: arti applicate dei Civici musei di arte e storia di Brescia,* Brescia 2012.

[86] V. Guastalla, *Commemorazione*, in «Il Politecnico», vol. XVIII, fasc. I, luglio 1863, pp. 142-144; A. Schivardi, *Elogio di Camillo Brozzoni letto Dal Dottor Schivardi alla bresciana accademia nel corrente giugno*, Brescia 1863, pp. 1-16; A. Schivardi, *Elogio di Camillo Brozzoni*, in «Commentari dell'Ateneo di Brescia per gli anni 1862-1863-1864», Brescia 1866, pp. 355-357; G. Laeng, *Cent' anni dalla morte di Camillo Brozzoni che accrebbe il patrimonio d' arte della città*, in «Giornale di Brescia», a. *19 (1963)* , n. 54 (mar. 5 mar.), p. 5.

[87] Vantini e Brozzoni avevano sposato le sorelle Lera.

[88] *Paolo Tosio. Un collezionista bresciano dell'Ottocento*, catalogo della mostra a cura di M. Mondini e C. Zani, Brescia 1981.

incisioni, una saletta ovale per oggetti e dipinti di piccolo formato, e una sala a doppia altezza, con soffitto a volta e lucernario centrale, ideata per l'esposizione dei dipinti di maggior rilievo. Questa articolazione funzionale, ispirata al modello della casa-museo, riflette una concezione moderna e colta del collezionismo, in cui la progettazione architettonica diventa parte integrante del dispositivo culturale attraverso cui il collezionista definisce e rappresenta la propria identità. La collezione, apparentemente onnivora nella sua varietà, comprendeva tele, sculture, incisioni, disegni, monete e oggetti di arti applicate, riflettendo un gusto ampio e poliedrico. Il Brozzoni aveva raccolto vetri di Murano databili dal Quattrocento al Seicento, bronzetti rinascimentali, ceramiche di manifattura italiana e una selezione di medaglie e monete antiche, a conferma di un interesse coltivato con rigore antiquario e gusto colto. Questa attenzione verso le arti minori, oggi definite decorative, si inserisce pienamente nel clima dello storicismo politecnico dell'Ottocento, in cui il valore dell'oggetto artistico non era più legato esclusivamente alla sua funzione estetica o celebrativa, ma anche alla sua valenza documentaria e testimoniale. In questo contesto non mancano affinità significative con la figura di Gian Giacomo Poldi Pezzoli. La consistenza e l'importanza della collezione Brozzoni sono documentate dal legato con cui, con grande generosità, ne fece dono ai suoi concittadini.[89] Gli oggetti amati e ricercati con tanta passione dovevano nelle intenzioni del Brozzoni essere posti in mostra per il decoro pubblico e dovevano servire ad educare il gusto dei suoi concittadini al fine di conservare vivo l'amore da cui erano stati animati. Questo gesto non si limitò a trasferire un patrimonio artistico, ma rappresentò un vero e proprio atto di responsabilità civica e culturale, volto, sulla scia di Tosio e di Pitozzi, a consolidare l'identità artistica e storica della città. La collezione, ospitata nei costituendi Civici Musei, divenne un punto di riferimento per studiosi, appassionati e per la comunità tutta, contribuendo a diffondere la conoscenza delle arti locali e a promuovere un dialogo tra passato e presente. Attraverso questa donazione, Brozzoni non solo assicurò la conservazione materiale delle opere, ma ne favorì anche la fruizione collettiva, trasformando la sua raccolta privata in un bene comune, fondamentale per la costruzione della memoria culturale e per la crescita del patrimonio artistico cittadino. Complessivamente, la raccolta di dipinti di Camillo Brozzoni contava circa 97 opere, suddivise in nuclei stilistici e cronologici ben distinti, a testimonianza di un collezionismo consapevole e stratificato. Il gruppo delle opere antiche, risalenti ai secoli XV e XVI, evidenzia una particolare

[89] A. Giarratana, *L'esito del Legato Brozzoni* in «La provincia di Brescia», a. 51 (1920) ; n. 55 (ven. 5 mar.), p. 3.

predilezione per la scuola emiliana e per quella bresciana, alla quale si affiancavano rappresentanti del manierismo lombardo. Anche il Settecento era ben rappresentato, soprattutto da artisti locali, esponenti di una pittura decorativa e ancora legata alla tradizione. Il nucleo più ampio e centrale della collezione era però riservato alla produzione contemporanea, riflesso del costante aggiornamento di Brozzoni, che seguiva con attenzione l'attività espositiva del suo tempo. Frequentatore assiduo delle esposizioni organizzate dall'Accademia di Brera — come attestano i resoconti conservati nella sua biblioteca, relativi alle edizioni del 1833, 1835, 1837 e 1838 — egli orientava le sue scelte secondo criteri di qualità e attualità. Nella sua collezione aveva voluto un *Paesaggio nelle vicinanze di Brescia con il castello sullo sfondo* dell'amico Luigi Basiletti, con il quale, secondo le cronache, era solito passeggiare "a braccetto" per le vie della città. [90] Aveva il Migliara con la sua *Piazza San Marco a Venezia dopo il temporale* e ben rappresentato era naturalmente il Renica con cinque opere commissionate, tra queste la *Veduta del tempio di Antonino e Faustina in Roma con porzione del foro romano* (Fig. 3), la *Veduta di Subiaco,* la *Veduta del Palazzo della Loggia in Brescia presa da Piazza Vecchia,* la *Veduta del giardino del Sig. Brozzoni* (Fig. 4) e la più tarda *Veduta del porto di Desenzano sul lago di Garda*[91] (1839).

Fra i paesaggisti bresciani Brozzoni aveva voluto anche Faustino Pernici,[92] che, come il Renica, era stato indirizzato alla carriera di paesista dal Migliara; Pernici era ben conosciuto e apprezzato anche dal Vantini come attestato dalla lettera di referenze indirizzata a Matteo Thun.[93]

---

[90] Pictor, *Brescia nostra. Il legato Brozzoni* in «Sentinella Bresciana», 191, 27 luglio 1909, pp. 1-2.

[91] Questi quattro dipinti furono legati con il testamento del 23 gennaio 1863 al Comune di Brescia che li espose in palazzo Tosio, dove li segnala Federico Odorici, (*Pinacoteca Comunale Tosio*, Brescia 1879) insieme ad alcuni *Paesaggi* all'acquerello di Renica, di difficile identificazione. La *Veduta del Palazzo della Loggia in Brescia presa da Piazza Vecchia* è oggi esposta al Museo del Risorgimento; della *Veduta del porto di Desenzano sul lago di Garda* si conoscono un bozzetto dell'Ateneo proveniente dalla donazione Renica, una versione in collezione privata a Bagnolo Mella e due tondi al Museo Lechi di Montichiari e alla Fondazione Brescia Musei. *Veduta del porto di Desenzano sul lago di Garda - Altra sullo stesso lago. Quadri a olio di Giovanni Renica, Socio d'onore,* in «Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno M.DCCC.XXXIX», Brescia, 1840, pp. 189-190 e 219.

[92] Presente alle esposizioni patrie a Brescia negli anni 1831, 1833, 1834, 1837, 1839. Per ulteriori approfondimenti si vedano: R. Ferrari, *Pernici Faustino*, in *Verso l'arte. Artisti bresciani a Brera nell'Ottocento*, a cura di R. Ferrari, S. Iacobelli, M. Penocchio, Brescia 2009, pp. 206-213; F. Baccanelli, *Note per i cataloghi* e *le biografie di Faustino Pernici e Tommaso Castellini*, in «Civiltà Bresciana», nuova serie, anno VII (2024), n. 1, pp. 159-168.

[93] Rodolfo Vantini nella sua missiva datata Brescia il 18 giugno 1834, indirizzata a Matteo Thun scrive: *Chi le viene latore della mia presente è il Signor Faustino Pernici Bre-*



Fig. 3. Giovanni Renica, *Tempio di Antonino e Faustina in Roma con porzione del foro romano*, olio su tela. Brescia, Fondazione Brescia Musei, Legato Brozzoni

sciano, il quale si va educando nella carriera di Pittore Paesista, sotto la direzione del Cavaliere Migliara ed offre di se le più belle speranze. Egli si reca a Trento, desideroso di imprendere alcuni studi sulle svariate vedute che la Natura presenta ne dintorni di codesta bella Città ed io, che gli voglio bene perché ne conosco da molti anni la bontà e l'ingegno, penso di francheggiarlo con una commendatizia per Lei, persuaso che gli vorrà essere cortese di appoggio qualunque volta ne abbisognasse […].

Il 23 dicembre 1833 Castellini informa con una missiva Matteo Thun di aver chiesto per la realizzazione della commissione del signor Marietti, di cui avevano discusso in precedenza, un preventivo di spesa al Pernici; quest'ultimo gli aveva dato risposta il 14 dicembre dopo aver interpellato il Migliara che entusiasta lo aveva incoraggiato ad assumere la commissione per illustrare quella parte di Tirolo, ancora così poco presente nelle vedute dei paesaggisti. In realtà le vedute del Trentino che sarebbero state pubblicate dal Marietti così come le litografie della Val di Non, non vennero realizzate. Il Pernici si occupò invece della decorazione della sala del Biliardo del Thun.

E. Rollandini, *Matteo Thun e le arti. Le collezioni, il palazzo e il castello attraverso il suo epistolario (1827-1890),* Trento 2008, p. 31, 135.



Fig. 4 Giovanni Renica, *Veduta del giardino del Sig. Brozzoni*, olio su tela. Brescia, Fondazione Brescia Musei, Legato Brozzoni

Consistente è anche la presenza di vedute e paesaggi di ambiente milanese: Bisi, D'Azeglio, Moja, Borsato, Riccardi e Canella del quale aveva come di Renica ben cinque opere.[94]

L'osservazione delle dinamiche collezionistiche legate all'opera di Renica non si limita a restituire una mappa di gusti e preferenze, ma sollecita una riflessione più ampia sul ruolo del paesaggio come costruzione culturale e luogo di elaborazione identitaria all'interno delle raccolte analizzate. I collezionisti presi in esame si distinguono per scelte mirate, che

[94] Paolo Tosio possedeva la *Veduta del Pont des Arts e del palazzo del Louvre* e la *Veduta del Pont Neuf a Parigi* e la replica della celeberrima *Tintoria di Rouen* (oggi esposte in palazzo Tosio).

privilegiano come soggetto centrale delle loro raccolte il paesaggio; esse raccontano visioni del mondo, geografie interiori e appartenenze sociali, diventando oggetti critici attraverso cui interpretare il rapporto tra individuo, arte e territorio. Nelle loro scelte si coglie un gusto colto, moderno, aperto e curioso, riflesso di personalità attente e consapevoli, capaci di andare oltre il puro valore estetico per costruire un discorso più ampio, fatto di richiami simbolici, riferimenti territoriali e affinità intellettuali. Le collezioni diventano così luoghi di sintesi tra passato e presente, tra radicamento e apertura, restituendo un'immagine sfaccettata non solo dei singoli collezionisti, ma anche del contesto culturale che li ha generati.

«Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 2024, Brescia 2025
ISSN 1594-8218

BERNARDO FALCONI*

GAETANO MATTEO MONTI E IL MONUMENTO FUNERARIO DEL CONTE PAOLO TOSIO**

Il 6 luglio 1826 il conte Paolo Tosio acquistava nel camposanto di Brescia, allora in via di edificazione, sotto la direzione del giovane progettista, l'architetto Rodolfo Vantini, «l'arcata intercollonaria n. 18» del porticato a mattina della Chiesa cimiteriale, dedicata a San Michele Arcangelo, per il prezzo di 1.500 lire italiane, come da ricevuta di saldo rilasciata dal cassiere, Sigismondo Brozzoni. Il 19 marzo 1829 veniva stilata la ratifica del contratto d'acquisto, intestato al «nobile Signor Paolo Tosi fu Signor Conte Ottaviano, possidente abitante in Brescia». Il secondo articolo del contratto recitava: «Si dichiara l'acquisto del *jus* di seppellire, di modo che non dovrà altrimenti ritenersi proprietario assoluto del portico, né proprietario del fondo su cui detto portico è costrutto, facoltativo però essendo in ogni acquisitore di erigervi què monumenti e di porvi quelle iscrizioni, che dietro i regolamenti disciplinari adottati dalla Commissione saranno approvati»[1].

L'11 gennaio 1842 Paolo Tosio chiudeva la propria esistenza, legando le sue collezioni - «quadri, scolture, cammei, stampe, disegni e libri», giudicati meritevoli da una commissione apposita, alla Città di Brescia, affinché fossero «conservati perpetuamente in Brescia stessa a pubblico comodo»[2].

Quattro anni più tardi la sua vedova, Paolina dei marchesi Bergonzi di Parma, legava a sua volta alla Città di Brescia la magnifica residenza di origini cinquecentesche che ospitava le collezioni, radicalmente rinnovata

---

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

** Testo della relazione tenuta presso l'Ateneo di Brescia giovedì 19 dicembre 2024.

[1] Brescia, Archivio di Stato. Archivio storico del Comune di Brescia, Rub. XXIV, 9/4a, 1829-1925.

[2] Testamento olografo datato 12 marzo 1832, pubblicato il 12 gennaio 1842 (Brescia, Archivio di Stato, Archivio Avogadro del Giglio - Tosio, busta 34)

secondo i più aggiornati canoni del gusto neoclassico, nell'arco di un venticinquennio, tra il 1810 e il 1835, dapprima sotto la direzione del pittore Luigi Basiletti e quindi, a partire dal 1824, di Rodolfo Vantini, dando così vita alla prima galleria civica di Brescia, che veniva aperta al pubblico, con la denominazione "Pinacoteca Tosi", agli inizi del 1851[3].

Come testimonia il conte Francesco Gambara - eclettica figura di letterato poligrafo, con un passato militare nelle schiere napoleoniche - nel suo opuscolo intitolato *Cenni intorno la vita del nobile conte Paolo Tosi*, nei mesi immediatamente successivi alla morte del mecenate la contessa Paolina, volendo dedicare al marito un monumento funerario, interpellava il pittore Luigi Basiletti - legato ai coniugi Tosio da un saldo legame di amicizia e di collaborazione, stretto a Roma nel lontano 1807 - il quale provvedeva al disegno del monumento, affidandone l'esecuzione, su incarico della contessa Paolina, a Gaetano Matteo Monti (Ravenna, 13 marzo 1776 - Milano, 27 maggio 1847), scultore di fiducia di casa Tosio, come si vedrà, per un buon un venticinquennio, grazie ai buoni uffici del pittore bresciano, suo sodale fin dagli anni del comune soggiorno di formazione nella Città Eterna, sul principio del secolo, sotto l'egida di Antonio Canova.

Così scriveva il conte Gambara: «E sia pure che il retto sentire della illustre vedova abbia già statuito che nel campo santo nostro debba erigersi, ove posano le ceneri della famiglia Tosi-Avogadro, un monumento quale si addice al defunto consorte, dietro il disegno del professore Luigi Basiletti, e l'opera dello scalpello del professore Monti»[4].

L'artista ravennate[5], avviato alla scultura a Roma, dallo zio paterno, Giovanni Battista Monti, e perfezionatosi presso le Accademie di Milano e di Bologna, dove nel 1806 si aggiudicava l'alunnato quadriennale per la scultura a Roma, in palazzo Venezia, sotto la direzione di Antonio Canova,

---

[3] *Regolamento provvisorio per la Pinacoteca Tosi*, Brescia, dal Civico Palazzo, il 22 gennaio 1851 (opuscolo a stampa). Il 20 maggio 1900, a distanza di soli cinquant'anni dall'apertura al pubblico, il Consiglio Comunale di Brescia deliberava «di approvare il trasporto degli oggetti artistici esistenti nella Pinacoteca Tosio a quella Martinengo», in via di allestimento in palazzo Martinengo da Barco, legato al Comune dal conte Leopardo Martinengo nel 1888, ritenuto più adatto ad accogliere le raccolte d'arte di proprietà municipale, che erano andate via via arricchendosi attraverso acquisti e donazioni. Il 12 marzo 1903 nasceva ufficialmente la Civica Pinacoteca Tosio-Martinengo, aperta al pubblico cinque anni più tardi (1908), quando la dimora dei conti Tosio, ormai spoglia delle sue collezioni, veniva destinata, con atto 2 agosto 1908, a sede dell'Ateneo di Brescia.

[4] Francesco Gambara, *Cenni intorno la vita del nobile conte Paolo Tosi*, Brescia, Tipografia Venturini, 1842, p. 35.

[5] Gaetano Matteo Monti soleva firmare le sue opere "GAETANO MONTI" con l'aggiunta "DI RAVENNA", per distinguersi dal più anziano collega milanese Gaetano Monti (Milano, 1750-1827).

si era stabilito definitivamente nella città Ambrosiana nel 1811[6], qui attratto, come tanti altri colleghi, dalle possibilità di lavoro offerte, soprattutto, dai due grandi cantieri del Duomo e dell'Arco trionfale del Sempione, ribattezzato, dopo la caduta del Regno d'Italia, Arco della Pace.

Lungo è l'elenco delle opere eseguite da Monti per la committenza bresciana[7], inaugurato da un busto a erma all'antica del celebre archeologo ed epigrafista *Giovanni Labus* (fig. 1), amicissimo dell'artista[8], databile verosimilmente, in base alla giovane età dimostrata dall'effigiato, nato nel 1775, tra il 1811 e il 1815, conservato a Milano, nelle raccolte dell'Istituto Lombardo, del quale Labus ricoprì le cariche di vice-presidente (1840-1841) e di presidente (1842-1850).

Nel novembre 1819 Monti portava a compimento una statua panneggiata all'antica commissionatagli nel febbraio 1817, raffigurante *La Ninfa Naiade*[9] (fig. 2), per la fontana del cortile di palazzo Tosio, disegnata dall'amico Basiletti, e nel 1821 realizzava per la galleria al piano nobile del palazzo quattro bassorilievi allegorici in scagliola raffiguranti *la Pittura, la Scultura, l'Architettura* e *la Musica*[10] (figg. 3-6), concepiti come un chiaro omaggio ad Antonio Canova.

---

[6] Gaetano Matteo Monti aveva il suo studio - condiviso con il figlio Raffaele (Milano, 1818 - Londra, 1881), nato dal suo matrimonio con la milanese Giuseppina Ortolani, celebrato nel 1815 - nell'ex chiesa di S. Agnese, in contrada S. Agnese 5551 (Filippo Mordani, *Vita di Gaetano Monti scultore ravennate*, Forlì, dalla Stamperia Bordandini, 1869; Giacomo Borghi, *Gaetano Monti scultore ravennate (1776-1847)*, in «Istituto Lombardo di Scienze e Lettere. Rendiconti», vol. LXXX, 11° della serie III, fascicolo unico, 1947, pp. 132-[154].

[7] Per la scultura a Brescia nel primo Ottocento si veda in particolare Bernardo Falconi, *La stagione neoclassica e romantica. Dai modelli canoviani al cantiere del Vantiniano alla scultura di gusto "troubadour"*, in Valerio Terraroli (a cura di), *Percorsi di scultura lombarda dal XV al XX secolo. Arti plastiche a Brescia*, Milano, Skira, 2010, pp. 214-259.

[8] Il figlio di Giovanni Labus, Giovanni Antonio (1806-1857), allievo di Monti e di Camillo Pacetti all'Accademia di Brera, diverrà un apprezzato scultore, con studio a Milano.

[9] Paolo Brognoli, *Nuova Guida per la città di Brescia, Brescia*, presso Federico Nicoli-Cristiani, 1826, p. 216; Federico Odorici, *La Galleria Tosi ora Pinacoteca Municipale di Brescia*, Brescia, Tipografia del Pio Istituto, 1854, p. 5; *Paolo Tosio. Un collezionista bresciano dell'Ottocento*, catalogo della mostra, Brescia, Chiesa di S. Giulia, novembre 1981 - maggio 1982, a cura di Maurizio Mondini e Carlo Zani, Brescia, Grafo edizioni, 1981, p. 33, cat. II.8; Falconi, 2010, cit., p. 216; Bernardo Falconi (a cura di), *Luigi Basiletti 1780-1859. Carteggio artistico*, Brescia, Ateneo di Brescia - Verona, Scripta edizioni, 2019, lettere nn. 81, 88, 90, 91, 93, 98, 100, 106, 165.

[10] Odorici, 1854, cit., p. 7; *Paolo Tosio*, 1981, cit., pp. 34-35, cat. II.10; Falconi, 2010, cit., pp. 218-219; Falconi, 2019, cit., lettera n. 173. Quattro identici bassorilievi, con l'aggiunta delle allegorie della *Poesia*, dell'*Agricoltura* e della *Mercatura*, venivano eseguiti da Monti nella stessa epoca per il collezionista cremonese Gaetano Bolzesi (Cremona, Palazzo Bolzesi Mina, oggi Seminario Vescovile Santa Maria della Pace, Sala "degli specchi" o "da ballo").

In quello stesso anno Basiletti si adoperava per fare ottenere allo scultore ravennate la prestigiosa commissione pubblica per l'esecuzione in marmo di una statua della *Provincia*, nel «buon stile de nostri giorni, e esempio degli antichi»[11], ma purtroppo senza fortuna.

Nel 1827 Monti realizzava tre statue in scagliola per il nuovo altare della Santa Croce nella chiesa di San Faustino Maggiore, raffiguranti *Cristo risorto* e *Due angeli in adorazione*[12], e l'anno successivo portava a compimento l'impegnativo *Monumento funerario dell'abate Stefano Antonio Morcelli*[13] (fig. 7), esposto a Brera[14] e quindi solennemente inaugurato, il 20 ottobre, nel Duomo di Chiari, dove lo scultore optava per una soluzione ispirata al monumento funerario canoviano di papa Clemente XIII, posto in opera nel 1792 nella Basilica di San Pietro in Vaticano, raffigurando il celebre epigrafista bresciano, ex gesuita, nonché bibliotecario e direttore delle raccolte archeologiche del cardinale Alessandro Albani, inginocchiato in preghiera sull'urna di Sant'Agape Martire, ai cui piedi stanno le statue allegoriche della *Religione Cristiana*, stante, con la destra levata, e dell'*Epi-*

[11] Lettera di Gaetano Matteo Monti a Luigi Basiletti, Milano, 21 ottobre 1821 (Falconi, 2019, cit., lettera n. 175).

[12] Alessandro Sala, *Pitture ed altri oggetti di belle arti di Brescia*, Brescia, presso Francesco Cavalieri, 1834, p. 105; Federico Odorici, *Guida di Brescia rapporto alle arti ed ai monumenti antichi e moderni*, Brescia, per Francesco Cavalieri, 1853, p. 131; Antonio Morassi (a cura di), *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia, Brescia*, I, Roma, La Libreria dello Stato, 1939, p. 211; *La chiesa e il monastero benedettino di San Faustino Maggiore in Brescia*, scritti di Giovanni Mezzanotte et. al., Brescia, Editrice La Scuola, 1999, pp., 92, 155, 234 (nota 82), 386; Falconi, 2010, cit., p. 226.

[13] Giovanni Labus, *Sul cenotafio marmoreo dell'abate Stef. Ant. Morcelli lavorato dallo scultore Gaetano Monti di Ravenna ed attualmente esposto nelle Sale dell'I.R. Accademia di Belle Arti. Lettera del dottore Giovanni Labus*, Milano, dalla Tipografia di Angelo Bonfanti, 1828; Carlo Cocchetti, *Brescia e sua Provincia, tratto dalla Grande Illustrazione del Regno Lombardo-Veneto*, Milano, presso gli Editori Corona e Caimi, 1859, p. 312. Giuseppe Fusari, *Il Duomo di Chiari. 1481-2000*, Roccafranca (Brescia), La Compagnia della Stampa, 2000, p. 88; Falconi, 2010, cit., pp. 226-227. Nelle raccolte della Pinacoteca Repossi di Chiari sono conservate quattro versioni del progetto del monumento proposte da Giuseppe Teosa - che partecipò al concorso indetto dalla Fabbriceria parrocchiale assieme a Gaetano Matteo Monti, all'architetto Luigi Donegani e allo scultore Pompeo Marchesi - e il disegno di Monti approvato da un'apposita commissione di professori dell'Accademia di Belle Arti di Milano: Luigi Canonica, Luigi Cagnola, Luigi Manfredini, Giuseppe Longhi, Camillo Pacetti e Paolo Landriani (Valerio Terraroli, a cura di, *La Pinacoteca Repossi di Chiari. Catalogo dei dipinti, delle sculture e delle incisioni*, Catelcovati, Cassa Rurale ed Artigiana, Brescia, Grafo, 1991, pp. 44-45, cat. 45-49.

[14] «Atti della Cesarea Regia Accademia delle Belle Arti di Milano», 1828, p. 61.

grafia, accasciata in atteggiamento dolente[15]. Nominato il 20 gennaio 1828 socio onorario dell'Ateneo[16], su proposta di Basiletti[17], il 22 dicembre 1830 Monti scriveva al vice-presidente, il barone Antonio Sabatti, annunciando di avere inviato in dono all'istituto «una figura in gesso rappresentante una *Tersicore danzante*»[18] (fig. 8). Il gesso, firmato e datato 1820[19], è in diretto rapporto con il primo esemplare in marmo della statua, ispirata alle ammiratissime "danzatrici" di Antonio Canova e di Bertel Thorvaldsen, portata a compimento, su commissione del collezionista cremonese Gaetano Bolzesi, in quello stesso anno[20], quando Paolo Tosio ebbe modo

---

[15] In quello stesso anno (1828) veniva emessa una medaglia eseguita dal bresciano Gaetano Zapparelli dedicata a Gaetano Matteo Monti "SCVLPTOR EXIMIUS", rappresentato sul dritto, in profilo all'antica, per avere realizzato il monumento funerario dell'abate Morcelli (Vincenzo Pialorsi, *Medaglie relative a personaggi, avvenimenti e istituzioni di Brescia e Provincia (parte III, sec. XIX)*, in «Medaglia», n. 26, 1989, pp. 46-47, cat. 88, fig. 29). In seguito veniva diffusa una stampa litografica non datata, su disegno del pittore varesino Carlo Picozzi, che riproduce il monumento. Nel 1839 veniva pubblicato un "inno", stampato su un foglio di grande formato, dedicato al cenotafio: *Il Monumento Morcelliano egregiamente sculto da Gaetano Monti ravennate. Sonetto del professore Luigi Gasparini*, Chiari, dalla Tipografia Baronio, 1839.

[16] Brescia, Archivio di Stato, Archivio storico dell'Ateneo di Brescia, busta 23. Nella stessa occasione veniva nominato socio onorario anche lo scultore Pompeo Marchesi.

[17] «Il signor Basiletti propone a socio d'onore il signor Pelagio Palagi pittore, e Gaetano Monti scultore». Foglietto manoscritto non datato (Brescia, Archivio di Stato, Archivio storico dell'Ateneo di Brescia, busta 216).

[18] «Illustrissimo signor barone Sabati (sic). Sono di già due anni che questo rispettabile Ateneo mi onorò a suo membro, come lo ringraziai con una mia in riscontro all'onorato diploma e promisi anche un saggio delle mie fatiche. Ora prego vostra signoria di passare i miei rispetti al signor presidente, e fare le mie veci pregando questo rispettabile corpo di accettare una figura in gesso rappresentante una *Tersicore danzante*, quale ho già spedita diretta a questo Ateneo, però approfitto della sua bontà acciocchè non sia scassata, perché il Giovanni [Antonio] Labus in occasione che viene in Brescia a situare il suo *genio* [*Genio dell'Abbondanza*, per la fontana di piazza dei commestibili, oggi "del Mercato"], è incaricato di scassarla, e collocarla dove verrà destinata. Mille ringraziamenti in anticipazione di tal favore, augurandole una buona fine e un buon principio d'anno, mentre mi dichiaro con tutta la stima e rispetto suo umilissimo servo Gaetano Monti. Milano 22 Decembre 1830 /1v/ All'illustrissimo signore, il signor Barone Antonio Sabati (sic), vice-presidente dell'Ateneo di Brescia» (Brescia, Archivio di Stato, Archivio storico dell'Ateneo di Brescia, busta 24). Nello stesso anno Monti donava un identico esemplare in gesso della *Tersicore danzante* all'Accademia di Belle Arti di Ravenna (Borghi, 1947, cit., p. 137 e tav. non numerata).

[19] «GAE. MONTI / DI RAVENNA / F. A. M.D.CCC.XXV» (Falconi, 2010, cit., pp. 226, 230).

[20] Bernardo Falconi, scheda in *Canova. Thorvaldsen. La nascita della scultura moderna*, catalogo della mostra, a cura di Stefano Grandesso, Fernando Mazzocca, Milano, Gallerie d'Italia, 25 ottobre 2019 - 15 marzo 2020, Milano, Skira, 2019, pp. 217, 359-360, cat.

di vederla nello studio milanese dello scultore ravennate[21], e in seguito più volte replicata.

Nel marzo 1831 Monti consegnava al conte Paolo Tosio i due tondi in marmo di Thorvaldsen raffiguranti *Il Giorno* (o *L'Aurora*), e *La Notte***,** ossia *I due crepuscoli*[22] (fig. 9-10), da lui scolpiti a Roma dieci anni prima, sotto la direzione dello scultore danese, per il collezionista milanese Giovanni Edoardo De Pecis, e acquistati dal mecenate bresciano, per la somma di 3.000 lire austriache, dalla marchesa Maria De Pecis, vedova Parravicini, sorella del collezionista, morto nell'aprile dell'anno precedente[23].

Nel 1834 lo scultore esponeva all'Ateneo un busto all'antica di *Alessandro Manzoni* (fig. 11), divenuto socio onorario il 5 marzo 1820[24], che veniva segnalato nei «Commentari» dal segretario accademico, il poeta Cesare Arici: «Il nostro Socio d'onore Gaetano Monti di Ravenna rappresentava, a chi di persona non le conosce, le pacate sembianze dello scrittore de' *Promessi Sposi*, del Socio conte Alessandro Manzoni»[25]. Il busto dello scrittore, notoriamente restio a farsi ritrarre, era stato modellato da Monti nel 1828, a sua insaputa, su commissione dell'abate Gaetano Giudici, amicissimo di Manzoni[26]. Il busto dell'illustre scrittore esposto all'Ateneo va

---

VIII.6. La *Tersicore* era destinata ad affiancare la statua raffigurante *Ganimede stante con l'aquila di Giove*, eseguita da Camillo Pacetti per Gaetano Bolzesi nel 1819 (Falconi, ivi, pp. 298, 384-385, cat. XV.4).

[21] «Desidero le notizie del signor Conte Tosi, mentre dopo di avermi dato segni più grandi di essere stato sodisfatto e contento della *Naiade* con una gentil lettera, venne a Milano personalmente e ricontestandomi l'istessa soddisfazione con quella bontà a lui solita, trovandomi nel mio studio, che si stava a scolpire una figura di danzatrice al naturale in marmo fino di Carrara, la quale piaque moltissimo al detto signor Conte, che ne domandò il prezzo che avrei desiderato per un'altra, ed è anche a mia notizia che ne ha parlato con persone che ne avrebbe desiderata tal replica, mentre questa era ordinata per un signore di cui ne ha avuta tutta la soddisfazione, e nuove commissioni in contestazione mi ha dato di cui anche qui in Milano quei pochi momenti che è stata veduta, sia per la bellezza del marmo sia per la novità, ha fatto un incontro per me non aspettato». Lettera di Gaetano Matteo Monti a Luigi Basiletti, Milano, 22 luglio 1820 (Falconi, 2019, cit., lettera n. 165).

[22] Brescia, Civici Musei d'Arte e Storia, inv. 3, 4.

[23] Bernardo Falconi, scheda in *Canova. Thorvaldsen,* 2019, cit., pp. 174, 339, cat. V.4-V.5.

[24] Luigi Cicogna, Giuliano Fenaroli, *Il primo secolo dell'Ateneo di Brescia*, Brescia, Stab. Tipo-Lit. F. Apollonio, 1902, p. XV; Pierfranco Blesio, *Compendio bio-bibliografico dei Soci dell'Accademia del Dipartimento del Mella, poi Ateneo di Brescia, dall'anno di fondazione all'anno bicentenario (1802-2002)*, Brescia, Ateneo di Brescia, 2016, *ad vocem* (www.ateneo.brescia.it/compendio/).

[25] «Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1834», p. 212.

[26] La gustosa vicenda veniva ricostruita nel 1876 da Carlo Magenta (Fernando Maz-

identificato con il prezioso esemplare in gesso - un *unicum* per quanto ne sappiamo - entrato in seguito a far parte, in circostanze non documentate, delle raccolte dell'istituto, venendo a lungo erroneamente inventariato come un ritratto del pittore Giuseppe Bossi. Solo una quindicina di anni or sono è stato possibile ristabilire con certezza la reale identità dell'effigiato[27], grazie al confronto con due traduzioni a stampa che del busto in profilo, in controparte, fece l'incisore pavese Giuseppe Cornienti. La prima, stampata in litografia, esposta a Brera nel 1829[28], con il busto rivolto a destra, riporta le seguenti iscrizioni: «ALESSANDRO MANZONI / Da un busto di Gaetano Monti di Ravenna. G.[iuseppe] Cornienti dis.[egnò] ed inc.[ise]». La seconda, stampata all'acquatinta (fig. 16), con il busto rivolto a sinistra, riporta una dedica al principe Ferdinando Massimiliano d'Asburgo-Lorena, governatore generale del Regno Lombardo Veneto, e le iscrizioni: «ALESSANDRO MANZONI / GAET.[AN]° MONTI SCUL. [PSIT] . MILANO . GIUSEPPE CORNIENTI F.[ECIT] 1858».

Nel 1836 Monti eseguiva per il facoltoso avvocato Pietro Repossi di Chiari una statua in marmo raffigurante *Igea, dea della salute*[29] (fig. 12), presentata a Brera nel 1838[30], quando lo scultore portava a compimento il *Monumento funerario del vescovo Gabrio Maria Nava*[31] fig. 13), morto nel novembre del 1831, destinato al Duomo Nuovo di Brescia, dove l'insigne prelato è rappresentato ad altorilievo, sul letto di morte, attorniato dagli intimi in lacrime, sul fronte di un sarcofago su cui poggiano le insegne vescovili, sovrastante il gruppo allegorico della *Carità*[32].

---

zocca, *Quale Manzoni? Vicende figurative dei Promessi Sposi*, Milano, Il Saggiatore, 1985, p. 173.

[27] Falconi, 2010, cit., pp. 226, 231.

[28] «[…] il ritratto in litografia (finta medaglia) del sig. Don Alessandro Manzoni, del sig. Giuseppe Cornienti, pavese» («Atti della Cesarea Regia Accademia delle Belle Arti di Milano», 1829, p. 46).

[29] Chiari, Pinacoteca Repossi (Terraroli, 1991, cit., p. 77, cat. 2; Falconi, 2010, cit., pp. 238, 242).

[30] «Atti della Cesarea Regia Accademia delle Belle Arti di Milano», 1838, p. 54, cat. 483.

[31] Odorici, 1853, cit.; p. 33; pp. 117-118; Cocchetti, 1859, cit., pp. 117-118; Morassi, 1939, cit., p. 145; Mario Taccolini (a cura di), *Il Duomo Nuovo di Brescia. 1604-2004. Quattro secoli di arte, storia, fede*, Brescia, Grafo, 2004, pp. 30-31, 250-251; Falconi, 2010, cit., p. 226.

[32] L'opera è riprodotta sul rovescio della medaglia, non datata, dedicata al vescovo Gabrio Maria Nava, realizzata da Gaetano Zapparelli, emessa verosimilmente nel 1838, in occasione della solenne inaugurazione del monumento (Pialorsi, 1989, cit., pp. 48-49, cat. 90, fig. 31). Negli anni successivi veniva pubblicata un'acquaforte riproducente il

Nel 1842 lo scultore realizzava per l'avvocato Repossi un gruppo statuario raffigurante *Angelica e Medoro*[33] (fig. 14), che veniva presentato a Brera due anni più tardi[34]. Nella stessa sede Monti esponeva nel 1843[35] il busto colossale in marmo di *Galileo Galilei*[36] (fig. 15), rappresentato in abiti seicenteschi, commissionatogli dal conte Tosio nel 1841 - un anno prima della sua morte - e il busto colossale, anch'esso in marmo, raffigurante *Paolo Tosio*[37] (fig. 16), ispirato ai busti colossali di *Canova* e di *Napoleone* eseguiti per il conte Tosio, sui modelli canoviani, dal bolognese Democrito Gandolfi, rispettivamente nel 1824 e nel 1829[38]. Il busto del mecenate, raffigurato all'antica, ordinato allo scultore dalla Congregazione Municipale nel 1842, subito dopo la morte dell'effigiato, in segno di riconoscenza per il munifico legato della sua collezione, veniva inaugurato nella Biblioteca Queriniana il 18 marzo 1844. Solamente nel 1847, dopo la morte della contessa Paolina, sopravvenuta il 3 aprile 1846, il busto troverà la sua definitiva collocazione nella galleria di Palazzo Tosio, in sostituzione del busto di *Galileo Galilei*, su un nuovo piedestallo cilindrico con bassorilievi allusivi alle *Arti*, anch'esso realizzato da Monti.

Nel settembre 1844 lo scultore ravennate presentava all'esposizione braidense[39] il «*Monumento in marmo alla memoria del conte Paolo Tosio*[40], commissione della di lui vedova contessa Paolina Tosio di Brescia», desti-

---

monumento, realizzata dagli incisori Ferdinando Cassina e Silvestro Pianazzi, che riporta l'iscrizione: «GAET. MONTI DI RAVENNA INV. E SCOL. 1838».

[33] Chiari, Pinacoteca Repossi (Terraroli, 1991, cit., p. 78, cat. 3; Falconi, 2010, pp. 214, 241, 243; Falconi, 2019, cit., lettera n. 310).

[34] «Atti dell'Imp. Regia Accademia di Belle Arti in Milano», 1844, p. 54, cat. 463.

[35] «Atti dell'Imp. Regia Accademia di Belle Arti in Milano», 1843, pp. 8-9, cat. 16, 18.

[36] Brescia, Civici Musei d'Arte e Storia, inv. 7, in deposito all'Ateneo di Brescia (Odorici, 1853, cit., p. 151; Odorici, 1854, cit., p. 7; *Paolo Tosio*, 1981, cit., pp. 84-86, cat. III.52; Isabella Marelli, scheda in *Ritratti del primo Ottocento a Brescia*, catalogo ella mostra, Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo, 16 giugno - 31 ottobre 1995, a cura di Elena Lucchesi Ragni e Maurizio Mondini, scritti di Bernardo Falconi et. al., Brescia, Comune di Brescia, 1995, p. 42, cat. 57; Falconi, 2010, cit., p. 241; Falconi, 2019, cit., lettere nn. 300, 301).

[37] Brescia, Civici Musei d'Arte e Storia, inv. 42, in deposito all'Ateneo di Brescia (Odorici, 1853, cit.; p. 151; Odorici, 1854, cit., p. 7; *Paolo Tosio*, 1981, cit., pp. 92-93, cat. IV.1-IV-2; Falconi, 2010, cit., p. 241; Falconi, 2019, cit., lettere nn. 295,308).

[38] Brescia, Civici Musei d'Arte e Storia, inv. 2 e inv. 1, in deposito all'Ateneo di Brescia.

[39] «Atti dell'Imp. Regia Accademia di Belle Arti in Milano», 1844, p. 54, cat. 462.

[40] Odorici, 1853, cit., p. 168; Valerio Terraroli, *Il Vantiniano. La scultura monumentale a Brescia tra Ottocento e Novecento*, Brescia, Grafo, 1990, pp. 65-66, cat. 26; Falconi, 2010, cit., p. 241, 245, 247; Valerio Terraroli, *Il Vantiniano. Guida ai monumenti*, Brescia, Ateneo di Brescia - Brescia, Comune di Brescia, 2015, pp. 108-109, cat. 70.

nato alla tomba di famiglia nel Cimitero Vantiniano (fig. 17). Assieme alla stele funeraria dedicata al mecenate, Monti esponeva il già citato «*Gruppo in marmo rappresentante Angelica e Medoro (dal poema dell'Ariosto)*, commissione del sig. avvocato Pietro Repossi di Chiari»[41]; il «*Monumento in marmo alla memoria della contessa Teresa Colleoni Agricola*, per commissione della di lei madre, contessa Olimpia Colleoni nata Colleoni»[42], e l' «*Erma in marmo del defunto architetto Luigi Canonica* […] di commissione del sig. Giovanni Battista Chiappa […]»[43].

Con le due importanti opere scolpite per l'avvocato Pietro Repossi e per la contessa Paolina Tosio Bergonzi si concludeva l'attività in territorio bresciano del valoroso scultore ravennate, che moriva a Milano il 27 maggio 1847. Un anno prima, con contratto datato 15 ottobre 1846, Monti aveva accettato un ultimo, prestigioso incarico dalla committenza bresciana, ossia l'esecuzione del gruppo statuario raffigurante il *Battesimo di Cristo* per la Cappella del Battistero del Duomo di Chiari, poi affidato dalla Fabbriceria parrocchiale, in seguito alla sua morte, al milanese Abbondio Sangiorgio, e da questi portato a compimento nel 1851[44].

In due lettere inviate da Milano a Paolina Tosio nel settembre 1844 Luigi Basiletti, reduce dalla visita all'esposizione braidense, accenna al monumento funerario dedicato al marito dalla sua aristocratica corrispondente. L'11 settembre il pittore le scriveva: «Il primo Le parlerò del monumento da Lei commesso allo scultore Monti che mi sembra condotto con finitezza in bellissimo marmo. Gli ho già parlato di alcune mende che a mio avviso si potrebbero eseguire con buon successo ed è disposto a farle subito che ritirerà dall'esposizione il detto monumento. Vedremo cosa ne diranno i giornalisti, i quali hanno già dichiarato di abbattere i vecchi professori per innalzare la gioventù»[45].

Quattro giorni più tardi, il 15 settembre, Basiletti tornava sull'argomento: «Le dirò in ultimo del monumento di Sua commissione, che sia per il soggetto che per il grandioso lavoro mi sembra che a tutti interessi vivamente. Un'altra mia Le dissi che l'artista ha intenzione di dar maggior finitezza alla sua opera, tanto per ciò che riguarda la parte della figura che della decorazione, ed io lo avrei animato a tenere nel suo studio per

---

[41] «Atti dell'Imp. Regia Accademia di Belle Arti in Milano», 1844, p. 54, cat. 463.

[42] Ibidem, cat. 464. Monumento funerario neo-quattrocentesco della contessa *Teresa Colleoni-Porto Agricola*, morta non ancora ventenne nel 1842, conservato nella cappella gentilizia del Castello di Thiene (Vicenza), intitolata alla Natività di Maria (Falconi, 2019, cit., lettera n. 310).

[43] «Atti dell'Imp. Regia Accademia di Belle Arti in Milano», 1844, p. 59, cat. 495.

[44] Fusari, 2000, cit., pp. 97, 100.

[45] Falconi, 2019, cit., lettera n. 309.

qualche tempo ancora questo suo lavoro perché con comodo possa ridurlo alla perfezione. Il Monti era persuaso di farne la spedizione il 15 o li 20 del mese di ottobre, ma avendogli fatta riflessione ch'Ella forse si troverà in campagna, e che la stagione sarebbe troppo avanzata (per le malte) per porre in opera il monumento che sta rivolto verso tramontana, sarebbe meglio differire la spedizione nel marzo del venturo anno. In quanto poi al pagamento della prima rata, questo potrebbe anche effettuarsi alla fine di questo mese, essendo già l'opera compita. Se questo progetto di dilazione non le piacesse, in allora avviserò il Monti per la spedizione del monumento come aveva già esso pensato e come ho di sopra esposto. Al mio ritorno Lei mi dirà la Sua opinione»[46].

Il monumento è ispirato alle stele funerarie esemplate sui modelli sepolcrali d'età ellenistica che Antonio Canova andò realizzando tra il 1804 e il 1821: *a Giovanni Volpato*, 1804-1807 (*L'Amicizia*; Roma, Chiesa dei Santi Apostoli); *a Giovanni Falier*, 1805-1808 (*La Gratitudine*, Venezia, Chiesa di Santo Stefano); *ad Alessandro Manoel de Souza Holstein*, 1805-1808 (Roma, Chiesa di Sant'Antonio dei Portoghesi); *a Domenico Manzoni*, 1817-1818 (Forlì, Chiesa della Santissima Trinità); *a Faustino Tadini*, 1818-1821 (Lovere, Accademia Tadini)[47].

La stele è a forma di edicola classica (fig. 18). Al centro del timpano, decorato da tre acroteri, in sostituzione della corona d'alloro ricorrente nelle stele canoviane, spicca lo stemma "parlante" della nobile famiglia "Tosi", con tre teste di giovinetti[48]. Nella nicchia sottostante è rappresentata ad altorilievo una figura muliebre panneggiata all'antica, nella quale va riconosciuta la vedova, assisa in lacrime, con il capo poggiato alla mano sinistra, mentre con la destra stringe alcune capsule di papavero, simbolo di sonno, di pace e di morte, davanti all'urna cineraria della nobile famiglia Avogadro del Giglio, estintasi nella famiglia Tosio, e al busto in profilo del marito, a sua volta classicamente ammantato, poggiante su un piedestallo con le figure allegoriche della *Scultura*, dell'*Architettura*, della *Pittura* e della *Musica*.

---

[46] Ivi, lettera n. 310.

[47] Mario Praz, Giuseppe Pavanello, *L'opera completa del Canova*, presentazione di Mario Praz, apparati critici e filologici di Giuseppe Pavanello (Classici dell'arte Rizzoli, 85), Milano, Rizzoli Editore, 1976, cat. 179, 183, 184, 293, 315.

[48] «Di rosso a tre teste di giovinetti d'argento, poste due ed una, in maestà» (Alessandro Augusto Monti della Corte, *Armerista Bresciano, Camuno, Benacense e di Valsabbia, cui segue lo stemmario dei Vescovi di Brescia dal 1133 ai nostri giorni*, Brescia, Tipo-Litografia Geroldi, 1974, p. 285 e tav. tra le pp. 290 e 291). "Tòso" in alcuni dialetti veneti - Venezia, Padova, Vicenza - significa "ragazzo". Una famiglia "Tosio" di Asola aveva uno stemma del tutto diverso: «D'azzurro all'agnello pasquale» (*ibidem*).

Sulla base della stele è incisa una lunga epigrafe, che recita:

«PAOLO FIGLIO DEL CONTE OTTAVIANO TOSIO. / AMO' LA SAPIENZA ED IL BELLO E NE TRASSE QUELLA GENTILE E SQUISITA COLTURA / CHE GLI RALLEGRO' LA VITA E GLI PROCACCIO' PER TUTTO REVERENZA ED AFFETTO. / BUONO, LIBERALE, INGEGNOSO / TRA L'ARTI, LE CORTESIE, LE BENEFICENZE DISPENSO' IN VITA E IN MORTE AMPIE RICCHEZZE / PIANTO E DESIDERATO DALL'UNIVERSALE. / LA MOGLIE INCONSOLABILE A RICORDANZA DI CONIUGALI AFFEZIONI P. [OSE] /N. IL XII MAR.M.D.CC.LXXV[49]. M. L'XI GEN. M.D.CCC.XLII».

Segue una seconda iscrizione, fatta aggiungere dalla vedova:

«PRESSO ALLO SPOSO PREPARO' A SE' QUESTA TOMBA / PAOLINA TOSIO BERGONZI / NON CONFORTATA CHE DALLA SPERANZA / DI RIAVERLO IN CIELO».

Sul basamento dell'arcata, secondo le precise volontà del defunto, veniva incisa la seguente epigrafe:

«I MIEI DOMESTICI FEDELI / QUI PRESSO ME RIPOSINO / NELLA PACE ETERNA / PAOLO TOSIO»[50].

---

[49] Riguardo alla data di nascita - comunemente accettata - del conte Paolo Tosio riportata nell'epigrafe, va sottolineato che mentre il giorno e il mese, 12 marzo, sono corretti, l'anno di nascita, 1775, è invece errato. Esso, infatti, va anticipato di due anni, come documenta l'atto di battesimo conservato nell'archivio parrocchiale di Asola, datato 13 marzo 1773, che lo dice nato il giorno precedente: «Adì 13 Marzo 1773: Giovanni Pauolo Francesco Giuseppe Melchiore, figlio del nobile signor conte Ottaviano Tosi, del nobile signor conte Cesare, e della nobile signora contessa Lucrezia Avogadro *quondam* Girolamo di Brescia, sua legitima consorte, naque li 12 : andante ale ore 22 : in circa, fu da me Giovanni Giacomo Beffa Negrini, canonico in cura di anime, batezzato al Sacro Fonte di questa Cattedrale. Padrino fu il nobile signor marchese Francesco Leali *quondam* Girolamo di Asola». Documento gentilmente segnalatomi da Antonio Rapaggi.

[50] Un foglietto manoscritto conservato in un archivio privato bresciano riporta con minime varianti i testi delle epigrafi: «Al Monumento / Paolo figlio del Conte Ottaviano Tosi / Nato il giorno 12 Marzo 1776 (sic). / Morto l'11 gennaio 1842 / Amò la sapienza del bello / e ne trasse quella gentile e squisita coltura / che gli rallegrò la vita e gli procacciò per tutto reverenza ed affetto. / Buono, liberale, ingegnoso / tra l'arti, le cortesie, le beneficenze dispensò in vita e in morte ampie ricchezze. / Pianto e desiderato dall'universale / ebbe dalla moglie inconsolabile / questo monumento. / Innanzi all'arcata / I miei domestici fedeli / qui presso me riposino / nella pace eterna. / Paolo Tosio».

La sostanziale fedeltà di Monti e di Basiletti, "progettista" del monumento, all'ortodossia dei modelli canoviani, ancora chiaramente riscontrabile nella stele funeraria del conte Paolo Tosio, in un'epoca ormai pervasa da tensioni antiaccademiche, provocava le aspre critiche di uno dei più autorevoli teorici del tempo schierati in campo romantico, il conte padovano Pietro Estense Selvatico, che in un articolo dedicato all'esposizione di Brera del 1844, pubblicato in quello stesso anno sull'autorevole «Rivista Europea», dedicava al monumento Tosio poche sprezzanti parole: «Quanto è bella la statua della *Colleoni*, altrettanto mi pare insignificante il bassorilievo che il Monti scolpì pel monumento del conte Paolo Tosi di Brescia. Mi pareva che per uno splendido mecenate delle arti com'era il Tosi, si avrebbe potuto trovar migliore concetto che quella solita donna piagnucolante sull'urna. Così ne uscì uno di que' luoghi comuni come le descrizioni degli improvvisatori, come gli esordii delle memorie accademiche : un di quei pensieri eseguiti dall'artista sopra pensiero : una di quelle opere che possono servire tanto per un parroco di campagna come per un generale d'armata»[51].

Il 2 marzo dell'anno successivo la contessa Paolina scriveva a Estense Selvatico: «Pregiatissimo signor conte, solamente ieri lessi i suoi due articoli sopra l'esposizione in Brera, Milano, stampati nella Rivista Europea ecc., dell'anno scorso 1844, ottobre. Lessi il paragrafo sul monumento di Paolo Tosio, eseguito dal già celebre Monti il padre. Lessi la critica che ne si fa, ed io benchè ignota affatto a lei, pregiatissimo signor conte, mi faccio un dovere di discolpare l'artista. Il fu buon mio marito era veramente popolare, ed il popolo lo amava. Sorpresa io all'improvviso da tanta perdita, mi venne subito al pensiere di onorare per quanto poteva quell'ottima persona. Un monumento pubblico duraturo fu la mia idea, seguita da quella che il popolo, molto frequentatore del nostro Cimiterio, potesse subito riconoscerlo, e che l'afflittissima moglie facesse pubblico il suo dolore. Non volli che i poveri avessero la pena di domandare spiegazioni, se io dettava un argomento troppo estetico, moderno. Mi adattai anche a rappresentare la donna piagnucolante perché il popolo fosse sicuro del mio dolore. L'argomento non è di scuola di moda, ma fu adottato da chi avrà sempre una magistratura sicura; […][52] [i sim]boli dell'amatori delle belle arti sparsi sul monumento e le iscrizioni che vi saranno apposte toglieranno, mi lusingo, qualunque dubbio sul parroco di campagna e sul generale d'armata. Eccole celebre Signor Conte la mia sincerazione a giustificare l'artista e ringrazian-

[51] Pietro Estense Selvatico, *La pubblica esposizione di Belle Arti in Milano nel 1844, II, La Scultura*, in «Rivista Europea», Nuova Serie, 15-30 ottobre 1844, pp. [464]-476, in particolare p. 470.

[52] Testo lacunoso.

dola tanto delle cortesi espressioni da lei usate nel nominare il povero mio marito ho l'onore […] Brescia li due Marzo 45»[53].

Il conte Estense Selvatico rispondeva prontamente, inviando a Paolina Tosio una lunga missiva, nella quale ribadiva, punto per punto, le sue critiche: «Signora Contessa. Padova 27 Marzo 1845. Ancorchè muoverle lagnanza per quanto le piacque scrivermi colla Sua del 19 corrente, io debbo vivamente ringraziarnela, giacchè scendendo Ella a giustificare il concetto immaginato pel monumento di quell'onorevole incoraggiatore degli artisti che era lo sposo Suo, Ella mi ha dato un'innefragabile prova di tener in qualche conto la povera mia opinione. La quale opinione io bramerei fin erronea adesso affinché non le fosse venuto a Lei dispiacere nessuno. Chiaramente per altro Ella medesima, Signora Contessa, viene a consolidarla con la lettera di cui mi onorò, e mi rende così convinto aver io giudicato rettamente l'opera su cui è discorso. In quella Sua lettera si intravvede quanto Ella, Signora Contessa, già s'accorgesse da sé come quella figura piangente non potesse essere bastevole parola a dire i nobili sensi ed il vivo dolore che Ella serba nel cuore; Ella stessa conosce esservi mestieri delle iscrizioni e dei simboli, perché sia tolto qualunque dubbio sul Parroco di campagna e sul Generale d'Armata. Ma Ella, Egregia Contessa, seguitando quel delicato sentimento del bene che le donne sole sanno accogliere nell'animo, voleva parlare chiaramente al popolo; al popolo che nelle opere d'arte a lui destinate cerca solo affetti o idee che egli conosce […] ed ama: né si cura di iscrizioni e di simboli; come voleva Ella mai che il povero popolo, il quale non va' all'Accademia ad imparare il bello ideale, il nudo e le statue, ed ignora, fortunatissimo!, quelle regole estetiche che vogliono rappresentata una moglie ed una madre cristiana in abito da Giunone o da Clitennestra, si immaginasse che una donna vestita all'antica piangente dinanzi ad un cippo od urna di antico stile, volesse significare quella rispettabile dama cui Brescia tributa a diritto, omaggio ed onore, la Contessa Paolina Tosio? Né Ella creda, egregia Dama, che una donna pregante o piangente voglia dire sempre nel linguaggio convenzionale delle Accademie, una moglie che piange un marito: oh! no davvero!; il buon senso forse potrebbe consigliar ciò, ma i più fra gli scultori che a così volgare divinità non si curano gran fatto d'ardere incensi, la pensarono e pensano un po' diversamente, e par che a bella posta scelgano la donna ad esprimere sentimenti i più lontani e discordi, e si studino a rendere questa cara metà dell'umana famiglia, complice delle più insignificanti allegorie. Essi ci hanno avvezzati a vedere giovani donne sotto nome di *Pietà*, di *Riconoscenza*, di *Liberalità*, un la-

[53] Minuta (Brescia, Archivio di Stato, Archivio Avogadro del Giglio - Tosio, busta 58, fascicolo 71).

grimare così di un Vescovo come d'un Tenente Maresciallo. E Canova che era pur quella cima d'uomo che tutti sanno, poneva tanto sul sepolcro del *Manzoni* di Forlì, pacifico cittadino, come su quello del Portoghese *Conte di Souza*, avvinto nella matassa diplomatica, come sull'altro del *Principe d'Orange*, valoroso soldato, la stessa giovane donna in atto di dolore, senza neppure darsi la briga di variarne l'atteggiamento. Certo, chi avesse allora interrogato il buon senso del popolo non avrebbe veduto […] la stessa donna lagrimosa e classicamente panneggiata dar idea [a] individui tanto fra loro disgiunti per abitudini e condizione, giacché, lo ripeto, il popolo vuole che l'arte gli parli da sola [e con], evidente parola, senza bisogno di leggende o commenti. È chiaro che essendo le cose al modo ch'io qui le esposi, ci voleva tutt'altro concetto perché il monumento del Conte Tosi andasse […] distinto; e fosse così prominata maggiore venerazione al marmo che chiuderà le ceneri d'uomo sì buono, sì benefico al povero, sì splendido ad onorare e a sorreggere l'arte del bello visibile. Ma pur troppo Egregia Contessa, queste cose tanto semplici […] non le vogliono sapere quelli che com'Ella dice, avranno sempre maggioranza sicura, a quali torna tutto il lor conto di tener salda la convenzione. Ed io, Egregia Dama, io che solo scrivo per combattere il miasma velenoso di queste convenzioni, di queste regole misere che deprimono l'affetto, e raggelano le lagrime, fin nella cupa […] di cimiteri, non potevo dissimular queste colpe, quando le trovo specialmente in un'opera d'artista meritatamente celebrato, com'è il Monti padre, e le proclamavo poi con più franca parola, perché come Ella avrà veduto, avevo tributato all'insigne statuario lode alta e piena; né potevo temere che nessuno negativo osservare mio […] (me lo perdoni Contessa), ad un lavoro non dè suoi migliori […] come [segno] di poca stima o di sprezzo a così valente artista. Dolentissimo, Egregia Dama, di averle involontariamente provocato un qualche dispiacere […] pregandola di accettare intanto i più profondi sensi della mia stima. Devotissimo servitore Pietro Estense Selvatico»[54].

[54] Castenedolo (Brescia), Archivio Fornasini, Fondo Tosio, busta 5, fascicolo 12. Solo l'anno precedente (1844) negli ambienti al piano terra di palazzo Tosio era stato collocato l'*Ammostatore* di Lorenzo Bartolini, che replicava quello eseguito tra il 1818 e il 1819 per il conte Alexandre De Pourtales. La commissione da parte del conte Paolo Tosio nella fase estrema della propria esistenza di quest'opera paradigmatica del naturalismo bartoliniano, eseguita dopo la morte del mecenate, testimonia l'incipiente clima antiaccademico di quegli anni, bene interpretato da Pietro Giordani, quando in una lettera del 1844, riferendosi proprio al "Bacco" della collezione Tosio, asseriva che in quest'opera Bartolini confermava «visibilmente il suo dogma, che solo nel vero è il bello, di bellezza universale e sempiterna», condannando quanti presumevano «aggiungere alla natura fantastiche bellezze» (Pietro Giordani, *Del Bacco di Lorenzo Bartolini*, in *Opere di Pietro Giordani*, II, Firenze, Felice Le Monnier, 1846, pp. 343-346, in particolare p. 345).

Una risposta, ancorché indiretta, e in veste poetica, alle osservazioni negative del conte Estense Selvatico, giungeva proprio da Padova, la sua città, quattro mesi più tardi, il 20 luglio 1845, quando "un ammiratore" dava alle stampe, un breve "inno" dedicato alla contessa Paolina[55].

Il frontespizio recita: «Erettosi nel Campo Santo di Brescia al conte Paolo Tosi un monumento in marmo opera di Gaetano Monti da Ravenna un ammiratore offre alla co. Paolina Bergonzi-Tosi questa ricordanza».

Segue una lunga dedica, sotto forma di lettera, che introduce il componimento poetico: «Spettabilissima Signora Contessa, non Le sia strano ch'io mi permetta offerire, alla Signoria Vostra, piccolo saggio di quella pubblica commozione che sa eccitare la comparsa di un'Immagine animata dalla tenerezza più sensibile, dall'estremo dolore. Come non sentirsi teneramente commossi nello scorgere con la più nobile e dignitosa espressione tramandata alla posterità la memoria dell'ottimo di Lei marito Conte Paolo Tosi, mercè la sublime opera in marmo del grande Artista Gaetano Monti di Ravenna, rappresentante una Donna sconfortata, immersa nel dolore innanzi l'urna cineraria del proprio marito? In questo marmo si riapre all'anima d'ogni cittadino il prospetto d'una scena lugubre, ma piena d'affetto: parla desso il linguaggio del cuore negli estremi delle muliebri angosce rese impotenti sino allo sfogo del pianto, e tutti richiama in tumulto gli affetti di un comune dolore. Al celebre Artista, sommo nell'arte di Fidia, insegnò così l'imperscrutabile natura come si possa incatenare il tempo struggitore delle più grandi memorie, ed obbligarlo suo malgrado a conservare fra le molte quella che più si rende cara alla Signoria Vostra, per cui a ragione potrebbesi chiamare un tal monumento quello della *Bellezza* e dell'*Amore conjugale*. Padova, li 20 luglio 1845. Umilissimo, devotissimo servitore. G. Q.».

INNO

CORO.
Sarai sempre d'ogni secolo,
Grande Monti, lo stupor;
Tu sapesti in marmo esprimere
D'ogni duolo il duol maggior.

[55] Un esemplare del rarissimo opuscolo è conservato nell'Archivio Zuccheri-Tosio, depositato all'Ateneo di Brescia.

A SOLO.
Il divino suo scalpello
Cangia i marmi in vivi oggetti,
E scolpisce i veri affetti
Dell'umano afflitto cor.
Ecco moglie inconsolabile,
A cui tolse il fier destino
Qual errante pellegrino
Il più caro suo tesor.

CORO.
Sarai sempre d'ogni secolo,
Grande Monti, lo stupor;
Tu sapesti in marmo esprimere
D'ogni duolo il duol maggior.

A SOLO.
A sì grave afflitta Donna
Chi può mai recar conforto?
Ella è morta in lui ch'è morto,
vive sol nel suo dolor.
Mostra in volto il core oppresso
E respiro perde e voce,
E a Lei chiuse il caso atroce,
fin le vie del mesto umor.

CORO.
Sarai sempre d'ogni secolo,
Grande Monti, lo stupor;
Tu sapesti in marmo esprimere
D'ogni duolo il duol maggior.

A SOLO.
Quando il duolo è senza lagrime
E' quel duol che ogn'altro eccede;
Sempre al pianto il duolo cede,
Ammollisce il suo rigor.
Il dolor fra tutti il massimo
Veggo in Lei sì vivo espresso,
Che nel volto il marmo istesso
Mostra il duol col suo pallor.

CORO.
Sarai sempre d'ogni secolo,
Grande Monti, lo stupor;

Tu sapesti in marmo esprimere
D'ogni duolo il duol maggior.

A SOLO.
Questo marmo commovente
Dirà in muta sua favella
Di quest'opera così bella
Qual mai fosse il suo autor.
Ed il caso lagrimevole
Formerà perpetua storia,
E immortal sarà la gloria
Del scalpello animator».

Nello stesso anno nella sede dell'Ateneo di Brescia, al piano terra dell'ala monumentale settecentesca della Biblioteca Queriniana, veniva esposta una piccola «copia in cera del monumento Tosio», modellata da Primo Boretti, «giovanetto delle più belle speranze»[56]. L'opera veniva registrata nell'inventario topografico "illustrato" di Palazzo Tosio[57], redatto con certezza tra il 1847 e il 1852[58], nella prima stanza dell'appartamento a mattina, riservata ai dipinti di Luigi Basiletti, accanto al ritratto del mecenate, ma in seguito andava perduta.

Nell'ottobre 1847 sul periodico milanese «L'Italia musicale. Giornale artistico-letterario» veniva pubblicato un lungo articolo, a firma M. Gatti, dedicato ad alcuni monumenti funebri del cimitero di Brescia, nel quale l'autore, pur condividendo il commento negativo espresso tre anni addietro dal conte Estense Selvatico circa la scelta di rappresentare la vedova affranta panneggiata all'antica anziché in abiti contemporanei, descrive puntualmente, con parole d'apprezzamento, la stele funeraria di Paolo Tosio, sottolineando i meriti civici, culturali e artistici, dell'illustre mecenate: «Quest'altro è il monumento del conte Paolo Tosi, dell'ottimo cittadino, dell'intelligente e munifico protettore delle arti, che, dopo avere con tanta cura e dispendio raccolta una bellissima Galleria di quadri , sculture, inci-

[56] «Commentari dell'Ateneo di Brescia per gli anni 1845-1846», p. 159.

[57] «13. Copia del Monumento eretto al Conte Paolo Tosio di Primo Boretti».

[58] Il volume in 4°, composto da 58 pagine redatte con inchiostro color seppia e acquerello rosa, è conservato nell'Archivio Zuccheri-Tosio, concesso in deposito all'Ateneo di Brescia da Giulia Zuccheri Tosio e dalle figlie Cristiana, Alessia e Federica Roveda (Bernardo Falconi, *Palazzo Tosio: da casa nobile a casa museo. "Una casa ch'era veramente il domicilio delle belle arti, e l'esempio del buon gusto e della eleganza"*, in *Presentare, documentare, evocare l'Ottocento*, a cura di Luciano Faverzani, Lavinia Galli, Maria Angela Previtera (Rete dell'800 Lombardo), Milano, Scalpendi, 2024, pp. [14]-21, 24-25, tavv. 146-147, in particolare pp. 19-20).

sioni d'ogni scuola, d'ogni paese, d'ogni tempo, morendo lasciolla in dono a Brescia sua patria. Il monumento, posto nell'arcata di famiglia, fu innalzato dalla pietà della moglie, e quindi non è che l'espressione di conjugale tenerezza, e di un dolore domestico. È un bassorilievo rappresentante una donna piangente : sur un tronco di colonna sta un'urna cineraria; sur un altro posa il busto del defunto somigliantissimo nelle sembianze. Ad indicare l'amore e il gusto di lui per le arti belle, lo scultore con gentile pensiero le ha effigiate all'ingiro della seconda colonna cogli emblemi pertinenti a ciascuna. L'opera fu condotta con singolar finitezza da quel Gaetano Monti, di cui è si fresca e lagrimata la perdita, e che aveva digià adorna Brescia dello stupendo monumento *La Carità* eretto al vescovo Gabrio M.[aria] Nava. La Nobile Donna che piange il marito ha un'espressione ineffabile di cordoglio: ma perchè arredarla dell'antica tunica? perchè non volere che il povero ravvisi a prima giunta anche al vestito quella generosa, che in vita gli era cosi liberale soccorritrice? Speriamo che la patria ricordevole innalzerà in altro luogo al C.[onte] Tosi una lapide, che sia testimonio del dolor cittadino e della gratitudine universale»[59].

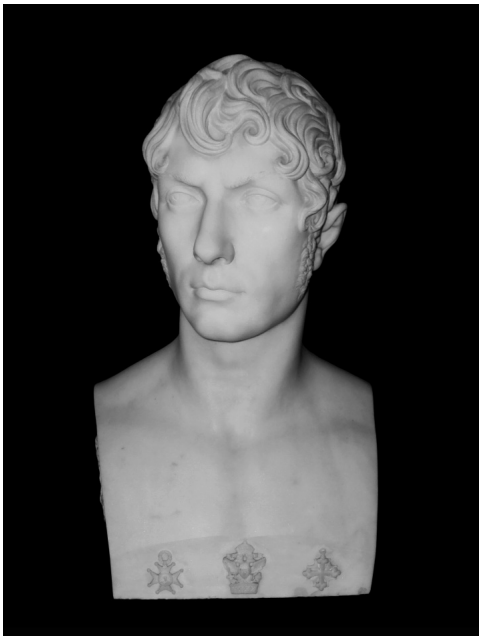


Fig. 1. Gaetano Matteo Monti, *Giovanni Labus,* 1811-1815 circa, marmo
Milano, Istituto Lombardo. Accademia di Scienze e Lettere

[59] M. Gatti, *Di alcuni monumenti funebri del Cimitero di Brescia*, in «L'Italia musicale. Giornale artistico - letterario», anno primo, N. 17, 27 ottobre 1847, pp. 131-133, in particolare p. 132.



Fig. 2. Gaetano Matteo Monti, La *Ninfa Naiade*, 1819, marmo
Brescia, Ateneo di Brescia, Palazzo Tosio



Fig. 3. Gaetano Matteo Monti, *La Pittura*, 1821, scagliola
Brescia, Ateneo di Brescia, Palazzo Tosio



Fig. 4. Gaetano Matteo Monti, *La Scultura*, 1821, scagliola
Brescia, Ateneo di Brescia, Palazzo Tosio



Fig. 5. Gaetano Matteo Monti, *L'Architettura*, 1821, scagliola
Brescia, Ateneo di Brescia, Palazzo Tosio



Fig. 6. Gaetano Matteo Monti, *La Musica*, 1821, scagliola
Brescia, Ateneo di Brescia, Palazzo Tosio

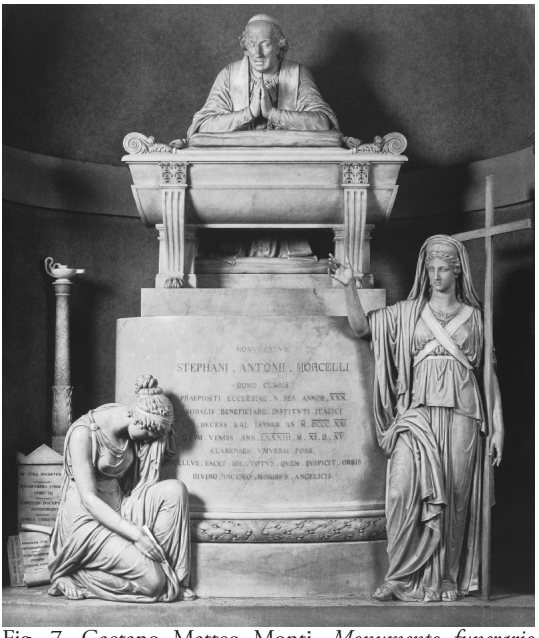


Fig. 7. Gaetano Matteo Monti, *Monumento funerario dell'abate Stefano Antonio Morcelli*, 1828, marmoChiari, Duomo



Fig. 8. Gaetano Matteo Monti, *Tersicore danzante*, 1820-1830, gesso
Brescia, Ateneo di Brescia, Palazzo Tosio



Fig. 10. Bertel Thorvaldsen, *La Notte*, 1821, marmo
Brescia, Civici Musei d'Arte e Storia



Fig. 9. Bertel Thorvaldsen, *Il Giorno*, 1821, marmo
Brescia, Civici Musei d'Arte e Storia

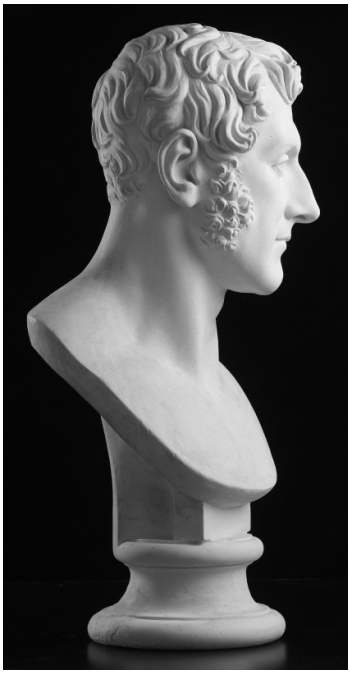


Fig. 11. Gaetano Matteo Monti, *Alessandro Manzoni*, 1828, gesso
Brescia, Ateneo di Brescia, Palazzo Tosio

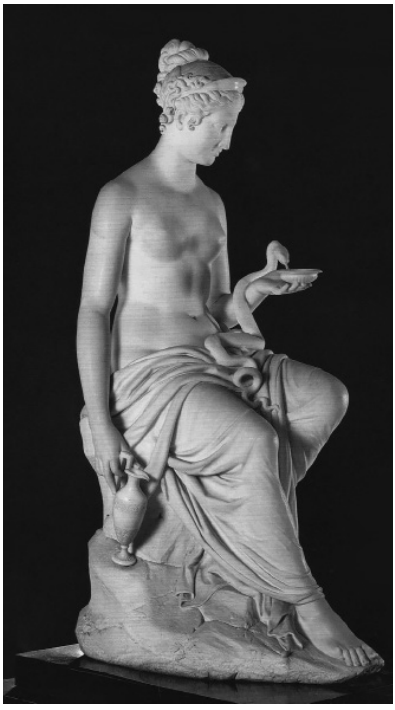


Fig. 12. Gaetano Matteo Monti, *Igea, dea della salute*, 1836, marmo
Chiari, Pinacoteca Repossi



Fig. 13. Gaetano Matteo Monti,
Monumento funerario del vescovo
Gabrio Maria Nava, 1838, marmo
Brescia, Duomo Nuovo



Fig. 14. Gaetano Matteo Monti, *Angelica e Medoro,* 1842, marmo
Chiari, Pinacoteca Repossi

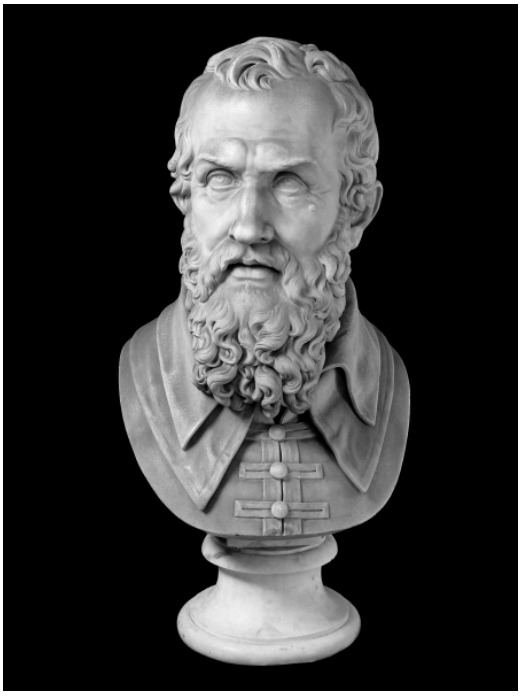


Fig. 15. Gaetano Matteo Monti, *Galileo Galilei*, 1843, marmo
Brescia, Civici Musei d'Arte e Storia, in deposito all'Ateneo di Brescia



Fig. 16. Gaetano Matteo Monti, *Paolo Tosio*, 1843, marmo
Brescia, Civici Musei d'Arte e Storia, in deposito all'Ateneo di Brescia



Fig. 17. *Tomba della famiglia Tosio Avogadro*
Brescia, Cimitero Vantiniano



Fig. 18. Gaetano Matteo Monti, *Stele funeraria del conte Paolo Tosio*, 1844, marmo
Brescia, Cimitero Vantiniano

ANNALISA BELLONI - CARLA VALZELLI*

RESTAURO DEL MONUMENTO FUNEBRE DELLA FAMIGLIA TOSIO AVOGADRO, REALIZZATO DA GAETANO MONTI E SITUATO NEL CIMITERO VANTINIANO (BRESCIA)**





* Restauratrici.

** Testo della presentazione tenuta presso il Cimitero Vantiniano di Brescia giovedì 19 dicembre 2024 in occasione della conclusione del restauro del Monumento funerario del conte Paolo Tosio.

Descrizione

Il monumento funebre a stele, realizzato nel 1852 da Gaetano Matteo Monti, si colloca nell'ala IX, sotto il porticato esposto a Nord, all'interno del Cimitero Vantiniano di Brescia.

La struttura, in stile Neoclassico, si caratterizza per la forma a stele, scolpita con l'altorilievo rappresentante la vedova Paolina Bergonzi Tosio, piangente e assisa davanti al busto del marito, conte Paolo Tosio, appoggiato su di un cippo, sul quale si trovano raffigurate le Muse della scultura, della pittura, dell'architettura e della musica.

La vedova con il capo reclinato impugna dei tulipani, privi di petali, come simbolo di oblio legato alla perdita di un caro.

Tra di loro, l'urna cineraria con inciso il nome degli Avogadro.

Alla base del gruppo scultoreo è riportata l'iscrizione sepolcrale dedicata al conte Tosio, che ricorda l'amore per le arti del nobil uomo : " Paolo fu del conte Ottaviano Tosio , amò la sapienza ed il bello e ne trasse quella gentile e squisita cultura che gli rallegrò la vita e gli procacciò per tutto riverenza ed affetto. Buono, liberale, ingegnoso tra le arti, le cortesie, le beneficenze, dispensò in vita e in morte ampie ricchezze, pianto dall'universale la moglie inconsolabile a ricordanza di coniugali affezioni pose".

Sul sarcofago sottostante si trova l'epitaffio per la contessa Paolina Tosio.

Il monumento, realizzato in marmo di Carrara, venne scolpito a metà del XIX° secolo, da Matteo Monti su disegno di Luigi Basiletti.

Stato conservativo

Il monumento funebre non godeva di un buono stato di conservazione.

Sulla scultura si riscontravano due principali cause di degrado ascrivibili all'esposizione dell'opera all'aperto (sebbene collocata sotto un porticato) e ai probabili interventi manutentivi e di pulitura cui è stata sottoposta la scultura negli anni.

La collocazione della stele al di sotto del portico non ha risparmiato l'opera dall'azione erosiva degli agenti atmosferici (ristagni di acqua e di umidità diretta e indiretta) che unitamente alla presenza di agenti inquinanti (inquinamento carbonioso da smog) aveva innescato fenomeni di aggressione chimica della superficie.

Il dilavamento e la corrosione dei cristalli di calcite avevano portato alla disgregazione localizzata e alla decoesione del marmo, con caduta del materiale sotto forma di polvere o granelli e conseguente perdita del modellato. Tale fenomeno si era ulteriormente aggravato per la presenza nelle

vicinanze di sostanze inquinanti che, in presenza di umidità (nebbia) e cicli di gelo e disgelo, aveva acuito la normale azione aggressiva di agenti inquinanti.

La tipologia di degrado era particolarmente visibile nelle zone più aggettanti del modellato, caratterizzate anche da un modellato più sottile e di minor spessore. (panneggi e nappe).

In particolare sul panneggio dell'abito di Paolina che risultava molto fragile e con la tendenza a disgregarsi, mostrando la struttura cristallina del marmo di Carrara.

All'aggressione chimica si aggiungeva l'azione erosiva di acqua e vento, unitamente ai fenomeni di gelo e disgelo, che con le variazioni dimensionali all'interno della struttura cristallina contribuiscono alla disgregazione della materia.

Altre zone aggettanti della scultura presentavano lacune dalla forma simile ma già interessate da depositi scuri e sporcizia carboniosa, assorbita dalla struttura cristallina del marmo, segno inequivocabile della reiterazione del fenomeno di degrado.

Tale forma di degrado è stata individuata come una delle alterazioni più preoccupanti che, se trascurata, avrebbe portato alla perdita irrimediabile di parte dell'opera.

In altri punti del monumento funebre, localizzati sia nella zona superiore che in quella inferiore, si rilevava la presenza di piccole mancanze provocate però da urti di origine meccanica ed antropica. La seconda causa di alterazione che ostacolava la corretta godibilità dell'opera, è da riconoscersi negli interventi estemporanei di pulitura eseguiti nel passato che avevano portato alla rimozione parziale e approssimativa dei depositi superficiali. Infatti l'esecuzione di puliture sbilanciate, concentrate soprattutto sulle zone più facilmente pulibili, come le parti più esposte o meno lavorate, con la conseguente conservazione di croste nere e di sporcizia particolarmente tenace, avevano generato un complessivo disequilibrio nella percezione dei valori plastici dell'opera, determinando contrasti eccessivi e alterando la naturale morbidezza chiaroscurale dei volumi di una scultura ottocentesca in marmo candido di Carrara.

Sulla scultura si rilevavano anche depositi carboniosi grigi, debolmente adesi, trascinati sulla superficie e non completamente rimossi da un risciacquo accurato e macchie ambrate dovute alla penetrazione nella struttura cristallina del marmo, attraverso sottili fessurazioni, di sostanze incoerenti. Sulle parti meno lavorate e lineari si individuavano segni meccanici prodotti da strumenti, utilizzati per facilitare la rimozione di concrezioni di sporcizia. Sempre ad un'origine meccanica può essere dovuta l'abrasione e perdita di modellato di alcuni particolari decorativi del gruppo sculto-

reo, meno rilevati: esempio i fregi sul cuscino o i particolari fisiognomici delle muse, assottigliati in seguito ad un'azione abrasiva o eccessivamente energica effettuata durante la pulitura. In tali zone la superficie appare "consumata" e più porosa con depositi carboniosi puntiformi penetrati tra i cristalli di calcite del marmo che contribuivano al senso di disordine superficiale della scultura.

L'intera superficie era interessata da un diffuso deposito di materiale carbonioso e di origine organica, debolmente adeso e in parte localizzato nelle parti più interne del modellato.

Gocciolature e sbavature di colore pertinenti alla tinteggiatura della muratura adiacente, depositi di cera, incrostazioni di colla sono presenti in prossimità del muro di fondo del porticato, sulle cornici aggettanti e in prossimità di elementi incollati.

Nella zona inferiore del sarcofago si riscontrava la presenza di segni di dilavamento, probabilmente generato dallo scorrimento di acque piovane di stravento. Fenomeno degenerativo che ha contribuito alla perdita di cromia nera all'interno dell'incisione delle lettere che compongono l'iscrizione, con conseguente perdita di leggibilità della scritta.

Se dal punto di vista statico il monumento funebre mostrava un ottimo equilibrio non era buono lo stato di conservazione dell'intonaco adiacente, interessato da numerose ridipinture di intonazione ocra e da sbollature con cadute di intonachino.

Intervento di restauro

Il restauro effettuato sul monumento funebre si è reso necessario per lo stato di degrado avanzato in cui versava l'opera e ha avuto come obbiettivo principale la conservazione di questo notevole manufatto più a lungo possibile. Attraverso le operazioni di consolidamento e nel contempo di pulitura, si è voluto restituire all' opera scultorea una lettura equilibrata nei valori plastici, tonali ed espressivi.

La prima operazione eseguita è stata la rimozione di depositi superficiali incoerenti, debolmente adesi, mediante ausilio di pennelli e spazzolini a setola morbida. Quest'intervento è stato effettuato esclusivamente dove la superficie si presentava coesa.

Successivamente si è proceduto con il consolidamento del materiale litoide che ha previsto l'immissione dell'idrossido di calcio in soluzione alcolica (nanocalce), steso a pennello, utile per restituire coesione e compattezza materica. Questa operazione è stata effettuata in più riprese, distanziando temporalmente le stesure, affinchè fosse verificabile l'efficacia

delle applicazioni in particolare laddove si erano creati fenomeni di polverizzazione, sfaldamento e micro-fessure che mettevano a rischio l'integrità dell'opera.

In seguito si è proceduto con l'operazione di pulitura superficiale.

La pulitura non va intesa unicamente come rimozione di tutto ciò che non identificato come originale, ma è frutto di una valutazione critica che si basa anche sullo stato di conservazione dell'opera. Per questo motivo la rimozione dei depositi superficiali è avvenuta per gradi, eseguendo saggi preliminari, utili per individuare modalità e tecniche più adeguate.

I saggi sono stati effettuati in diverse zone in cui si presentavano depositi, più o meno adesi e di diverso spessore, compiendo le seguenti operazioni:

-Rimozione accurata dello sporco superficiale non adeso, eseguita a secco, tramite pennelli e spazzolini a setola morbide.

-Applicazione sulle superfici di carbonato di ammonio in soluzione satura tramite l'impiego di supportanti, metilcellulosa e carta giapponese. I tempi di applicazione degli impacchi sono stati differenziati a seconda del grado di aderenza, resistenza e spessore delle croste nere e del deposito adeso di polveri e particellato inquinanti. In alcuni casi è stato necessario eseguite un secondo impacco per rimuovere con facilità i residui più aderenti attraverso anche l'utilizzo di spicilli e bisturi per ridurre lo spessore.

- Primo risciacquo effettuato con acqua demineralizzata con Tween 20 (diluizione al 2%) e successivo risciacquo utilizzando spruzzini e spugna spontex.



Saggio n.1 PRIMA



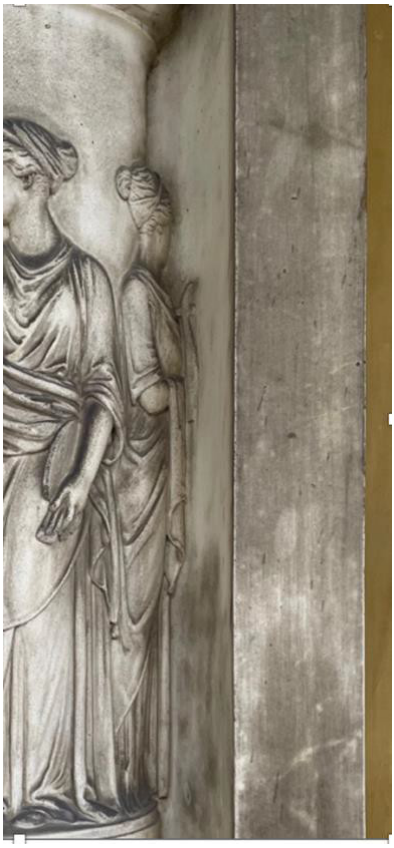
Saggio n.1 DOPO



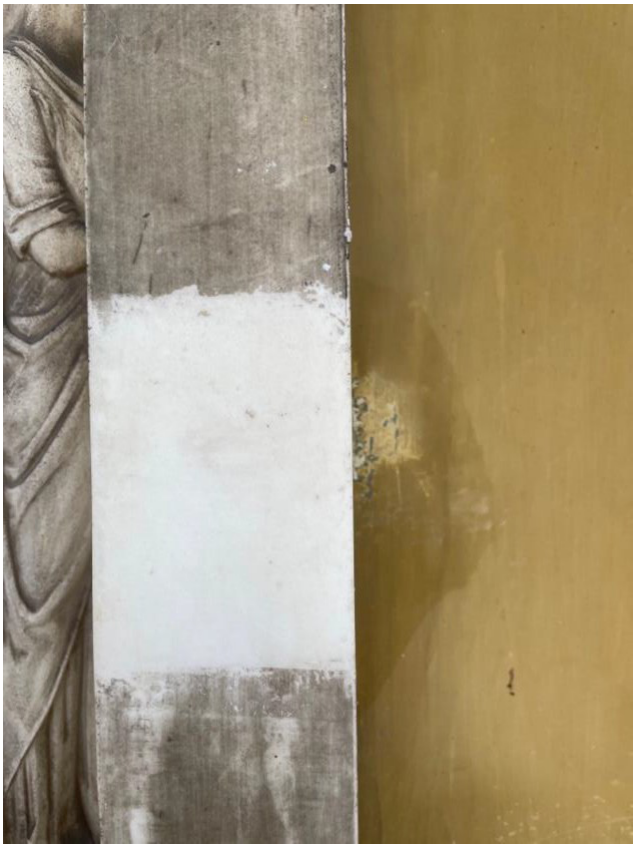
Saggio n.2 PRIMA



Saggio n.2 DOPO



Saggio n.3 DOPO



Saggio n.3 DOPO

Gli esiti delle prove di pulitura hanno determinando l'iter operativo e gli interventi qui in seguito elencati:

1) Lavaggio accurato e attento di tutta la superficie marmorea con acqua demineralizzata e biocida, allo scopo di rimuovere patine biologiche e di prevenire nuove formazioni, a cui è seguito il risciacquo con acqua demineralizzata e tamponamento spugne spontex.

2) Pulitura a umido della superficie mediante ausilio di acqua demineralizzata addizionata di debole tensioattivo (desogen 5%) avendo cura di non operare in zone in cui si presentavano fenomeni di disgregazione della calcite.

3) L'attenuazione della patina scura, molto resistente, è stata ottenuta con l'applicazione di bicarbonato di ammonio supportato da carta giapponese e in alcuni casi da metilcellulosa. I tempi di applicazioni sono stati differenziati, valutando zona per zona lo spessore e la tenacia della crosta nera. Eseguito il risciacquo con acqua demineralizzata avvalendosi di spazzolini a fibra sintetica morbida e spugne Spontex.

Attraverso la pulitura è stato recuperato l'aspetto chiaroscurale originale dei volumi scultorei in marmo candido di Carrara che l'opera aveva perso.

Tutte le microfessurazione e le piccole porzione lacunose sono state reintegrate, ai fini conservativi, con maltina di calce e polvere "impalpabile" di marmo di Carrara. In questo modo si è adottato un criterio di integrazione riconoscibile che non interferisce con la lettura del manufatto scultoreo.

Nonostante il monumento non sia esposto direttamente alle precipitazioni è comunque sito all' esterno e, come si è visto, vi è una stretta correlazione tra umidita-agenti inquinanti e degrado materico. Per tale ragione è stata stesa a pennello una cera microcristallina, che grazie alle sue caratteristiche, offre una buona protezione alla superficie marmorea dell'opera scultorea.

Sulla parete murale di fondo è stata asportata la pitturazione di colore ocra, non originale, mediante l'operazione di discialbo (rimozione meccanica con bisturi) a cui è seguita una pulitura con acqua demineralizzata: questi interventi hanno permesso di recuperare la coloritura sottostante originale, di intonazione grigia, stesa su un intonaco di malta di calce e polvere di marmo che si presenta ben realizzato. Le porzioni di muratura che presentavano sollevamenti e distacchi sono state consolidate tramite iniezioni di opportuna maltina esente da sali solubili e successivamente stuccate e reintegrate cromaticamente.

IMMAGINI RELATIVE ALLE OPERAZIONI DI RESTAURO ESEGUITE
PARTICOLARI DEL PRIMA E DOPO PULITURA

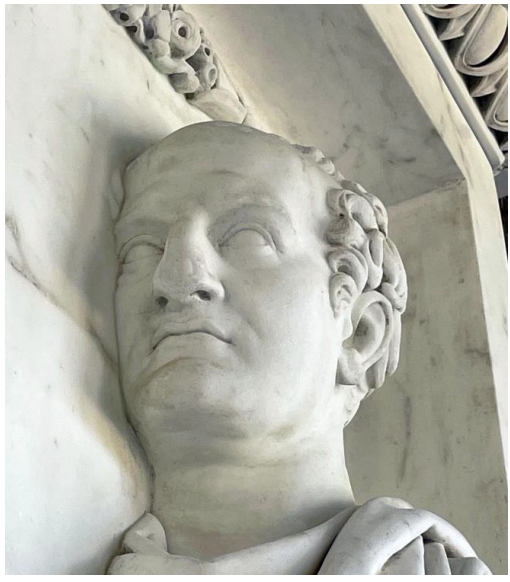























AVOGADRO
PAOLO F. DEL CONTE OTTAVIANO TOSIO
AMÒ LA SAPIENZA ED IL BELLO E NE TRASSE QUELLA GENTILE E SQUISITA COLTURA
CHE GLI RALLEGRÒ LA VITA E GLI PROCACCIÒ PER TUTTO RIVERENZA ED AFFETTO
BUONO LIBERALE INGEGNOSO
TRÀ L'ARTI LE CORTESIE LE BENEFICENZE DISPENSÒ IN VITA E IN MORTE AMPIE RICCHEZZE
PIANTO E DESIDERATO DALL'UNIVERSALE
LA MOGLIE INCONSOLABILE A RICORDANZA DI CONIUGALI AFFEZIONI P.
N. II. XV. MAR. M. DCC. LXXV. M. C. XI. GEN. M. DCCC. XIII.
PRESSO ALLO SPOSO PREPARÒ A SÉ QUESTA TOMBA
PAOLINA TOSIO BERGONZI
NON CONFORTATA CHE DALLA SPERANZA
DI RIAVERLO IN CIELO
NATA IL XIV GIUGNO MDCC LXXIX MORTA IL III APRILE M DCCC XLVI

«Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 2024, Brescia 2025
ISSN 1594-8218

FILIPPO RONCHI*

L' ULTIMA AVVENTURA. LA SPEDIZIONE GARIBALDINA IN FRANCIA NEL 1914-1915**

INQUADRAMENTO GENERALE

Esattamente centodieci anni fa, il 5 novembre 1914, un decreto del Ministero della Guerra della Repubblica francese sanciva la nascita del *4e régiment de marche du 1er étranger* , meglio noto come «Legione Garibaldina», ossia tre battaglioni di dodici compagnie dotati di due sezioni di mitragliatrici, comandati dal tenente colonnello Giuseppe Garibaldi detto Peppino, nipote dell' Eroe dei Due Mondi.

L' unità, organizzata per decisione del governo transalpino sul modello dei reggimenti della Legione Straniera di stanza in Marocco, era costituita da 2534 uomini con 53 ufficiali e 153 sottufficiali, tutti volontari di nazionalità italiana, ed era destinato ad affiancare l'esercito regolare francese contro le armate tedesche nelle Argonne, una cupa regione boschiva situata nel nord-est della Francia. La consistenza numerica del reparto, gettato in un conflitto che già aveva assunto dimensioni mai viste in precedenza né in Europa né nel resto del mondo, era di per sé poco significativa, ma non così i riflessi politici che questo rinnovato appalesarsi del "garibaldinismo" rivestiva a livello simbolico e ideologico, tanto da rappresentare un motivo di preoccupazione per la diplomazia italiana tesa a difendere nel 1914 la neutralità nella guerra scatenatasi sul Vecchio Continente.

Il primo ad avere l'idea di costituire un corpo volontario come quelli organizzati nei conflitti balcanici del 1897 e del 1912 (ai quali aveva partecipato) era stato Ricciotti Garibaldi senior, quarto figlio del condottiero

---

* Socio 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 marterdì 5 novembre 2024. in occasione del ciclo di conferenze sul tema *Il tramonto del garibaldinismo (1870-1915)*.

della Spedizione dei Mille. Ricciotti senior ci viene descritto dai contemporanei come un uomo dal carattere irruento, litigioso, desideroso di emulare l'illustre genitore o quantomeno di esserne degno. Un uomo discusso, amato e odiato, celebrato e disprezzato in egual misura. Nel 1899 era stato uno dei fondatori della "Lega Nazionale pro Italia irredenta" e con questa creatura da alcuni anni stava studiando un piano di penetrazione in territorio austro-ungarico, per provocare la rottura delle relazioni diplomatiche fra Roma e Vienna.

Nell'estate del 1914, all'indomani dell'inizio della Grande Guerra, era stato appunto Ricciotti senior, insieme al figlio Giuseppe, ad avviare l'arruolamento per la "Legione garibaldina" con un'autonoma campagna di propaganda. Ricciotti fantasticava su un milione e mezzo di baionette garibaldine da utilizzare in funzione umanitaria per mettere fine ad una guerra che considerava "non necessaria, atroce e infame".

L' eredità ideale del garibaldinismo risorgimentale (costituita dal libertarismo, dalla lotta disinteressata a favore dei popoli oppressi contro l'imperialismo e per la democrazia) esercitava ancora nel 1914 un certo fascino nel tessuto politico francese, dove era vivo il ricordo della partecipazione attiva dell'ormai anziano Eroe dei Due Mondi alla Guerra Franco-Prussiana del 1870-71. Perciò la diplomazia francese, messasi in moto per recuperare buoni rapporti con l'Italia dopo decenni di difficoltà e freddezza, nell' ottica di favorire l'intervento dell'Italia stessa a fianco della Triplice Intesa, sfruttò anche l'imprevista occasione offertale dalla rapida costituzione del corpo garibaldino. La speranza era che esso potesse suscitare nella Penisola un movimento di simpatia popolare filofrancese.

In particolare l'ambasciatore di Francia a Roma, Camille Barrere, fu colui che più si attivò per facilitare l'arruolamento del reparto nell' Armata della Terza Repubblica Francese. Tuttavia le autorità del governo parigino, diffidenti nei confronti dello spontaneismo tipico dei garibaldini, vollero- come detto all'inizio- inglobare il corpo dei volontari italiani nella Legione Straniera con relativo inquadramento. Le uniche differenze rispetto ai normali legionari consistevano nel fatto che i volontari italiani avrebbero potuto beneficiare di una clausola di liberazione dal loro servizio in caso di entrata in guerra dell'Italia e nel fatto che il comando del Reggimento garibaldino era affidato ad ufficiali italiani. Ma accanto ad ogni ufficiale italiano ne sarebbe stato posto uno francese, in quanto meglio informato sulle direttive e sui regolamenti militari del suo Paese. Lo stesso comandante Peppino Garibaldi dovette avere a latere un anziano tenente colonnello francese, con il quale confrontarsi riguardo alle norme militari seguite dai transalpini. Il ministro della Guerra, Alexandre Millerand, intervenne inoltre personalmente per richiamare Peppino Garibaldi medesimo sul fatto che certi personaggi di dubbia fama da quest' ultimo elevati di grado nel

reparto non potevano indossare la divisa da ufficiale. Seguita con partecipazione emotiva dal governo e dall'opinione pubblica francesi, malgrado la sua ridottissima incidenza sul fronte franco-tedesco nella Grande Guerra, la vicenda della Legione Garibaldina nelle Argonne si consumò nell'arco di soli quattro mesi. Il contingente infatti venne ufficialmente sciolto dalle autorità transalpine il 5 marzo 1915, dopo aver sostenuto tre sanguinose battaglie contro i tedeschi che, insieme alle pessime condizioni igieniche della zona e al clima proibitivo, falcidiarono il corpo di spedizione. Esso, tra morti, dispersi, feriti e malati, vide ridotti di circa il 50 per cento i suoi effettivi.

Vari sono dunque i motivi per cui l'ultima avventura dei garibaldini si presenta in una luce crepuscolare. La lontananza dall' Impresa dei Mille è evidente. L' ostilità aperta del governo italiano, impegnato in quel periodo ad evitare lo scontro diplomatico con Germania ed Austria-Ungheria; la riorganizzazione sociale avvenuta ovunque in Europa tra la fine del XIX e gli inizi del XX secolo su modelli autoritari ben lontani dall'aspirazione alla partecipazione dei popoli propria dell' epoca risorgimentale; la trasformazione dei concetti stessi di guerra e di strategia militare, con la comparsa di sterminati eserciti di massa ed annessa potenza di fuoco delle artiglierie rigate, delle mitragliatrici, dei fucili a ripetizione: ecco, tutto questo avrebbe dovuto rendere impensabile ancora nel 1914 un corpo di volontari garibaldini, ristretto per numero, legato alla concezione della guerra per bande, fondato sull' esaltazione della carica eroica alla baionetta contro il nemico. E tuttavia quell' ultima Legione che combatté in Francia dimostrò che uomini fuori del proprio tempo, legati agli ideali delle camicie rosse, erano tutt'altro che scomparsi.

LE ORIGINI DELLA SPEDIZIONE

Tre diversi movimenti, agendo separatamente l'uno dall' altro, finirono per confluire nella spedizione garibaldina.

Già il 1° agosto 1914, ossia a quattro giorni di distanza dalla dichiarazione di guerra dell'Impero austro-ungarico al Regno di Serbia e con due giorni di anticipo rispetto alla dichiarazione di guerra della Germania alla Francia, la comunità degli Italiani residenti a Parigi e dintorni si radunò in un'affollata assemblea presso la grande sala del *Cafè du Globe* situato lungo il *Boulevard de Strasbourg*. All' epoca vivevano in Francia quasi un milione di Italiani come lavoratori immigrati ed il loro contributo numerico dato alla Legione risultò, alla fine, maggiore rispetto a quello dei volontari che giunsero dall' Italia.

Tornando alla riunione parigina, essa era stata presieduta da Luigi Campolonghi, corrispondente del quotidiano radicale <<Il Secolo>>. La risoluzione finale dell'assemblea dichiarava: <<Gli Italiani presenti al Comizio si mettono a disposizione della Francia>>. Nei giorni immediatamente successivi, più di tremila italiani immigrati si arruolarono direttamente nella Legione Straniera con una ferma valida per l'intera durata del conflitto.

Nel frattempo a Roma, a Milano, a Savona e in varie città del centronord si susseguivano gli incontri tra anarchici, sindacalisti rivoluzionari, repubblicani per concludere accordi finalizzati alla formazione di un corpo di volontari pronti a combattere per la Francia, sulla base sia di ragioni ideologiche- cioè la solidarietà nei confronti di una Repubblica oltretutto una Repubblica come quella francese, da sempre punto di riferimento ideale negli ambienti democratici- sia da sentimenti patriottici ostili all' Austria-Ungheria e quindi anche alla Triplice Alleanza.

Dinanzi a questo stato di cose, Ricciotti Garibaldi senior decise di assumere l'iniziativa. Si rendeva necessario scorporare il suo progetto del corpo di volontari dagli arruolamenti alla Legione, per scongiurare l'immagine di garibaldini trasformati in soldati di ventura. Solo un reparto distinto, con le tradizionali camicie rosse e magari combattente sotto il tricolore italiano, avrebbe dato all' impresa le caratteristiche auspicate. Il 5 agosto si recò dunque a Roma- nella sede dell'ambasciata di Francia in Palazzo Farnese- per un colloquio con Barrére al fine di favorire la costituzione di un nuovo corpo garibaldino sulla falsariga di quello che aveva combattuto per la Repubblica francese nel 1870-1871.

Intanto anche a Parigi i suoi figli Giuseppe, Bruno e Ricciotti junior prendevano contatti allo stesso fine direttamente con ambienti di governo francesi. In particolare Peppino ottenne di incontrarsi il 24 agosto con il presidente del Consiglio René Viviani e il giorno seguente con il ministro della Marina Jean-Victor Augagneur per esporre il progetto che prevedeva la formazione di una unità militare di volontari italiani al suo comando . La risposta non fu negativa e così ai primi di settembre un buon numero di neo-garibaldini partendo da Grenoble per Marsiglia, dove era stato stabilito un primo centro di raccolta della Legione, veniva acclamato alla stazione da una grande folla al grido di <<*Vive l'Italie!*>>. I Garibaldi si trasferirono successivamente a Lione dove fu aperto un centro per coordinare le attività dei vari comitati per l'arruolamento creati o sorti spontaneamente in varie città della Francia, a Londra e persino a New York. Per questioni igienico-sanitarie e per difficoltà nel reperimento degli alloggi, il governo francese stabilì che non si sarebbero potuti arruolare più di 2.500 combattenti.

Non fu facile comunque amalgamare le diverse estrazioni culturali, sociali, politiche degli ultimi garibaldini. Vi erano infatti giovani arruolatisi per spirito d'avventura, affascinati dal mito del nome quando si diffuse

la notizia che il comando del reggimento italiano era stato affidato ad un Garibaldi; immigrati che erano entrati a far parte del corpo di spedizione per ottenere la naturalizzazione francese e per godere dei benefici che il governo d' Oltralpe accordava alle famiglie di coloro che si battevano sotto le sue bandiere e soprattutto vi erano i repubblicani, il cui partito italiano avrebbe voluto che la spedizione in Francia avesse un significato politico preciso, nel senso che la Legione avrebbe dovuto costituire una specie di avanguardia rivoluzionaria per instaurare in Italia, sull' onda del conflitto, la repubblica.

Il 2 agosto 1914, a Rimini, il Comitato Centrale del Partito Repubblicano aveva deliberato di opporsi in tutti i modi a qualsiasi azione bellica diretta a fiancheggiare gli imperi d' Austria e di Germania nella loro azione premeditatamente aggressiva contro le libertà nazionali e il principio di nazionalità.

In effetti l'azione dei repubblicani sembrò a lungo dettata dalla priorità di scongiurare l'ipotesi di un intervento a fianco degli Imperi Centrali, nella convinzione che l'Italia dei Savoia non sarebbe mai stata capace di schierarsi risolutamente dalla "parte giusta". Ma proprio sulla clamorosa smentita di questo tanto pubblicizzato punto fermo sarebbe naufragato il miraggio di una guerra politicamente estranea al retroterra storico della monarchia e agli ideali del nazionalismo imperialista.

I repubblicani avevano acuito la loro tendenza intransigente con il Congresso di Ancona del maggio 1912, amalgamando il PRI attorno a una più incisiva pregiudiziale antimonarchica. Nel corso della Settimana Rossa del giugno 1914, questa linea aveva assunto i caratteri concreti dell'insurrezione. Lo stesso segretario del PRI, Oliviero Zuccarini, non faceva mistero della sua interpretazione della guerra che si era scatenata in Europa come di una <<possibilità rivoluzionaria>>.

La guerra sembrava imporre agli eredi di Mazzini e della democrazia risorgimentale il recupero del proprio ruolo di guida e di avanguardia. E a molti di loro quella del conflitto appariva la svolta decisiva per acquisire stabilmente la leadership di un movimento antimonarchico che si ricollegasse anche alle proprie tradizioni.

L'attrito maggiore, dal punto di vista politico, fu quindi quello tra i Garibaldi e appunto i repubblicani, dato che il PRI a Nizza aveva creato una sorta di suo centro di reclutamento, dove cercava di organizzare a proprio nome una formazione di combattenti provenienti soprattutto dalla Romagna, dalle Marche e dall' Umbria con il nome di <<Legione Repubblicana Italiana>>, poi denominata <<Compagnia Mazzini>>. La sede era il teatro Eldorado di Nizza, ornata da una bandiera tricolore italiana con, al posto dello scudo sabaudo, un berretto frigio e la sigla PRI. Il console italiano presso quella città, così descriveva i volontari che vi affluivano: <<Sono

per lo più giovinastri che non hanno mai avuto voglia di lavorare, alcuni, anche, renitenti alla nostra leva>>. Le autorità francesi, militari e civili, avevano accolto in un primo momento con simpatia quegli irrequieti ragazzi e, per il momento, fornivano loro il supporto logistico necessario. In questo contesto, il progetto garibaldino era stato visto dai repubblicani con scarso interesse, alcuni di loro avevano parlato anzi esplicitamente di <<senile megalomania>> di Ricciotti senior. Non fu trovato perciò un accordo con i Garibaldi, che vedevano l'impresa come apartitica, nel senso che ad essa avrebbero potuto aderire monarchici, clericali, repubblicani, socialisti ed anarchici con la sola condizione di <<essere soldati>>. dichiarò Peppino Garibaldi a riguardo: <<Io e i miei fratelli- non eravamo affigliati a nessun partito e, benché repubblicani nel midollo delle ossa, non intendevamo sottostare ai dettami di nessun partito>>.

Per loro il valore morale e politico dell'impresa era dato dal nome dei Garibaldi stessi e dalla tradizione garibaldina. <<Italia e niente altro>> era lo slogan prescelto, cioè niente pretese politiche e men che meno istituzionali, si combatte insieme per la patria e per le sue scelte. I Garibaldi, dunque, avevano una propria visione- che alla fine prevalse- consistente nel dare un carattere di puro irredentismo nazionale all'impresa, in chiave di intervento a fianco dell'Intesa contro il nemico tradizionale, l'Impero Austro-Ungarico. Non per niente i giornali italiani di orientamento liberale e democratico accolsero con simpatia questa impostazione e la sostennero, distinguendola dalle iniziative <<sovversive>> dei repubblicani. I quali, dopo poco tempo, entrarono in contrasto anche con il Governo francese che- come abbiamo visto- consentiva arruolamenti di volontari solo all' interno della Legione straniera.

Così, con il passare delle settimane, quella che doveva essere una unità paramilitare si trasformò in una sorta di assemblea permanente, dove emergevano posizioni diverse: c'era chi insisteva con i dirigenti per tentare un improbabile sbarco in Dalmazia con l'obiettivo di far insorgere le popolazioni slave dell' Impero Austro-Ungarico e chi chiedeva a quel punto di tornarsene a casa, tra la preoccupazione crescente delle autorità francesi, che sempre più si convincevano di aver offerto ospitalità a una banda di sovversivi imbarazzanti.

Come se non bastasse, a un certo punto la direzione del PRI esaurì i fondi per sostenere l'organizzazione del reclutamento, mentre due milioni di lire provenienti da elargizioni statunitensi e argentine arrivavano a sostegno dell'avventura dei nipoti dell'Eroe dei Due Mondi.

L'epilogo per i volontari repubblicani fu perciò triste. A Nizza la risoluzione definitiva fu presa il 14 ottobre 1914: la <<Compagnia Mazzini>> era sciolta. Con grande delusione, 300 su 350 decisero di rientrare in patria, i rimanenti di confluire senza porre condizioni nel reparto comandato

da Peppino Garibaldi. Fu un rientro oltretutto penoso, perché circa un centinaio di giovani furono costretti a restare a lungo a Nizza prima di poter partire, senza mezzi e oberati di debiti, fino a quando il Comitato Centrale del PRI riuscì a raccogliere una sottoscrizione straordinaria per il rimpatrio. Nel giudizio della netta maggioranza dei componenti della disciolta <<Compagnia Mazzini>> i garibaldini restarono, comunque, nient'altro che legionari e mercenari al servizio della Francia e forse di Salandra.

Un ruolo non trascurabile, infine, fu quello ricoperto dalla Massoneria italiana nell' avvio della vicenda di cui stiamo parlando. Il Gran Maestro del Grande Oriente d' Italia di Palazzo Giustiniani, Ettore Ferrari, aveva assunto ufficialmente una posizione di attesa, in nome della tradizionale fedeltà governativa. Ma ufficiosamente traspariva un doppio binario del Gran Maestro (ed ex deputato repubblicano intransigente), pronto anch'egli a collaborare nell' impegno volontarista. Tanto più che il Grande Oriente d' Italia raggruppava fra i suoi fratelli anche numerosi alti dignitari d'estrazione repubblicana, socialriformista, radicale e democratica. Il vertice dell'impresa, poi, annoverava due massoni, Peppino Garibaldi stesso e suo fratello Costante, mentre nel Comitato Repubblicano, sorto a Milano l'11 agosto 1914 per coordinare dall' Italia le operazioni di arruolamento dei volontari mazziniani, risultavano massoni Eugenio Chiesa, Giovanni Conti, Ubaldo Comandini e Arcangelo Ghisleri, tutti peraltro all' epoca o negli anni precedenti deputati alla Camera. Massone era anche il già citato Campolonghi, referente dei gruppi parigini. Una mano arrivò inoltre da Mario Abba, capitano dei carabinieri, figlio del garibaldino massone Giuseppe Cesare e responsabile della sezione bresciana dell'Ufficio informazioni del ministero della Guerra. Abba contribuì infatti ad organizzare, dal punto di vista logistico, l'inquadramento dei volontari italiani e degli irredenti d'oltre confine, a testimonianza del fatto che alcuni settori delle Forze Armate e del relativo ministero erano fin dagli inizi del conflitto su posizioni decisamente orientate verso l'intervento pro Intesa.

Tutti i volontari erano accomunati, ad ogni modo, dal fatto di essere spiriti liberi che mal volentieri si sottomettevano alle leggi comuni, per non parlare della disciplina militare.

Tra agosto ed i primi di settembre tramontò tuttavia la proposta, portata avanti inizialmente dai Garibaldi, di effettuare con l'appoggio logistico della Francia una azione marittima e terrestre della loro Legione sulle coste della Dalmazia, per far esplodere una insurrezione armata degli Slavi dell'Impero Austro-Ungarico, insomma una sorta di riproposta della mitica Spedizione dei Mille a più di mezzo secolo di distanza dall' originale e in salsa balcanica. Il nuovo corpo di volontari avrebbe dovuto affiancarsi agli eserciti serbo e montenegrino nel modo più clamoroso possibile, con la bandiera italiana e le leggendarie camicie rosse, scatenando così il *casus*

belli che avrebbe spinto l'Austria-Ungheria a dichiarare guerra all' Italia e l'Italia ad intervenire a fianco della Triplice Intesa. Il governo francese si dimostrò subito ostile a questa ipotesi, che oltre ad essere evidentemente un azzardo totale dal punto di vista militare, avrebbe potuto avere conseguenze imprevedibili sull'evoluzione del conflitto. Si temeva infatti una eccessiva pressione sull' Italia, ancora lontana dall'aver preso una decisione ed animata da correnti neutraliste maggioritarie, per non parlare dei pericoli costituti da un coinvolgimento sulle coste adriatiche di Italiani sostenuti dall' Intesa, per quanto irregolari e non inquadrati nell'esercito regio. Un simile evento avrebbe sconvolto il già precario equilibrio del Mediterraneo orientale, con il rischio di irritare la Serbia stessa e l'Impero Ottomano per il momento ancora neutrale. Perciò, ai primi di settembre, il ministro della Guerra Alexandre Millerand comunicò a Peppino Garibaldi che era autorizzato a formare una Legione italiana. Ma- per evitare ai volontari i pericoli che correvano le "bande armate" spontanee non protette dalle convenzioni di guerra internazionali dell'epoca, con il concreto rischio della fucilazione sul posto per chi veniva preso prigioniero essendo equiparato ad una spia o a un sabotatore- i nuovi garibaldini sarebbero stati inquadrati nell' esercito francese, che avrebbe fornito loro le sue uniformi dotate di un distintivo di riconoscimento, uno scudo in ottone con l'emblema della Repubblica sovrapposto a un rettangolo rosso verde, e sarebbero stati avviati a combattere nelle Argonne. Sullo stendardo tricolore francese sarebbe stata inserita l'aggiunta *Légion Garibaldinne – Volontaires Italienne* e una stella irradiante con significato al contempo patriottico e massonico. Solo in seguito fu concesso di indossare le camicie rosse, ma sotto la giubba dell'uniforme francese, per evitare di rendere i garibaldini un facile bersaglio, e di adottare il vessillo italiano.

Dei 2.354 volontari, in netta maggioranza giovani o giovanissimi, che parteciparono alla tragica avventura nelle Argonne il 54% risiedeva da tempo in Francia e proveniva dalle regioni del Sud di quel Paese, di Lione e di Parigi. Il 43% arrivava dall' Italia del Nord industriale e urbanizzato (Lombardia, Piemonte) e del Centro (Toscana, Emilia-Romagna, terre tradizionalmente garibaldine nell' Ottocento). Il restante 3% era costituito da Italiani sparsi in mezzo mondo (Stati Uniti d'America, Africa del Nord, Svizzera, Gran Bretagna).

Le appartenenze sociali erano le più diverse. Si trattava di operai, meccanici, muratori, ferrovieri, ma anche avvocati, medici, perfino alcuni professori di liceo e di università. Certi erano segnalati come "anarchici", altri come genericamente "sovversivi". Ma oltre questi c'erano, come emerge dalle schede conservate negli archivi del ministero dell'Interno, in numero non trascurabile, soggetti dal profilo non proprio cristallino, per i quali l'aspetto politicizzato veniva messo in secondo piano rispetto a malefatte ai

danni del patrimonio pubblico e privato. E ancora erano segnalati diversi alcolizzati e addirittura qualche stupratore e assassino. Il corpo di spedizione fu riunito per l'addestramento a Montelimar, nella regione del Rodano (1° e 2° Battaglione) e a Nimes in Linguadoca (3° Battaglione).

Le proteste avanzate dagli ancora formalmente alleati della Triplice, dalla Germania in particolare, per sollecitare una chiara presa di posizione del governo italiano nei confronti della mobilitazione dei volontari a sostegno della Francia, indussero il Ministero Salandra ad agire.

Sulla "Gazzetta Ufficiale" del 28 settembre 1914 venne pubblicata una netta dissociazione del Governo dagli arruolamenti in corso. Furono poi emanate direttive alle autorità competenti per una rigida applicazione delle norme del codice penale le quali, all' art. 113, proibivano qualsiasi partecipazione militare di volontari italiani in guerre al di fuori dei confini nazionali e prevedevano pesanti sanzioni varianti da un minimo di tre mesi ad un massimo di 16 anni di reclusione a seconda delle conseguenze che le partecipazioni illegali a conflitti esteri avrebbero provocato nelle relazioni tra l'Italia e i Paesi coinvolti. Chi prendeva servizio militare presso una potenza straniera sarebbe inoltre stato privato del diritto di cittadinanza.

Le forze dell'ordine non furono quindi affatto compiacenti con i volontari. Varie decine di essi, ad esempio, vennero arrestati al confine di Ventimiglia mentre tentavano di entrare in Francia e rapidamente processati, anche se il verdetto finale risultò per loro favorevole, dal momento che la difesa giocò ogni volta sul fatto che non emergevano prove sufficienti per stabilire la loro effettiva colpevolezza o non piuttosto la loro volontà di trovare lavoro in Francia. Anche il già citato Oliviero Zuccarini, referente per gli arruolamenti oltreché segretario del PRI, il quale forniva precise indicazioni ai volontari mazziniani che intendevano intraprendere il viaggio verso la Francia per eludere la sorveglianza della polizia, a metà novembre 1914 fu scoperto e denunciato per reato di favoreggiamento.

D' altra parte, tra l'estate e l'inverno del 1914 l'ostilità nei confronti della annunciata spedizione non era solo governativa, ma anche della maggioranza degli Italiani, che aspirava alla pace, per cui la componente neutralista aveva intrapreso una decisa campagna contro - cito da un articolo della rivista del socialismo lombardo <<La Folla>> - <<i manigoldi e gli avventurieri che sfruttano stipendi e gloria sulla pelle degli illusi>>.

Pure da ampi settori della borghesia, per non parlare dell'aristocrazia, l'intervento dei Garibaldi veniva complessivamente visto come una sorta di iniziativa personale, che non avrebbe mai potuto impegnare né politicamente né militarmente lo Stato italiano, rappresentando solo la continuazione di un ruolo glorioso e quasi ereditario riservato a quella famiglia.

Nonostante tutto ciò, il 12 dicembre del 1914 il Reggimento garibaldino iniziò finalmente a muoversi dalle sue basi di addestramento verso le

zone di guerra. Prima di mettersi in marcia, il reggimento giurò fedeltà alla Repubblica francese, come ogni unità della Legione Straniera. Dello Stato Maggiore del reparto facevano parte Ricciotti Junior ed Ezio, che affiancavano Peppino, mentre gli altri tre fratelli, Bruno, Costante e Sante, ebbero ruoli di ufficiali subalterni. L' unità però era posta nell' organico della Decima Divisione di fanteria coloniale del generale Henri Joseph Gourad .

Dopo una dura marcia, il 21 dicembre 1915, la Legione raggiunse sotto la neve la foresta delle Argonne, dove a poche decine di metri dalle trincee ad essa affidate, pullulanti di ratti e di pulci, stazionavano i Tedeschi. Questa situazione non intaccò per il momento le proverbiali spavalderia e ironia dei garibaldini, le quali si univano ad una certa confusione che comunque non metteva in discussione le gerarchie, ma contribuiva semmai a non determinare una fredda distanza tra i soldati semplici e i loro ufficiali. Tuttavia, come vedremo, tanta baldanza svanì travolta dall'esperienza diretta delle dimensioni, inaspettate, della "Grande Guerra".

TRE BATTAGLIE

La spedizione garibaldina in Francia assunse una clamorosa visibilità tragica infatti non appena si scontrò con i Tedeschi. Nella inquietante foresta di Bolante, il 26 dicembre 1914, avvenne la prima battaglia. Essa si svolse secondo gli atroci canoni dei combattimenti della Prima Guerra Mondiale. Dopo un lungo fuoco di preparazione dell'artiglieria francese e l'apertura dei reticolati ad opera di reparti del genio transalpino avvenuti nei giorni immediatamente precedenti, al grido di <<Viva la Repubblica francese!>>, <<Viva l'Italia!>> le compagnie dei garibaldini partirono una dietro l'altra in una serie di assalti alla baionetta contro una linea trincerata tedesca. Alcuni volontari gettarono la casacca della divisa francese sotto la quale avevano indossato la camicia rossa, diventando un bersaglio ancora più visibile. Il fuoco delle mitragliatrici e dell'artiglieria nemiche provocò nel giro di qualche minuto 30 morti e 111 feriti. 17 risultarono i dispersi. Fra i caduti, il ventiquattrenne Bruno Garibaldi che, ferito al braccio, era tornato indietro per farsi medicare ripartendo subito per prendere parte ad un nuovo attacco dove restò definitivamente colpito, dopo aver lanciato un bacio ai fratelli anch' essi coinvolti nella mischia e incitando i volontari a spingersi sempre più avanti. Il padre Ricciotti ricevette la notizia di quanto accaduto alcuni giorni dopo e rilasciò la seguente dichiarazione al <<Corriere della Sera>>:

> È il primo della mia famiglia che sia caduto combattendo e andava al fuoco per la prima volta. Si è battuto bene, continuando le tradizioni di

> famiglia. Del resto io ero preparato ad avere qualche morto nella mia famiglia: la guerra è la guerra. Dalla morte di mio figlio ritraggo la speranza che il sangue italiano versato in Francia servirà a svegliare l'Italia. E questa speranza è il mio grande conforto.

Il 5 gennaio 1915 ebbe luogo una seconda battaglia nella valle di Courtes Chausses, una replica- per le modalità di svolgimento- della precedente. I garibaldini erano stati spostati lì con il compito di conquistare una zona controllata dai Tedeschi. Nel corso di nuovi assalti alla baionetta condotti da Peppino Garibaldi insieme al 331° battaglione di fanteria francese, morì, a pochi passi da lui, un altro suo fratello, Costante, venticinquenne. Inizialmente furono prese due trincee nemiche. Ma il contrattacco tedesco fu travolgente provocando la ritirata dei Francesi, mentre i garibaldini si batterono in un feroce corpo a corpo con i nemici, riuscendo a riconquistare una parte delle linee perdute. Il bilancio fu tuttavia ancora più tragico di quello degli scontri di fine dicembre: 47 volontari morti (fra cui 7 ufficiali e 6 sottoufficiali), 172 feriti e 77 dispersi.

Impressionato da questa mattanza, l'8 gennaio il Comando del Ministero francese della Guerra comunicava all'ambasciatore Barrére la decisione di ritirare il Reggimento dalle operazioni di guerra, dislocandolo nelle seconde linee e lasciando la decisione di impiegarlo in eventuali azioni offensive al solo giudizio del suo comandante. Ma proprio quello stesso giorno i volontari italiani, ancora all' oscuro dell'ordinanza governativa relativa al loro ritiro dal teatro di operazioni, vennero a contatto con il nemico nella località Les Meurissons.

Cominciarono duri combattimenti che permisero di arginare un'avanzata dei Tedeschi, dando tempo ai rinforzi francesi di contrattaccare. Meno di 600 garibaldini del 2° battaglione comandato da Camillo Longo riuscirono infatti a tener testa per 48 ore ai reparti di tre reggimenti germanici. Il prezzo pagato fu di altri 13 morti, 54 feriti e 41 dispersi.

Anticipando di qualche mese ciò che avrebbero dovuto provare i milioni di "ragazzi di Cadorna", le poche migliaia di "ragazzi di Garibaldi" avevano avuto così il discutibile privilegio di vivere come Italiani per primi le terrificanti atrocità della guerra moderna. Una guerra- come leggiamo nelle testimonianze che ci hanno lasciato alcuni di loro- fatta di fossati pieni di fango, baraccamenti, alberi abbattuti, enormi buche provocate dalle esplosioni dell'artiglieria. E di incessanti cannonate, colpi a ripetizione dei nuovi fucili, raffiche da centinaia di proiettili al minuto delle mitragliatrici, di notti insonni, di umidità, di scarsa idratazione e pessima alimentazione con il connesso, rapido deterioramento psico-fisico.

Dopodiché i volontari della Legione furono definitivamente spostati nelle retrovie, dapprima presso la fattoria di Grange le Comte. Si trattava

di una zona malsana, dove l'aria e l'acqua erano state infettate dalle carogne dei cavalli di una divisione francese, morti in seguito ad una malattia e mal seppelliti. Passato quasi un mese, i garibaldini superstiti vennero trasferiti a Saint Ouen, infine ad Avignone.

Il bilancio di appena due settimane trascorse in combattimento, tra il 26 dicembre 1914 e l'8 gennaio 1915, era risultato pesantissimo: 93 morti, 337 feriti, 136 tra prigionieri e dispersi, Contando anche i numerosi ammalati, dei 2.534 uomini iniziali, rimaneva solo un migliaio di effettivi. Anche Peppino e Sante Garibaldi furono ricoverati in ospedale a Parigi.

Nel frattempo, altri 12.000 volontari italiani via via arruolatisi, erano stati dispersi nei vari reparti della Legione Straniera. Si trattava soprattutto di sfollati dalle zone operative dei bacini minerari franco-belgi popolati da numerosi emigrati. Essi erano animati da convinzioni patriottiche o francofile, tuttavia il ritorno economico garantito dalla *Legion* rappresentava per molti di loro un'alternativa, seppur disperata, alla miseria più nera oppure all' impossibilità di tornare in patria a causa di precedenti penali o politici.

OMAGGI, COMMEMORAZIONI, CERIMONIE FUNEBRI

L' impressione suscitata nell'opinione pubblica francese dal sacrificio degli ultimi garibaldini fu notevole. A Marsiglia già il 10 gennaio, su iniziativa di gruppi patriottici locali ed italiani, ebbe luogo una cerimonia di cordoglio in onore dei fratelli Garibaldi deceduti e di tutte le camicie rosse. A Lione fu il Consiglio comunale a stabilire di collocare una placca di marmo su uno degli immobili della locale piazza Garibaldi, nella quale vennero impressi i nomi di Bruno e Costante. Ancora verso la fine di gennaio 1915, il 24, a Nizza, venne organizzata una celebrazione per l'anniversario della battaglia di Digione vinta da Garibaldi nel corso della Guerra Franco-Prussiana (21-23 gennaio 1871) e in memoria dei suoi nipoti caduti nelle Argonne: ai piedi del monumento del generale si pose anche un medaglione che commemorava la loro morte.

Il generalissimo Joffre, comandante in capo dell'esercito francese, decise di assegnare la croce di cavaliere della Legione d' Onore e la medaglia militare, con relative motivazioni, agli ufficiali, sotto-ufficiali e soldati della Legione Garibaldina che si erano particolarmente distinti nei combattimenti delle Argonne.

La morte dei fratelli Garibaldi e dei loro compagni venne commemorata anche dalla stampa nazionale francese quale nobile esempio ereditato <<*par leur père et leur illustre grand-père*>> in difesa della libertà, dell'indipendenza e dei diritti dell'umanità intera.

Ma fu in Italia che avvennero le più impressionanti manifestazioni interventiste. Al rientro delle salme, i passaggi del corpo di Bruno e, in seguito, di suo fratello Costante alla stazione di Torino diedero vita a due importanti raduni, durante i quali alcune migliaia di interventisti acclamarono a lungo i garibaldini, la Francia e il Belgio, sfogando al tempo stesso il proprio risentimento contro l'Austria-Ungheria.

Soprattutto la cerimonia funebre a Roma, il 7 gennaio 1915, in onore di Bruno si trasformò in una mobilitazione politica. Al funerale partecipò infatti il fronte interventista democratico al completo: furono presenti circoli repubblicani e radicali, sindacalisti rivoluzionari, i Fasci d' azione rivoluzionaria, la Massoneria con i suoi labari, gli ambasciatori dell'Intesa. Il presidente del Consiglio Salandra, il ministro degli Esteri Sonnino, il Capo di Stato Maggiore generale Cadorna avevano fatto pervenire messaggi di condoglianze ed altrettanto avvenne da parte del presidente della Repubblica francese Raymond Poincaré. Si racconta che fu proprio nel corso delle esequie al cimitero del Verano, che giunse ai genitori anche il telegramma con la notizia della morte di Costante. Al che Ricciotti avrebbe gridato: <<L' Italia vi vendicherà!>>.

Il mito di Garibaldi e del garibaldinismo, da lui derivato e tenuto vivo dai suoi discendenti, aveva dunque ancora una certa presa. In tutte le occasioni ricordate, però, sia in Italia sia in Francia fu evitato nei discorsi ufficiali ogni riferimento lessicale al repubblicanesimo, che era invece naturalmente avvicinabile all'atmosfera democratica del garibaldinismo. Una operazione, questa, senza dubbio voluta dalla sorveglianza delle autorità monarchiche italiane, e di riflesso anche di quelle francesi, per le già ricordate difficoltà diplomatiche. La notevole preoccupazione era dovuta sia al peso destabilizzante che il movimento avrebbe potuto avere nella vita politica della Penisola, sia all' effettiva presenza nel corpo di spedizione di noti rappresentanti del repubblicanesimo stesso.

SCIOGLIMENTO DELLA LEGIONE GARIBALDINA

Dopo l'acquartieramento nelle seconde linee, Ricciotti senior cercò ancora di riportare sul teatro delle operazioni belliche il Reggimento italiano. Propose alle autorità francesi infatti un nuovo progetto che prevedeva, con il sostegno finanziario e logistico del governo transalpino, la formazione di un'altra Legione di 30.000 volontari, da effettuarsi a Nizza, città simbolica per il garibaldinismo. Ricciotti rilanciava anche quella che era stata fin dall'estate del 1914 l'idea originaria della missione, ossia un'azione militare nel settore balcanico. In questo senso Ricciotti intraprese colloqui con personalità politiche eminenti il 7 febbraio 1915 a Parigi e due giorni dopo a Londra.

La freddezza degli esponenti di governo francese e britannico fu stavolta assoluta e gli insuccessi dei due viaggi sancirono in pratica la smobilitazione definitiva del corpo dei volontari italiani, tanto più che nel marzo 1915 in Italia era cominciato il richiamo in servizio di alcune categorie di riservisti. Il 20 aprile le classi di leva 1889, 1890 e 1891 venivano precettate alle armi. Gli ordini di convocazione di altre cinque classi (1892-1896) erano pronti per essere ufficialmente trasmessi. Il ministro francese della Guerra colse allora dapprima l'occasione per dichiarare liberi di rimpatriare i volontari italiani che ne avessero fatto domanda, poi ad aprile- quando con la firma del Patto di Londra la scelta del governo Salandra era ormai definita- per velocizzare, con un deciso snellimento dell'iter burocratico, la soluzione del ritorno in patria dei garibaldini, che sarebbero potuti uscire dalla Francia con un semplice visto del loro Consolato.

La situazione in effetti si presentava piuttosto pericolosa. All'inizio di marzo, infatti, l'ufficiale a cui era stato affidato il compito di rendere operativa la smobilitazione, il capitano Pichard, aveva agito in modo molto rozzo, comunicando che i volontari avrebbero dovuto decidere entro 24 ore tra la Legione straniera e il congedo permanente. L' inquietudine e la confusione erano perciò andati ad aggiungersi al clima di indisciplina che regnava ormai tra i garibaldini imprudentemente convogliati nella città di Avignone e stanziati all'interno del palazzo dei Papi, in pieno centro.

Il degenerare della situazione era stato del resto da tempo segnalato con preoccupazione dal prefetto del dipartimento. Il morale della truppa era molo basso. I casi di diserzione, di furti, di risse in piazza, di tiri al bersaglio sui gatti della cittadina, avevano generato una forte tensione tra la popolazione avignonese, la quale si indignò anche con la polizia locale che, dopo aver arrestato alcuni militari italiani, li aveva rilasciati. Tutto ciò aveva rafforzato la decisione del governo francese di disfarsi dell'intero corpo di spedizione al più presto. Ma, per non creare intoppi alla sempre più probabile entrata dell'Italia in guerra a fianco dell'Intesa, i massimi livelli delle autorità francesi si impegnarono ad esaltare il coraggio dei garibaldini, descrivendoli come martiri che avevano contribuito con il loro sacrificio a rinsaldare la ritrovata amicizia tra i due popoli latini. Ne resta a testimonianza il monumento eretto nel cimitero parigino di Père-Lachaise in memoria dei volontari italiani morti per la Francia.

Di fronte ad un simile caos, ad ogni buon conto il 10 marzo Peppino Garibaldi rendeva pubblica la sua decisione di dimettersi dal 4° Reggimento di marcia del I° stranieri, chiedendo anche che la notizia fosse divulgata il più possibile a salvaguardia della propria dignità. A questo punto al capitano Pichard fu revocato l'incarico assegnatogli e l'ufficiale fu punito. Le operazioni di smobilitazione poterono svolgersi allora con più calma e con ogni riguardo per i volontari italiani. Sciolto il loro reggimento, i garibal-

dini che lo avessero voluto avrebbero potuto continuare a prestare servizio della Legione Straniera, ma solo un centinaio optarono per questa scelta. Gli altri presero la via di casa.

Malgrado il governo francese avesse accordato a questi ultimi un'indennità di cento franchi per rientrare nei luoghi nativi in maniera dignitosa, la direttiva non fu eseguita tempestivamente ed è certo che le loro condizioni economiche e di salute erano realmente misere, dopo aver trascorso vari mesi in zone malsane in mezzo a tremendi disagi. I primi combattenti che arrivarono alla frontiera infatti si presentarono con vecchie giubbe di tela e con pochi spiccioli in tasca, tanto che da Ventimiglia poterono raggiungere i loro paesi d'origine solo grazie ai mezzi di trasporto e alle scorte della polizia.

I REDUCI GARIBALDINI NEL <<MAGGIO RADIOSO>>

La breve e tragica avventura garibaldina in Francia si trasfigurò tuttavia molto rapidamente in un'epopea che andò a costituire uno dei pilastri dell'impianto ideale dell'interventismo, permeato sempre più da una pesante retorica popolar-nazionalista e sempre meno da visioni democratiche, sociali e sovversive. Prima di tutto c'era la guerra, il resto si sarebbe visto in seguito.

Non appena tornato in Italia Peppino Garibaldi, da parte sua, insieme ai due fratelli Sante e Ricciotti Jr., si tuffò nelle mobilitazioni interventiste.

Già il 28 gennaio 1915, presso l'abitazione romana di Ricciotti senior, si riunirono il figlio primogenito, i deputati repubblicani intransigenti Chiesa e Pirolini, il democratico-costituzionale Francesco Pais-Serra, il socialriformista Leonida Bissolati e il repubblicano transigente Salvatore Barzilai. Si stabilì di organizzare manifestazioni interventiste in tutta Italia, coordinate dai partiti rappresentati alla riunione, con il forte appoggio della Massoneria. Il Comitato, auspicato da Ettore Ferrari, era composto infatti da deputati massoni favorevoli all' entrata in guerra dell'Italia a fianco dell'Intesa e presieduto dallo stesso Barzilai. A quel punto le iniziative dei reduci garibaldini si intrecciarono con dei Fasci d' Azione Rivoluzionaria sorti a Milano nel dicembre del 1914, ai quali aderirono nel marzo 1915 i fratelli Garibaldi, in cui avrebbe avuto un ruolo di crescente importanza Benito Mussolini, transfuga dal PSI e direttore de <<Il Popolo d' Italia>>.

Il 31 marzo i tre fratelli Garibaldi sopra citati erano presenti ad un massiccio raduno a Milano, al Foro Bonaparte, dove Peppino arringò la folla insieme a Benito Mussolini, pronunciando queste parole:

> Milanesi! Mi sia permesso questa sera ai piedi del monumento al mio eroico avo, davanti ad una così imponente adunata di popolo, formulare la speranza che voi tutti così uniti, collo stesso entusiasmo patriottico e la stessa incrollabile fede nei destini della Patria, varcherete quella frontiera che segna l'aspirazione del nostro sogno.

L' evento si concluse, come avveniva spesso in quel periodo, con una serie di incidenti tra neutralisti, in netta maggioranza socialisti, e interventisti, che portarono all'arresto di ben 235 persone, durante il passaggio del corteo dei patrioti in Via Dante.

Peppino Garibaldi, durante uno dei suoi viaggi a Parigi, incontrò poi D'Annunzio, all'epoca inviato di eccezione del <<Corriere della Sera>>, al quale propose lo sbarco a Genova di duemila volontari, tra reduci delle Argonne e nuovi arruolati, per costringere il governo all' intervento. La proposta sembrò velleitaria e irrealizzabile perfino a un personaggio come il Poeta Immaginifico, tanto più che la via verso la guerra pareva ormai segnata, nonostante l'ostilità della grande maggioranza della popolazione composta da contadini e operai legati alle organizzazioni cattoliche e socialiste neutraliste.

Il mito garibaldino, invece, fu sfruttato appieno dagli interventisti come dimostrò la cerimonia dell'inaugurazione del monumento dei Mille a Quarto (5 maggio 1915), che divenne occasione di una nuova e significativa adunata da parte di numerosi volontari reduci dalle Argonne, i quali affiancarono per l'occasione i veterani di varie associazioni garibaldine riunite con le loro bandiere e gli ultimi sopravvissuti della Spedizione del 1860.

Il raduno, cui era pervenuto il messaggio di adesione del re Vittorio Emanuele III, si svolse sul capo antistante lo scoglio da dove era partito Garibaldi per la Spedizione dei Mille. Il clima era chiaramente risorgimentale ed antiaustriaco, con un conclamato impulso alle aspirazioni interventiste ed irredentiste e all' entrata in guerra dunque dell'Italia accanto all' Intesa, in netta contrapposizione con il legame triplicistico, che in quei giorni di maggio ancora per poco collegava l'Italia agli Imperi centrali.

Ricciotti Garibaldi senior, giunto appositamente da Roma, lanciò di fronte alla folla degli interventisti arrivati da varie parti d' Italia, il grido: <<O guerra o rivoluzione!>>. Gabriele D'Annunzio, ospite d'onore che stavolta non aveva rifiutato l'invito, nella sua orazione rievocò Garibaldi e la stirpe garibaldina dei figli e dei nipoti dandogli, con la inconfondibile retorica che lo contraddistingueva, una valenza addirittura mistica in funzione dell'interventismo. L' identità eroica del capostipite si perpetuava e si manifestava <<nella giovinezza de'suoi nipoti che vivere senza gloria non sanno, ma ben sanno morire>>. Essi si erano sacrificati per l'Italia intera.

La <<Saga>> dannunziana rappresentò la definitiva saldatura del garibaldinismo con l'interventismo nazionalista. Il corto circuito tra volontarismo rivoluzionario e imperialismo si compiva tra gli applausi dei reduci delle Argonne al Vate. Tutto quello che ruotò attorno alla cerimonia di Quarto era pura rappresentazione. Ripuliti da ogni pulsione democratico-radicale e tanto meno repubblicano-sovversiva, gli ultimi garibaldini furono trasformati in un mero strumento propagandistico. Citare Garibaldi, sia il nonno sia i nipoti, e le Camicie Rosse divenne quasi un obbligo per ogni concione recitata nelle piazze del Maggio Radioso. I garibaldini diventarono così un'icona avversata dai sostenitori della neutralità e della pace, contribuendo, inconsapevolmente, alla divisione del Paese, proprio loro che dell'Unità d' Italia avevano fatto il loro credo.

Gli interventisti di sinistra avevano proclamato di voler conseguire grandi scopi attraverso il loro contrario: la guerra per mettere fine ad ogni guerra, la violenza per sconfiggere la sopraffazione, lo scontro tra nazioni europee per fondare gli Stati Uniti d' Europa, l'inquadramento nelle armate regolari per realizzare lo scardinamento dell'ordine sociale. Di fronte a queste acrobatiche rivendicazioni di fedeltà ai propri principi, la linearità era stata tutto sommato dalla parte del nazionalismo, perché i nazionalisti non giustificarono le proprie scelte con altra coerenza ideale che non fosse quella della affermazione dell'Italia come grande potenza. Questo movimento quindi finì per incidere in maniera più caratterizzante sul clima che spinse la società italiana verso il baratro del conflitto.

Dal punto di vista militare, tutto portò ancora una volta ad inserire i reduci garibaldini delle Argonne dentro un altro esercito regolare, quello italiano. Essi sembravano ormai dei relitti umani alla deriva in un mondo che non era più il loro.

Dopo l'ultimo fallito tentativo di Ricciotti senior a Parigi e a Londra, era immediatamente sfumata infatti anche la speranza del generale di costituire un Corpo autonomo di volontari che avrebbe dovuto agire parallelamente a quello del regio esercito, rinverdendo le gesta dei Cacciatori delle Alpi e dei Mille. Ma la Prima Guerra Mondiale fondata sulla tecnologia industriale, rappresentava l'esatta antitesi della concezione bellica garibaldina. Ed in particolare nell' Italia umbertina e giolittiana tra Otto e Novecento ogni tecnica di addestramento sulla guerra per bande era stata dimenticata, addirittura disprezzata nei circoli militari ufficiali. In questo senso, la dottrina dell'attacco frontale delle fanterie, sostenuta da Luigi Cadorna, capo di Stato Maggiore dal 1914, era esattamente agli antipodi di quanto aveva praticato Garibaldi, maestro di guerriglia e dell'azione di infiltrazione da ricercarsi con la sorpresa e con il movimento notturno.

24 MAGGIO 1915 E OLTRE…

L'epopea garibaldina fondata sull'attivismo patriottico spontaneo di stampo familiare giunse dunque, tra l'estate del 1914 ed il <<Maggio Radioso>> del 1915, al termine della sua parabola. L'impressione che si ricava studiando questa vicenda è che tutto l'insieme fosse ormai superato, sopravvivenza di un'epoca tramontata per sempre.

Repubblicani e socialisti, come abbiamo visto, criticavano apertamente la concezione della lotta per la libertà dei popoli, che a quei tempi pretendevano di incarnare con una sorta di esclusiva i figli e i nipoti dell'Eroe dei Due Mondi. Soprattutto i socialisti erano consapevoli- grazie ai loro strumenti di analisi critica- della avvenuta trasformazione delle idee risorgimentali, dei tradizionali sentimenti democratici della liberazione dei popoli e della lotta contro l'oppressione in qualcosa di ben differente. Anche in Italia, fra fine Ottocento e primi del Novecento, i ceti dirigenti liberali avevano imposto infatti i valori della politica imperialista di potenza, nella forma sempre più decisa della guerra di conquista di nuovi territori coloniali, o in quella- strumentalmente legata alla tradizione unitaria- della conquista di terre solo in parte abitate da Italiani.

Del resto, lo stesso Ricciotti senior, inascoltato nelle maggiori capitali europee, incapace di suscitare il vecchio entusiasmo degli arruolamenti di massa, si rese infine conto dell'inevitabilità della confluenza degli ideali della propria famiglia nell'anonimato degli eserciti regolari.

In questo contesto, la campagna nelle Argonne rappresentò l'ultima fiammata risorgimentale. A tale proposito, il telegramma del Presidente del Consiglio dei Ministri Salandra indirizzato al ministro degli Esteri Sonnino il 16 marzo 1915 rappresentò una sorta di epitaffio:

I garibaldini sono ormai nella storia. Adesso il Governo non può, in qualunque ipotesi, che conoscere soldati del Regio Esercito, al quale gli Italiani, se e per quanto non ne siano indegni, potranno arruolarsi.

Ed in effetti il 24 maggio 1915 molti reduci delle Argonne, a cominciare dai fratelli Garibaldi, entrarono nell' esercito regolare. Allontanatosi dal confuso radicalismo paterno, Peppino si era incontrato con il sovrano e poi con Salandra, al quale di nuovo aveva proposto la costituzione di un corpo autonomo, ottenendo l'ennesimo rifiuto, perché avere un nucleo di alcune migliaia di simpatizzanti repubblicani in armi sul teatro delle operazioni belliche non dava obiettivamente nessun vantaggio né alle forze armate né tanto meno alla monarchia. Alla fine, a Peppino venne riconosciuto il grado di colonnello dell'esercito regolare, l'unica anomalia fu che sotto la giubba grigioverde lasciò sempre intravedere la camicia rossa. Insieme a lui furono inquadrati nell'esercito regolare gli ex-garibaldini delle Argonne che avevano fatto richiesta. Entrarono tutti nel 51° Reggi-

mento della Brigata Alpi, l'unità di fanteria lontana erede dei leggendari <<Cacciatori>> della Seconda Guerra d' Indipendenza.

Ma la tradizione garibaldina tornò a essere strumento politico negli scontri del primo dopoguerra e anche in seguito. Il regime fascista e la Repubblica Sociale Italiana la celebrarono in occasione di ogni anniversario della morte di Bruno e Costante. Ezio, il fratello dei Garibaldi sopravvissuti convinto sostenitore del fascismo, affermò che << la rossa avanguardia delle Argonne, fiammeggiante sulle piazze d' Italia nel maggio 1915 accanto ai primi nuclei mussoliniani dei Fasci interventisti>> aveva rappresentato <<il risorgere improvviso e decisivo di una tradizione, che i governi liberali credevano di aver soffocato per sempre>>. E per non lasciare spazio a dubbi perfezionò la sua scelta in un saggio dal titolo <<Fascismo garibaldino>>.

Eppure qualche anno dopo a Parigi Sante, il fratello esule antifascista, costituì una *Federation francaise de garibaldiens de l'Argonne*, che pubblicò un suo giornale, <<*Le Garibaldien*>>. E il 5 e 6 giugno 1937, mentre un Battaglione Garibaldi formato da volontari antifascisti italiani stava combattendo in Spagna dalla parte della Repubblica, Sante parlò ad una platea di reduci fuoriusciti in nome dei <<morti delle Argonne>>, contro la barbarie e il dispotismo, rappresentato un tempo dalla Germania del Kaiser, adesso dall' Asse Roma-Berlino. Gli ultimi garibaldini del Novecento italiano erano uniti ormai solo dalla memoria dell'impresa, ma risultavano divisi anche nella sua interpretazione.

NOTA BIBLIOGRAFICA

Per una ricostruzione generale dell'epopea garibaldina lungo tutto il corso della sua parabola sono utili sia Manlio CAncogni, *La camicia rossa*, Firenze, Vallecchi 1967, dal carattere ampiamente divulgativo, sia il più recente e rigoroso Eva Cecchinato, *Camicie Rosse. I garibaldini dall' Unità alla Grande guerra*, Bari, Laterza 2007.

La vicenda della Legione Garibaldina, in particolare, ha conosciuto recentemente un ritorno di interesse in ambito storiografico durante gli anni della celebrazione del centenario delle Grande Guerra. Sono stati pubblicati in quel periodo infatti i documentatissimi Marco Cuzzi, *Sui campi di Borgogna*, Biblion Edizioni, Milano 2015 e Stefano Orazi, *I Garibaldini nelle Argonne*, il Mulino, Bologna 2019. Un ulteriore approfondimento degno di nota è stato successivamente quello sempre di S. Orazi, *I repubblicani e il volontariato in armi nel 1914*, in «Il Pensiero mazziniano», a. LXXVII, nn. 2-3, maggio-dicembre 2022.

Su questi materiali mi sono basato per impostare la mia relazione. Ho

voluto conservarne l'impianto originale con il rimando iniziale alla precisa coincidenza tra il giorno in cui ho tenuto la relazione presso l' Ateneo di Brescia ed il giorno di centodieci anni prima nel quale fu pubblicato il decreto del Ministero della Guerra della Repubblica Francese che annunciava la costituzione del *4e régiment de marche du 1er étranger*.

«Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 2024, Brescia 2025
ISSN 1594-8218

LUCIANO FAVERZANI*

"CAMICIA ROSSA, SIMBOLO DI LIBERTÀ PER GLI OPPRESSI, DI GIUSTIZIA PER TUTTI". DALL'INSURREZIONE CRETESE ALLE GUERRE BALCANICHE (1866-1913)**

In questo percorso a ritroso nelle vicende storiche che videro i garibaldini operare fuori dai confini nazionali in soccorso dei popoli oppressi in lotta per raggiungere la propria libertà, gli anni compresi fra il 1866 e il 1913 furono caratterizzati da un costante intervento in aiuto prima nell'insurrezione di Creta (1866-1867), poi nell'insurrezione greca (1897) e infine nelle guerre balcaniche del 1912-1913.

L'ideale della libertà e il principio della solidarietà con i popoli oppressi hanno da sempre contraddistinto le vicende legate al movimento garibaldino. Questi ideali sono ben descritti da Ettore Socci (Pisa 1846-Firenze 1905)[1], garibaldino della prima ora, autore dell'opera *Da Firenze a Digione. Impressioni di un reduce garibaldino*[2], che nel 1899 ebbe a scrivere:

> *Era un desiderio smanioso quello di partire: era un sacrosanto dovere quello di continuare la gloriosa tradizione della Camicia Rossa, simbolo di libertà per gli oppressi, di giustizia per tutti. Ravvisare in ogni essere umano che soffre un fratello e in una nazione oppressa una patria; tale la missione che erasi imposta e che esercitò fino agli ultimi anni della sua vita Garibaldi; tale il*

---

* Socio e Segretario Accademico dell'Ateneo di Brescia. Direttore del Comitato di Brescia dell'Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano.

** Testo della conferenza tenuta presso l'Ateneo di Brescia martedì 19 novembre 2024 in occasione del ciclo di conferenze sul tema *Il tramonto del garibaldinismo (1870-1915)*.

[1] Rosanna De Longis, *Socci Ettore*, Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 93, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2018, pp. 54-56.

[2] Ettore Socci, *Da Firenze a Digione. Impressioni di un reduce garibaldino*, Prato 1871.

retaggio che ha lasciato ai suoi compagni d'arme superstiti e alla gioventù che deve essere la sacra primavera degli anni che vanno incalzandoci[3].

In questa frase è sintetizzato lo spirito che accompagnò i garibaldini dal 1859 in avanti.

I rapporti fra l'Italia e i Balcani e la Grecia in particolar modo risalivano alla prima metà del XIX secolo, quando durante la rivoluzione greca combattuta fra il 1821 e il 1829, contro l'impero ottomano, numerosa fu la partecipazione italiana e internazionale; voglio qui ricordare in ambito italiano la figura di Santorre di Santarosa, morto a Sfacteria nel 1825, e in area europea quella di Lord Byron che proprio durante quella rivoluzione perse la vita nella battaglia di Missolungi (1824).

Dopo la rivoluzione del 1821-1829, che portò nel 1832 alla nascita del Regno di Grecia, nel 1866-1867 l'isola di Creta, che ancora faceva parte dell'impero ottomano, diede vita ad una rivolta che ebbe grande effetto sugli italiani. Furono infatti oltre duemila i volontari che raggiunsero l'isola per recare aiuto agli insorti greci.

La spedizione fu posta sotto il comando, in nome del padre, di Ricciotti Garibaldi.

Fra i principali protagonisti della spedizione vi fu Luciano Mereu[4]. Del 9 ottobre 1866 è una missiva di Garibaldi nella quale il generale ebbe a scrivere:

Il Maggiore Mereu, uno dei miei prodi compagni d'armi, va in Grecia per combattere la santa causa di quel paese. Io lo raccomando caldamente ai miei amici.[5]

---

[3] Ettore Socci, *Grecia e Italia nelle tradizioni della Camicia Rossa*, in Ricciotti Garibaldi, *La Camicia Rossa nella guerra greco-turca 1897*, Roma, Tipografia cooperativa sociale, 1899, p. 14.

[4] Luciano Mereu (Nizza 1842-Roma 1907), all'età di diciassette anni si arruolò volontario nei Cacciatori delle Alpi combattendo durante la seconda guerra d'Indipendenza. Partecipò poi alla Spedizione dei Mille e nel 1863 combattè in Polonia al fianco di Francesco Nullo. Nel 1866 partecipò, sempre nelle file garibaldine, alla terza guerra d'Indipendenza, distinguendosi nella battaglia di Bezzecca dove fu insignito di Medaglia d'Argento al Valor Militare. Nel 1867 partecipò alla spedizione nell'Agro Pontino e nel 1870 seguì Garibaldi nella Campagna dei Vosgi. Dopo la morte del generale partecipò, al comando di Riccioti Garibaldi alla Guerra greco-turca del 1897 distinguendosi nella battaglia di Domokos sconfiggendo le forse turche al comando di Ethem Paşa.

[5] *Epistolario di Giuseppe Garibaldi*, Roma, Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano, 2002, Vol. XI (aprile-dicembre 1866), p. 246.

Giunto al Pireo, Ricciotti fu convocato da Alexandros Koumoundouros[6], capo del governo greco, il quale gli comunicò che i rappresentanti delle potenze interessate al conflitto, Francia e Regno Unito, imponevano lo scioglimento dei corpi volontari e che se il Generale avesse effettivamente inviato aiuti militari agli insorti la flotta turca avrebbe aperto il fuoco su di loro.

Non avendo l'autorità per prendere una tale decisione Ricciotti sciolse la legione di volontari e fece ritorno in Italia.

In quegli anni il Generale Giuseppe Garibaldi fu coinvolto in prima persona nelle vicende rivoluzionarie greche, entrando in contatto con varie organizzazioni patriotiche elleniche che lo onorarono con la nomina *ad honorem* quale membro delle loro società.

Fra queste vi erano le Società Democratiche della Grecia. Il 10 aprile 1866 così scriveva da Caprera:

> *Non solo accetto d'appartenere alla vostra Società, ma sono pure riconoscente della fiducia che mi dimostrate. Io servirò la causa della Grecia con la stessa devozione di quella del mio paese, e vi considero come fratelli.*
>
> *Che l'antica terra di Leonida scuota il giogo dei suoi oppressori, e il più bel giorno della mia vita sarà quello in cui potrò prender posto nelle vostre file.*[7]

Il successivo 28 ottobre sempre da Caprera invierà un messaggio agli Elleni nel quale diceva:

> *Salute all'Ellade! Alla sorella dell'Italia nel genio, nelle glorie, nelle sventure e nella redenzione. Le croci dei nostri campi di battaglia segnan più d'un caduto dei valorosi figli della Grecia, morti per la patria nostra; ed oggi le famiglie di quei fratelli, cacciate dai loro focolari collo* jatagan*, vagano mendiche sul peristilio di casa altrui, chiedendo un tozzo di pane.*
>
> *E i feriti del ferro Turco, non lo furono per una santissima causa? E' forse men preziosa, men sacra la libertà greca della libertà degli altri popoli? Forse men pesanti le catene con cui l'islamismo avvinghia venti milioni d'infelici cristiani?*
>
> *E noi, schiavi di ieri, non saluteremo il risorgimento d'un popolo fratello perché la diplomazia grinza i denti ad ogni parossismo di popolo che soffre?*
>
> *No! Amoreggi pure la vecchia barattiera di popoli co' suoi padroni camuffati in autocrati od in maschera liberale, mettendo un ordine alla baracca*

---

[6] Alexandros Koumoundouros (Avia 1817-Atene 1883), laureato in giurisprudenza all'Università di Atene, fu nel 1841 fra i protagonisti di un tentativo insurrezionale a Creta; nel 1853 fu eletto per la prima volta deputato al parlamento di Atene, divenendone due anni dopo presidente. La sua carriera ministeriale ebbe inizio nel 1856 quando divenne Ministro dell'Economia. Nella sua lunga carriera politica fu nominato 10 volte primo ministro e per 18 volte venne a ricoprire la carica di Ministro in vari dicasteri.

[7] *Epistolario di Giuseppe Garibaldi*, Roma, Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano, 2002, Vol. XI (aprile-dicembre 1866), p. 6.

Europea che conviene pur sempre rifare con macelli umani! A noi tocca di porgere la destra ai caduti, ai derelitti popoli che pugnano contro il dispotismo.

Salvete dunque, coraggiosi figli dell'Ida! Se noi ancora tuffati nelle miserie, non potremo giovarvi come meritate e come dobbiamo, sappiate almeno che l'anima nostra soffre dei vostri dolori, e palpita ai vostri trionfi.[8]

E ancora tre anni dopo il 9 febbraio 1869 in una breve lettera indirizzata al giornale Eco della Grecia, rivolgendosi al direttore Giuseppe Lazzaro scrisse:

Mio caro Lazzaro,

Ove i figli dell'Ellade pugnino contro i secolari oppressori, io mi pongo a loro disposizione; e sono certo, che non sarò solo a dividere le fatiche di quei nostri fratelli, sui gloriosi campi della Tessaglia.[9]

Nella stessa giornata ebbe a scrivere *Al Presidente del Governo Provvisorio* dell'Isola di Creta:

Mio caro amico,

la vostra lettera mi ha addolorato, e tanto più mi affligge l'infelice condizione dell'eroico vostro popolo, in quanto che mi trovo nell'impossibilità di operare per sollevarlo.

Certo, è una delle macchie indelebili che bruttano questo vecchio semenzaio di tiranni e di servi, che si chiama Europa. Cosa può fare questa società di tormentati e di tormentatori, per noi sofferenti? Per voi che volete vivere colle vostre miserie, nel seno delle famiglie vostre? Essi vi vogliono annessi e servi alla tribù di Sodoma, che ha su di voi il diritto d'esser uscita da ignoti deserti, di avere invase le vostre case, divorate le vostre sostanze, prostituite le vostre vergini; e, se i tormentatori fossero capaci d'arrossire, io condiscenderei a ferire anche la loro decenza.

Ma i tormentatori del popolo, imbrattati di sangue, non mutano colore; non si commuovono ai lamenti delle torture che infliggono. Essi, Neroni o Torquemada, tripudiano al chiarore dei roghi e degli incendi; applaudono festanti alla bizzarria dello spettacolo, all'impeto delle cariche dei loro indorati bravi, i quali assaltano valorosamente una moltitudine che muore di fame.

Amareggiato dalle sciagure in cui sono mantenuti i popoli, da quei potenti, che potrebbero migliorarne la condizione, se sapessero quanto è preferibile alla maledetta sibaritica vita la gentile voluttà d'esser pio; io non voglio gettare la disperazione nell'anima vostra; che anzi io sono convinto del trionfo finale della santissima causa del vostro paese. Comunque debbo dirvi il vero. Semplice individuo. E spossato, io mi metterò a disposizione vostra, quando vorrete, e sarò ben poca cosa. I miei concittadini, ieri seriamente impegnati nel carnevale, e dovendo oggi adempiere ai religiosi doveri della quaresima, che cosa

---

[8] *Ibidem*, p. 264.

[9] *Epistolario di Giuseppe Garibaldi*, Roma, Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano, 2008, Vol. XIII (1868-1869) p. 165.

potranno essi per voi?

Sì; rivolgetevi alla grande Repubblica! Quel popolo generoso e libero vi porgerà una mano fraterna, e potrà sollevarvi. I mille generosi d'ogni paese, che si trovano sempre pronti a soccorrere i fratelli, saranno con voi.

E poi, la stoffa del cattivo genio d'Europa si logora anch'essa. Egli morrà. Quel mucchio d'ossa e di colpe che si chiama Bonaparte, i popoli che non muoiono, domani non sapranno discernerlo tra gli scheletri Messicani, gli Italiani di Mentana e l'ossa delle donne di Parigi.

Creta non cadrà! Slavi, Serbi, Montenegrini, Romani, Tessali, Macedoni, non abbandoneranno i fratelli dell'Ellade. É quistione di vita e di morte per tutti, poiché peggio della morte è la schiavitù. E per molto che tentino di arrestarli i parti mostruosi della diplomazia, i fiumi scenderanno al mare, e l'oppressa famiglia dell'orientale Europa, maestra un giorno di scienza e di civiltà, ripiglierà il suo posto alla avanguardia del progresso umano. Vi auguro fortuna, e sono il vostro.[10]

L'anno successivo Garibaldi ancora una volta scrive *A' miei amici di Grecia*. In questo messaggio, presumibilmente del 14 ottobre 1870 inviato da Dôle, nel cuore della guerra franco-prussiana scrive:

È dovere dell'Italia di volare in soccorso della Francia dopo che Napoleone non la disonora più e continua *La Grecia, la madre di Milziade, di Leonida, di Trasibulo, e di Timoleone, la Grecia degli eroi del 1821, la Grecia, la madre della libertà, non può nutrire che simpatia per la Francia. Combattiamo oggi in Francia per la libertà, domani combatteremo in Epiro e in Macedonia. Voi ci avete aiutati, protetti a conquistare il Campidoglio per l'Italia; noi dobbiamo aiutarvi a conquistare l'Areopago per il panellenismo. Tutti i popoli e tutti i veri liberali sono debitori alla Grecia. Io e tutti i miei buoni amici apparteniamo alla vostra patria, perché è la patria della libertà. Questa fu sempre l'opinione di chi è fiero del titolo di* Vecchio filelleno.[11]

Dopo un tentativo insurrezionale tentato nel 1886 e fallito a causa dell'intervento delle diplomazie europee, nel 1897 dopo trent'anni durante i quali la causa greca sembrava archiviata, il movimento insurrezionale cretese riprese nuova vita.

Quando giunse la notizia di una nuova insurrezione greca, in Italia nacque un forte movimento patriottico filo ellenico e ben presto si organizzarono gruppi di volontari pronti a partire per Atene.

Nell'aprile 1897 l'impero ottomano, scoppiata l'insurrezione dell'isola di Creta, dichiarò guerra al regno di Grecia che parteggiava, e non poteva essere diversamente, per gli insorti cretesi.

---

[10] *Ibidem*, pp. 166-169.

[11] *Epistolario di Giuseppe Garibaldi*, Roma, Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano, 2009, Vol. XIV (1°gennaio 1870-14 febbraio 1871) p. 151.

L'inizio delle ostilità spinse però le potenze europee, Regno Unito, Francia, Russia e Italia, a prendere posizione a favore dei turchi, ponendo il blocco navale all'isola di Creta, con il fine di spegnere ogni tentativo intrapreso da parte di gruppi di volontari di raggiungere l'isola in aiuto degli insorti.

In Italia l'insurrezione cretese portò ad una netta spaccatura fra coloro, comitati pro Candia o filoellenici e più in generale l'opinione pubblica, che sostenevano gli ideali indipendentisti dell'isola greca, da una parte, e il governo italiano, dall'altra, che sulla linea delle altre potenze europee, aveva dichiarato la neutralità nel timore di focolai insurrezionali nei Balcani.

Nella penisola italiana fra i comitati filoellenici più influenti vi era quello napoletano di stampa anarco-socialista che annoverava fra i propri militanti intellettuali e politici di primo piano tra i quali ricordiamo Felice Cavallotti (Milano 1842-Roma 1898)[12], Antonio Labriola (Cassino 1843-Roma 1904)[13], Giuseppe de Felice Giuffrida (Catania 1859-1920)[14], Andrea Costa (Imola 1851-1910)[15] e lo stesso Ricciotti Garibaldi.

Ancora una volta gli ideali che spingevano molti militanti a partire volontari per la Grecia erano riconducibili al principio di autodeterminazione dei popoli e del solidarismo internazionale, primario diveniva l'aiuto da portare "alla madre della civiltà e del sapere".

Fra i primi comitati ad agire vi fu quello di Milano che inviò ad Atene Nicola Barbato (Piana degli Albanesi 1856-Milano 1921)[16], il quale accolto freddamente dalle autorità greche, a causa dell'*ultimatum* posto dalle potenze europee concretizzatosi con il blocco navale dell'isola, si imbarcò immediatamente per Creta unendosi agli insorti al comando del colonnello greco Timoleone Vassos[17].

---

[12] Alessandro Galante Garrone, *Cavallotti Felice*, Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 22, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1979, pp. 794-803.

[13] Stefano Miccolis, *Labriola Antonio*, Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 62, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2004, pp. 804-814.

[14] Francesco Maria Biscione, *De Felice Giuffrida Giuseppe*, Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 33, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1987, pp.689-694.

[15] *COSTA Andrea*, Enciclopedia Italiana di Scienze Lettere e Arti, vol. XI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1949, p. 588.

[16] *BARBATO Nicola*, in albanese Kola Birbati, Enciclopedia Biografica Universale, vol. 2, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2007, , p. 422.

[17] Timoleone Vassos (Atene 1836-1929) figlio dell'eroe della rivoluzione greca del 1821 Vasos Mavrovuniotis, frequentò l'Accademia Militare di Atene e proseguì i suoi studi in Francia. Divenne poi Aiutante di Campo di re Giorgio I di Grecia e nel 1897 fu a capo del corpo di spedizione greco a Creta in aiuto della popolazione dell'isola nella lotta contro l'Impero Ottomano che portò alla Guerra Greco-Turca del 1897.

Nel mese di marzo giunse al Pireo un altro personaggio di primo piano: Amilcare Cipriani[18], garibaldino della prima ora, uomo simbolo del movimento, che aveva l'appoggio della parte più rivoluzionaria dei cretesi, ma che non metteva d'accordo tutti; infatti era su posizioni troppo radicale sia per essere apprezzato dal governo della Grecia, sia per riuscire a coinvolgere gli italiani.

Sino a quel momento il grande atteso e per ora assente, portatore degli ideali garibaldini, era Ricciotti Garibaldi. Il figlio del generale era il più accreditato sia come tramite tra il governo greco e alcuni esponenti politici italiani, sia come continuatore credibile ed efficace della tradizione del volontariato militare garibaldino. Inoltre, era in grado di suscitare l'adesione di molti volontari italiani, indipendentemente dalla formazione politica.

In data 7 e 8 aprile 1897 "Il Corriere della Sera" annunciava che Ricciotti Garibaldi stava organizzando una legione garibaldina da inviare in Grecia.

I primi a dare in qualche modo l'esempio furono proprio i figli di Ricciotti, Peppino (South Yarra, 1879-Roma 1950) e Costante (Roma 1892-Argonne 1915). Il 24 e il 26 aprile 1897 Peppino e Costante inviarono al padre due telegrammi: Peppino, che in quel momento si trovava a Fermo, scrive: *Permettimi arruolarmi altrimenti scappo* e Costante, che invece si trovava a Riofreddo, ebbe a scrivere: *Se parte Peppino parto anche io*, ricordiamo che Costante aveva appena 5 anni. Questi due brevi messaggi esprimono pienamente lo spirito degli esponenti della famiglia Garibaldi in quei frangenti.

Il 3 maggio successivo fu il turno di Menotti jr. (Roma 1884-Sri Lanka 1934), che inviò al padre il seguente telegramma *Ricevuto tua lettera, dimmi se devo venire*. Ricciotti diede al figlio il proprio assenso.

Dobbiamo ricordare che in quei momenti non solamente i figli di Ricciotti affiancarono il padre, ma anche Costance[19] affiancò il marito in ogni sua nuova impresa.

Secondo le parole dello stesso Ricciotti Garibaldi: *fu l'opera di Ettore Ferrari e amici che creò il corpo garibaldino*.

---

[18] Piercarlo Masini, *Cipriani Amilcare* (Anzio 1844-Parigi 1918), Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 25, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1981, pp. 739-742.

[19] Henriette Costance Hopcraft (Anerley, Surrey 1853-Rom 1941) inglese di religione anglicana, sposa nel 1874 Ricciotti Garibaldi; dal loro matrimonio nacquero tredici figli, dei quali dieci raggiunsero l'età adulta. Dal matrimonio Costance sarà sempre al fianco del marito, durante tutte le campagne militari, alle quali partecipò come crocerossina.

In tutta la penisola vi furono raccolte di fondi che furono successivamente inviate a Markos Renieris[20], presidente del Comitato cretese nella capitale ellenica.

Dopo le prime partenze la Consociazione repubblicana del Lazio si rivolse a Ettore Ferrari[21], al colonnello Federico Gattorno (Genova 1836-Roma 1913)[22], ad Antonio Fratti (Forlì 1845-Domokos 1897)[23] e al deputato Salvatore Barzilai (Trieste 1860-Roma 1939)[24] perché si costituisse una spedizione di volontari che intervenissero nella causa cretese. Fra gli organizzatori, anche se in seconda battura, vi fu Adriano Lemmi (Livorno 1822-Firenze 1906)[25], mazziniano fra i finanziatori della spedizione di Pisacane nel 1857, massone che lo portò nel 1885 ad essere eletto Gran Maestro del Grande Oriente d'Italia.

Era convinzione di tutti che solo la figura di Ricciotti Garibaldi fosse quella giusta per coagulare insieme i numerosi volontari che aspiravano a recarsi in Grecia a sostegno deli insorti.

Un ruolo importante di sostegno alla progettata impresa al comando di Ricciotti fu svolto dalla Massoneria.

Ernesto Nathan (Londra 1845-Roma 1921)[26], Gran Maestro del Grande Oriente d'Italia, comunicava a Ferrari che le logge massoniche del Grande Oriente avrebbero contribuito alla causa con donazioni al comitato romano.

Un incitamento rivolto specialmente ai giovani ad arruolarsi fra i volontari giungeva anche dalla stampa. Fra coloro che contribuirono con i

---

[20] Renieris Markos (Trieste 1815-Atene 1897), avvocato, filologo e storico. Dopo gli studi a Venezia si laureò in giurisprudenza a Padova. Nel 1835 si trasferì a Atene dove intraprese la carriera forense. Fu autore di pubblicazioni sulla politica orientale che gli valsero la nomea di esperto di questione di politica estera. La sua fama raggiunse re Ottone I di Grecia che lo nominò ambasciatore a Costantinopoli. Fu un irredentista e prese parte all'insurrezione greca del 1866-69 divenendo membro del Comitato Centrale dei cretesi ad Atene.

[21] Ettore Ferrari (Roma 1845-1929) scultore, il cuin *atélier* divenne uno dei centri organizzativi della campagna pro Candia. Anna Maria Isastia, *Ferrari Ettore*, Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 46, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1996, pp. 550-555.

[22] Giovanni Assereto, *Gattorno Federico*, Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 52, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1999, pp. 664-666.

[23] Giuseppe Monsagrati, *Fratti Antonio*, Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 50, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1998, pp. 340-342.

[24] Raffaele Colapietra, *Barzilai Salvatore*, Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 7, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970, pp. 25-28.

[25] Fulvio Conti, *Lemmi Adriano*, Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 64, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2005, pp. 345-348.

[26] Fulvio Conti, *Nathan Ernesto*, Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 77, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2012, pp. 875-882.

loro articoli ad accendere la fiamma fra i giovani vi fu Ferruccio Tolomei (Rovereto 1868-Roma 1910)[27] che incitava con le corrispondenze inviate al *Messaggero* di Roma, i giovani italiani a partire.

Il 29 marzo 1897 giunse inoltre dagli amici di Atene un telegramma che diceva: *Procurate costì un piroscafo per contenere trecento volontari, paga il governo greco*. In breve tempo arrivò un'altra lettera di Tolomei che annunciava l'arrivo di Luciano Mereu ad Atene, inviato da Menotti Garibaldi. Mereu aveva l'incarico di organizzare una squadra di volontari che si trovavano già in loco e premeva per l'arrivo di altri combattenti dall'Italia.

Domenico Santoro[28], uno dei volontari nella colonna comandata da Mereu ebbe a scrivere:

> *I primi arruolati, quasi tutti professionisti o studenti, pensavano fosse bello – e bello era difatti! – morire per la patria classica dei mille eroi e dei mille sofi, recando il proprio contributo a rialzare le sorti di una popolazione infelice… Nel loro cervello, nudrito di studi classici, la minuscola Ellade si ergeva gigante. Con noi, dicevano, marceranno le ombre di quanti un dì fecero grande questa terra*[29].

Alla fine del conflitto lo stesso Santoro descriveva quella guerra con altre parole: *null'altro che un bel sogno: un bel sogno bruttamente svanito*, definendo *bestialità poetiche* i miti alla base degli ideali filoellenici che avevano spinto i volontari italiani ad interessarsi alla causa greca.

Il punto di raccolta dei volontari fu il porto di Brindisi da dove si imbarcavano sul piroscafo Cariddi, diretto a Corfù. Dall'isola i volontari proseguivano per Atene dove venivano equipaggiati e armati.

Nel tentativo di bloccare la spedizione il governo italiano aveva posto reparti di polizia a guardia dei porti e non solo quello di Brindisi. A causa della difficoltà ad ottenere i necessari lasciapassare per l'imbarco, molti vo-

---

[27] *Ferruccio Tolomei e la campagna garibaldina in Grecia del 1897*, in «Bollettino del Museo trentino del Risorgimento», 22/2 (1973), pp. 13-20.

[28] Domenico Santoro (Marcianise 1872-1903), laureato in Lettere e Filosofia all'Università di Napoli, nel 1897 si arruola volontario nel battaglione garibaldino al comando di Ricciotti Garibaldi per combattere contro i Turchi in difesa dell'indipendenza della Grecia. Parteciperà al combattimento di Domokos. Tornato in patria si impegnerà in politica per dare il suo contributo all'emancipazione economica e culturale della sua città. Collaboratore dell'Avanti, si scontrerà con i poteri forti del tempo e per questo verrà imprigionato e condannato a ventuno mesi di carcere, ma dopo solo tre mesi di reclusione muore. Nel 1900 diede alle stampe il volume *Primavera ellenica. Ricordi dell'ultimo volontariato*, Scafati – Pompei, Stab. Tip. Pompejano, 1900.

[29] Domenico Santoro, *Primavera ellenica. Ricordi dell'ultimo volontariato*, in Alberto marino e Tommaso Zarrillo, *Domenico Santoro. Il garibaldino, il politico, il letterato*, Napoli, Alfredo Guida Editore, 2003.

lontari partivano clandestinamente da altri porti e in condizioni precarie; così come racconta Santoro che parlando di un suo commilitone ebbe a scrivere:

> *Zini di Verona, che con Guglielmo Castelvetri, bolognese, stette varie ore nascosto, sotto i carboni del piroscafo, a rischio ambedue di morire soffocati. Solo, quando il piroscafo si era messo in movimento, da Brindisi, uscirono fuori, tutti neri, con gli occhi risplendenti fuori dall'orbita*[30].

In una lettera non datata indirizzata al cognato Guido Vianini, Ferruccio Tolomei scrisse:

> *Come scrissi già lungamente a Ferrari, dai colloqui avuti coi* comitati *e col Ministro della guerra risulta questo: che la Grecia* è *dispostissima a mandare vapori in Italia, che sarebbero tenuti al largo e raggiunti da velieri italiani, eludendo così la sorveglianza della questura. Ma tutto ciò quando la guerra fosse assolutamente sicura. Ciò che non* è, *per il momento. Il Ministro della guerra però diceva che questo momento potrebbe arrivare da un giorno all'altro, e che egli vorrebbe che gli arruolamenti e l'organizzazione delle squadre fossero fatti in Italia in modo tale e con tanta segretezza, che con un telegramma a Garibaldi* o *a Ferrari si potesse annunciare la partenza dei vapori greci per l'Italia e si fosse sicuri che in Italia sarebbero segretamente caricati di uomini.*

I volontari giunti in Grecia furono organizzati in tre legioni: la *Compagnia della Morte* al comando di Amilcare Cipriani, la brigata di Luciano Mereu e la legione filoellenica (o straniera).

Quest'ultima era comandata da ufficiali greci e caratterizzata da una rigida disciplina militare; ne facevano parte i soldati che avevano giurato fedeltà al re Giorgio I e alla bandiera greca. Per questo motivo la legione filoellenica non era ben accetta ai garibaldini della colonna Mereu, i quali erano intenzionati a conservare il proprio spirito di volontari e di italiani.

La presenza nel contingente di volontari di un battaglione greco fu causa di uno scontro che poteva compromettere l'intera spedizione; infatti era intenzione delle autorità militari greche di far giurare i volontari italiani con la stessa formula utilizzata dai componenti della legione filoellenica, che prestavano giuramento di fedeltà alla Grecia e a re Giorgio I che non era ben accetto a molti italiani perché considerato troppo reazionario. Sarà grazie all'intervento del conte Alessandro Romas[31] se la situazione uscì dallo stallo nel quale si trovava; infatti il conte riuscì a convincere il ministro

---

[30] *Ibidem*.

[31] Alessandro Romas apparteneva ad una famiglia di origine italiana che viveva a Zante da circa seicento anni.

della guerra greco a cambiare la formula del giuramento per i volontari italiani. Il nuovo giuramento recitava:

> *I volontari del corpo garibaldino giurano di combattere con fedeltà e onore per l'unità e l'indipendenza della Grecia, nell'imminente campagna contro la Turchia.*

L'organizzazione della spedizione si trovò ad affrontare numerosi problemi ad iniziare dalla difficoltà di trovare armatori disposti ad effettuare il trasporto dei volontari su suolo greco.

Costanti furono i tentativi del governo italiano di ostacolare le partenze dei volontari nonostante le rassicurazioni date da Antonio Starabba, marchese di Rudinì (1839-1908), in quel momento presidente del Consiglio dei ministri, agli onorevoli Federico Gattorno, Ettore Socci ed Edoardo Pantano. Di queste innumerevoli difficoltà Ettore Ferrari teneva costantemente informato il ministro greco Andreas Kountouriotis (1820-1895).

Giunto ad Atene Gattorno suggerì che le partenze dei volontari per la Grecia avvenissero alla spicciolata così da non insospettire le autorità governative italiane. Nonostante tutti gli ostacoli anche Ricciotti Garibaldi raggiunse la Grecia il 21 aprile.

Appena giunto in Grecia, il Ricciotti scrisse che la situazione era confusa, mancava un'unità direttiva, sia nella conduzione della strategia militare, sia dal punto di vista politico.

Ben presto ebbero inizio dissidi interni alla spedizione. I volontari garibaldini, circa 1300 uomini, erano posti sotto il comando del generale Ricciotti Garibaldi. Mentre altri 350 uomini erano al comando del tenente colonnello Enrico Bertet[32], già ufficiale del Regio esercito. Quest'ultimo si rifiutò di sottostare agli ordini di Garibaldi. Si poneva così il problema della responsabilità morale su un corpo volontario che vestiva la stessa divisa garibaldina, ma non era sottoposto allo stesso comando.

Lo scontro tra Bertet, Garibaldi e il governo greco si risolse con la decisione che le due formazioni avrebbero operato separatamente, ma avrebbero vestito entrambe la camicia rossa, unica differenza il colore dei pantaloni: verde quello dei garibaldini, grigio-azzurro quello degli altri.

In conseguenza a tale spiacevole incidente Ricciotti Garibaldi ordinò che potevano portare la camicia rossa e chiamarsi garibaldini solo i volontari che militavano nelle sue formazioni, che la legione garibaldina rimaneva sotto il suo comando e che in essa erano uniti da un comune ideale uomini di "ogni gradazione politica".

---

[32] Enrico Bertet: cfr. O.C. Grossi, *La legione Bertet in Grecia. Appunti e considerazioni*, Roma, 1897, pp.103.

La situazione di stallo si sbloccò il 7 maggio quando Garibaldi ricevette dal ministro greco della guerra l'ordine di partenza.

Il generale Garibaldi richiamò Mereu in Tessaglia per ricongiungere il primo battaglione al secondo e al terzo, mentre la legione Bertet fu inviata in Epiro.

Il I battaglione, comandato da Luciano Mereu, ripartì l'8 maggio e si diresse verso l'Epiro per dare man forte agli uomini del colonello Manos, che aveva bisogno urgente di rinforzi.

Il battaglione fu diviso in cinque compagnie comandate dal capitano e deputato Giuseppe de Felice Giuffrida, dal capitano Gaetano Pernice, reduce garibaldino, e dal sottotenente Giordano Barnaba[33].

Una volta raggiunto il colonello Manos, Mereu si rese conto delle precarie condizioni dell'esercito greco. I greci erano molto demoralizzati, perché sprovvisti delle più elementari risorse necessarie al combattimento.

Mereu con i suoi uomini ripartì l'8 maggio, raggiunse il Pireo per trasferirsi poi nella regione della Fiotide, da dove raggiunse Lamia.

Giunto sul posto, Ricciotti si trovò in una situazione di incertezza: mancavano direttive precise su quale fosse la destinazione da raggiungere. Non era chiaro, infatti, se dovesse dirigersi verso Domokos, dove si trovava il Principe Costantino[34], oppure verso Almyros, dove il generale Konstantinos Smolenskis[35] stava ripiegando con le sue truppe. Di fronte a tale ambiguità, decise di rivolgersi direttamente al Principe, inviandogli un telegramma per chiedere chiarimenti e ricevere indicazioni sulla linea

---

[33] Giordano Barnaba è da annoverare fra i caduti garibaldini della battaglia di Domokos.

[34] Costantino I di Grecia (Atene 1868-Palermo 1923) Schleswig-Holstein-Sonderburg-Glücksburg, figlio di Giorgio I e di Olga Granduchessa di Russia, nel 1868 fu nominato Diadochos (Principe Ereditario) del trono di Grecia e Duca di Sparta. Durante la guerra greco-turca del 1897 ebbe il ruolo di Capo delle truppe presenti in Tessaglia. Molti attribuirono la sconfitta greca nella guerra del 1897 proprio al principe Costantino. Salì al trono nel 1913 dopo l'assassinio del padre. Costretto all'abdicazione nel 1917. Richiamato in Grecia alla morte del figlio Alessandro (1920), fu nuovamente incoronato re dei Greci, assumendo il nome di Costantino XII. Riprese il potere alcuni mesi dopo l'inizio della guerra greco-turca in Anatolia. L'esercito greco fu duramente sconfitto e la responsabilità fu attribuita ai principi greci. A causa di questo e dopo in insurrezione popolare re Costantino fu costretto nuovamente ad abdicare (1922) questa a volta a favore del primogenito Giorgio.

[35] Kostantinos Smolenskis (Atene 1843-1915) militare di carriera. Prese parte alla rivoluzione cretese del 1866-1869, come comandante di una compagnia di filoelleni. Si distinse nella guerra greco-turca del 1897 guidando le truppe greche nella battaglia di Velestino. Questa vittoria gli valse il titolo di eroe nazionale e ampia popolarità. Fu eletto più volte al parlamento di Atene e ricoprì per due volte la carica di Ministro degli Affari Militari.

d'azione da intraprendere. Dopo alcune ore, arrivò la risposta che sciolse ogni dubbio e fornì le necessarie indicazioni operative:

> *Al generale Garibaldi. Venite qui subito passando per Lamia. Lì rilevate dall'intendenza militare pane per due giorni che gli uomini porteranno seco. Appena qui giunto avrete ordini più dettagliati. 9-22 maggio 1897.*
> *Il generalissimo dell'esercito Costantino Diadoco*

Sotto una pioggia battente che rendeva l'aria fredda e l'umidità opprimente, i due battaglioni, il II e il III, iniziarono la marcia verso Lamia. Nonostante il terreno reso scivoloso dal maltempo e la fatica accumulata, la determinazione dei soldati non venne meno. Al loro arrivo, la municipalità li accolse con grande entusiasmo e premura: ogni dettaglio era stato meticolosamente organizzato per garantire ai garibaldini ristoro e riparo. Fu predisposto un adeguato servizio di ristorazione per rifocillare le truppe affamate, mentre allestimenti provvisori offrivano un rifugio sicuro e asciutto per trascorrere la notte, in modo da alleviare almeno in parte le fatiche della lunga marcia.

Dopo una breve sosta, constatata l'assenza totale di mezzi di trasporto, le camicie rosse si misero in cammino al buio, affrontando una strada resa quasi impraticabile dal fango. Giunti a Domokos, ricevettero una razione esigua. Questa carenza di risorse rifletteva le gravi difficoltà logistiche che affliggevano le truppe. Una volta sistemati i soldati, Ricciotti incontrò il principe e i due discussero della formazione e del dispiegamento dell'esercito. Nel corso del colloquio, Ricciotti si convinse sempre più che quell'esercito, da lui stesso definito «disgraziato», fosse vittima di una confusa gestione: ordini contrastanti provenivano da tre diverse autorità, il re, il governo e il principe, compromettendo l'unità e l'efficacia del comando.

L'11 maggio, i tre battaglioni ricevettero l'ordine di partire per il villaggio di Domokos; vi arrivarono dopo una marcia forzata, stremati dalla pioggia e dal fango.

Le forze turche, guidate da Ethem Paşa[36], contavano cinque divisioni attive sul campo. A queste si aggiungeva una sesta divisione, incaricata di impegnare le truppe greche sotto il comando del generale Smolenskis ad Almyros. Nel frattempo, la terza divisione avanzava oltre le montagne con l'obiettivo di intercettare il generale greco, cercando di impedirgli di ricongiungersi con le forze del principe Costantino.

La battaglia prese avvio con l'avanzata delle truppe turche verso le posi-

---

[36] Ethem Paşa (Trebisonda 1851-Istanbul 1909) militare di carriera, nel 1877 partecipò all'assedio di Pleven. Nel 1897 fu comandante in capo dell'esercito turco durante la guerra greco-turca, e fu fra i protagonisti della battaglia di Domokos.

zioni greche. Il I battaglione di Mereu, impegnato a fianco dei garibaldini, si trovò tuttavia in una posizione estremamente sfavorevole al centro del campo di battaglia, esposto quasi completamente ai colpi nemici per la quasi totale mancanza di ripari.

Il I battaglione rimase isolato, senza riuscire a riconnettersi con il resto delle camicie rosse, schierate sul lato sinistro del campo. Nel frattempo, i legionari rifugiati nelle trincee aprirono il fuoco da circa ottocento metri di distanza, mentre le truppe turche proseguivano l'avanzata in modo disorganizzato e frammentato.

Appena iniziata la battaglia, il furiere maggiore Pini fu il primo garibaldino a cadere, colpito in fronte da un proiettile mortale. Nel corso dello scontro, si contarono numerose vittime e feriti, fra questi Amilcare Cipriani.

Mentre il I battaglione era impegnato nella battaglia di Domokos, il II e il III si trovavano a fronteggiare le truppe turche nel conflitto di Aslanar-Kasimir. In questo scontro, i volontari garibaldini, insieme all'esercito regolare greco e alla milizia internazionale filoellenica, si schierarono contro le forze ottomane, dando vita a un confronto serrato che segnò una tappa importante del conflitto.

Il combattimento si protrasse per circa tre ore, durante le quali le truppe turche furono respinte di circa due chilometri dalle loro posizioni iniziali. La battaglia si concluse al calar del sole, un fattore favorevole per la legione garibaldina, che così evitò di subire un possibile contrattacco nemico.

Terminato lo scontro, i volontari insieme alle truppe greche si ritirarono verso il villaggio di Aslanar[37], dove persero alcuni uomini, tra cui Antonio Fratti, caduto con coraggio e sepolto nelle vicinanze. Poche ore dopo, il principe Costantino ordinò una ritirata generale verso Lamia, mentre si disponeva a difendere il passo di Furca. Tuttavia, il controllo di questa posizione strategica cadde presto nelle mani dei turchi, costringendo i greci a retrocedere ulteriormente. Nel giro di breve tempo, le ostilità si conclusero con la firma dell'armistizio, ponendo fine al conflitto.

Luigi Bini[38] il 22 maggio 1897 in una lettera alla madre scritta da Lamia ebbe a narrare con queste parole la battaglia di Domokos:

> *Circa le ore 3 ci accampammo di nuovo in una valle, era un tempo piovigginoso. Non si sapeva ancora se nella serata si sarebbe fatto combattimento.*
>
> *Mentre noi si stava sdraiati nella valle colle armi ai piedi in linea di combattimento, il generale Garibaldi, salì sul monte a guardare col cannocchiale.*
>
> *Dopo poco fu dato il segnale della partenza; affamati come eramo, oramai eravamo rassegnati alla morte.*

---

[37] Il suo corpo fu trasferito alcuni mesi dopo in Italia, dove ottenne tutti gli onori.

[38] Cfr. https://www.ilpostalista.it/pm_file/pm_213.htm .

Sboccati nel piano incominciammo a vedere sui monti il fumo dei cannoni dell'artiglieria Turca che fulminava le batterie greche, noi ci avanzammo con rapidità e giunti vicino ad un monticello scorgemmo benissimo l'avanzarsi d'animose colonne turche.

Il Generale dette il comando dell'avanti e tutti montammo il colle e cominciammo a sparare i fucili alla cima di questo che stava per essere quasi occupato dai Turchi. Le palle fischiavano attorno a noi, parte conficcandosi a poca distanza da noi nel terreno.

Cadde morto, trapassato da una palla nel cuore, il povero deputato Fratti, poi il corrispondente della Tribuna Giacchetti. Noi montammo l'erta e allo scoperto, le palle fioccavano fra noi.

Ci avanzammo sempre contro i Turchi che incominciavano a tentennare. Cadde morto il povero Tamassi, un altro giovane vicino a noi cadde con una gamba fiaccata da una palla. Ma noi si avanzava sempre non guardando per nulla alla morte, tanto oramai c'erano tutti fatti morti e un altro giovane, un Romano, cadde vicino a me con un braccio spezzato da una palla.

Avanzammo sempre e ci trovammo a poca distanza dai Turchi i quali in 7000 dovettero ripiegare e incominciarono a fuggire.

Che allegria fu per noi vederli fuggire. Noi allora ci ritirammo, dopo avere scorazzato il campo abbandonato dai nemici. Mamma mia che desolazione nel vedere un campo di battaglia, morti dappertutto feriti che si lamentano e domandano piuttosto di essere ammazzati con un colpo di revolver. Credi mamma che siamo miracolosamente salvi. Una palla, mentre stavo combattendo assieme a Bacci, mi ha sfiorato un braccio, abbruciandomi la camicietta. La sera ci fermammo in un villaggio e alla mattina si seppe che nonostante la nostra vittoria i Greci si erano ritirato ed avevano abbandonato la fortezza di Domocò.

Venne l'ordine anche a noi di ritirarsi, ma fummo l'ultimi e ci ritirammo sempre sotto il fuoco dei Turchi, con la morte sempre imminente.

Ora però siamo in salvo. Si crede che c'è già la pace.[39]

Sciolta la legione i volontari fecero ritorno in Italia. Il 18 maggio Ricciotti aveva inviato un dispaccio a Ferrari, nel quale vi era scritto:

Oggi volontari attaccando vigorosamente la destra nemica forzarono questa a ritirarsi circa tre chilometri, restando nelle nostre mani prigionieri e bottino. Ancora una volta volontari tenuto alto dignità patria.

Principale preoccupazione di Ricciotti era quella tornare in patria senza aver dato prova della indiscutibile buona volontà dei garibaldini. Ciò avrebbe gettato discredito sul nome della spedizione, con evidenti ricadute anche e soprattutto sui gruppi di italiani che l'avevano organizzata e che in alcuni casi vi avevano anche partecipato personalmente. La spedizione fu invece un successo per Ricciotti al quale furono tributati onori da parte di vari ambienti politici, quello repubblicano *in primis*.

[39] *Ibidem*.

Si concluse così la spedizione garibaldina in Grecia, mentre la guerra terminò a favore dei turchi.

La presenza garibaldina nelle questioni balcaniche non si concluse con il 1897, infatti nel 1912, in occasione della prima guerra balcanica, si assistette nuovamente alla partenza di volontari garibaldini per combattere in difesa dell'indipendenza greca.

La prima guerra balcanica ebbe inizio dopo la dichiarazione di guerra che il piccolo Regno del Montenegro fece contro l'Impero Ottomano, ormai in una profonda crisi che lo condurrà al completo disfacimento con la prima guerra mondiale. Ben presto al Montenegro si affiancarono la Bulgaria, la Serbia e la Grecia che, come il piccolo regno di Nicola Petrovic Njegos, rivendicavano la piena indipendenza dall'impero ottomano.

Il contingente garibaldino partecipò, al comando di Peppino Garibaldi, alla sola battaglia di Drisco.

Ancora una volta ciò che mosse i nipoti del generale Garibaldi fu il sogno di compiere importanti imprese militari, convinti con il padre Ricciotti che la tradizione garibaldina si concretizzasse in questa teoria e che fosse la vera eredità del nonno Giuseppe. Tutti i figli di Ricciotti e Constance parteciparono alla spedizione del 1912.

Gli unici che non poterono prendervi parte furono Bruno (1889-1914), che si trovava in quel momento a Cuba, e Menotti Jr. (1884-1934) che invece era in Cina. Ezio lasciò l'Istituto industriale di Fermo e malgrado la giovane età raggiunse la legione garibaldina ad Atene. Costante (1892-1914) si recò nella capitale ellenica nel 1912 e raggiunse la spedizione a Trikala, dove ebbe il compito di proteggere la Croce Rossa, che riuscì a portare al sicuro a Joannina.

Ricciotti si recò a Atene, dove incontrò il conte Romas, con le sue mille camicie rosse. Fu deciso che Romas e i suoi volontari sarebbero partiti subito per Monastir per raggiungere il principe Costantino impegnato in alcune battaglie in quella zona. I volontari italiani si sarebbero organizzati ad Atene e li avrebbero raggiunti a breve. Invece gli italiani furono convogliati verso Drisco, una località occupata da circa duemila militari turchi. Il 9 dicembre la colonna di Romas attaccò la località, sbaragliando le linee nemiche, ma poco dopo iniziò il contrattacco turco, e solo il provvidenziale intervento del battaglione guidato da Peppino Garibaldi e del battaglione Bianchini riuscì a evitare il peggio.

Ancora una volta non mancarono fra le file garibaldine le figure femminili della famiglia Garibaldi: oltre a Costance, presero parte alla spedizione anche le figlie Italia[40] e Rosa[41], figlie di Ricciotti e Costance; loro compito

[40] Anita Italia Garibaldi (Brigthon, Australia 1878-Roma 1962).

[41] Costanza Rosa Garibaldi (South Yarra, Victoria, Australia 1876-Roma 1958).

era quello di occuparsi dei rifornimenti, della cura dei feriti e dell'allestimento delle ambulanze.

Italia riguardo a questi compiti scriveva:

> *Ho vestito l'abito della Croce Rossa, volontariamente*[42].

E con queste parole definiva il senso del suo impegno:

> *Avevo conosciuto gli orrori della guerra in Grecia, ma avevo anche sentito con sorpresa la riconoscenza di un popolo e nel mio spirito si affacciava una verità, che solo così, solo in aiuto a gente oppressa che si batteva per la propria libertà io mi sarei trovata a posto, il mio posto, quello che mi assegnava la tradizione di mio nonno, quella per la quale si erano battuti mio nonno, mio padre, mio fratello*[43].

La spedizione ebbe termine alla fine del 1912 quando i volontari tornarono in Italia. Si concluse così l'impegno garibaldino in terra ottomana.

In conclusione vorrei sottolineare che l'elemento che collega tutte le vicende che videro coinvolti i figli di Giuseppe Garibaldi e molti garibaldini nel cui petto bruciava ancora la fedeltà all'eroe dei due mondi era quello di combattere per la libertà dei popoli sotto qualsiasi orizzonte. Cosa che ritroveremo in Spagna durante la guerra civile e in Italia durante la lotta partigiana.

---

[42] Anita Italia Garibaldi, *Una infermiera italiana al fronte francese*, Stamperia Romana, Roma, 1939, p. 6.

[43] *Ibidem*, p. 7.

«Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 2024, Brescia 2025
ISSN 1594-8218

MARCELLO BERLUCCHI*

CAMICIE ROSSE A DIGIONE. GARIBALDI E LA GUERRA FRANCO-PRUSSIANA DEL 1870**

Se tutte le guerre sono inutili e dannose, come disse Norman Angell, premio Nobel per la Pace 1933, questa formula si può applicare tranquillamente alla Guerra Franco Prussiana del 18780 che, per la Francia fu non solo inutile ma disastrosa. La perdita dell'Alsazia e della Lorena, due regioni storiche collegate la prima con le grandi conquiste del Re Sole e la seconda addirittura la patria di Giovanna d'Arco nata a Domrémy, (vicino a Mets), costituì un cancro che rose la politica francese per mezzo secolo, fino alla Guerra Mondiale del 1914, percepita appunto come la *revanche*. Se si volesse proseguire nella concatenazione storica, occorrerebbe dire che gli esiti della pace di Versailles furono non meno disastrosi, avendo costituito la miccia che fece esplodere il risentimento profondo della Germania.

Uno che di queste cose si intendeva, per averle vissute di persona nella sua qualità di ambasciatore del Regno d'Italia a Parigi, cioè Costantino Nigra, considerato il braccio destro di Cavour era ancora stupito mezzo secolo dopo per questi avvenimenti storici. In una celebre intervista ad uno dei principali quotidiani italiani (Il Corriere della Sera) rispose così al giornalista che gli chiedeva: "Ma insomma, chi ha voluto la guerra del 1870?" "Tutti e nessuno", disse Nigra: "Non sicuramente Napoleone III, fiaccato dalle sue condizioni di salute e neppure il re di Prussia Federico Guglielmo II, come ebbe modo di dirmi personalmente in un incontro di molti anni dopo. L'unico che voleva questa guerra era Bismarck, che perseguiva così il sogno di unificazione della Germania nel Secondo Reich che sarebbe stato proclamato appunto nella famosa riunione di Francoforte successiva

* Socio 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 19 gennaio 2024 in occasione del ciclo di conferenze sul tema *Il tramonto del garibaldinismo (1870-1915)*.

al trionfo di Sedan". A riprova dell'atmosfera di eccitazione nazionalistica diffusasi allora Nigra, che era un attento osservatore della vita parigina, riferì che d'improvviso le orchestrine dei caffè del Quartiere Latino e di Montmartre ripresero a suonare la Marsigliese, inno rivoluzionario che era proibito durante l'Impero ed era stato sostituito dalla marcia "Partent pour la Syrie".

Della protervia del Duca di Grammont, Ministro degli esteri francese e dei suoi discorsi infiammati all'Assemblea Nazionale, della questione successoria spagnola, del famoso telegramma di Elms più o meno rimaneggiato da Bismarck – si sa già tutto e non vale la pena riferirlo qui.

In questi frangenti le Cancellerie delle grandi potenze in Europa erano naturalmente in fibrillazione, soprattutto dopo il disastro di Sedan con la scena patetica dell'imperatore Napoleone III, curvo e malandato di salute, che sulla spianata del castello consegnò la propria spada in segno di resa al re di Prussia.

Garibaldi, che aveva ormai 64 anni con diversi guai fisici dovuti alla sua vita avventurosa, intanto stava a Caprera. C'era la sua famiglia, soprattutto la figlia Teresita, perché i due maschi Ricciotti e Menotti erano altrove. Lì curava i suoi animali, in particolare i suoi tre asini da lui battezzati coi nomi delle autorità politiche invise cioè Francesco Giuseppe, Pio IX e Luigi Napoleone; e i due cavalli battezzati Marsala e Calatafimi. In più era un attento apicoltore ed era impegnato nella scrittura dei suoi romanzi in particolare "Cantoni il volontario" (che fece seguito agli altri 3 cioè "Clelia o il governo dei preti", "I Mille" e "Manlio"). Quando la notizia di Sedan giunse a Caprera Garibaldi mandò al governo provvisorio della Terza Repubblica un telegramma tanto sintetico quanto eloquente: "Vi offro quel che resta di me."

Non si può non rimanere stupiti di fronte allo slancio del vecchio eroe dei due mondi, il quale fino a pochi giorni prima non nascondeva le sue simpatie per i prussiani, in odio al suo vecchio nemico Napoleone III. È evidente che gli antichi sentimenti mazziniani e repubblicani ebbero in quel caso il sopravvento. L'accoglienza da parte francese della generosa offerta fu, abbastanza stranamente, imbarazzata o addirittura ostile (qui giocavano un ruolo importante gli alti comandi dell'esercito, timorosi a fronte della fama del guerrigliero Garibaldi). Tuttavia il 9 ottobre Leon Gambetta, il battagliero avvocato che era fuggito da Parigi assediata in pallone per andare a Bordeaux, dove si era rifugiato il neonato governo della Terza Repubblica e quivi aveva assunto l'incarico di Ministro dell'Interno, offrì a Garibaldi il comando di un piccolo gruppo di 300 volontari. Garibaldi, che era sbarcato a Marsiglia il 7 ottobre (eludendo di notte la sorveglianza della Marina Italiana) ricevuto con accoglienze fantastiche e

acclamato come il salvatore della Francia, rifiutò la proposta inadeguata e iniziò i preparativi per rientrare in Italia. A questo punto Gambetta, costretto dalla necessità e dall'ampio supporto popolare di cui Garibaldi godeva anche in Francia, gli attribuì il comando di un'improvvisata *Armeè des Vosges*. Si trattava di circa 12.000 uomini appartenenti a diverse formazioni: Volontari Francesi, Guardia Mobile, Guardia Nazionale, i famosi Franc Tireur e 2.000 volontari italiani (ma non mancavano anche alcuni inglesi, spagnoli, greci, ungheresi, polacchi e addirittura un battaglione egiziano). Le forze vennero organizzate in 4 brigate, la prima affidata al generale polacco Joseph Bosack (già con Garibaldi nel 1866 - poi caduto in battaglia), la seconda al colonnello Louis Delpech, la terza a Menotti Garibaldi e la quarta al fratello Ricciotti Garibaldi. Erano presenti anche aliquote di artiglierie da montagna.

Il quartier generale venne fissato da Garibaldi ad Autun coi figli Ricciotti e Menotti, il genero Stefano Canzio e l'italo francese Joseph Bordone.

Non è il caso qui di ricordare tutto l'andamento della guerra, ove il grande Stato Maggiore Prussiano guidato da Von Molke aveva elaborato un piano che si può considerare l'antesignano del famoso piano Schlieffen della Prima Guerra Mondiale, con l'aggiramento da nord-ovest dello schieramento francese. C'è da dire che allora non c'erano trincee continue come si vedrà tristemente nella Guerra Mondiale di circa mezzo secolo dopo, ma i contingenti militari erano schierati in varie posizioni da cui si muovevano per lo scontro. Con una geniale manovra aggirante i prussiani isolarono un gruppo di armate francesi a Sedan ove era presente anche l'Imperatore che fu costretto ad arrendersi insieme ai suoi in una cerimonia rimasta famosa sulla spianata del castello di Sedan ove consegnò la spada al re di Prussia (scena descritta mirabilmente da Emile Zola nel romanzo "La debacle" che vale più di molti trattati storici per capire cosa fu la guerra franco-prussiana).

L'esercito dei Vosgi ebbe il battesimo di fuoco il 21 novembre del 1870 nello scontro di Chatillon sur Seine ove Ricciotti guidò brillantemente la sua brigata contro il generale Werder, meritandosi una menzione nell'ordine del giorno del comando di Garibaldi. Nel bollettino del 21/11/1870 si diceva:

"*I Franchi Tiratori dei Vosgi, i Cacciatori dell'Havre, che, sotto la direzione di Ricciotti Garibaldi han preso parte all'affare di Chatillon, hanno ben meritato della Repubblica. In numero di 400, essi assalirono circa 1.000 uomini, li sconfissero, fecero loro 167 prigionieri, tra cui 13 ufficiali, presero 82 cavalli sellati, 4 vetture d'armi e munizioni ed il carro della posta. I nostri ebbero 6 morti e 12 feriti, più i nemici. Raccomando i prigionieri alla generosità francese*" (Arneray-le-Duc, 21/11/1870, Garibaldi "Memorie Autobiografiche").

Di questo e di altri scontri abbiamo notizie più particolareggiate dalle "Memorie" del genovese Luigi Canessa che fu chiamato da Stefano Canzio nello Stato Maggiore della 5^ Brigata costituita con gli italiani provenienti dalla Savoia e inquadrati nelle due formazioni dei Cacciatori di Marsala e dei Carabinieri genovesi. Ai primi di gennaio del 1871 i prussiani si erano ritirati senza combattere da Digione, che fu occupata dai garibaldini. Ma il 19 gennaio le forze prussiane attaccarono per impadronirsi di nuovo della città. Qui la 5^ Brigata e Luigi Canessa ebbero il loro battesimo del fuoco e vale la pena di riportare il brano delle "Memorie" di Canessa che racconta l'accaduto:

"*Il 21 la quinta brigata ebbe il suo battesimo. Canzio prepotente in tutte le cose e buone e no - volle precedere la terza brigata che stava scaglionata ai prati di Talant. Si avanzò sulla strada di Paris e si gettò a sinistra dirimpetto a Daix – ove la prima brigata indietreggiava. Aprirono il fuoco la compagnia spagnuola – Orente la guidava – al centro i Cacciatori Marsala a sinistra i Carabinieri Genovesi. Canzio e gli ufficiali e guide mandati via i lor cavalli stavano ritti mentre la truppa era appiattata ad attendere il momento. Non fate fuoco gridava Canzio e i prussiani serrati si avanzavano. Ad un tratto i Cacciatori Marsala cominciavano il fuoco che terribilmente nutrito fece indietreggiare i prussiani che di fronte e di fianco da Daix fulminavano i nostri. Gli spagnuoli lottavano corpo a corpo si spinsero ad occupare un piccolo cimitero. Canzio si avvede che il momento è terribile – arriva un carro di munizioni dalla strada e si mandano a prendere cartuccie – invita Canessa a dar ordine all'artiglieria di tirare su Daix– i vari pezzi da 12 ch'erano ai piedi di Talant non tirano ancora perchè l'ufficiale si rifiuta: il generale Menotti lo obbliga a tirare. I pochi colpi decisero tutto. In un lampo tutta la brigata s'alza e carica i prussiani. La notte cala e gli avanzi della quinta brigata ritornano a Dijon. Il battaglione Cacciatori di Marsala ebbe 15 ufficiali e 70 militi, i Carabinieri Genovesi 1 uff. e 14, la Comp. Spagnuola 3 ufficiali e 28 tra morti e feriti*". Il 22 fu un giorno tranquillo, "*la brigata ovvero gli avanzi restarono spettatori della lotta*".

Lo scontro a Lantenay mise in luce i meriti di Ricciotti e della Quarta Brigata che respinsero i prussiani del generale Werder fino a Digione. Proseguendo sullo slancio i garibaldini riuscirono quasi ad espugnare la piazzaforte della città in un attacco notturno che però alla fine non ebbe esito positivo. Non certo per colpa dei garibaldini, come testimonia la famosa giornalista Jessie Mario che racconta come, ritirandosi da Digione, a Lantenay, furono ritrovati molti fucili francesi *chassepots* abbandonati ma nessun moschetto degli italiani. Anche il giornalista inglese del Daily News riportò le parole dette con le lacrime agli occhi dal capitano francese Faray: "Sono vissuto fino a vedere gli italiani combattere bene e i francesi fuggire;

senza la dappocaggine dei francesi, l'impresa sarebbe senz'altro riuscita". La manovra in ritirata fu brillantemente protetta dalla Brigata di Ricciotti, il quale consentì di organizzare tempestivamente la difesa ad oltranza di Autun. Qui i prussiani di Werder attaccarono di sorpresa il 1° dicembre e in quel giorno si distinsero nuovamente le truppe di Ricciotti, che aveva eseguito alla lettera le minute istruzioni date da Garibaldi, sorprendendo a Chatillon una colonna di 15.000 prussiani accampati. Questa azione brillante meritò a Ricciotti i gradi di Maggiore sul campo.

Digione fu rioccupata dai prussiani nel gennaio e poi abbandonata per ragioni strategiche. Il 23 gennaio si ebbe un grande scontro sulla strada di Langres, ove tutte le brigate garibaldine furono costrette a ripiegare tranne la quarta sotto la guida di Ricciotti, la quale si asserragliò in una fabbrica fra Pouilly e Talant. L'impegno di difendere la fabbrica ad oltranza risulta nel racconto di Jessie Mario con le parole decise di Ricciotti: "Purchè non prendano un solo prigioniero vivo, il resto non importa". Dopo numerosi assalti all'arma bianca e un lungo combattimento corpo a corpo la quarta brigata riuscì a conquistare la bandiera-stendardo del 61° fucilieri prussiano di Pomerania rimasta sepolta sotto un mucchio di cadaveri. Questa fu l'unica bandiera presa dai francesi durante l'intiera guerra. Lo scontro di Pouilly fu talmente violento che lo stesso Garibaldi ebbe a dire nelle sue Memorie: "Ho veduto molte pugne micidiali, ma certamente ho contemplato ben poche volte sì gran numero di cadaveri ammonticchiati su piccolo spazio". Le bandiere hanno un grande valore simbolico e quindi l'importanza di questo episodio trovò un eco in tutte le parti combattenti. Lo stesso Stato Maggiore tedesco col suo capo generale Manteuffel, il comandante delle forze di assedio di Digione generale Kattler, nonché lo stesso Von Moltke, comandante dell'armata che assediava Parigi, riconobbe l'importanza del fatto.

Narra il Gen. Monteuffel nella "Storia della guerra Franco-Alemanna":

"*il 61° Fucilieri ebbe sepolta la sua bandiera sotto un mucchio di morti e feriti, perché non gli fu possibile sottrarsi alla celerità delle mosse di Garibaldi … se il Gen. Bourbaki avesse seguito i consigli di Garibaldi, la campagna dei Vosgi sarebbe stata la più fortunata combattuta dalle armi francesi*".

Conferma il Gen. Kettler:

"*… se Garibaldi fosse stato alla testa di una delle armate francesi, la bandiera del 61° non sarebbe stata l'unica perduta da noi*".

Il Moltke scrive:

"*qui soltanto si vede mancare la bandiera. Alcuni si mossero ancora spontaneamente, quantunque annotasse, per cercarla ma uno solo ritornò senza ferite. Soltanto più tardi i francesi la trovarono squarciata dalle palle, in una pozzanghera di sangue, sotto un mucchio di cadaveri*"

Il Moltke precisa, subito dopo, che la bandiera è perduta "*soltanto in questa guisa*".

A Garibaldi la bandiera venne consegnata da parte di Ricciotti, il quale ricevette successivamente l'omaggio di una spada d'onore da parte dei veterani della Quarta Brigata delle Camicie Rosse.

Con quel pizzico di enfasi che non guasta in situazioni del genere si disse che i francesi, onorando il giovane eroe figlio di un famoso padre, intendevano riconoscere alla conquista della bandiera prussiana un significato morale inequivocabile: Ricciotti aveva riscattato l'onore dei francesi che il Maresciallo Bazaine aveva infangato il 29 ottobre a Metz quando non solo si era arreso ai Prussiani con tutta l'armata ai suoi comandi, ma aveva consegnato persino le bandiere. La sorte di questo trofeo è, ad oggi, avvolta nel mistero. Fino al 1940 essa era conservata nel sacrario delle bandiere all'Hotel des Invalides di Parigi. Con l'occupazione tedesca, pare che la bandiera sia stata trasportata a Berlino e da allora se ne sono perse le tracce. Forse sarà in qualche museo dell'Armata Rossa a Mosca.

Questo episodio vittorioso dei garibaldini a Digione fu inutile perché, pochi giorni dopo, il 28 gennaio 1871, venne firmato l'armistizio che escludeva però la zona di operazioni del sud-est, quella dove stava Garibaldi. Dalle Memorie del Maggiore medico Luigi Musini della Brigata di Menotti, emerge bene lo stupore a seguito della notizia: "*Verso mezzodì si sente nuovamente tuonare il cannone. Che è? Che non è? I prussiani! Ma, e l'armistizio. Tradimento! Suona la raccolta e tutti sulla strada di Sant'Apollinaire dove si vedevano di lontano le messe nere dei prussiani… Apprendiamo di essere esclusi dall'armistizio perché vi si diceva che i dipartimenti Doubs, Giura e Cote D'Or dovessero rimanere ai prussiani. E Garibaldi non era stato informato di nulla.*"

Nel frattempo, come si sa, si erano svolte le elezioni nazionali volute anche da Bismarck perché la Francia avesse un governo legittimo col quale firmare il trattato di pace dopo la caduta del Secondo impero napoleonico. Garibaldi fu eletto in ben 6 dipartimenti (compresa l'Algeria!!) ma non potè neanche prendere la parola alla prima seduta del 12 febbraio 1871 perché i deputati lo cacciarono al grido di "*Fuori lo straniero! Fuori il filibustiere! Non abbiamo bisogno degli italiani.*"

Non si deve dimenticare che la maggioranza dell'Assemblea Nazionale era stata conquistata da due grandi formazioni monarchiche, gli Orleanisti e i Legittimisti, i primi seguaci della Casa D'Orleans discendenti dal Re Luigi Filippo e i secondi partigiani dei Borbone di Re Carlo X.

Solo il grande Vittor Hugo, del pari eletto, dopo 20 anni di opposizione a Napoleone III (da lui spregiativamente ribattezzato Napoleone Le Petit) disse parole memorabili prima di presentare le sue dimissioni dall'Assemblea Nazionale:

"*Nessuno si levò a difendere questa Francia … non un re, non uno stato. Nessuno, eccetto un solo uomo. Le potenze non intervenivano, ma un uomo intervenne e quest'uomo è una potenza. E cosa aveva quest'uomo? Solo la sua spada. E questa spada, che già aveva emancipato un popolo, poteva salvarne un altro!*"

I fischi che seguirono a queste nobili parole accompagnarono l'uscita del grande scrittore dall'aula e le sue dimissioni, in segno di solidarietà con Garibaldi. Il Generale ritornò a Caprera ma è degno di nota il suo messaggio di saluto alle Camicie Rosse:

"*Ai bravi dell'armata dei Vosgi. Io vi lascio con dolore, mie bravi, e sono costretto a tale separazione da circostanze imperiose. Ritornando ai vostri focolari raccontate alle vostre famiglie i lavori, le fatiche, i combattimenti che abbiamo sostenuto insieme per la santa causa della Repubblica. Dite solo soprattutto che aveste un capo che vi amava come figli e andava orgoglioso della vostra bravura. A rivederci in circostanze migliori*."

Il 18 febbraio 1871 Garibaldi era di nuovo a Caprera.

Ricciotti rimase in Francia anche perché a Lione aveva avuto un grado militare dalla Comune. Le istruzioni del Generale al figlio furono molto chiare: "*Tu resta in Francia, osserva attentamente questo movimento comunardo, se vedi che da esso può nascere una riapertura delle ostilità ti autorizzo a prendervi parte; ricordati soltanto che io a Caprera appena so che ti sei unito ai Comunardi, parto immediatamente per raggiungerti. Ma se rimane una questione fra francesi e francesi, non te ne immischiare.*"

L'esercito dei Vosgi, composto di elementi troppo repubblicani non godeva naturalmente delle simpatie del governo della Nuova Repubblica guidato da Thiers, e fu sciolto. Il 18 marzo successivo venne proclamata a Parigi la Comune. È interessante notare (lo fa lo stesso Musini) che si vedevano sfilare sui buolevard i battaglioni della Guardia Nazionale che portavano corone di alloro sulla Torre di luglio e là pronunciavano discorsi violenti. Fra gli oratori più furibondi si notavano parecchi in camicia rossa.

Del resto molti furono i garibaldini rimasti a Parigi fra cui Amilcare Cipriani, arrestato e condannato a morte anche se la sentenza venne poi commutata nella deportazione a vita. Il Cipriani passò 8 anni nella colonia della Nuova Caledonia e fu amnistiato nel 1880. Questi legami della Camicie rosse con il movimento comunardo furono continuati dai reduci che tornarono in patri tanto vero che il Consiglio Generale della Associazione Internazionale dei Lavoratoti raccomandò alle sezioni italiane di utilizzare la lista dei garibaldini dell'Armata dei Vosgi per poter cercare subito fra loro degli attivisti del movimento internazionale. Il 27 novembre 1871 a Bologna fu fondato il Fascio Operaio, futura sezione della Federazione Italiana dell'Associazione Internazionale dei Lavoratori: di essi facevano parte molti reduci dall'impresa francese quali Celso Ceretti e il fratello Arturo,

Abdon Negri, Teobaldo Buggini, Alfonso Leonesi, Enrico Anzola, Aristide Mastellari, Alceste Faggioli ed altri.

L'epopea delle Camicie Rosse in suolo francese non era finita perché nel 1914, all'esordio della Grande Guerra, i garibaldini fecero una loro ricomparsa nella Legione Garibaldina aggregata alla Legione Straniera sotto la guida di Ricciotti Garibaldi con i suoi 7 figli. La Legione, organizzata su tre reggimenti, combatté nella zona delle Argonne ed ebbe al termine oltre 300 caduti.

Un episodio curioso fu proprio relativo alla camicia rossa che fu sconsigliata dallo Stato Maggiore francese dopo l'esperienza infausta della Battaglia delle Frontiere nell'agosto di quell'anno quando la fanteria francese munita dei famosi *pantalon rouge* era stata un facilissimo bersaglio per le mitragliatrici tedesche.

L'epopea garibaldina non poteva lasciare indifferente un Vate come Giosuè Carducci, il quale dedicò all'eroe di Caprera due composizioni in tempi diversi.

Il Sonetto LXXXVI degli Juvenilia a Giuseppe Garibaldi, riferibile all'anno 1860, celebra le gesta di Garibaldi a Roma e la più nota Ode Barbara a Giuseppe Garibaldi III Novembre MDCCCLXXX, composta due anni prima della morte del Generale.

LXXXVI.
A GIUSEPPE GARIBALDI

Te là di Roma su i fumanti spaldi
Alte sorgendo ne la notte oscura
Plaudian pugnante per l'eterne mura
L'ombre de' Curzi e Deci, o Garibaldi.

A te de' petti giovanili e baldi
Sfrenar l'impeto è gioia; a te ventura
Percuoter cento i mille, e la sicura
Morte con amorosi animi saldi

Abbracciar là sopra il nemico estinto.
Or tu primo a spezzar nostre ritorte
Corri, sol del tuo nome armato e cinto.

Vola tra i gaudi del periglio, o forte:
Vegga il mondo che mai non fosti vinto
Né le virtú romane anco son morte.

segue

Giosuè Carducci - *Odi barbare* (1877)
Delle Odi Barbare Libro I

A GIUSEPPE GARIBALDI
III Novembre MDCCCLXXX
Il dittatore, solo, a la lugubre
schiera d'avanti, ravvolto e tacito
cavalca: la terra ed il cielo
squallidi, plumbei, freddi intorno.

Del suo cavallo la pésta udivasi
guazzar nel fango: dietro s'udivano
passi in cadenza, ed i sospiri
de' petti eroici ne la notte.

Ma da le zolle di strage livide,
ma da i cespugli di sangue roridi,
dovunque era un povero brano,
o madri italiche, de i cuor vostri

salíano fiamme ch'astri parevano,
sorgeano voci ch'inni suonavano:
splendea Roma olimpica in fondo,
correa per l'aëre un peana.

– Surse in Mentana l'onta de i secoli
dal triste amplesso di Pietro e Cesare:
tu hai, Garibaldi, in Mentana
su Pietro e Cesare posto il piede.

O d'Aspromonte ribelle splendido,
o di Mentana superbo vindice,
vieni e narra Palermo e Roma
in Capitolïo a Camillo. –

Tale un'arcana voce di spiriti
correa solenne pe 'l ciel d'Italia
quel dí che guairono i vili,
botoli timidi de la verga.

Oggi l'Italia t'adora. Invòcati
la nuova Roma novello Romolo:
tu ascendi, o divino: di morte
lunge i silenzii dal tuo capo.

Sopra il comune gorgo de l'anime
te rifulgente chiamano i secoli
a le altezze, al puro concilio
de i numi indigeti su la patria.

Tu ascendi. E Dante dice a Virgilio:
"Mai non pensammo a forma piú nobile
d'eroe„. Dice Livio, e sorride,
"È de la storïa, o poeti.

De la civile storia d'Italia
è quest'audacia tenace ligure,
che posa nel giusto, ed a l'alto
mira, e s'irradia ne l'ideale„.

Gloria a te, padre. Nel torvo fremito
spira de l'Etna, spira ne' turbini
de l'alpe il tuo cor di leone
incontro a' barbari ed a' tiranni.

Splende il soave tuo cor nel cerulo
riso del mare del ciel de i floridi
maggi diffuso su le tombe
su' marmi memori de gli eroi.

ISSN 1594-8218

MARCO ALBERTARIO*

NAPOLEONE. L'ECO DEL MITO NEL RISORGIMENTO

Il mito dell'Imperatore

Nella prima parte di questo contributo sono state segnalate le opere poetiche che il conte Luigi Tadini aveva dedicato a Napoleone[1]. Si tratta di composizioni d'occasione che non si distaccano dal tono medio della produzione encomiastica che accompagna il passaggio dalla Repubblica al Consolato e all'Impero, destinate ad avere scarsa circolazione[2]. Mi sembra però che il sonetto manoscritto *Sopra la fortuna di Alessandro il Grande, cioè Napoleone* (n. 6 dell'elenco pubblicato in quella sede) meriti qualche attenzione perché mostra la ricezione di un importante modello iconografico.

> Vide l'eroe Fortuna
> Vestita in ricco arnese
> E per il crin la prese,
> né mai l'abbandonò.

* Corrispondente dell'Ateneo di Brescia. Direttore della Galleria dell'Accademia "Tadini", Lovere.

[1] Marco Albertario, *Napoleone. L'eco del mito*, «Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 2021», Brescia 2023, pp. 357-369.

[2] Il quadro di riferimento è quello tracciato da Maria Dell'Isola, *Napoléon dans la poésie italienne a partir de 1821*, Paris, Librairie Universitaire J. Gamber Éditeur, 1927; Eileen Anne Millar, *Napoleon in Italian Literature 1796-1821*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1977; Manuel Pace, *Geografia e storia della letteratura italiana di soggetto napoleonico - Bibliografia 1796-1815*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Macerata, Dipartimento di Studi Umanistici, Corso di dottorato di ricerca in Interpretazione e filologia dei testi letterari e loro tradizione culturale, XXV ciclo, 2014; William Spaggiari, *Mitologie napoleoniche*, in William Spaggiari, *Geografie letterarie. Da Dante a Tabucchi*, Milano, Edizioni Universitarie di Lettere, Economia, Diritto 2015, pp. 193-210; William Spaggiari, *Mitologie napoleoniche: da Vincenzo Monti a Gabriele Rossetti*, "Versants. Revista suiza de literaturas románicas", 71:2, fascicolo italiano, 2024, pp. 139-152.

Ma strascinolla tanto
Dall'uno all'altro polo,
che alfine il crine solo
Nelle sue man restò.

E nel fuggir la Dea
Rapì quella Vittoria
Ch'egli tenea per gloria
Sul palmo della man.

Questi al Valor la cerca,
che sempre fu al suo fianco;
ma già il Valore è stanco,
e la ricerca invan.

L'evocazione dell'immagine della Vittoria alata riconduce alla statua di *Napoleone come Marte pacificatore* commissionata nel 1802 dal Governo della Repubblica Italiana ad Antonio Canova. Tadini era a conoscenza dell'iniziativa, come attesta la lettera del 31 marzo 1803 a Canova: «Tutto il mondo attende la gloriosa opera ch'ella intraprende della statua di Bonaparte per ammirare sempre di più il di Lei valore». Il 2 luglio dello stesso anno Antonio D'Este lo informa della conclusione del modello e del gesso «del colosso Bonaparte». Il gesso della statua, acquistato il 12 febbraio 1809, sarebbe stato innalzato nella Galleria reale dell'Accademia di Brera (gli attuali Saloni napoleonici) in attesa dell'arrivo della versione in bronzo, conclusa lo stesso anno ed esposta temporaneamente a Milano[3].

Maggior fortuna aveva conosciuto – anche grazie al formato ridotto – il ritratto dell'Imperatore che Canova aveva impostato in parallelo con il *Marte*. In occasione del soggiorno parigino, lo scultore aveva scolpito un *Busto di Napoleone* in divisa (del quale si conoscono due esemplari in gesso, l'originale presso la Gipsoteca di Possagno e un secondo esemplare all'Ac-

[3] Marco Albertario, *Carteggio*, in *Antonio Canova nelle collezioni dell'Accademia Tadini*, a cura di M. Albertario, Milano, Edizioni Enneerre 2009, pp. 303-304 n. 15 e p. 309 n. 19. Sul monumento milanese Giuseppe Pavanello, *L'opera completa di Antonio Canova*, Milano, Rizzoli 1976 (*«I classici dell'arte»*), pp. 143-144 nn. 143 e 145; Daniele Pescarmona, *La scultura monumentale dell'età napoleonica e le difficili occasioni di Antonio Canova a Milano*, in *Milano, Brera e Giuseppe Bossi nella Repubblica Cisalpina*, atti del convegno (Milano, Istituto Lombardo – Accademia di Scienze e Lettere, 4-5 febbraio 1997), Milano, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 1999, pp. 33-47; *Il ritorno di Napoleone. Il gesso di Canova a Brera restaurato*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 5 maggio -31 dicembre 2009) a cura di Matteo Ceriana, Milano, Electa 2009; Alessio Costarelli, *Canova e gli inglesi*, Milano, Silvana Editoriale, 2022, pp. 81-88, 175-180 cat. 6.

cademia di San Luca, Roma)[4] presto superato dal busto di Napoleone idealizzato, all'antica[5]. Accanto alle repliche uscite dalla bottega dell'artista, in gran parte destinate a collocazioni prestigiose, va ricordata la circolazione delle copie, favorita anche dalla presenza di modelli in gesso. La nuova organizzazione delle cave di Carrara promossa da Elisa Bonaparte Baciocchi aveva favorito la formazione di maestranze specializzate nella produzione dei ritratti imperiali destinati al mercato italiano ed europeo: come mi segnala Elena Lissoni, i fratelli Henraux, titolari della concessione per l'importazione di marmo e di sculture da Carrara in Francia, dichiaravano di aver ricevuto quarantadue copie del modello canoviano, trentatré delle quali erano state vendute tra il 1808 e il 1814[6]. La stessa fortuna incontra in ambito inglese, dove accanto al prestigioso originale trovato nello studio dell'artista alla sua morte, acquistato da lady Abercorn nel 1823 per farne dono al duca di Devonshire (è conservato a Chatsworth House, Bakewell, Derbyshire), si affianca almeno una versione in bronzo (collezione privata) e numerose derivazioni[7].

Proprio la lunga fortuna del modello canoviano rende difficile valutare la monumentale copia del *Ritratto di Napoleone* in marmo di Carrara conservata presso l'Accademia Tadini (fig. 1), fin qui sfuggita ad ogni censimento, con un riferimento a Gaetano Monti che Elena Lissoni e Alessio Costarelli hanno indipendentemente respinto[8]. Nel riprodurre fedelmente il modello, il busto accentua il decorativismo delle ciocche di capelli e i contrasti chiaroscurali del volto. Il riesame condotto da Elena Lissoni in occasione della mostra loverese del 2021 ha evidenziato la sostanziale

---

[4] G. Pavanello, *L'opera completa* …1976, p. 109 n. 140.

[5] G. Pavanello, *L'opera completa* … 1976, p. 109 n. 142.

[6] Gérard Hubert, *La sculpture dans l'Italie napoléonienne*, Paris, Éditions E. De Boccard 1964, pp. 141-147, 342-358; Barbara Musetti, *Lorenzo Bartolini e la "Banca Elisiana". Ovvero la fabbrica della scultura*, in *Lorenzo Bartolini scultore del bello naturale*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, 31 maggio - 6 novembre 2011), a cura di Franca Falletti, Silvestra Bietoletti, Annarita Caputo, Firenze, Giunti 2011, pp. 147-151. Sull'attività di Jean-Alexandre Henraux: Martine Plouvier, *Du marbre de Carrare pour les sculpteurs français de la première moitié du XIX^e^ siècle*, *Circulation des matières premières en Méditerranée: transferts de savoirs et de techniques*, actes du 128e Congrès national des sociétés historiques et scientifiques, «Relations, échanges et coopération en Méditerranée», (Bastia, 2003), Paris, Editions du CTHS 2009, pp. 194-206.

[7] A. Costarelli, *Canova* … 2022, pp. 227-229 cat. 32-34, 265.

[8] Scultore italiano, *Busto di Napoleone*, marmo, 85x45x42 cm; Lovere, Museo dell'Ottocento, MR S 44. Il busto è stato restaurato da Cinzia Parnigoni con il sostegno della Fondazione della Comunità Bergamasca (Bando 2/2021) e un contributo del Circolo Amici del Tadini.

estraneità della scultura all'ambito lombardo, ipotizzando che si tratti di un prodotto seriale prossimo alla produzione di repliche avviata a Carrara. Non è nota purtroppo la collocazione antica del busto, donato all'Accademia da don Gino Angelico Scalzi che riferiva di una provenienza dal ramo materno della propria famiglia, i Conti. Lo *status* della famiglia Conti all'inizio dell'Ottocento farebbe pensare che dopo il 1815 essa abbia dato ricovero a una scultura destinata in origine a una prestigiosa sede pubblica, in seguito dismessa per il mutato regime politico.

D'altro canto, il celebre episodio di Paolo Tosio che aveva commissionato a Democrito Gandolfi una copia dell'*Autoritratto* di Canova (1824) e successivamente del canoviano *Ritratto di Napoleone* (1830), conferma che la morte dell'imperatore non aveva fermato la circolazione delle sue immagini, anche monumentali: il nome di Canova faceva da schermo[9].

L'associazione dello scultore all'imperatore, ribadita da molte fonti, è un *topos* destinato a durare a lungo, e spiega perché a Canova sia stato indirizzato dopo il maggio 1821 un modesto sonetto, *A Canova per la morte di Napoleone*, nel quale lo scultore – sublime interprete del "bello sepolcrale" – è invitato a immaginare quale monumento avrebbe potuto concepire per l'imperatore dei Francesi se fosse morto sul trono[10].

Se il formoso Cirneo deposto avesse
Sul maggior trono la corporea vesta
In qual guisa per te vedremmo espresse
Le memorie funebri e le sue gesta?

Ma se il destin sull'animosa testa
Piombò nemico, e il Re de' Reggi oppresse
Tal che fra gli antri di lontana e infesta
Isola prigioniero a morte li cesse,

[9] Su quest'ultimo episodio si vedano Alessio Costarelli, *Democrito Gandolfi*, Trento, Temi 2020, pp. 121-122 cat. 7 e 134-135 cat. 21, con bibliografia precedente; *Dante e Napoleone. Miti fondativi nella cultura bresciana di primo Ottocento*, catalogo della mostra a cura di Roberta D'Adda e Sergio Onger (Brescia, Palazzo Tosio, Palazzo Tosio – Ateneo di Brescia Accademia di Scienze, Lettere e Arti, 5 maggio – 15 dicembre 2021), Milano, Skira, 2021, pp. 132-133.

[10] Il sonetto, che credo sia inedito, è segnalato da Maria Dell'Isola, *Napoléon dans la poésie italienne* à *partir de 1821*. Librairie Universitaire J. Gamber, Editeur, Paris, 1927, p. 88 presso il Castello Sforzesco, Fondo Bertarelli, busta 2-43; è conservato oggi presso il Museo del Risorgimento - Civiche raccolte storiche del Comune di Milano; debbo il reperimento alla cortesia di Alessia Alberti e di Ilaria De Palma, alle quali sono molto grato. Sul lemma "Cirneo" (più propriamente, "Cyrnaeus") con significato "corso" si veda *Panlessico italiano, ossia Dizionario universale della lingua italiana*, Venezia, Stabilimento enciclopedico di Girolamo Tasso 1839, p. 1331.

Dinne o scultor, qual mai svolgendo in petto
E le imprese del duce e le avventure
Daresti a membri suoi degno ricetto?

Ma su che ti addimando? Ah! L'ombre oscure
Premano d'ogni parte il gran subbietto
Né lo disvelin che l'età future.



Fig. 1
Scultore italiano, *Busto di Napoleone,* copia da Antonio Canova, 1808-1814
Marmo, 85x45x42 cm Accademia Tadini, Lovere. Museo dell'Ottocento, MR S 44

La memoria di Napoleone e il Risorgimento italiano in un canzoniere risorgimentale (1831-1832)

Tra i membri della famiglia loverese Conti si annovera un singolare personaggio, don Giovanni Conti, le cui simpatie politiche sono esplicitate da un volumetto manoscritto[11]. Il titolo *Raccolta di liberi sensi* è inciso al dor-

[11] I pochi dati biografici relativi a don Giovanni Conti (Lovere 1809 – Lovere 1883) si

so, su un'etichetta in pelle con iscrizione in lettere capitali su fondo nero, rosso, bianco e ripreso da una più tarda etichetta apposta in copertina, che così integra: *Liberi sensi. Raccolta di poesie per lo più inedite o rare*[12]. Una seconda iscrizione sul dorso in lettere dorate, consunta e poco leggibile, ha restituito a un più accurato esame il nome dell'autore, Giovanni Conti, le cui iniziali «G.C.» si individuano nella decorazione a penna a c. 20. Va quindi emendato quanto scrive l'erudito loverese Luigi Marinoni su una carta applicata al foglio di guardia:

> N.B. questo libro, che contiene poesie vietate dall'Austria, fu trovato tra i libri del compianto popolare curato don F. Pennacchio. Forse non è di suo pugno, come fa sospettare la data 1832, ma di mano di un suo zio o del sacerdote ardente patriotta don Paolo Macario. Ad ogni modo questa non spregevole raccolta è una prova indiscutibile dei liberi sensi di quei loveresi che amarono, apprezzarono, ricordarono sempre il compagno di Silvio Pellico, il pretore Solera, il cui arresto e la cui condanna crudele non fecero qui punto sbollire gli inelutta[bi]li sensi del patriottismo.

Il manoscritto, esposto nel 2011 alla mostra dedicata al Risorgimento a Lovere con un riferimento a don Paolo Macario, trova in questa sede una prima illustrazione completa, in attesa di uno studio più accurato[13].

La compilazione dell'opera, come si desume dalle annotazioni riportate su alcune pagine, sembra compresa tra il 15 maggio 1832 e il 21 gennaio 1833[14]. Le date coincidono con quanto conosciamo della biografia del sa-

---

ricavano da Giovanni Silini, *Note di storiografia loverese*, in *Cronologia di Lovere: particolarità notabili e sue vicende compilate ed accresciute da Conti prete Giovanni nell'anno 1840, dietro la scorta degli antichi manoscritti del M. R. Sig. D. Rusticiano Barboglio fu già parroco di Lovere*, a cura di Giovanni Silini e Vincenza Mosca, Clusone, Ferrari edizioni, 2002, pp. xxiii-xxvii. Gli accordi economici per l'ordinazione a diacono sono assunti negli ultimi mesi del 1831.

[12] Giovanni Conti, *Raccolta di Liberi Sensi*, 1832-1833 (datato), Accademia Tadini, Lovere, Biblioteca storica, Ms 19. Manoscritto, legatura a mezza pelle con carta marmorizzata, formato 18x12,2 cm; fogli di guardia in carta marmorizzata (i fogli di controguardia mancano). Una carta aggiunta tra il foglio di guardia e la c. 1*r*. Il manoscritto è composto da 10 fascicoli (per lo più sedicesimi), per un totale di 155 carte. Al dorso, etichetta in pelle con iscrizione in lettere capitali su fondo nero, rosso, bianco: «Raccolta / di liberi / sensi»; in basso, impresso a lettere dorate, «G. Conti». Sul piatto anteriore della copertina: in alto a sinistra, etichetta inventariale con numero «221». Al centro, etichetta cartacea decorata con titolo: «Liberi sensi. Raccolta di poesie per lo più inedite o rare».

[13] "Viva l'indipendenza!", a cura di Marco Albertario, Lovere, Atelier del Tadini, 2 ottobre - 31 dicembre 2011.

[14] Elenco le date riportate sulle carte: c. 45*v*: «15 maggio 1832»; c. 56*v*: «16 giugno 1832»; c. 58*r*: «19 giugno del 1832», c. 59*v*: «Ai 19 giugno del 1832»; c. 61*r*: «Fatto ai 22 giugno 1832»; c. 64*v*: «Ai 23 giugno 1832»; c. 69*r*: «li 6 nov. 1832»; c. 71*v*: «7 novembre del 1832»; c. 73*r*: «3 gennaio dell'anno 1833»; c. 76*v*: «14 novembre 1832»; c. 77*v*: «14

cerdote loverese: come egli stesso annota a c. 94*v* del manoscritto, «Adi 27 dicembre 1832. Dum Diaconus eram»; egli era allora diacono e forse non casualmente l'abbandono dell'opera viene a coincidere con l'ordinazione sacerdotale, avvenuta il 1 giugno 1833. La tradizione locale gli attribuisce simpatie liberali e l'appoggio alla causa dell'unità italiana, mettendolo quindi in rapporto con don Paolo Macario – che nel 1859 ospiterà Giuseppe Garibaldi nelle sale di Palazzo Barboglio, l'antica residenza dei Tadini a Lovere. Una verifica compiuta da monsignor Trebeschi presso l'Archivio Storico Diocesano di Brescia ha consentito di appurare che a carico di don Giovanni Conti non risultano provvedimenti cautelativi o procedimenti di indagine.



Fig. 2 a, b Medaglia in memoria di Napoleone, 1840
Incisore: Antoine Bovy (Ginevra,1795 circa – 1877) bronzo

Accademia Tadini, Lovere, Medagliere, R 63
D: Nel campo al centro Napoleone in abito da generale. Sotto il taglio del profilo: A. BOVY; legenda Napoleon empereur.
R: Nel campo al centro memoriale di Napoleone a Sant'Elena, circondato da salici piangenti. Sullo sfondo paesaggio montuoso. A d. soldato che fa la guardia al monumento da una guardiola. Legenda rovescio: Memorial de S.te Helene 5 Mai MDCCCXXI Paris 15 Dec. MDCCCXL..

Se si escludono la *Faoniade* di Vincenzo Maria Imperiali (n. 18), le ultime opere del poeta cremonese Giovan Luigi Redaelli, la cui tormentata vicenda personale insieme alla prematura scomparsa gli avevano assicurato un posto nell'immaginario popolare (nn. 46, 47; ma come vedremo l'autore è presente anche con testi a carattere politico), un sonetto del bolognese

novembre 1832»; c. 83r: «18 novembre 1832»; c. 94*v*: «Adi 27 dicembre 1832»; c. 96*v*: «ai 28 Decembre 1832»; c. 98*r*; «ai 2 Gennaio 1833»; c. 119*r*: «Ai 21 gennaio dell'anno 1833».

Giovan Gioseffo Felice Orsi dedicato all'amore (n. 17), e l'ode di Monti dedicata a Montgolfier (n. 36), il manoscritto di don Conti presenta tutte le caratteristiche proprie del genere dei canzonieri risorgimentali evidenziate da Amedeo Quondam. La raccolta di don Conti infatti «raccoglie poesie di militanza politica e patriottica, con parole d'ordine che vengono da non troppo lontano, dal crogiolo rivoluzionario del 1796-99 che le ha forgiate nel loro rinnovato senso: "popolo", "nazione", "cittadini", "libertà", "patria", "giuramento", "tiranno", "rigenerazione", eccetera»; è testimone di una tradizione «molto ampi*a* e vari*a*, per quantità e qualità dei suoi soggetti (i poeti) e oggetti (le poesie), che viaggiarono nel tempo e nello spazio non solo in forma di libro tipografico», ma anche come fogli volanti se non manoscritti (si pensi, ad esempio, al celeberrimo episodio della poesia politica di Manzoni) senza mai raggiungere la forma di testo a stampa[15]. La compilazione potrebbe essere stata esemplificata su (o derivare da) modelli riconducibili al giacobinismo italiano, come la *Raccolta di poesie repubblicane* (1800), *Il Parnasso democratico* (1800-1801), ma si affianca alle iniziative editoriali promosse negli anni Trenta come l'*Antologia repubblicana* pubblicata a Capodilago (Mendrisio) dalla tipografia Ruggia[16]. Anzi, a giudicare dalle date nelle quali fu trascritto, il manoscritto loverese rappresenta un testimone di quella circolazione di testi letterari di matrice rivoluzionaria privati del loro significato eversivo e riproposti con un generico carattere

---

[15] Amedeo Quondam, *Risorgimento a memoria. Le poesie degli italiani*, Roma, Donzelli 2011, pp. vii-xxiv.

[16] *Raccolta di poesie repubblicane de' più celebri autori viventi,* Parigi, Galletti [1800]; *Il Parnasso Democratico, ossia Raccolta di poesie repubblicane de' più celebri autori viventi,* a cura di Giuseppe Bernasconi, Bologna, Fratelli Masi 1800-1801; sul significato di queste compilazioni: William Spaggiari, *Gli "insubri spirti diletti". La "Mascheroniana" di Vincenzo Monti*, in *Lorenzo Mascheroni. Scienza e letteratura nell'età dei Lumi*, atti del Convegno internazionale di studi (Bergamo, 24-25 novembre 2000), a cura di Matilde Dillon Wanke e Duccio Tongiorgi, Bergamo. Edizioni Sestante-Bergamo University Press, 2004, pp. 297-299; Duccio Tongiorgi, *Il* Parnasso democratico. *Dialoghi "nazionali" all'ombra del Governo Melzi*, in *La Milano di Napoleone. Un laboratorio di idee rivoluzionarie. 1796-1821*, catalogo della mostra di Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, (5 maggio-10 luglio 2021), a cura di Giorgio Panizza e Giulia Raboni, Milano, Scalpendi, 2021, pp. 39-42. La ripresa delle pubblicazioni negli anni Trenta è segnalata da A. Quondam, *Risorgimento a memoria* 2011, pp. 66-72; Duccio Tongiorgi, *Disarmonie di una nazione. Sguardi letterari del secolo decimonono*, Firenze, Le Monnier, 2020, pp. 32-42, a partire dall'*Antologia repubblicana,* Bologna, senza indicazione di editore, marzo 1831 (malgrado l'indicazione, il volume è pubblicato nel Canton Ticino: cfr. Callisto Calderari, *Bibliografia ticinese dell'Ottocento. Libri, opuscoli, periodici*, con la collaborazione di Beatrice Lampietri, Bellinzona, Edizioni Casagrande, 1995, n. 179) e il *Canzoniere per la gioventù italiana*, Lugano, G. Pouggia e C. 1834, che ripercorre la poesia civile italiana a partire da Dante Alighieri e si estende a Giacomo Leopardi e Alessandro Manzoni.

libertario all'inizio del quarto decennio. Non sono in grado di ricostruire le fonti alle quali attinse il sacerdote loverese. Di certo il ricorrere nell'*Antologia repubblicana* del 1831 dell'ode di Berchet *All'armi! All'armi!* e successivamente del testo di Gabriele Rossetti (6, 49), quest'ultimo con lo stesso taglio riportato nel manoscritto, oppure la successione tra *Il cinque maggio* e l'*Ode a Alessandro Manzoni* che ricorre nell'*Antologia napoleonica* (Bastia 1834; ed. cons. 1838) sollecita qualche riflessione. Anche lo studio delle varianti presenti nei testi potrà aiutare a ricostruire una mappa delle derivazioni, ma questo percorso dovrà essere compiuto da chi si occuperà con maggiori competenze del manoscritto di Lovere.



Fig. 3 a, b
Medaglia di Sant'Elena1857
Incisore: Désiré-Albert Barre (Parigi, 1818 – Parigi, 1878) bronzo

Accademia Tadini, Lovere, Medagliere, R 121
D: Nel campo, al centro, profilo della testa laureata di Napoleone
Legenda dritto: Napoleon I Empereur
R: Legenda: A' / ses compagnons / de gloire / sa dernière / pensée / S. te Hélène / 5 Mai / 1821
Legenda rovescio: Campagnes de 1792 au 1815

Qualche breve riflessione sui contenuti: i testi più antichi dovrebbero essere il sonetto *Il sogno* (n. 16) da riferire agli anni intorno al 1793 e attribuito a Vincenzo Monti: una composizione che, insieme a una seconda (n.

40), va inquadrata nel genere dei "sonetti iconografici"[17]. L'immaginario giacobino trova spazio attraverso l'inno composto da Monti in occasione del primo anniversario della morte di Luigi XVI (n. 34), accompagnato però da un severo giudizio morale e bilanciato da un sonetto anonimo che esalta l'innocenza e le virtù del sovrano (n. 38).

L'afflato rivoluzionario emerge da una serie di testi anonimi, come la canzone attribuita agli studenti del Battaglione universitario pavese (n. 22)[18] o le strofe rivoluzionarie di origine bresciana (nn. 28, 29) o genovese (n. 41). Compare naturalmente la canzone di Lorenzo Mascheroni *All'Italia* scritta verso la fine del 1799 e stampata dopo il ritorno di Napoleone dalla campagna d'Egitto (n. 12). Della produzione politica di Melchiorre Cesarotti è riportato un unico sonetto a Napoleone (n. 21) probabilmente scritto in occasione dell'incoronazione, qui riferito ad un soldato italiano dopo la Pace di Tilsit (1807)[19]. Seguono le composizioni d'occasione del bresciano Antonio Bianchi (n. 30), del piacentino Bernardino Mandelli (n. 32), dei cremonesi Giovanni Pini (n. 43) e Giovan Luigi Redaelli (nn. 45, 54) e il sonetto di Giuseppe Giulio Ceroni *Sulla strada del Sempione* (n. 15).

I due autori presenti con il maggior numero di composizioni sono Vincenzo Monti e Giovanni Berchet, che rappresentano anche i due estremi cronologici entro i quali si muove l'autore della raccolta. Monti, poeta ufficiale e «istoriografo del Regno», è presente con dieci composizioni che – se si esclude il citato componimento *Al signor di Montgolfier*, del 1784 (n. 36) – vanno dal 1799 al 1811 e comprendono una parte della sua produzione politica[20]. Se si escludono i già citati sonetti n. 40 e n. 16, il testo più antico dovrebbe essere l'inno *Per l'anniversario della caduta dell'ultimo*

---

[17] Il concetto è illustrato da Roberto Tissoni, *Di un sonetto falsamente attribuito a Vincenzo Monti*, «Studi e problemi di critica testuale», 26, 1983, pp. 35-54.

[18] La composizione, come si segnala cortesemente Alessandra Ferraresi, risulta inedita. Sul contesto storico: Alessandra Ferraresi, *La militarizzazione degli studenti in età napoleonica* in *Le Università e le guerre dal Medioevo alla Seconda guerra mondiale*, a cura di Piero Del Negro, Bologna, Clueb, 2011, pp. 69-94.

[19] Valentina Gallo, *Introduzione*, in Melchiorre Cesarotti, *Poesie*, edizione critica e commento a cura di Valentina Gallo, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2016, pp. XL-XLVII; Marco Maimone, *La politica di Melchiorre Cesarotti tra Rivoluzione ed Età napoleonica*, «Eurostudium3w», n. 54, 2020, gennaio/giugno, pp. 190-250.

[20] Duccio Tongiorgi, "E libertade / in Erinni cangiò". *Monti e la Rivoluzione*, «*Laboratoire italien. Politique et société*», n° 9/2009, édité par Christian Del Vento, Xavier Tabet, pp. 135-150; Carmela Marranchino, *I motivi celebrativi della poesia napoleonica e il caso Monti*, in *La Milano di Napoleone* 2021 pp. 55-58. In generale su Monti si vedano gli atti del convegno: *Vincenzo Monti nella cultura italiana* (Quaderni di Acme / Università degli studi di Milano, Facoltà di lettere e filosofia) a cura di Gennaro Barbarisi, voll. 1-3, Milano, Cisalpino, Istituto editoriale universitario, 2005-2006.

re de' Francesi, del 1799 (n. 34). Fa seguito la canzone *Per la liberazione dell'Italia* dopo la battaglia di Marengo, 1800 (nn. 35, 52), oggetto anche di una parafrasi popolare, quindi i primi tre canti della *Mascheroniana* 1800-1801 (n. 51)[21], per procedere poi con *Il congresso cisalpino in Lione. A Bonaparte*, 1802 (n. 7), il sonetto *All'Inghilterra*, 1803 (n. 39), *La spada di Federico secondo re di Prussia,* 1806 (n. 24), *Le Vergini Gamelie. In occasione del parto di S. A. I. la vice-regina d'Italia*, 1807 (n. 8) e *Le Api Panacridi in Alvisopoli*, 1811 (n. 33).

La situazione politica del 1814 è affidata all'unico testo dialettale, *La Prineide (Sogn)* (n. 27), poemetto satirico in dialetto milanese attribuita a Carlo Porta, benché Tommaso Grossi se ne fosse dichiarato autore[22]. Il quaderno accoglie una serie di composizioni in morte di Napoleone. La celebrazione postuma dell'imperatore si apre con *Il cinque maggio* di Alessandro Manzoni (n. 19), seguito da un'*Ode a Manzoni* del conte trevigiano Paolo Pola (n. 20) e due composizioni attribuite a Ugo Foscolo, l'*Ode in morte di Napoleone* (n. 37), già nota attraverso un testimone bresciano, e il sonetto *Tradito, e vinto per virtude, e inganno* (n. 54), in origine dedicato alla pace del 1814, per il quale Francesco Novati proponeva un riferimento a Redaelli.

L'attenzione ai fatti politici contemporanei e alle imprese eroiche si collega al culto dei martiri: *in primis*, quelli della repressione austriaca del 1799-1800 (Fernando Arrivabene, n. 43), del governo francese (Giuseppe Giulio Ceroni, n. 14) e poi della rinnovata repressione dei moti del 1821 con il riferimento a Silvio Pellico attraverso la figura de *Il romito del Cenisio* (n. 2), con un significativo accostamento al *Prigioniero* di Giunio Bazzoni (n. 3). In questo contesto si inquadrano le derivazioni da Giovanni Berchet che comprendono *I profughi di Parga* (n. 1) pubblicato nel 1823, *Il trovatore* del 1824 (11), *Clarina,* del 1822, *Il rimorso*, *Matilde*, *Giulia* pubblicate nel 1824 (nn. 4, 9, 10, 53) che formano una galleria di ritratti femminili che evoca immediatamente certa produzione di Francesco Hayez, e naturalmente le *Fantasie* (n. 5), *Il romito del Cenisio* (n. 2), tutte disponibili nelle edizioni londinesi del 1824, 1826 e 1830 (si noti, tra l'altro, che Conti cita Berchet come «di Londra»). Completa l'antologia la canzone *All'armi! All'armi!* (n. 23), apparsa per la prima volta nell'*Antologia repubblicana* del 1831[23]. Quest'ultima rimanda al contesto nel quale si muove don Giovan-

---

[21] La prima edizione completa risale al 1831: cfr. W. Spaggiari, *Gli "insubri spirti diletti"* 2004, pp. 267-99.

[22] Irene Bonamore, *La Prineide di Tommaso Grossi e la polizia austriaca*, Treviglio, Editrice Sociale, 1926; Mauro Novelli, *Dal vino al sangue. Porta sotto i francesi*, in *La Milano di Napoleone* 2021, pp. 59-62.

[23] Il riferimento è alle edizioni di Giovanni Berchet, *Poesie di Giovanni Berchet*, Lon-

ni Conti, quello dei moti del 1830-1831, ai quali sono dedicati i testi di Gabriele Rossetti, *L'aurora del 1831* (n. 49) e la canzone anonima *Per la Rivoluzione di Modena del 1831* (n. 50), variante della canzone di Vincenzo Monti, *Per la liberazione d'Italia* e la caduta di Varsavia dopo la rivolta di novembre (*Grido italico nella caduta di Varsavia li 7 settembre 1831*, n. 42).

In questo contesto si inquadrano i riferimenti a Napoleone, ormai riconosciuto come martire. Enrico Francia ha sintetizzato il significato che avevano assunto le immagini dell'imperatore che circolavano attraverso i più vari supporti dopo il 1815 e – con una più decisa connotazione politica – dopo il 1821, e nel contempo le misure volte a prevenirne (invano) la diffusione[24]. I numerosi provvedimenti assunti dall'amministrazione austro-ungarica – censura che come conferma il noto episodio del *Cinque maggio* manzoniano avrebbe colpito anche le composizioni letterarie – non avrebbe impedito la formazione, ad esempio, di una collezione come quella del bresciano Paolo Tosio, recentemente valorizzata da un'importante esposizione[25].

A saldare questo momento storico alla "rinascita bonapartista" contribuì la partecipazione di Carlo Luigi Napoleone, il futuro Napoleone III , e del fratello Napoleone Luigi ai moti di Romagna[26]. Particolare interesse presenta allora il riscontro tra i testi trascritti nel quaderno e quelli raccolti nell'*Antologia napoleonica* pubblicata a Bastia nel 1834 come quinto tomo della *Storia di Napoleone* di Jacques Marquet de Norvins ma che probabilmente ebbe anche una circolazione autonoma[27]. Se la data di edizione

---

dra, senza indicazione di editore, 1824 (ho consultato l'esemplare di Milano, Biblioteca Braidense, 13 69.A 23, ma sul problema editoriale relativo a questa edizione cfr. Marius Rusu, *Nota sull'edizione 1824 delle Poesie di Giovanni Berchet*, «La Bibliofilía», vol. 117, n. 3, 2015, pp. 293–306) e *Poesie di Giovanni Berchet. Seconda edizione riveduta dall'autore coll'aggiunta di altre nuove romanze,* Londra, Riccardo Taylor, 1826. cfr. A. Quondam, *Risorgimento a memoria* 2011, pp. 209-221.

[24] Vittorio Malamani, *L'Austria e i bonapartisti: 1815-1848. Studi fatti negli archivi del governo austriaco nel Lombardo-Veneto*, «Rivista Storica Italiana», anno VII, 1890, pp. 256-281, con qualche considerazione anche sulla circolazione delle immagini; Arianna Arisi Rota, *Tra desiderio e nostalgia. Declinazioni visive del culto napoleonico nell'Italia della Restaurazione*, «Mélanges de l'École Française de Rome - Italie et Méditerranée modernes et contemporaines», nn. 130-131, 2018, pp. 17-29; Enrico Francia, *Oggetti risorgimentali. Una storia materiale della politica nel primo Ottocento*, Roma, Carocci editore, 2021, con una stimolante apertura anche sul fronte bibliografico.

[25] Bernardo Falconi, *Il mito di Napoleone nella collezione del conte Paolo Tosio*, in *Dante e Napoleone* 2021, pp. 193-109.

[26] W. Spaggiari, *Mitologie napoleoniche*, in W. Spaggiari, *Geografie letterarie* 2015, pp. 193-210; W. Spaggiari, *Mitologie napoleoniche* 2024, pp. 139-152.

[27] *Massime di Napoleone relativamente alla guerra*, Bastia, Fabiani, 1834, Il volume comprende le *Massime estratte dalle Memorie del Gen. Montecuccoli*, una *Antologia napole-*

esclude che don Conti abbia potuto attingere a questo testo, la consonanza dei contenuti è impressionante.

La connessione tra rievocazione del mito di Napoleone e istanze libertarie trova conferma negli acquisti fatti per la Biblioteca dell'Accademia Tadini dal loverese don Paolo Macario, che nel 1832 aveva assunto il ruolo di direttore bibliotecario[28]. L'elenco delle pubblicazioni consente di tracciare un profilo culturale di don Macario che – ormai in pieno clima romantico – acquisisce le opere di Alessandro Manzoni e Tommaso Grossi, ma anche le traduzioni di Chateaubriand e Scott, tutte in pregevoli edizioni illustrate, oltre agli scritti di Silvio Pellico e Vincenzo Gioberti, spia di un preciso orientamento politico. In questo contesto si registra l'acquisizione di tre biografie di Napoleone: quella di Walter Scott, scritta nel 1827-28 e tempestivamente tradotta[29]; il volume di Paul-Mathieu Laurent de l'Ardèche, pubblicato a Parigi nel 1827, riproposto e tradotto nel 1839 e presente in un'edizione aggiornata del 1841[30]; infine, la documentata biografia in 15 volumi di Adolphe Thiers, pubblicata tra il 1845 e il 1862 e immediatamente tradotta[31].

---

onica, *ossiano prose e rime dettate in onore di Napoleone dai migliori ingegni dell'età nostra* e una raccolta di *Aneddoti*, quindi una *Antologia Napoleonica* (ho consultato l'edizione Bastia 1838). C. Calderari, *Bibliografia ticinese* 1995, segnala numerose pubblicazioni uscite per tipografie ticinesi dedicate a Napoleone tra il 1815 e il 1830.

[28] Manca un profilo biografico di don Paolo Macario (Lovere, 1798-1868); l'elenco dei volumi acquistati per la biblioteca dell'Accademia può essere consultato on line: https://www.accademiatadini.it/i-libri-di-don-paolo-macario-1832-1848/.

[29] Walter Scott, *Vita di Napoleone Bonaparte imperatore de' Francesi, preceduta da un quadro storico della Rivoluzione francese, di Sir Walter Scott. Traduzione dall'inglese dei signori L. Toccagni ed A. Clerichetti*. Milano: presso gli editori degli Annali universali delle scienze e dell'industria, 1828-1829. Una recensione all'edizione francese è apparsa in: *Vie de Napoléon Bonaparte, par Walter-Scott* «Biblioteca Italiana ossia Giornale di letteratura scienze ed arti», Volume 48, ottobre 1827, pp. 121-127; per l'edizione italiana, *Storia e biografia - Vita di Napoleone Bonaparte, di Walter-Scott*, «Biblioteca Italiana ossia Giornale di letteratura scienze ed arti», agosto 1828, volume 51, pp. 235-236; settembre 1828, p. 408.

[30] Paul Mathieu Laurent de l'Ardèche, *Storia di Napoleone, illustrata da Orazio Vernet; voltata in italiano da Antonio Lissoni*. Contiene: *Il Cinque Maggio. Ode*; *Funerali dell'imperatore Napoleone: relazione officiale della traslazione delle sue spoglie da Sant'Elena a Parigi e descrizione del funebre corteggio*. Torino: Fontana, 1841. Sull'edizione del 1839 si veda la recensione di Defendente Sacchi, *Storia di Napoleone; di P. M. Laurent de Lardèche, illustrata da Orazio Vernet, voltata in italiano da Antonio Lissoni*, «Annali universali di statistica economia pubblica, storia, viaggi e commercio», Serie 1, volume 62, ottobre 1839, Fascicolo 184, pp. 7-8. L'importanza delle illustrazioni di Horace Vernet per la diffusione dell'iconografia napoleonica trova conferma nella copia, ad opera di anonimo, conservata presso il Museo Poldi Pezzoli a Milano (dalla collezione di Riccardo Lampugnani).

[31] Adolfo Thiers, *Storia del Consolato e dell'Impero di Napoleone*, Milano, Per Borroni e Scotti; poi Milano, Sanvito, 1845-1863.

La celebrazione del mito dell'imperatore, sepolto con poco decoro nella "valletta dei Gerani" sull'isola di Sant'Elena, traeva spunto dalla decisione di Luigi Filippo di riportarne in Francia le spoglie nel 1840[32]. Non a caso, l'edizione della *Vita* di Laurent de l'Ardèche accoglie la relazione della solenne traslazione delle spoglie dell'imperatore e un'edizione del *Cinque maggio*, presentato ancora come opera anonima benché a quelle date il nome dell'autore fosse ben noto.

Che don Conti e don Macario non fossero i soli a subire il fascino della figura di Napoleone lo documenta, tra l'altro, l'esistenza a Lovere di una seconda copia della vita di Thiers, pervenuta alla Biblioteca Civica, e soprattutto la presenza nelle collezioni dell'Accademia Tadini di un esemplare della medaglia incisa da Antoine Bovy in occasione della traslazione del 1840 (Galleria dell'Accademia Tadini, Medaglie, R 63, fig. 2, a-b) e della celebre Medaglia di Sant'Elena, istituita con il decreto imperiale di Napoleone III il 12 agosto 1857 (a ridosso delle celebrazioni per il compleanno di Napoleone, Galleria dell'Accademia Tadini, Medaglie, R 121, fig. 3, a-b) e destinata ai reduci delle campagne napoleoniche, che resta però di provenienza ignota[33].

Raggiunta l'Unità d'Italia, Napoleone sarebbe tornato insieme a Canova da protagonista negli affreschi di Palazzo Silvestri a Sovere, compiuti intorno al 1862, dove la sala degli uomini illustri celebra, in una lunetta, lo scultore che ritrae l'imperatore, accanto a Raffaello, Michelangelo e Torquato Tasso[34].

---

[32] Una curiosa nota, *Tomba di Napoleone all'Isola di S. Elena*, «Annali universali di statistica economia pubblica, storia e viaggi» Serie 1, volume 5, agosto 1825, Fascicolo 13 e 14, pp. 841, rende noto che il proprietario del terreno, il signor Torbet, pretendeva il pagamento di un "biglietto" per chi intendeva visitare la tomba.

[33] Sulla Medaglia di Sant'Elena cfr. Sudhir Hazareesingh, *La légende napoléonienne sous le Second Empire: les médaillés de Sainte-Hélène et la fête du 15 Août*, «Revue historique», 2003/3 n. 627 pp. 543-566; A. Arisi Rota, *Il cappello dell'imperatore. Storia, memoria e mito di Napoleone Bonaparte attraverso due secoli di culto dei suoi oggetti*, Roma, Donzelli 2021, pp. 100-106.

[34] Questo importante episodio ha trovato ora illustrazione adeguata nei contributi di Elena Lissoni, *Abitanti del Risorgimento* e Cristian Bonomi, *La ghirlanda dei cognomi*, in *Il Palazzo Silvestri di Sovere. I segni della storia*, a cura di Marco Albertario, Bergamo, Bolis Edizioni 2023, pp. 46-93 e 21-45.

Contenuto

c. 1*r*: «Vedasi a tergo, in oro, il titolo e l'intento della raccolta».
«Dirumpamus vincula eorum / et projciamus a nobis iugum ipsorum»
c. 1*v*: «Ad alligandos reges eorum in compedibus; / et nobiles eorum in manicis ferreis»
La prima citazione è una citazione dal Salmo 2, v. 3: «Frange eorum vincula, et dimittamus funiculos eorum», rielaborata in forma di antifona;
la seconda è una citazione dal Salmo 149, v. 8 « Ut faciat in eis vindictam in nationibus, increpationes in populis; ut alliget reges eorum in compedibus, et nobiles eorum in manicis ferreis».

1. c. 2*r*: *I profughi di Parga*
Inc.: «La disperazione» / «Chi è quel Greco, che guarda e inspira / là seduto nel basso del lido? / Par che fissi rimpetto a Corcira»
c. 6*r Parte II - Il Racconto*
c. 11*v - Parte III - L'abbominazione*
Decorazioni a penna: c. 5*v*: panoplia; c. 8*v*: panoplia; c. 15*r*: panoplia

Sull'autore (Milano 1783 – Torino 1851) cfr. Giuliano Innamorati, *Berchet, Giovanni* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, volume 8, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana 1966, pp. 790-798; A. Quondam, *Risorgimento a memoria* 2011, pp. 209-221.
Si tratta di: Giovanni Berchet, *I profughi di Parga* (Parigi 1823), in *Poesie di Giovanni Berchet*, Londra, senza indicazione di editore, 1824, pp. iii-xxxvi; G. Berchet, *Poesie. Quarta edizione rivista dall'autore, coll'aggiunta di altre nuove romanze e delle Fantasie*, Londra, Stamperia di R. Taylor, 1830, pp. 3-33. Ora in Giovanni Berchet, *Opere*, a cura di Marcello Turchi, Napoli, Casa Editrice Fulvio Rossi, 1972, pp. 51-72.

c. 16*r* e *v*: bianca

2. c. 17*r*: *Il Romito del Cenisio*
Inc.: «Viandante, alla ventura / L'ardue nevi del Cenisio / Un estraneo superò»
c. 20*r*: «Del sig.re Gio. Berchet di Londra»
Decorazioni a penna: c. 20*r*, Cornice decorativa, con iniziali C.G.

Si tratta di: Giovanni Berchet, *Il romito del Cenisio* (Londra 1824), in *Poesie di Giovanni Berchet*, 1824, pp. xlvii-lv; in G. Berchet, *Poesie. Quarta edizione,* 1830, pp. 43-53; ora in G. Berchet, *Opere* 1972, pp. 80-83.

3. c. 20*v*: *Il prigioniero. Cantico*
inc: «Luna, romita aerea / Tranquillo astro d'argento / Come una vela candida»
c. 24r. «Note al Prigioniero».

Le note consentono di identificare l'autore con Giunio Bazzoni (Milano 1801 - Lezzeno? 1849) sul quale Mario Quattrucci, *Bazzoni, Giunio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, volume 7, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana 1965, pp. 338-339.

L'ode fu composta nel marzo 1825, quando si era diffusa la notizia – successivamente rivelatasi infondata – della morte di Silvio Pellico. Conobbe una circolazione manoscritta e in forma anonima o con attribuzioni improprie per non incorrere nella censura: si vedano Isidoro Del Lungo, *Un cimelio patriottico del 1825*, «Rivista d'Italia», anno X, vol. II, settembre 1907, pp. 353-373, che ripropone i tre testi, e Attilio Gentile, *Due poesie di Giunio Bazzoni*, «La Porta Orientale. Rivista Giuliana di Storia Politica ed Arte», anno X, vol. II, anno XVIII, n. 3-4, marzo-aprile 1948, pp. 85-93. In seguito, il componimento fu pubblicato con il titolo *Sulla creduta morte di Silvio Pellico* nelle *Note storiche* alle *Mie prigioni* di Silvio Pellico curate da Pietro Maroncelli (ed. Baudry, Parigi 1833; ed. cons. *Note storiche di P. Maroncelli alle Mie prigioni di Silvio Pellico*, Venezia, Tipografia e libreria A. Santini 1848, pp. 68-72), con varianti rispetto al testo manoscritto, che fu poi ripreso e pubblicato dallo stesso Bazzoni, con il titolo *Il prigioniero*, in occasione delle nozze della nipote nel volumetto *Nelle fauste e salutate nozze del benemerito cittadino medico Giovanni Polli con Rosa Bazzoni l'autore agli sposi D.*, [S.l.], Milano, Tipografia Molina [1848?]. La lezione accreditata in quel volume è riproposta in Giunio Bazzoni, *Poesie*, edite a cura dei nipoti, Milano, Ditta Galli e Raimondi del dott. G. Martinelli 1897, con una prefazione postuma di Andrea Maffei.

L'immediato successo dell'ode è attestato da Giuseppe Rovani (*Le tre arti considerate in alcuni illustri Italiani contemporanei*, Milano, Fratelli Treves, 1874, I, p. 89) che la definisce «Quell'ode che, dopo il *Cinque Maggio*, destò forse il più gran rumore che mai siasi udito dall'un capo all'altro d'Italia».

4. c. 24*v*: *Clarina*
Inc.: «Sotto i pioppi della Dora / dove l'onda è più romita / ogni dì nell'ultim ora»
c. 26*v*: «Del sig.re Gio. Berchet di Londra».

Si tratta di: Giovanni Berchet, *Clarina* (*Romanza*), foglio volante, 1822, in *Poesie di Giovanni Berchet*, 1824, pp. xxxix-xliv; G. Berchet, *Poesie. Quarta edizione* 1830, pp. 35-42; ora in G. Berchet, *Opere* 1972, pp. 77-79.

5. c. 27*r*: *Le fantasie. Del medesimo A.*

Inc.: «Un italiano balestrato dalla stupida prepotenza grida à suoi fratelli /Niun popolo più di voi può mostrare, né più calamità da compiangere, né più errori da evitare, né più virtù che vi facciano rispettare, né più grand'animo degne d'esser liberate dall'obblivione».

c. 28*r*: *Sogno I.* / *Le fantasie. Canto 1*.

Inc.: «Per entro i fitti popoli / lungo i deserti calli, /sul monte aspro di gieli»

c. 30*v*: *Sogno Secondo*. / *Canto II*

Inc.: «Era sopito l'esule;/ era la notte oscura / I sogni suoi travolti»

c. 31*v*: *Sogno terzo. Canto III*

Inc.: «Era sopito l'esule;/ era la notte oscura / Un altro il sogno. Ei siede»

c. 35*r*: disegno a penna che rappresenta una chiesa con attiguo edificio non identificato.

c. 36*r*: *Sogno quarto. Canto IV*

Inc.: «Era sopito l'esule;/ era la notte oscura / Il sogno erano agnelle»

c. 38*v Cantico*

c. 40*v Sogno V*

Inc.: «Era sopito l'esule;/ era la notte oscura / e nulla più del lago»

c. 44*v*: «Note sui medesimi»

c. 45*v*: «Ai 15 maggio 1832».

Si tratta di Giovanni Berchet, *Le Fantasie* (in prima edizione Parigi 1829), in G. Berchet, *Poesie. Quarta edizione* 1830, pp. 109-142; ora in G. Berchet, *Opere* 1972, pp. 117-136.

6. c. 45*v*: *Ode 1ª di Gabriello Rossetti*

Inc.: «Sei pur bella cogli astri sul crine / che scintillan quai vivi zaffiri / è pur dolce quel fiato che spiri»

c. 48*r*: «V. Monti» cassato.

Il manoscritto comprende due composizioni di Gabriele Pasquale Giuseppe Rossetti (Vasto 1783 – Londra 1854) sul quale Raffaele Giglio, *Rossetti, Gabriele*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, volume 88, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2017, pp. 568-571; A. Quondam, *Risorgimento a memoria* 2011, pp. 239-246.

L'*Ode* riprende una parte della stanza XIII de *La Costituzione in Napoli nel 1820*; è presente con lo stesso taglio in *Antologia repubblicana* 1831, pp. 225-230.

Il testo completo si può leggere in: *Poesie di Gabriele Rossetti ordinate da G. Carducci*, Firenze, G. Barbèra editore, 1861, pp. 101-385; Zulia Be-

NELLI, *Gabriele Rossetti: notizie biografiche e bibliografiche raccolte da Zulia Benelli dott. in lettere*, Firenze 1898, p. 99.

7. c. 48*v*.: *Ode II*
Inc.: «Duro, o prole di Giove, eterne Muse, / Serva la patria aver: più duro assai / Niune aver leggi, e senza remo o vela»
c. 50*v*.: «V.M.»

È la prima – ma non la più antica – delle composizioni di Vincenzo Monti (Alfonsine di Romagna 1754 – Milano 1828) trascritta nella raccolta: GIUSEPPE IZZI, *Monti, Vincenzo* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, volume 76, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana 2012, pp. 300-311; A. QUONDAM, *Risorgimento a memoria* 2011, pp. 115-118.
Si tratta della canzone *Il congresso cisalpino in Lione. A Bonaparte*, 1802; è pubblicata in *Opere del cavaliere Vincenzo Monti*, voll. I-IV, Italia [Bologna, dalla Stamperia delle Muse], vol. voll. V-VIII, Bologna, dalla Stamperia delle Muse 1821-1828, vol. II, 1821, pp. 113-117.
È presente in: *Parnasso Democratico* 1800, p. 16; *Antologia Repubblicana* 1831, p. 7; *Canzoniere per la gioventù* 1834, pp. 210-214; *Antologia Napoleonica*, in *Massime di Napoleone* 1838, pp. 171-175.
Per considerazioni critiche e edizione LUCA FRASSINETI, *L'opera del Monti dal 1797 al 1803*, in VINCENZO MONTI, *Poesie (1797-1803)*, a cura di Luca Frassineti, prefazione di Gennaro Barbarisi, Ravenna, Longo Editore 1998, pp. 110-112, 154-155 n. 19; 391-396 n. XIX.

8. c. 51*r*.: *Il Decreto.* / *Ode*.
Inc.: «Fra le Gamelie Vergini / curatrici divine / del regal parto e roride»
c. 54*r*: «V. Monti»

Composto da Vincenzo Monti nel 1807 per celebrare la nascita di Giuseppina, figlia di Eugenio di Beauharnais, viceré del Regno d'Italia, e della sua sposa Augusta Amalia e il decreto del 14 marzo 1807 con il quale il viceré istituiva i licei-convitto, *Le Vergini Gamelie. In occasione del parto di S. A. I. la vice-regina d'Italia e del decreto XIV marzo su i Licei Convitti* si può leggere in *Opere del cavaliere Vincenzo Monti* 1821-1828, vol. II, 1821, pp. 148-153.
È pubblicato nell'*Antologia Napoleonica* in *Massime di Napoleone …* 1838, pp. 319-324.

9. c. 54*v*: *Il rimorso di Giovanni Berchet*
Inc.: «Ella è sola, dinnanzi le genti, / sola in mezzo dell'ampio convito / Nè alle dolci compagne ridenti»

c. 56*v*: «Copiata ai 16 giugno 1832».

Si tratta di: Giovanni Berchet, *Il rimorso* in prima edizione in *Poesie di Giovanni Berchet* 1824, pp. LIX-LXV; G. BERCHET, *Poesie. Quarta edizione* 1830, pp. 55-61; in G. Berchet, *Opere* 1972, pp. 84-86.

10. c. 57*r*: *Matilde. Romanza di Giovanni Berchet*
Inc.: «La fronte riarsa / stravolti gli sguardi / La guancia cosparsa»
c. 58*r*: «Ai 18 giugno del 1832»

Si tratta di: Giovanni Berchet, *Matilda* in prima edizione in *Poesie di Giovanni Berchet* 1824, pp. LXIX-LXXIII, in G. BERCHET, *Poesie. Quarta edizione* 1830, pp. 63-67; ora in G. BERCHET, *Opere* 1972, pp. 86-87.

11. c. 58*v*: *Il trovatore. Di Giovanni Berchet*
Inc.: «Va per la selva bruna / Solingo il trovator / domato dal rigor».
c. 59*v*: «Ai 19 giugno del 1832»

Si tratta di: Giovanni Berchet, *Il trovatore*, in prima edizione in *Poesie di Giovanni Berchet* 1824, pp. LXXVII-LXXXI; G. BERCHET, *Poesie. Quarta edizione* 1830, pp. 71-73; ora in G. BERCHET, *Opere*, a cura di M. Turchi, Napoli, Casa Editrice Fulvio Rossi, 1972, pp. 88-89.

12. c. 60*r*: *Canzone di Lorenzo Mascheroni*
Inc.: «Bell'Italia, alza la fronte / Or si cangia il tuo destino / il tuo figlio è già vicino»
c. 61*r*: «Fatto ai 22 giugno 1832»

Sull'autore (Bergamo, 1750 – Parigi, 1800): LUIGI PEPE, *Mascheroni, Lorenzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, volume 71, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana 2008, pp. 552-556.

Si tratta di: Lorenzo Mascheroni, *All'Italia*, pubblicata in prima edizione nel 1800 a Parigi su un foglio volante (cfr. LUCA BANI, MARCO SIRTORI, *Catalogo delle opere a stampa di Lorenzo Mascheroni*, in *Catalogo delle lettere e delle opere manoscritte di Lorenzo Mascheroni*, a cura di Francesco Tadini, Luca Bani, Marco Sirtori, numero monografico di «Bergomum, Bollettino della civica biblioteca Angelo Mai di Bergamo», anno XCIV, nn. 2-3, aprile – settembre 1999, pp. 434-490, alle pp. 456, nn. 52, 54, 468 n. 109).

È accolta in: *Raccolta di poesie repubblicane de' più celebri autori viventi*, Parigi, Stamperia Galletti [1800], pp. 100-102; *Il Parnasso Democratico, ossia Raccolta di poesie repubblicane de' più celebri autori viventi*, a cura di

Giuseppe Bernasconi, Bologna, Fratelli Masi, 1800-1801, pp. 123-126; *Antologia repubblicana* 1831, pp. 113-115.

Ora in: Lorenzo Mascheroni, *L'invito a Lesbia Cidonia e altre poesie*, a cura di Giulio Natali, Torino, Utet, 1920, pp. 104-106.

Si veda anche *infra*, n. 31.

13. c. 61*v*: *Sciolti del Ceroni. Da lui scritti nell'anno 1805*

Inc.: «Sotto una quercia di parlanti foglie / In sulla riva del Ticin, che altero / Volge all'Atene Longobarda il corso».

c. 64*v*: «Ai 23 giugno 1832».

14. c. 65*r*: *Sonetto del medesimo in occasione della sua prigionia pei sciolti precedenti*.

Inc.: «Trista carcere lurida mi chiude / Asil debito a gente ai vivi morta / Polacco ceffo sta: tien sulla porta».

15. c. 65*v*: *Sonetto dello stesso sulla strada del Sempione*.

Inc.: «In questi monti, ove pur l'uom non diero/ unqua stabile via, di ghiaccio carchi / i gioghi, ambiro invan duci e monarchi».

L'autore delle tre composizioni (nn. 13, 14, 15) va identificato con il veronese Giuseppe Giulio Ceroni (San Giovanni Lupatoto, Verona, 1774 - Governolo, 1813) sul quale: Guido Mazzoni. *Un commilitone di U. Foscolo*, in *Atti del Regio Istituto veneto di scienze, lettere ed arti*, s. 7, IV, 1892-1893, pp. 321-401; Sergio Cella, *Ceroni , Giuseppe Giulio* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, volume 23, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana 1979, pp. 794-796; Arianna Libralon, *Giuseppe Giulio Ceroni commilitone del Foscolo e poeta delle campagne napoleoniche*, in «Atti dell'Istituto veneto di scienze, lettere ed arti. Classe di scienze morali, lettere ed arti», vol. 151, 1993, IV, pp. 985-1060; *L'affaire Ceroni: ordine militare e cospirazione politica nella Milano di Bonaparte*, a cura di Stefano Levati, Milano 2005.

Gli *Sciolti di Timone Cimbro a Cicognara*, nei quali criticava Napoleone, ebbero circolazione manoscritta e poi due edizioni (cfr. Gaetano Melzi, *Dizionario di opere anonime e pseudonime di scrittori italiani o come che sia aventi relazione all'Italia*, Volume III, Milano, Luigi di Giacomo Pirola, 1848, pp. 148-149) ma costarono all'autore la prigionia. Il sonetto (n. 14) sarebbe stato scritto durante la prigionia e sarebbe apparso (secondo quanto attesta Giovanni De Castro, *Milano durante la dominazione napoleonica giusta le poesie, le caricature ed altre testimonianze dei tempi*, Milano, Libreria Fratelli Dumolard, 1880, pp. 157-158) entrambi sarebbero

stati pubblicati nel 1803. La terza composizione (n. 15) fa riferimento all'inaugurazione della strada del Sempione (9 ottobre 1805).

16. c. 66*r*: *Allegoria del Abbate Romano Monti*.
Inc: «Fingi, o Scultor, d'umano sangue lordo / sovra carro di creta il genio Franco / E cospiranti in vergognoso accordo».

Malgrado l'uso fuorviante delle lettere maiuscole, l'autore va identificato con "l'abate romano Monti", ossia con Vincenzo Monti nel periodo romano. Come tale è accolto, con il titolo *Il terrorismo di Francia*, in *Poesie varie di Vincenzo Monti*, nell'appendice pubblicata in *Tragedie drammi e cantate di Vincenzo Monti*, Milano, Giovanni Resnati 1840 (*Opere di Vincenzo Monti*, tomi I-VI, Milano, Giovanni Resnati 1839-1842). La vicenda critica è ripercorsa da Roberto Tissoni, *Di un sonetto falsamente attribuito a Vincenzo Monti*, «Studi e problemi di critica testuale», 26, 1983, pp. 35-54, che ha attirato l'attenzione sul fatto che il sonetto figura,: con il titolo *Il genio democratico francese*, in Giovanni Pindemonte, *Poesie e lettere di Giovanni Pindemonte, raccolte e illustrate da Giuseppe Biadego*, Bologna, Zanichelli, 1883, p. 12; e ancora, con il titolo *Del Marchese Pindemonte sopra la Rivoluzione di Francia*, in *Annotazioni di Pietro Schedoni sopra cento sonetti di alcuni fra i più celebri autori ad uso del figlio proprio nell'età opportuna*, Modena per gli eredi Soliani tip. Reali, 1827, p. 20. Il riferimento è a Giovanni Pindemonte (Verona, 1751 – Verona, 1812), fratello del più noto Ippolito.

Compare anche senza titolo con un riferimento a Vittorio Alfieri in *Nuova raccolta di eccellenti sonetti d'illustri italiani dal secolo 13. sino al 19. ad uso di coloro che studiano lingua, poesia ed eloquenza*, a cura di Nicola Aloi, Chieti, Tipografia dell'Intendenza di Francesco Delvecchio, 1843, p. 178.

Si legge infine con il titolo *Il genio della Francia* e un riferimento a Angelo Maria Besutti della Mirandola, nelle *Memorie storiche della città e dell'antico ducato della Mirandola pubblicate per cura della Commissione Municipale di Storia Patria e di Arti Belle della Mirandola*, vol. VIII, Mirandola 1890, pp. 130-132.

Antonio Zanolini, *Antonio Aldini ed i suoi tempi. Narrazione storica con documenti inediti o poco noti pubblicati da Antonio Zanolini*, Firenze, Felice Le Monnier, 1867, Volume 2, pp. 420-421 n. 131, pubblica il S*unto di un rapporto di Egidio Calza commissario di Polizia del 2 circondario di Bologna indirizzato il 14 del luglio 1807 a S.E. il sig. Aldini Ministro segretario di Stato del Regno d'Italia*, nella quale è descritto il ritrovamento di una copia del sonetto con il titolo *Si ordini ad uno scultore la Statua del Genio gallico*, nel breviario di un parroco.

17. C. 66*v*: *Amor cosa è. Sonetto*
Inc.: «In me parla un pensier. L'altro risponde / Che cosa è amor? … È un foco … E chi l'accende? / Un raggio di beltà … Dove risplende? …».
«Dell'arciprete Orzini bolognese».

Il testo attribuito a un "arciprete" Orzini coincide con quello a firma di «G.G. Orsi 1700» pubblicato in: *Il libro dell'amore; poesie italiane raccolte, e straniere raccolte e tradotte da Marco Antonio Canini*, volume I, Venezia 1885, p. 16. L'autore è probabilmente da identificare con Giovan Gioseffo Felice Orsi (Bologna 1652 - Ponte Basso, Modena 1733), sul quale: Valentina Varano, *Orsi, Giovan Gioseffo Felice* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, volume 79, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana 2013, pp. 602-605.

18. c. 67*v*: *Canzone*.
Inc.: «Dal nereggiante e tacito / sen della madre antica / de' sogni e del silenzio / sorgea la bruna amica».
c. 69*r*: «Li 6 nov. 1832».

Come: *Sogno. Ode III* in *La Faoniade. Inni e odi di Saffo tradotti dal testo greco in metro italiano da S.I.P.A.*, Pisa, dalla tipografia della Società Lett., 1801, pp. 59-65. Nella *Lettera a Licofonte Trezenio* (Antonio di Gennaro, duca di Belforte, principe di San Martino) che apre il testo l'autore, Sosare Itomejo Pastor Arcade, afferma di presentare la traduzione di un testo di Saffo individuato in un manoscritto acquistato in Egitto. Secondo Gaetano Melzi, *Dizionario di opere anonime e pseudonime di scrittori italiani o come che sia aventi relazione all'Italia*, tomo I, Milano, Luigi di Giacomo Pirola, 1848, p. 395, l'autore va identificato con Vincenzo Maria Imperiali (Latiano, Brindisi, 1738 - Napoli, 1816), sul quale: Guido Gregorio Fagioli Vercellone, *Imperiali, Vincenzo Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, volume 62, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana 2004, pp. 315-317.

19. c. 69*v*: *Il Cinque maggio. Ode*
Inc.: «Ei Fù siccome immobile / dato il mortal sospiro / stette la spoglia immemore».
c. 71*v*: «Ode di Alessandro Manzoni copiata il giorno 7 novembre del 1832».

È l'unica opera di Alessandro Manzoni (Milano 1785 – Milano 1873) accolta nel manoscritto loverese; sulla produzione politica di Manzoni, cfr. A. Quondam, *Risorgimento a memoria* 2011, pp. 181-192.

Il testo, approntato fra il 17 e il 20 luglio 1821 (cfr. Anna Maria Mazziotti, *Dalle gazzette europee al "cantico" manzoniano La morte di Napoleone nella stampa europea e nel Cinque Maggio*, 1987, consultato on line in https://www.academia.edu/44455495/_Ei_fu_la_morte_di_Napoleone_dalle_gazzette_europee_al_Cinque_Maggio), ebbe una circolazione manoscritta fino alla prima edizione a stampa in Alessandro Manzoni, *Cinque inni sacri ed un'ode di Alessandro Manzoni*, Torino, Marietti, 1823. Per le vicende testuali si rimanda a Isabella Becherucci, *«Il Cinque Maggio»: storia del testo ed edizione critica*, «Prassi ecdotiche della modernità letteraria», 4-2, 2019, pp. 97-140; Giulia Raboni, *Il Natale di Napoleone*, in *La Milano di Napoleone* 2021, pp. 75-78.

È accolta in *Antologia Napoleonica* in *Massime di Napoleone …* 1838, pp. 369-373. L'edizione di riferimento è Alessandro Manzoni, *Inni sacri e odi civili*, introduzione e commento di Pierantonio Frare, Milano, Centro nazionale studi manzoniani, 2017 (Edizione nazionale ed europea delle opere di Alessandro Manzoni, 1), pp. 197-213.

20. c. 72*r*: *Ode a Manzoni*.

Inc.: «No, non morrà quel cantico / che tu sciogliesti all'urna / quel suon che fa rivivere».

c. 73*r*: « D'ignoto. Copiata il giorno 3 gennaio dell'anno 1833».

La composizione è indicata come anonima. È pubblicata come *Ode* in *Antologia Napoleonica* in *Massime di Napoleone …* 1838, pp. 374-376, con riferimento a «C.P.»; nella stessa sede editoriale compare, sempre a firma «C.P.». nel 1832, una composizione «In morte del duca di Reichstadt, figlio di Napoleone» (ivi, pp. 398-402). È censita come anonima da Maria Dell'Isola, *Napoléon dans la poésie italienne a partir de 1821*, Paris, Librairie Universitaire J. Gamber Éditeur, 1927, p. 113, nota 2 e p. 334, dove è riportata come: *Ode a Manzoni, in lode del 5 maggio* tra le composizioni del 1833.

La sola prima strofa è riportata in: *Il cinque maggio di Alessandro Manzoni / Der fünfte Mai übersetzt von August Benne*, Berlin, Vereine Buchhandlung 1846, p. 1, con un riferimento al conte Paolo Pola di Treviso, da identificare con Paolo Luigi Pola (Treviso, 1773 – Treviso, 1841).

21. c. 73*v*: *A Napoleone. Sonetto. Un soldato italiano nella pace di Tilsit*

Inc.: «Col vasto immaginar, tant'orbe cinse / Quant'aria scorre Luna che tramonti / Torri col pié di bronzo in alto spinse».

Per un profilo di Melchiorre Cesarotti (Padova 1730 – Selvazzano, Padova, 1808) si veda Giorgio Patrizi, *Cesarotti, Melchiorre*, in *Dizionario*

Biografico degli Italiani, volume 24, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1980, pp. 220-229.

Il sonetto di Melchiorre Cesarotti – qui attribuito ad un anonimo soldato e messo in relazione ai trattati di pace firmati nel 1807 con i sovrani di Prussia e Russia – fu probabilmente composto nel 1805 dopo l'incoronazione milanese di Napoleone a re d'Italia. Il sonetto compare con il titolo *In occasione dell'Incoronazione di Napoleone in Milano. Sonetto* in *All'augusto natale e battesimo del re di Roma omaggio poetico di varj autori*. In Venezia, nella tipografia Andreola, 1811, come opera di «B. V.». È infine pubblicato come *In occasione dell'incoronazione di Napoleone in Milano*, a firma di Cesarotti in *Antologia Napoleonica* in *Massime di Napoleone* 1838, p. 235.

Ora in: Melchiorre Cesarotti, *Poesie. Edizione critica e commento*, a cura di Valentina Gallo, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 2016, pp. 296-297 n. 95.

22. c. 74*r*: *Le vittorie di Napoleone I il Grande. Cantica*

«Recitata in presenza di S.A. I. il principe viceré Eugenio Napoleone, il giorno 23 aprile 1806 nell'Accademia tenuta dal Battaglione degli studenti dell'Università di Pavia, per festeggiare le vittorie del genio del secolo Napoleone 1 il Grande Imperatore de' Francesi e Re d'Italia.»

Inc.: «M'assisti amica Musa, e reggi il volo / all'estro animator, che il sen m'accende / Di furor sacro e mi trasporta al Polo».

c. 76*v*: «Ricopiata il giorno 14 novembre 1832».

Non ho individuato altre occorrenze della composizione che, come mi suggerisce Alessandra Ferraresi, potrebbe essere inedita.

23. c. 77*r*: *All'Italia. Ode*

Inc.: «Su figli d'Italia, su in armi coraggio / Il suolo qui è nostro. Del nostro retaggio / Il turpe mercato finisce pei re».

c. 77*v*: «Ode di Giovanni Berchet, di Londra, copiata il giorno 14 novembre 1832».

Si tratta di: Giovanni Berchet, *All'armi! All'armi! Ode scritta in occasione delle Rivoluzioni di Modena e Bologna scoppiate nel 1830* (1831) apparsa in prima edizione nell'*Antologia repubblicana*, Bologna 1831, pp. 237-238.

Ora G. Berchet, *Opere* 1972, pp. 137-138.

24. c. 78*r*: *La spada di Federico secondo re di Prussia. / V. Monti*

Inc.: «Sul muto degli eroi sepolto frale / Eterna splende di virtù la face. / Passa il tempo, e la sventola coll'ale».

c. 83*r*: «Di V. Monti. Copiata il giorno 15 novembre 1832».

Si tratta di Vincenzo Monti, *La spada di Federico II*, 1806. È pubblicata in *Opere del cavaliere Vincenzo Monti* 1821-1828, vol. I, 1821, pp. 229-240.

È pubblicata come *Ode* in *Antologia Napoleonica* in *Massime di Napoleone …* 1838, pp. 374-376, pp. 274-3264; *Parnaso italiano: poeti italiani contemporanei maggiori e minori / preceduti da un discorso preliminare intorno a Giuseppe Parini e il suo secolo scritto da Cesare Cantù e seguiti da un saggio di rime di poetesse italiane antiche e moderne scelte da A. Ronna.* Parigi, Baudry 1843, pp. 272-274.

25. c. 84*r*.: *Estro bellico di Bernardo Calura. Ai nemici*

Inc.: «Funereo cantico di guerra intuono; / Popoli uditene l'orribil suono / O a libertade popoli avversi».

26. c. 84*v*: *A Dio del Medesimo*

Inc.: «Io parlo a te che abiti negli altissimi / D'atre caligini cinte e d'orror / A te che interni ciel, che abisso penetri».

Su Bernardo Maria Calura (Murano 1756 - Portogruaro 1830) cfr. Nereo Vianello, *Calura, Bernardino Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, volume 16, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana 1973, pp. 822-824.

La prima risulta pubblicata con riferimento all'autore e titolo *Ai nemici* in *Anno poetico, ossia Raccolta annuale di poesie inedite di autori viventi*, Venezia, dalla tipografia di Antonio Curti Presso Giustino Pasquali Q. Mario, 1797, p. 254. Non ho potuto verificare *Estri bellici di Bernardo Calura. L'anno primo della Veneta ricuperata Libertà* [Venezia 1797].

27. c. 85*r*.: *La Prineide di Carlo Porta*.

Inc.: «L'eva ona nocc di pu indiavolaa, / Scur come in bocca a un lôff; no se sentiva / Ona pedana, on moviment, on fiaa».

Composizione di Tommaso Grossi (Bellano 1790 – Milano 1853) sul quale Giuseppe Zaccaria, *Grossi, Tommaso* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 59, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana 2002, pp. 814-818.

Viene trascritto, con il riferimento a Carlo Porta il poemetto satirico noto come «*Vision*» (*Visione*), «*El dì d'incoeu*» (*Il giorno d'oggi*) e «*El sogn de Prina*» (*Il sogno di Prina*) anche tradotti in italiano. Nel 1826 venne

pubblicato come «*La Prineide. Sogn*» in *Raccolta di poesie inedite in dialetto milanese di Carlo Porta: coll'aggiunta della Prineide e di alcune altre anonime*, 1826, p. 177-187.

Ora in: Tommaso Grossi, *Poesie milanesi*, *nuova edizione rivista e accresciuta,* a cura di. Aurelio Sargenti, Novara, Interlinea, 2008.

28. c. 90*v*: *Canzoni per la rivoluzione del 1797*

Inc.: «I / Vi ringrazio eterni Dei / Che compiste i voti miei / sciolti ormai dai lunghi affanni».

Inc.: «II / Su Bresciani, su l'armi prendete / Se si avvanzano i nemici / quegli schiavi codardi infelici».

Inc.: «III / Innalza o popolo /Giulivi canti / I duri vincoli».

Inc.: «IV / La maestà del popolo / I suoi diritti afferra / Insegne di tirannide».

Si tratta di composizioni destinate ad essere cantate, prodotte (o note) in ambito bresciano negli anni della Repubblica Cisalpina; grazie al suggerimento di Luciano Faverzani ho potuto individuarle nella *Raccolta dei decreti del Governo Provvisorio Bresciano e di altre carte pubblicate a quest'epoca con le stampe*, volume IV, Brescia, Tipografia Dipartimentale, vol. IV, 1804, I, con il titolo *Canzonetta per musica* (ivi, pp. 133-134); II. con il titolo: *Canzoni popolari sull'aria marsigliese* (ivi, pp. 84-85); III, con il titolo di: *Inno alla libertà da cantarsi nel giorno della Festa dell'innalzamento dell'albero* (ivi, pp. 87-88); IV, con il titolo: *L'insegna del leone demolita dal sovrano popolo bresciano* (pp. 94-95).

29. c. 94*r*: *Inno patriottico*

Inc.: «Or che splende benigna la sorte / Che i miei ceppi fortuna spezzò / Non più stretto fra l'empie ritorte».

c. 94*v*: «Ai 27 dicembre 1832. Dum Diaconus eram».

Anche questa composizione è pubblicata in: *Raccolta dei decreti del Governo Provvisorio Bresciano* IV, 1804, pp. 86-87, con il titolo *Nuovo inno patriottico*.

30. c. 95*r*: *Ode a Napoleone. Dell'Abate Antonio Bianchi*

Inc.: «Non si fiaccò l'orgoglio / sui campi di Frinlando ai duri Sarmati / Ove amaro cordoglio».

c. 96*v*: «ai 28 Decembre 1832».

Sull'autore, l'abate bresciano Antonio Bianchi (Collio di Valle Trompia, Brescia 1774 - Brescia 1828) cfr. Gian Franco Torcellan, *Bian-*

chi, Antonio, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 10, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana 1968, pp. 66-67.

Si tratta di *Le vittorie di Napoleone Il Grande riportate sopra i russi. Ode di Antonio Bianchi segretario dell'Ateneo di Brescia*, Brescia, Nicolò Bettoni, 1812.

31. c. 97r: *Canzone di Lorenzo Mascheroni*

Inc.: «Bella Italia, alza la fronte / Or si cangia il tuo destino / il tuo figlio è già vicino».

c. 98*r*; «Ai 2 Gennaio 1833, anno nuovo».

cfr. supra, n. 12.

32. c. 99*v*: *A Napoleone. Sonetto. Del marchese Mandelli di Piacenza*

Inc.: «O della terra imperador, Te il fato / a lunga etade maturò dal molto / Urtar delle vicende, affaticato».

Si tratta del sonetto pubblicato in *Saggio sulla filosofia del gusto; Sonetto a Napoleone. Raccolta di sonetti. Tre canti in lode del SS. Natale. Novella*, Bergamo, Tipografia Sonzogni 1809, pp. XXXII.

L'autore potrebbe essere Bernardino Mandelli (Piacenza? 1796-1827): ricavo le notizie biografiche da Antonio Domenico Rossi, *Ristretto di storia patria ad uso de' Piacentini*, volume 5, Piacenza, dai torchi Del Majno, 1833, pp. 538-542.

33. c.99*r*: *Le Api panacridi in Alvisopoli. Solennizzandosi in Alvisopoli la nascita del Re di Roma Napoleoncino. Prosopopea del Monti*

Inc.: «Quest'aureo miele etereo / Sul timo, e le viole / dell'aprica Alvisopoli».

Si tratta di Vincenzo Monti, *Le Api panacridi in Alvisopoli. Prosopopea per la nascita del Re di Roma*, in *Opere del cavaliere Vincenzo Monti* 1821-1828, vol. II, 1821, pp. 133-138.

È pubblicata in *Antologia Napoleonica* in *Massime di Napoleone …* 1838, pp. 363-368.

34. c.100*v*: *La morte di Luigi XVI*

Inc.: «Il tiranno è caduto: sorgete / Genti oppresse, natura respira / Re superbi tremate scendete».

c. 102*v*: «Si crede che il presente componimento sia del cavalier Vincenzo Monti per il quale se acquista lode di bell'ingegno; tuttavia non gli

può non venire l'infamia, di cui vanno coperti i promotori della Francese rivoluzione».

Per l'anniversario della caduta dell'ultimo re de' Francesi. Inno, [Milano], Dalla Tipografia nazionale [gennaio 1799], non compare nella raccolta del 1824.

È pubblicata in *Parnasso Democratico*, 1800-1801, tomo I, 1800, pp. 12-15; *Antologia Repubblicana*, Bologna, senza indicazione di editore, 1831, pp. 4-6; *Antologia Napoleonica* in *Massime di Napoleone …* 1838, pp. 147-151. Per edizione critica e commento, cfr. L. Frassineti, in V. Monti, *Poesie* 1998, pp. 86-87, pp. 144-145 n. 13; pp. 303-306 n. XIII.

35. c. 103*r*: *L'Italia liberata dai barbari per Napoleone*

Inc.: «Bell'Italia Amate sponde / pur vi torno a riveder / trema in petto e si confonde».

c. 104*r*: «Canzone di Vincenzo Monti, assessore al ministro dell'interno, e membro dell'Istituto Nazionale Italiano».

La nota fa riferimento alle cariche concesse a Vincenzo Monti, che nell'ottobre 1802 era diventato membro dell'Istituto nazionale, nel settembre 1804 era stato nominato «Poeta del Governo italiano ed Assessore consulente presso il Ministero [dell'Interno] per ciò che spetta alle Belle Arti ne' loro rapporti colla letteratura» e, nell'agosto 1805, «Istoriografo del Regno d'Italia».

La canzone *Per la liberazione dell'Italia*, composta dopo la vittoria di Napoleone a Marengo (14 giugno 1800) e spesso indicata come *Dopo la battaglia di Marengo,* è tra le opere montiane più diffuse: si può leggere in *Opere del cavaliere Vincenzo Monti*, 1821-1828, vol. II, 1821, pp. 126-129.

È presente in *Raccolta di poesie repubblicane* [1800], pp. 29-32; *Parnasso Democratico*, 1800-1801, tomo I, 1800, pp. 19-23; *Antologia Repubblicana* 1831, pp. 10-13; *Antologia Napoleonica* in *Massime* 1838, pp. 160-163.

Per edizione critica e commento, cfr. L. Frassineti, in V. Monti, *Poesie* 1998, pp. 89-91, 145-147, 308-311 n. XIV.

Cfr. *infra*, nn. 50 e 52.

36. c. 104*r*: *Al signor di Montgolfier*

Inc.: «Quando Giason dal Pelio / Spinse nel mar gli abeti / e primo corse a rompere».

c. 107*v*: «Del medesimo V.M.».

Si tratta di Vincenzo Monti, *Al signor di Montgolfier*, 1784, pubblicata sul «Giornale delle belle arti» nel febbraio del 1784. Sul testo cfr. Maria Luisa Delvigo, *L'eroismo della conoscenza. memorie antiche nell'ode* Al Si-

gnor di Montgolfier, in *Le carte e i discepoli. Studi in onore di Claudio Griggio,* a cura di Fabiana di Brazzà, Ilvano Caliaro, Roberto Norbedo, Renzo Rabboni e Matteo Venier*,* Udine, Forum, 2016, pp. 241-246.

Disegno a penna con rivellino.

37. c. 108: *Ode in morte di Napoleone*

Inc.: «Suona ovunque sugli omeri / di morte la faretra. / Copre lo schiavo, e il principe».

c. 110*v*: «Di Ugo Foscolo».

Sui problemi posti dal testo rimando a Vittorio Folinea*, Inno in morte di Napoleone: inedito manoscritto bresciano o falso foscoliano?* in *Scrittura di testi e produzione di libri: libri e lettori a Brescia tra Medioevo ed età moderna*, atti della settima giornata di studi (Brescia, Università Cattolica del Sacro Cuore, 5 maggio 2017), a cura di Luca Rivali, Udine, Forum, 2019**,** pp. 123-133. Una seconda copia manoscritta è segnalata da Giacomo Fiordaliso, *Breve storia di un manoscritto: Ugo Foscolo in Morte di Napoleone Inno*, Messina, Edizioni Il Gabbiano 2010.

38. c. 111*r*: *Sonetto Sopra la persona del fu Luigi XVI Re di Francia*

Inc.: «Dove Luigi ?… Ad incontrar la morte. / Chi ti condanna? … Chi troppo amai / La tua colpa qual è? … Perché regnai».

Il sonetto è pubblicato come opera di anonimo con il titolo di: *Parole di Luigi XVI dopo la lettura di sua sentenza*, nel *Saggio di Poesie, che analoghe alla sua morte abbiamo da varj Italiani Autori raccolte*, in *Storia della vita e regno di Luigi XVI, compilata da D. Gioseffo Massa*, Volume 4, Torino, Stamperia Soffietti 1794-1794, p. 254. Aiutano a ricostruirne la diffusione alcune attestazioni: è presente in un manoscritto della Biblioteca Universitaria di Padova (ms, n. 1018), già appartenuto a Lorenzo Antonio da Ponte (cfr. Giuseppe Tambara, *Un manoscritto di rime politiche degli ultimi anni del secolo XVIII*, in «Atti e memorie della R. Accademia di Scienze, Lettere ed Arti in Padova», n.s., volume VII, anno CCXCII, (1890-1891), Padova, Tipografia Giovanni Battista Randi, 1891, pp. 369-382, a p. 376 n. 19). Una copia è nel manoscritto *Sonetti sui fatti della Rivoluzione di Francia*, segnalato nella Biblioteca Comunale di Forlì da Giuseppe Mazzatinti, *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia*, Forlì, casa editrice Luigi Bordandini, 1890, pp. 48-52 n. 64. Due copie sono registrate nel *Catalogo illustrativo dei libri, documenti ed oggetti esposti dalle provincie dell'Emilia e delle Romagne nel tempio del Risorgimento Italiano (esposizione regionale in Bologna 1888)* compilato da Raffaele Belluzzi e Vittorio Fiorini, volume I, Libri e documenti descritti a cura di Vittorio Fiorini, volume I, Bologna,

Stabilimento Tipografico Zamorani e Albertazzi, 1890, I, p. 133 n. 336: la composizione riporta il titolo: *Luigi 16 condotto alla morte si incontra in uno che lo interroga, ed egli risponde. Sonetto fatto in Roma* [1793].

39. c. 111*v*: *Sonetto. Contro l'Inghilterra. / V. Monti*
Inc.: «Luce ti nieghi il Sol, erba la Terra/ Malvagia, che dall'Alga, e dallo scoglio / Per la via de' ladron salisti al soglio».
«Vincenzo Monti»

Si tratta di: V. Monti, *All'Inghilterra*, 1803; il sonetto fu scritto contro l'Inghilterra, colpevole di aver violato il Trattato di Amiens; apparso come anonimo in «Gazzetta nazionale della Liguria», n. 12, 3 settembre 1800, anno IV della libertà ligure, attribuito a Vincenzo Monti in *Parnasso Democratico*, 1800-1801, tomo I, 188, p. 16; *Antologia Repubblicana*, Bologna, senza indicazione di editore, 1831, p. 7.
È espunto dal corpus montiano da L. Frassineti, *Introduzione* in V. Monti, *Poesie* 1998, ma generalmente accolto: si vedano Jon Usher, *La risposta tardiva di Walter Savage Landor al sonetto anti-inglese* Luce ti nieghi il sole, in *Vincenzo Monti nella Milano napoleonica e post-napoleonica*, a cura di Gennaro Barbarisi e William Spaggiari, Milano, Cisalpino, 2007, pp. 637–659; Andrea Penso, *L'Inghilterra nelle poesie 'politiche' di Vincenzo Monti. Appunti per un'analisi stilistica*, in «Quaderni d'Italianistica», 42, 2021, pp. 223-251, in particolare pp. 240-241.

40. c. 112*r*: *Il sogno. Sonetto. Pittura della rivoluzione, sotto l'aspetto di un'ombra comparsa e sparita in un sogno / V. Monti a dì 21 aprile 1799*
Inc.: «M'apparve in sogno una grand'ombra innante / con asta in man tinta di rosse stille / Tricolorate insegne a mille a mille».

Il sonetto è pubblicato per la prima volta con il titolo *Sovra la Rivoluzione di Francia* con un riferimento a Monti in Vincenzo Monti, *La cantica Bass-villiana e i quattro sonetti sopra la morte di Giuda*, Brescia, Dalle stampe Bendiscioli, 1799, pp. 66 e 67, È considerato falso da L. Frassineti, *Introduzione* in V. Monti, *Poesie* 1998, pp. 89, 92-94.

41. c. 112*v*: *Le opere della Misericordia di nuovo fatte dai Francesi, esposte ad una colonna avanti al palazzo del Doge di Genova*
Inc.: «I. Corregger l'Inghilterra / II. Dar buon consiglio alla Moscovia. / III. Consolar la Corsica».

Non ho trovato occorrenze di questo testo.

42. c. 113*r*: *Grido Italico nella caduta di Varsavia li 7 settembre 1831*
Inc.:«Ahi! Dell'Oracol la ragion fu vera! / In contro ai Fati non bastò il volere / Non bastò degli eroi l'invitta schiera».

Il testo, composto in occasione della caduta di Varsavia, tragica conclusione della Rivolta di novembre (1830-1831), è pubblicato come opera anonima in Francesco Bertolini, *Memorie storico-critiche del Risorgimento italiano*, Milano, Ulrico Hoepli 1889, pp. 71-73.

43. c. 115*r*: *A Napoleone. Ode Saffica di Giovanni Pini di Cremona*
Inc.: «Quando fidati nelle immense braccia / l'empia destaro immemorabil guerra / E fero a Giove la mortal minaccia».

Notizie biografiche su Giovanni Pini (Cremona 1770 - Cremona 1857) sono nell'opuscolo di Pietro Vigorelli, *In morte di Giovanni Pini, professore e prefetto del cesareo Ginnasio di Cremona: orazione ed epigrafi*, Cremona 1857). L'ode qui trascritta è *La Guerra dei Giganti. A Napoleone il Grande, nel suo passaggio per Cremona il 14 dicembre 1807*, in Giovanni Pini, *Iscrizioni e poesie italiane e latine e traduzione d'una parte delle odi oraziane*, voll. 1-3, III, Cremona, Tip. e Lit. Vesc. di Gius. Feraboli, 1858, p. 45.

44. c. 116*r*: *La tomba di Sebenico ossia La prigionia de' Patriotti Cisalpini nelle case-matte del Castello di S. Nicolò e mare di Sebenico della Dalmazia. Canzone dell'avvocato Ferd. Arrivabene*
Inc.: «Son pur crudi, son pur senza core / Que' ministri politici oscuri / che alla libera patria spergiuri».
c. 119*r*: «Ai 21 gennaio dell'anno 1833».

45. c. 119*v*: *Sonetto. All'Italia. Del medesimo nell'anno 1809*
Inc.: «Finché fidasti al braccio altrui la sorte / Italia, Italia onte n'avesti e guai / Or che il tuo ferro hai cinto, ora ben fai».

Due composizioni del letterato mantovano Ferdinando Arrivabene (Mantova, 1770 – Mantova, 1834) arrestato nel 1800 dagli austriaci con accuse politiche e inviato alla prigione di Sebenico, in Dalmazia dove scrisse il primo testo, la canzone *La tomba di Sebenico, ossia La prigionia di 131 patrioti cisalpini nelle casematte del castello di Sebenico. Canzone recitata dall'avvocato Ferdinando Arrivabene mantovano nell'accademia tenutasi nelle stesse casematte la sera de' 4 settembre 1800*, Mantova 1800. Per le vicende editoriali del testo, cfr. Guido Bustico, *I deportati della Riviera di Salò a Cattaro*, in «Rassegna storica del Risorgimento», vol. 24, Parte 2, 1937,

pp. 941-950, a p. 946; Marco Pecoraro, *Un'ignorata locuzione dell'inizio dell'Ottocento: la «catena della lupa»*, in «Lettere Italiane», vol. 33, no. 4, 1981, pp. 563-569: pp. 565-566 nota 10.

46. c. 120*r*: *La ritirata di Mosca del Radaelli Cremonese*
Inc.: «Di Mosca in sulle ancor calde ruine / Il franco sire suoi guerrieri aduna / E maggior lauro lor promette al crine».

Si tratta di Giovan Luigi Redaelli, *La ritirata di Mosca* (1813), ora in: Eileen Anne Millar, *Napoleon in Italian Literature 1796-1821*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1977, pp. 123-125, 165-168.

47. c. 123*r*: *Radaelli moribondo dettò le seguenti anacreontiche, ed il sonetto*
Inc.: «1. Sognai che della notte / nel taciturno orror / con lagrime dirotte»
Inc.: « II. Funebri lai, lamenti / donna da te non vo / Serbami i giuramenti»
Inc.: «III. Non priego mai né pianto / Le Parche impietosì: / Cessa, ed intuona il canto»

48. c. 126*v*: *Sonetto del medesimo fatto due dì prima di morire*
Inc.: «Schiuso, o Fille, è il sepolcro ed io fra poco / qui sulla sponda dell'infausto letto / sarò con un sospir lugubre e fioco».

L'autore dei nn. 46, 47, 48 va identificato nel poeta cremonese Giovanni Luigi Redaelli (Cremona, 1785 -Cremona 1815), per il quale rimando a: Francesco Novati, *Un poeta dimenticato. Giovan Luigi Redaelli ed il suo canzoniere*, in «Nuova antologia di scienze, lettere ed arti», seconda serie, Volume 36, 1882, pp. 609-634; (si può leggere in Francesco Novati, *Studi critici e letterari*, Torino, Ermanno Loescher 1889, pp. 136-173).

Il manoscritto riporta una delle composizioni politiche ispirate all'epopea napoleonica, e in particolare alla ritirata di Russia (Novati 1882, pp. 632-634), e le celebri composizioni dettate dal poeta moribondo, oggetto, come nota Novati, di numerose edizioni a stampa che egli diceva di non aver individuato. Il sonetto n. 48 qui riferito a Giovanni Luigi Radaelli è però pubblicato come opera del poeta pavese Giacinto Roveda Martinenghi ed è pubblicato con il titolo A *Fillide poco innanzi la morte dell'autore* in *Poesie Di Santo Ferroni; Aggiunti Alcuni Sonetti Di Giacinto Roveda*, Lodi, Giambattista Orcesi, 1814, p. 63.

Da rilevare che Novati riferisce a Redaelli anche il sonetto dedicato alla pace del 1814 (qui n. 54).

49. c. 127*r*: *L'aurora del 1831*
Inc.: «Su brandisci la spada di guerra / squassa in fronte quell'elmo piumato / Scendi in campo, ministro del fato»
c. 129*v*: «di Berchet» [«Berchet» corretto sopra «ignoto»]

Si tratta dell'opera di Gabriele Rossetti, *L'anno 1831,* nota anche come *All'anno 1831, ode* oppure *Profezia all'anno 1831*.
È compresa in *Antologia repubblicana* 1831, pp. 231-236.
Iddio e l'uomo: salterio di Gabriele Rossetti ed altre poesie del medesimo autore. Bastia, a spese dell'editore, 1849, pp. 124-128; *Poesie di Gabriele Rossetti ordinate da Giosuè Carducci*, Firenze 1861, pp. 164-169; *Il canzoniere nazionale 1814-1870 raccolto, ordinato e illustrata da Pietro Gori,* Firenze 1883, pp. 92-96.
Per l'autore cfr. *supra* n. 6.

50. c. 130*r*: *Per la Rivoluzione di Modena del 1831. Canzone*
Inc.: «Bell'Italia, amate sponde /tornerete in libertà / che al tedesco si nasconde».

Si tratta di una composizione della quale non ho trovato altre attestazioni che rielabora il testo di Vincenzo Monti, *Per la liberazione d'Italia*, 1800 (cfr. i nn. 35, 52).

Le cc. 133*r*-150*v* sono scritte da una mano diversa.

51. c. 133*v*: *La Mascheroniana. Canto primo*
Inc.: «Come face al mancar dell'alimento / lambe gli aridi stami e di pallore / veste il suo lume ognor più scarso e lento».
c. 138*v* - *Canto secondo*
c. 145*v* - *Canto terzo*
c. 150*r*: «Il rimanente della Mascheroniana è inedito./ F. / Monti cav. Vincenzo».
Il testo comprende i primi tre canti della *Cantica in morte di Lorenzo Mascheroni*, oggetto di una complessa vicenda editoriale (cfr. supra, nota 16): i primi due canti sarebbero stati pubblicati nel 1801, il terzo da solo nel 1801, quindi insieme agli altri due nello stesso anno. I primi tre canti e un frammento del quinto sono pubblicati in: *Opere del cavaliere Vincenzo Monti* 1821-1828, vol. I, 1821, pp. 181-210 e 211-214. Da notare che

l'autore della trascrizione (da identificare con don Giovanni Conti?) registra l'esistenza dei canti IV e V dell'opera, rimasti inediti fino al 1831: *In morte di Lorenzo Mascheroni. Cantica di Vincenzo Monti. Nuova edizione*, *corredata degli ultimi due canti inediti, di Note ed illustrazioni storiche*, Capolago, Tipografia Elvetica, 1831) ora in V. Monti 1998, pp. 98-102; pp. 148-154, n. 18a-e; pp. 322-389 n. XVIII. È integralmente pubblicata in *Parnaso italiano: poeti italiani contemporanei maggiori e minori preceduti da un discorso preliminare intorno a Giuseppe Parini e il suo secolo scritto da Cesare Cantù e seguiti da un saggio di rime di poetesse italiane antiche e moderne scelte da A. Ronna.* Parigi, Baudry 1843, pp. 238-252.

52. c. 150*v*: *A Napoleone*.
Inc.: «Bella Italia, amate sponde / pur ritorno a riveder / trema in petto e si confonde».
c. 150*v*. «variante della precedente».

Sono riproposti i versi 1-20 della canzone di Vincenzo Monti, *Per la liberazione dell'Italia*, 1800 (per la quale cfr. *supra*, n. 35). Il riferimento alla precedente va inteso come riferimento al n. 50.

53. c. 151*r*: *Giulia o i coscritti*
Inc.: «La legge è bandita, la squilla s'è intesa / È il dì de' coscritti venuti alla chiesa / fan cerchio, ed un'urna sta in mezzo di lor».

Si tratta di Giovanni Berchet, *Giulia*, in prima edizione in *Poesie di Giovanni Berchet* 1824, pp. xciii-ci, in G. Berchet, *Poesie. Quarta edizione* 1830, pp. 77-82; ed. cons. G. Berchet, *Opere* 1972, pp. 89-91.

54. c. 154*r*: *In morte di Napoleone. Sonetto*
Inc.: «Tradito, e vinto per virtude, e inganno / chi molti vinse, e chi tradito ha tutti / cessar de' troni vacillanti i lutti. / Ugo Foscolo».

Il testo, qui con impropria attribuzione a Ugo Foscolo, è riportato come opera di Ugo Foscolo in Cesare Cantù, *Della indipendenza italiana: cronistoria*, vol. 2, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1873, p. 105, ma verso la fine del secolo circolava come anonimo: Giovanni De Castro, *La Caduta del Regno Italico*, Milano, Treves, 1882, p. 195). F. Novati, *Un poeta dimenticato* 1882, p. 631 (anche in F. Novati, *Studi critici e letterari* 1889, p. 168) rivendica dubitativamente l'attribuzione al cremonese Giovan Luigi Redaelli (cfr. supra, nn. 46. 47, 48). È pubblicato ancora come anonimo in Amilcare Bossola, *I pamphlets contro Napoleone*

I dopo la sua caduta, in «Rivista di storia, arte, archeologia della provincia di Alessandria», 1904, pp. 20-42, a p. 27 (con riferimenti bibliografici precedenti).

«Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 2024, Brescia 2025
ISSN 1594-8218

ANNUE RASSEGNE

GRUPPO NATURALISTICO
"GIUSEPPE RAGAZZONI"
(Società fondata nel 1895)

DIRETTORE
Mario Grottolo
(di nomina della Presidenza dell'Ateneo)

RASSEGNA DELL'ATTIVITÀ SOCIALE 2024

CONFERENZE E PUBBLICI INCONTRI

Nel corso del 2024 il Gruppo Naturalistico "G. Ragazzoni" non ha svolto nessuna attività.

«Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 2024, Brescia 2025
ISSN 1594-8218

CARICHE ACCADEMICHE
E
SOCI E CORRISPONDENTI

CONSIGLIO DI PRESIDENZA

Presidente	prof. Sergio Onger
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)
Baroni Claudio (2024)
Bazzani Carlo (2024)
Belotti Gianpietro (1996)
Belponer Maria (2019)
Benedetti Chiara (2021)
Bertazzoli Raffaella (2015)
Bertoletti Ilario (2021)
Bettoni Barbara (2024)
Bezzi Martini M. Luisa (1996)
Bino Tino (2016)
Bizzarini Marco (2011)
Boifava Paolo (2021)
Bonfadini Paola (2024)
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)
Cretella Stefania (2024)
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)
Gregorini Giovanni (2024)
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)
Piroli Debora (2024)
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)
Squassina Daniele (2024)
Stella Clara (1993)
Stradiotti Renata (1993)
Taccolini Mario (2011)
Tagliani Roberto (2024)
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)
Alessi Cristina (2024)
Apostoli Adriana (2024)
Anati Emmanuel (1989)
Armiraglio Stefano (2018)
Ballerio Alberto (2021)
Berlucchi Marcello (2009)
Bertoli Alessandro (2024)
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)
Grottolo Mario (2021)
Lovisetti Maurizio (2024)
Mantovani Agostino (2015)
Marchini Giorgio (2018)
Minelli Enrico (2018)
Passamani Ivana (2021)
Passerini Glazel Francesco (1999)
Passerini Glazel Lorenzo (2019)
Pecorelli Sergio (2015)
Pizzi Marina (2024)
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

Albertario Marco (2024)
Andenna Carlo (1993)
Arato Franco (2024)
Arslan Ermanno (1975)
Baroni Carlo (1996)
Belfanti Carlo Marco (2016)
Benzoni Gino (2024)
Bertelli Carlo (2005)
Betri Maria Luisa (2016)
Bianchini Marco (1989)
Bonfiglio Dosio Giorgetta (1981)
Bressan Edoardo (2016)
Cabra Piergiordano (1996)
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)
Gamber Ortwin (1973)
Giustina Irene (2016)
Gregori Mina (1989)
Lanaro Paola (2016)
Lechi Giovanni Maria (1996)
Lissoni elena (2024)
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)
Nezosi Francesco (2024)
Nobili Raffaele (1997)
O'Brian Grant (1996)
Orengo Alessandro (2005)
Otalli Gherardo (2024)
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) †
Tesio Giovanni (2024)
Tottoli Roberto (2024)
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)

«Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 2024, Brescia 2025
ISSN 1594-8218

INDICE

INDICE

SOLENNE ADUNANZA DEL 22 MARZO 2024

Prolusione del Presidente Sergio Onger 7

Relazione del Segretario sull'attività accademica svolta nell'anno 2024 9

ATTI ACCADEMICI

Paolo Corsini
Brescia, 28 maggio 1974:
la strage di Piazza della Loggia 27

Giovanni Testori e i "Segreti di Lombardia"

Luca Daino
«Un personaggio enorme come l'Amleto».
Una lettura di *Il dio di Roserio* 43

Giuseppe Carrara
"Panettone, panerone e letto". L'Amleto lombardo
di Giovanni Testori 53

Filippo Piazza
Testori, Romanino e un "debito di amore" 65

Roderta D'Adda
Tra rivoluzione ed eucarestia: Giacomo Ceruti
nella lettura di Giovanni Testori 77

Giuseppe Merlo
"Tre Luigi" per un sepolcro: vicissitudini
progettuali del monumento Bonomini 91

Marcello Berlucchi
La caccia alla larga e il dialetto bresciano 119

Giuseppe Fusari
"Crederà forse alcuno, ch'egli fosse caduto nel vizio
de' tenebrosi". Note sulla pittura di Andrea Celesti 127

Sara Cazzoli - Roberta Gallotti
Il "peso" dell'archivio. Le carte Martinengo Palatini Villagana, prova di diritti e ornamento di famiglia 137

Maurizio Pegrari
Delitto e castigo nella Roma di Urbano VIII (1638-1639) e il cardinalato di Giulio Mazzarino 149

Tragico e tragedia. Dall'antica Grecia all'età moderna

Gherardo Ugolini
Tragico e tragedia. Dall'antica Grecia all'età moderna 181

Pietro Gibellini
La *Fedra* di Gabriele D'Annunzio: alla ricerca dell'Euripiede perduto 185

Gian Enrico Manzoni
Edipo sovrano e statista: da Sofocle a Eliot 209

Maria Belponer
Filottete, da Sofocle a Ritsos, e oltre 217

Raffaella Bertazzoli
La metamorfosi di un testo: *Edipo re* di Sofocle 239

Gherardo Ugolini
Antigone e la politica. Da Sofocle a Brecht 255

Pietro Gibellini
Il Cantico di san Francesco come salmo cristiano: una lettura intertestuale 283

Che impresa essere donna! Imprenditoria femminile tra genealogia familiare ed empowerment. Tavola rotonda 299

Angelo Piero Cappello
Uno, nessuno e centomila: Pirandello, e l'*Avversario* di D'Annunzio 303

Gli squilibri della mente nello specchio della letteratura

Silvia Longhi
Curare con le storie. Tecniche letterarie in psicoterapia 321

Giuseppe Bocchi
La follia d'amore nella *Phaedra* di Seneca.
Per una lettura medico-filosofica 337

Raffaella Bertazzoli
L'ossessione memoriale nella figurazione letteraria
al femminile 345

Piera Tomasoni
Per un'edizione critica del *Registro* di Pandolfo Nassino 361

Franco Rinaldi
Segni incisi 1982-2020. Riflessioni sulla grafica
e i libri d'arte 383

Francesco Nezosi
Fonti a stampa per Giacomo Ceruti e per la pittura
sacra del primo Settecento tra Bergamo e Brescia:
nuove riflessioni 387

Alesssandro Maranesi
Usi e riusi del modello traianeo in Costantino il Grande 417

Dottorandi e Dottori in Ateneo.
Presentazione dei progetti dottorali e delle tesi dottorali

Sergio Albertini
Edizione 2023 di "Dottorandi e dottori in Ateneo" 439

Gianmarco Arabia
Studio del profilo metabolomico e del rimodellamento
elettrico cardiaco in pazienti affetti da scompenso
cardiaco trattati con SGLT21 candidati a CRT
(Saetta – Study) 441

Giovanni Renica (1808-1884)

Francesco De Leonardis
Giovanni Renica: la committenza delle famiglie
Borromeo e Busca 449

Maria Stefania Matti
Renica e gli estimatori del paesaggio tra passione
borghese e mecenatismo d'élite 471

Bernardo Falconi
Gaetano Matteo Monti e il monumento funerario del conte Paolo Tosio 499

Annalisa Belloni - Carla Valzelli
Restauro del monumento funebre della famiglia Tosio Avogadro realizzato da Gaetano Monti e situato nel Cimitero Vantiniano (Brescia) 527

Il tramonto del garibaldinismo (1870-1915)

Filippo Ronchi
L'ultima avventura. La spedizione garibaldina in Francia nel 1914-1915 543

Luciano Faverzani
"Camicia rossa, simbolo di libertà per gli oppressi, di giustizia per tutti". Dall'insurrezione cretese alle guerre balcaniche (1866-1913) 563

Marcello Berlucchi
Camicie rosse a Digione. Garibaldi e la guerra franco-prussiana del 1870 581

Marco Albertario
Napoleone. L'eco del mito nel Risorgimento 591

ANNUE RASSEGNE

Gruppo naturalistico Giuseppe Ragazzoni
(Società fondata nel 1895)
Direttore 629
Rassegna dell'attività sociale 2023 631

CARICHE ACCADEMICHE E SOCI E CORRISPONDENTI

Consiglio di Presidenza 635
Soci e Corrispondenti 636

INDICE 641

ISSN 1594-8218

EDIZIONI TORRE D'ERCOLE
TORBOLE CASAGLIA - BRESCIA
2025