ISSN 0375-6181

COMMENTARI
DELL'ATENEO
DI
BRESCIA

PER L'ANNO 2013

ATTI DELLA FONDAZIONE
"UGO DA COMO"
2013

ANNO ACCADEMICO CCXII

ISSN 0375-6181

ANNO ACCADEMICO CCXII

COMMENTARI DELL'ATENEO DI BRESCIA

PER L'ANNO 2013

ATTI DELLA FONDAZIONE
"UGO DA COMO"
2013

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

GEROLDI - BRESCIA 2018

SOLENNE ADUNANZA

RELAZIONE DEL SEGRETARIO SULL'ATTIVITÀ ACCADEMICA svolta nell'anno 2013

DIARIO DELLE LETTURE E DEI PUBBLICI INCONTRI

Venerdì 11 gennaio – Il prof. Maurizio Tira (ordinario di Tecnica e Pianificazione urbanistica nell'Università degli Studi di Brescia) ha tenuto una conferenza su: *Trasformazioni territoriali e sostenibilità ambientale.*

> La pianificazione territoriale e l'urbanistica stanno vivendo una stagione particolare, sia per i cambiamenti che toccano i valori fondanti le scelte dei piani e dei progetti, ma anche per le sfide che oggi minacciano la città contemporanea.
>
> Il modello della crescita urbana a oltranza e di un governo del territorio impositivo e deterministico, è ormai da ritenere superato.
>
> È richiesta, oggi più che mai, una riflessione per trovare nuove soglie di efficienza, per il recupero della prossimità, per la sostenibilità delle trasformazioni territoriali e della mobilità, per la rigenerazione e riqualificazione dei quartieri, per la qualità dei servizi, per l'uso oculato delle risorse (energia, acqua, suolo, risorse culturali e naturali), per far fronte al dissesto idrogeologico e al depauperamento del paesaggio.
>
> Impossibile affrontare una tale sfida – culturale ancor prima che tecnica – senza un ampio dibattito nella società, senza una riaffermazione dell'etica dell'agire pubblico, senza una rinegoziazione delle regole, con l'obbiettivo puntato sulla ricerca del bene comune.

Venerdì 18 gennaio – Il prof. Enrico Bisanti (studioso della letteratura latina del Cinquecento bresciano) ha tenuto un incontro su: *Il Sacco di Brescia del 1512 nella narrazione di un testimone oculare.*

La ribellione di Brescia contro i francesi e il conseguente terribile sacco della città operato da questi, si iscrive negli anni delle guerre per la supremazia straniera in Italia.

Il 22 gennaio 1512, capeggiati da Luigi Avogadro, i bresciani organizzano una congiura antifrancese che fallisce, perché denunciata da un traditore. Il 3 febbraio, si ripete, questa volta in forma aperta, la rivolta che ha esito felice per i bresciani, che occupano la città con valligiani e benacensi condotti dall'Avogadro e con truppe di veneti comandati da Andrea Gritti. Ma riesce a rifugiarsi in castello un manipolo francese subito soccorso da Gastone di Foix, che cinge Brescia d'assedio e piega la resistenza degli insorti.

Molte opere storiche hanno dato spazio alla narrazione di questo terribile sacco di Brescia, che ebbe eco in tutta Italia, ma fra le cronache del tempo di particolare rilievo sono due lettere in latino, scritte dal Canonico regolare Fra' Innocenzo Casari del convento di San Giovanni, testimone oculare dei luttuosi avvenimenti del 1512 e dell'anno seguente.

Al fine di far conoscere siffatta pagina di storia bresciana a un più vasto pubblico, Enrico Bisanti, nell'anniversario del quinto centenario del sacco, ha dato una completa traduzione della prima lettera storica del Casari, intitolata: *De exterminio brixianae civitatis libellus*.

Venerdì 25 gennaio – Elena Zanoni (dottore di ricerca in Scienze Storiche e Antropologiche dell'Università degli Studi di Verona) ha tenuto una conferenza sul tema: *Antonio Stoppani e Giuseppe Ragazzoni. Pionieri della geologia lombarda*.

Nella formazione scientifica di Antonio Stoppani (1824-1891), prete e scienziato lombardo che offrì all'Ottocento un apporto scientifico e culturale di indubbio valore, un ruolo di rilievo fu svolto da Giuseppe Ragazzoni (1824-1898), illustre socio dell'Ateneo dal 1859 e «maestro» della geologia bresciana. Fin dalla fine degli anni '50, infatti, i due naturalisti iniziarono a collaborare effettuando assieme delle gite di studio geologico e paleontologico del territorio lombardo di cui sono testimonianza alcuni taccuini redatti da Ragazzoni conservati presso il Museo di Scienze Naturali di Brescia. L'intervento intende far luce sui rapporti intrattenuti dai due naturalisti e sul fondamentale e originale contributo da essi offerto alla conoscenza geologica, paleontologica e stratigrafica del territorio lombardo.

Martedì 15 febbraio – In occasione della festa dei Santi Patroni Faustino e Giovita, in collaborazione con la Fondazione Civiltà Bresciana, alla presenza delle autorità civili, militari e religiose della città, si è tenuta la cerimonia della consegna del "Premio della Brescianità

2013". Gli insigniti e le motivazioni sono: Camilla Baresani, *scrittrice colta e brillante, giornalista pungente e di successo, cesellatrice della parola*; Giuseppe Cassinis, *geologo eminente, grande esperto di stratigrafia, autore di studi fondamentali sul Permiano;* Vasco Frati, *autore di studi innovativi di storia e arte bresciana, infaticabile organizzatore e promotore della cultura;* Attilio Gastaldi, *fra i fondatori dell'Università di Brescia, clinico e cattedratico illustre, fautore di grandi progressi in campo ostetrico-ginecologico*.

Venerdì 22 febbraio – Il prof. Enrico Bisanti (studioso della letteratura latina del Cinquecento bresciano) ha tenuto una conferenza sul tema*: La figura e l'opera di Giovanni Battista Spagnoli detto il Mantovano.*

Giovanni Battista Spagnoli (1447-1516), detto il Mantovano, considerato beato nell'Ordine Carmelitano, nacque a Mantova, dallo spagnolo Pietro Modover e dalla bresciana Costanza Maggi. Fu umanista molto attivo alla corte dei Gonzaga, ma per i suoi lunghi soggiorni nel territorio di Brescia, può dirsi anche bresciano di adozione. Studioso di filosofia, teologia. letteratura classica, diritto, medicina e scienze naturali lo Spagnoli fu considerato l'iniziatore di una nuova letteratura classica cristiana.

Tra le sue numerose opere spicca un singolare carme in esametri latini, *Panegyricus in Brixiam civitatem Galliae*, composto per celebrare Brescia e la sua gente. La fonte principale dell'ispirazione poetica dello Spagnoli è Virgilio. Ma non solo, vi troviamo, anche Ennio, Cinna, Catone, Cicerone, Ovidio, Livio, Seneca e Quintiliano.

Ora questo antico testo, col titolo di «*Carme in lode di Brescia*», è stato tradotto da Enrico Bisanti, che ha reso i 672 esametri con 1181 endecasillabi italiani, parte dei quali saranno letti e illustrati nel corso della conferenza.

Venerdì 8 marzo – Il prof. Giuseppe Francesco De Tiberiis (presidente dell'Istituto per la storia del Risorgimento Italiano di Chieti) ha tenuto una conferenza sul tema: *Una repubblica "veneta" nel regno di Napoli: il dogato di Senarica.*

Per una diffusa convinzione, suffragata da pochi documenti e da resti monumentali, Senarica fu una libera Repubblica inserita negli Abruzzi, allora regione confinaria del Regno di Napoli.

Questa sua indipendenza o autonomia risale al 1400, al tempo, cioè, in cui lo Stato Meridionale era retto dalla Regina Giovanna II d'Angiò.

Interessanti altri "residui morenici" collocano la piccola Repubblica abruzzese tra quei territori collegati con la Repubblica di Venezia e dipendenti (soprattutto per la politica economica) dalla stessa; significativo, in questo senso, è il titolo assunto dal Feudatario del luogo e attribuito alla famiglia Castiglione dal secolo XVI alla sua estinzione (avvenuta negli anni '40 di quello decorso) di *Dogi di Senarica* e *Marchesi di Poggio Umbricchio*. Questo, che era il titolo ufficiale, ha certamente un significato notevole.

Venerdì 15 marzo – Don Giuseppe Fusari (direttore del Museo Diocesano di Brescia, docente di iconografia e iconologia presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore sede di Brescia) ha tenuto una conferenza su: *Intagliatori bresciani tra Cinque e Seicento: Giuseppe Bulgarini e Antonio Montanino*.

Le ricerche sulla scultura lignea bresciana si sono interessate soprattutto del primo Cinquecento e delle grandi botteghe dalla seconda metà del Seicento (Ramus, Boscaì, Bonomi) lasciando in ombra il periodo di passaggio dalla cultura manierista a quella barocca nel quale sono protagonisti Giuseppe Bulgarini e Antonio Montanino.

Attraverso la ricostruzione della loro attività è possibile mettere a fuoco un momento molto importante della cultura dell'intaglio nel bresciano all'indomani della *renovatio tridentina*.

Venerdì 22 marzo – L'accademico Bortolo Martinelli (ordinario di Letteratura Italiana presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano) ha tenuto un incontro sul tema: *Petrarca: aura e antaura, tristitia e melancholia, con una Postilla critica su «Saturno e la melanconia» della Scuola di Warburg*.

Il capolavoro del Petrarca, maggiormente noto come il *Canzoniere*, ha in realtà un titolo in latino: dapprima il poeta lo chiamò *Fragmentorum Liber*, poi *Rerum Vulgarium Fragmenta* quale suo titolo definitivo.

Come è noto, tutta l'opera del Petrarca è caratterizzata dal conflitto interiore e dalla centralità dell'io che, cosciente di se stesso e del mondo che lo circonda, si riconosce limitato, debole nella volontà, ma fortemente allettato dalle materialità come l'amore, la gloria e la ricchezza, tuttavia racchiuso in un fragile destino, dominato dalla morte, fin dalla nascita.

Saturno e la melanconia: Studi di storia della filosofia naturale, religione e arte (1923) di R. Klibansky, E. Panowsky, F. Saxl, della

Scuola di Warburg, indaga l'evoluzione dell'immagine astrologica di Saturno e della melanconia a lui associata, muovendo dalle cognizioni e dalle raffigurazioni più remote per giungere alla nozione moderna di melanconia.

Venerdì 5 aprile – Il m.o Pierluigi Forcella (musicologo, pianista e insegnante, accademico dell'Ateneo di Bergamo) ha tenuto una conferenza dal titolo: *Musicisti bergamaschi in area bresciana*.

Con il presente intervento il relatore porta a conoscenza di alcune realtà musicali del territorio bresciano in collegamento con l'ambiente musicale bergamasco.

Dalla ricerca, oltre a Brescia, emergono principalmente le attività musicali di due centri importanti: Breno e Chiari.

Queste due località hanno rivelato delle tradizioni musicali di tutto rispetto, grazie alle loro ricchezze e alla posizione geografica che, da questo punto di vista, ha favorito i rapporti con il vicino mondo musicale bergamasco.

La presente dissertazione esamina un periodo che intercorre dalla seconda metà del Settecento alla prima metà del Novecento, in cui hanno operato, in territorio bresciano, gli otto musicisti bergamaschi presi in esame.

Venerdì 12 aprile – L'accademico Luigi Amedeo Biglione di Viarigi (letterato, storico dell'Ottocento e del Risorgimento italiano), dopo l'introduzione dell'accademico Pietro Lechi, ha tenuto una conferenza sul tema: *Il primo '800 bresciano nelle lettere inedite di Francesco Bettoni.*

Un elevato numero di lettere inedite, conservate nell'archivio della famiglia dei conti Bettoni Cazzago, inviate da Francesco Bettoni (1769-1851) all'amico don Ercoliano Ercoliani tra il 1814 e il 1825, illuminano in modo particolarmente delicato e drammatico un periodo di storia bresciana (ma non solo di Brescia), quello che va dalla fine dell'età napoleonica alla Restaurazione (attuata con il congresso di Vienna) ai primi moti sia bresciani sia italiani, in genere, e alle vicende di Paesi europei, quali, per esempio, la Spagna e la Francia.

Le lettere del Bettoni forniscono non solo una serie di notizie e di informazioni relative all'ambiente bresciano, ma anche agli stati d'animo della popolazione, a partire dagli importanti mesi della primavera del 1814, nei quali, a Brescia, dopo la caduta del napoleonico Regno d'Italia, si andò instaurando il Governo austriaco e nella città vennero

a trovarsi presenti per qualche tempo sia l'esercito del Regno italico sia quello austriaco.

Venerdì 19 aprile – A seguito della sua riapertura, dopo i restauri, si è tenuto il pomeriggio di studio su: *Il "Capitolium" di Brescia a 190 anni dalla scoperta.* Dopo i saluti di rito del presidente dell'Ateneo Francesco Lechi, del sindaco della Città Adriano Paroli e del presidente della Fondazione ASM Alberta Marniga, ha aperto i lavori l'accademico Pierfabio Panazza che ha illustrato *L'intervento dell'Ateneo bresciano negli scavi archeologici dell'Ottocento e i primi passi del Museo Patrio*; hanno fatto seguito: l'accademica Francesca Morandini, conservatore archeologo dei Civici Musei, che ha trattato de *I recenti interventi di recupero e i nuovi percorsi di visita*; Paola Faroni, architetto responsabile del Servizio Edilizia Monumentale del Comune, su *La valorizzazione architettonica dell'edificio*; Leonardo Sangiorgi, regista e grafico dello Studio Azzurro di Milano, che ha detto dei *Linguaggi contemporanei per comunicare l'antico*; e l'archeologa Filli Rossi, della Soprintendenza Beni Archeologici della Lombardia, che ha concluso illustrando le *Prospettive per l'area del Capitolium.*

Venerdì 10 maggio – Il prof. Andrea Spiriti (professore di Storia dell'Arte Moderna all'Università degli Studi dell'Insubria) ha tenuto una conferenza su: *Artisti del Lario e del Ceresio a Brescia nell'età moderna.*

La fitta presenza di "artisti dei laghi" (in particolare sottocenerini e intelvesi) che caratterizzò Brescia fin dal Medioevo, trovò conferma nei secoli moderni.

Il caso più eclatante del primo Seicento è il santuario di Santa Maria dei Miracoli, con la decorazione a stucco coordinata dai Casella di Arogno e divenuta un luogo nodale della scultura in stucco nell'Italia Settentrionale.

Altro fenomeno tipico è il ritorno di istanze da maestri lombardi attivi nella Repubblica veneta, in particolare a Verona e Vicenza.

Il fenomeno si prolunga per buona parte del Settecento, attento soprattutto all'architettura (con la presenza massiccia di luganesi e valsoldesi) e alla pittura, con la grande stagione di Carlo Innocenzo Carloni.

Venerdì 17 maggio – In collaborazione con il Conservatorio di Musica "Luca Marenzio" di Brescia, si è tenuto un pomeriggio di

studio su Claudio Giulio Sartori con il seguente programma di inteventi: Mariella Sala (Biblioteca del Conservatorio di Musica di Brescia) su: *La famiglia, gli studi, la Resistenza;* Rolando Anni (Archivio storico della Resistenza bresciana e dell'Età contemporanea, Università Cattolica del Sacro Cuore sede di Brescia) su: *La Resistenza cattolica in ambito bresciano;* Marco Bizzarini (Ateneo di Brescia, Università di Padova) su: *Gli scritti bresciani;* Marco Pessina (Conservatorio di Musica di Darfo) su: *L'esploratore e "L'avventura del violino";* Massimo Gentili-Tedeschi (Ufficio Ricerca Fondi Musicali, Biblioteca Nazionale Braidense) su: *Lavorare con Sartori.*

In chiusura il Quartetto d'archi "Antonio Bazzini" ha eseguito il *Quartetto n. 3 in Mi bemolle maggiore* di Antonio Bazzini.

Claudio Giulio Sartori (Brescia 1913 – Milano 1994), letterato, musicologo e critico musicale. Studia a Pavia ove si laurea in Storia della Musica (1934) e si perfeziona nell'Università di Strasburgo. Vicebibliotecario nel Liceo Musicale (poi Conservatorio) di Bologna (1939-1942); appassionato allo studio delle fonti musicali, collabora alla pubblicazione dei *Classici Musicali Italiani* (1941-1943). Durante la Seconda Guerra mondiale, dopo l'8 sett. 1943, prende parte alla Resistenza bresciana, nella formazione delle Fiamme Verdi. Dopo la guerra, torna al Conservatorio Musicale di Bologna ove assume la cattedra di materie letterarie. Bibliotecario al Conservatorio di Milano (1947-1958) è poi cofondatore e direttore dell'Ufficio Ricerche Fondi Musicali nelle Biblioteca Nazionale Braidense di Milano. Socio corrispondente dell'Ateneo di Brescia (1945); membro dell'Accademia Cherubini di Firenze; membro del Consiglio dell'Associazione Internazionale delle Biblioteche Musicali. Direttore del «Dizionario della Musica e dei Musicisti». Suoi saggi e studi compaiono su: «Archivium Romanicum», «Musica Oggi» di cui è anche redattore, «Rivista Musicale Italiana», «Rassegna Musicale», «Rossiniana», «La Bibliofilia», «Fontes Artis Musicae», «La Scala», «Tempo e Musica», «Acta Musicologica», «Nuova Rivista Musicale», «Quaderni Pucciniani» e «Opera».

Venerdì 24 maggio – La storica dell'arte Adriana Conconi Fedrigolli e l'accademico ing. Piero Lechi hanno tenuto una conferenza sul tema: *Il monumento a Giuseppe Zanardelli di Davide Calandra.*

Nell'Archivio Bettoni è conservata una cospicua corrispondenza – riguardante la preparazione e la realizzazione del monumento a Giuseppe Zanardelli – fra lo scultore Davide Calandra e l'allora sindaco della città Federico Bettoni.

Federico Bettoni (1865-1923) fu amministratore pubblico e uomo politico. Allievo in politica di Giuseppe Zanardelli, divenne presto capo della Coalizione democratica. Prima è presidente degli Spedali Civili, poi eletto sindaco di Brescia (1902-1904) e, in tale veste, fu promotore e presidente del Comitato per l'Esposizione Bresciana del 1904. Nominato senatore del Regno (1905), fu membro di varie commissioni, fra queste della Commissione Finanze (1910-1913); della quale fu poi segretario (1913-1921) e anche vicepresidente (1921-1923). Nel contempo venne, anche, nominato segretario alla Presidenza del Senato (1919-1921). Per quasi tutto l'arco del suo impegno parlamentare esercitò l'incarico di Commissario di vigilanza del Fondo per l'emigrazione (1907-1923).

Davide Calandra (1856-1915) artista, raffinato, moderno e vigoroso, raggiunse la fama con un susseguirsi di successi: dal *Monumento* a *Giuseppe Garibaldi* a Parma, a quello del *Principe Amedeo di Savoia, duca d'Aosta*, posto a Torino, per passare, poi, a quello dedicato a *Re Umberto I,* a Roma in Villa Borghese, fino a travalicare i confini nazionali, ottenendo la commissione del *Monumento a Bartolomé Mitre* a Buenos Aires. A lui si deve anche la realizzazione del fregio raffigurante i *Fasti Sabaudi* nell'aula della Camera in Palazzo Montecitorio a Roma. All'interno di questo prestigioso iter creativo si colloca anche il *Monumento a Giuseppe Zanardelli* a Brescia, inaugurato il 20 settembre 1909.

Attraverso documenti inediti rinvenuti nell'Archivio Bettoni è stato possibile ricostruire le fasi della commissione, la scelta dell'artista tra i quattro partecipanti al concorso, i giudizi, le opinioni e soprattutto respirare la grande idealità che caratterizzava quegli anni.

Martedì 23 aprile – In collaborazione con il Liceo Statale Arnaldo, si è tenuto un pomeriggio di studio sul tema: *Medea dal logos al furor: i volti dell'eroina nella letteratura antica*. Sono intervenuti: Maria Pattoni (Università Cattolica del Sacro Cuore, sede di Brescia) con: *Medea di Euripide: i volti di un personaggio tragico;* e Giuseppe Bocchi (Università Cattolica del Sacro Cuore sede di Brescia) su: *La "mania" nella Medea di Seneca.*

Maria Pia Pattoni, letterata, ha compiuto gli studi universitari presso la Scuola Normale Superiore di Pisa, dove ha conseguito i diplomi di licenza e di perfezionamento in Lettere classiche. Attualmente è docente di Letteratura greca e di Storia del teatro greco e latino presso la sede di Brescia dell'Università Cattolica del Sacro Cuore. Tra le sue pubblicazioni: *L'autenticità del "Prometeo Incatenato" di Eschilo* (Pisa 1987); *Longo Sofista, Dafni e Cloe* (Milano 2005); *Euripide – Wieland – Rilke – Yourcenar – Raboni: Alcesti. Variazioni sul mito* (Venezia 2008).

«La *Medea* di Euripide è un dramma per molti aspetti innovativo. La conflittualità, che costituisce un dato specifico della forma tragica, nei drammi precedenti era sempre stata tra distinti personaggi, che si facevano portatori di punti di vista o linee culturali differenti, oppure tra l'uomo e la divinità. Con *Medea*, per la prima volta nel teatro occidentale, si assiste all'interiorizzazione del conflitto, col risultato che al centro del dramma è l'anima lacerata della protagonista, combattuta fra la volontà di vendetta nei confronti del marito e le naturali pulsioni dell'affetto materno».

Giuseppe Bocchi, laureato in Lettere classiche presso la sede di Brescia dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, ha conseguito il dottorato di ricerca in Filologia classica presso l'Università Cattolica di Milano. Attualmente è docente di Lingua latina e assistente di Letteratura e Grammatica latina presso l'Università Cattolica sede di Brescia.

«La *Medea* senecana, come noto, è tragedia concepita in modo affatto differente rispetto al modello euripideo. L'autore latino ha infatti voluto mettere in scena un'eroina priva della dolente razionalità dell'omologa greca, cosicché il personaggio è dominato dall'inizio alla fine da un *furor* devastante e senza appello. La vera novità sta, tuttavia, nel fatto che, per delineare i tratti della pazzia di Medea, Seneca si ispira alle più recenti teorie mediche stoiche in materia di disturbi psicosomatici dell'umore, mettendo in scena un perfetto decorso clinico degli attacchi ciclotimici di mania e melancolia».

Mercoledì 15 maggio – Ancora in collaborazione con il Liceo Statale Arnaldo, per il "Corso di Etruscologia", Carolina Ascari Raccagni (dottore di ricerca in Etruscologia e responsabile del cantiere di scavo in loc. Parlascio) tiene una conferenza dal titolo: *Teoria e pratica di uno scavo archeologico: il caso di Parlascio (nei pressi di Pontedera, PI).*

Con il suo intervento, la dott.ssa Ascari Raccagni ha esemplificato la pratica dell'archeologia e delle scienze ausiliarie su un'area che, abitata ininterrottamente dalla Preistoria all'Età Moderna, ha restituito i resti di un insediamento etrusco in vita dal VII sec. a.C. fino all'epoca ellenistica; in tale sito, nel prossimo mese di giugno, un gruppo di studenti dell'Arnaldo, accompagnati dall'insegnante prof.ssa Cristina Modenese (esperta etruscologa), potranno partecipare alla campagna di scavi diretta dal prof. Stefano Bruni dell'Università di Ferrara.

Lunedì 20 maggio – Sempre in collaborazione con il Liceo Statale Arnaldo, per il "Corso di Etruscologia", il prof. Pierfabio Panazza (archeologo, accademico dell'Ateneo; docente del Liceo Artistico Olivieri) ha tenuto una conferenza dal titolo: *Brescia e il suo territorio: un patrimonio archeologico in evoluzione.*

In una prospettiva analoga, ma geograficamente più vicina, si colloca l'intervento del prof. Pier Fabio Panazza, che ha offerto una panoramica aggiornata delle testimonianze archeologiche note e dei ritrovamenti più recenti in ambito bresciano, necessari per disegnare una sintesi della storia di questi studi a Brescia negli ultimi due secoli.

Mercoledì 29 maggio – Continuando la collaborazione con il Liceo Statale Arnaldo, per il "Corso di Etruscologia", Cristina Modenese (docente del Liceo Classico Arnaldo specializzata in Etruscologia) ha tenuto una conferenza dal titolo: *Gli Etruschi, i più religiosi tra gli uomini: i culti, i santuari e il mito troiano di Enea.*

Con il suo intervento la prof.ssa Cristina Modenese, ha concluso il corso, riportandolo nell'ambito storico-culturale suo proprio, per cui l'Etruscologia apre a una più profonda comprensione delle radici della cultura latina classica e quindi anche dell'ethos italiano ed europeo attuale, attraverso la *pietas* di Enea illustrata dai monumenti archeologici ancor prima che dall'Eneide dell'etrusco Virgilio, "Padre dell'Occidente".

Venerdì 31 maggio – L'accademico avv. Marcello Berlucchi (storico, cultore della materia) ha tenuto un incontro dal titolo: *Un "Kaiserjager" a Solferino*.

Come è noto, la battaglia di Solferino e San Martino è stato uno degli snodi del nostro Risorgimento ed è anche, per la sua importanza nella storia militare, uno degli avvenimenti più citati e studiati.

Comunque è sempre interessante conoscere il punto di vista dell'umile soldato che è stato costretto a prender parte a questo grandioso avvenimento – tanto più quando si tratta di un combattente dell'altra parte.

Il diario di un cacciatore tirolese (kaiserjager) dell'esercito austriaco, venuto alla luce per opera di un pronipote, giornalista tedesco, merita di essere ricordato non solo perché opera di un testimone oculare ma anche per la profonda umanità che ne traspare.

Venerdì 7 giugno – La prof.ssa Anna Maria Cabrini (docente di Letteratura italiana presso il Dipartimento di Studi letterari, filologici e linguistici dell'Università degli Studi di Milano) ha tenuto una conferenza sul tema: *L'arciere "prudente":* Il Principe *di Machiavelli nel 5° centenario.*

Nell'anno della celebrazione per il 5° centenario del *Principe*, il celebre "opuscolo" di Machiavelli non solo manifesta un'intatta vitalità

ma continua a costituire oggetto di discussa e complessa interpretazione, oltre a generare molteplici riusi di carattere più o meno strumentale. Dopo un'introduzione su storicità e attualità del *Principe* e sulle sue "fortune" e "sfortune", con il suo intervento ha inteso affrontare alcune delle più significative tematiche dell'opera, mettendo in particolare in rilievo le matrici conflittuali e agonistiche e il concorrere, in sinergia o dinamica opposizione, il "ferino" e l'"umano", l'ideale e il razionale, la ragione e la passione.

Venerdì 14 giugno – L'accademico Bernardo Falconi (storico dell'arte) ha tenuto una conferenza dal titolo: *Ritratti di bresciani nell'opera di Faustino Boatti miniaturista bergamasco (1797-1857).*

La recente pubblicazione *Faustino Boatti, un protagonista del ritratto in miniatura e all'acquerello nella Lombardia dell'età romantica* di Bernardo Falconi e Anna Maria Zuccotti (Scripta edizioni, Verona 2013) ha dato l'occasione e il motivo per un incontro con uno degli autori che, oltre a illustrare la figura e l'opera del Boatti, ha trattato particolarmente della committenza che l'artista ebbe in Brescia, fra il 1828 e il 1832, ove fu considerato il "ritrattista ufficiale" dell'aristocrazia locale.

Numerose le famiglie che ebbero a fruire dell'opera del Boatti, i cui eredi, ancor oggi, conservano nelle loro case i piccoli ma preziosi ritratti dei loro avi, quali i Calini, i Chizzola, i Cigola, i Ducco, i Fenaroli, i Fisogni, i Guarneri, i Lana, i Maggi, i Martinengo di varie casate, i Monti, i Riva, i Sangervasio, i Valotti e i Vergine.

Venerdì 28 giugno – In occasione della consegna delle borse di studio "Maria Teresa Ambrosetti" per studenti di Matematica per l'anno 2013, l'accademico prof. Mario Piotti (docente di Linguistica italiana presso il Dipartimento di Studi letterari, filologici e linguistici dell'Università degli Studi di Milano) ha tenuto una lezione sul tema: *La Matematica in volgare di Niccolò Tartaglia: la scelta linguistica e il vincolo interpretativo.*

La borsa di studio per studenti di Matematica, intitolata a Maria Teresa Ambrosetti, studiosa della disciplina e docente della medesima presso l'Istituto Nautico di Venezia, venne istituita, in sua memoria, dalla sorella Luigia Ambrosetti, figura eclettica di scienziata che, per molti anni fu direttore del Laboratorio di Igiene e Profilassi della Provincia di Brescia. A tale liberalità, volle unire anche un munifico lascito al nostro antico Ateneo, a riconoscimento delle attività qui svolte, nel tempo, in favore della promozione della cultura a Brescia.

È questo l'ottavo anno che la nostra Accademia onora l'impegno assunto di erogatrice delle borse di studio Ambrosetti, secondo i dettami e la volontà della donatrice, e attraverso la collaborazione, attenta e oculata, di un'apposita commissione.

Venerdì 27 settembre – Si è tenuto un incontro di studio dal titolo: *Giovanni Boccaccio nel VII centenario della nascita*. Relatori: il prof. Roberto Fedi (ordinario di Letteratura italiana all'Università per Stranieri di Perugia) su: *Griselda da Boccaccio a Chaucer;* e il prof. Giuseppe Chiecchi (ordinario di Letteratura italiana all'Università degli Studi di Verona) su: *Dalla novella di Baligante (Novellino, LXII) alla novella di Masetto da Lamporecchio (Decameron, III, 1).*

In occasione del settimo centenario della nascita di Giovanni Boccaccio (1313-1375), uno dei più grandi scrittori italiani ed europei d'ogni tempo, padre della prosa volgare italiana, l'Ateneo di Brescia ha proposto un incontro con due tra i maggiori studiosi contemporanei della sua opera, che hanno dedicato i loro interventi ad alcuni motivi cruciali e ad alcune tra le più significative novelle del *Decameron*, il capolavoro boccacciano.

Venerdì 4 ottobre – Si è tenuta la Solenne Adunanza per l'apertura del CCXII anno accademico. Dopo la prolusione del presidente con il saluto alle autorità e la relazione del segretario sulle attività svolte dall'Accademia lo scorso anno, il prof. Mario Gorlani (docente di Diritto Pubblico all'Università degli Studi di Brescia) ha tenuto la *Lectio magistralis* su: *Il ruolo del Capo dello Stato nella crisi della forma di governo*. Ha concluso la cerimonia inaugurale per il nuovo anno accademico, la chiamata, per la consegna del diploma di nomina, dei nuovi soci effettivi di recente elezione: il prof. Francesco Castelli, infettivologo, primario della Clinica di Malattie infettive e tropicali degli Spedali Civili di Brescia e direttore della Scuola di Specializzazione in Malattie infettive dell'Università degli Studi di Brescia; il prof. Don Giuseppe Fusari, storico dell'arte, direttore del Museo Diocesano di Arte sacra; e il prof. Maurizio Tira, ordinario di Tecnica e pianificazione urbanistica, presidente del Consiglio del Corso di Studi aggregato a Ingegneria Civile e Ambientale dell'Università degli Studi di Brescia.

Mercoledì 9 ottobre – Primo incontro per il ciclo "La Filosofia del Gioco" il prof. Oreste Tolone (docente presso l'Università "d'Annunzio" di Chieti) ha tenuto una conferenza dal titolo: *Antropologia del gioco.*

Mercoledì 16 ottobre – Secondo incontro per il ciclo "La Filosofia del Gioco" il prof. Lorenzo Passerini Glazel (docente presso l'Università di Milano Bicocca) ha trattato il tema: *Le regole del gioco.*

Mercoledì 23 ottobre – Terzo incontro per il ciclo "La Filosofia del Gioco" il prof. Luca Capoferri (docente di Storia e Filosofia) ha tenuto una conferenza su: *Il gioco di Dio e i paradigmi della conoscenza.*

Mercoledì 30 ottobre – Quarto incontro per il ciclo "La Filosofia del Gioco" il prof. Alfredo Pasotti (filosofo, scrittore e giornalista) ha tenuto una conferenza su: *Giochi pericolosi: la sfida dell'enigma*.

> Il gioco non riguarda necessariamente e nemmeno prevalentemente l'età infantile. Anzi, anche a una prima riflessione, nei modi di dire come nelle dinamiche sociali e politiche, l'idea di gioco è cruciale per la comprensione di ciò che accade.
>
> Se poi il gioco viene definito attraverso un sistema di regole in grado di portare a un esito o a un giudizio finale, una parte significativa dell'attività umana si può intendere come gioco.
>
> Nei quattro appuntamenti del ciclo, senza pretesa di organicità né di esaustività, si sono voluti offrire punti di vista anche molto diversi sull'idea di gioco, con la speranza di aver tratteggiato aspetti forse inediti o almeno non banali.
>
> Così il discorso ha preso il via da una prospettiva antropologica, per collocare il gioco in una visione più globale dell'uomo (primo incontro); per poi passare a una riflessione più attenta e focalizzata sulle regole e sulla loro incidenza nella quotidianità e le loro implicanze dal punto di vista ontologico (secondo incontro); ha fatto poi seguito uno sguardo sulle implicanze teologiche dell'idea di gioco che stanno alla base dei modelli e delle teorie della conoscenza (terzo incontro) e, in chiusura, nel quarto incontro, è stata affrontata la forma del gioco più insidiosa e forse più suggestiva e ricca di allusioni: l'enigma.

Venerdì 18 ottobre – La dott.ssa Giulia Zava (Università Cà Foscari, Venezia) ha tenuto una conferenza sul tema: *Il Petrarca Queriniano: un commento per immagini.* Ha introdotto l'accademico Pietro Gibellini.

> L'unico esemplare del *Canzoniere* di Petrarca interamente illustrato è l'incunabolo miniato posseduto dalla Biblioteca Queriniana di Brescia: infatti l'edizione veneziana del 1470 fu decorata da un anonimo letterato di fine Quattrocento, identificato da alcuni con Antonio Grifo, chiamato da altri "Dilettante Queriniano".

> Le icone, studiate finora quasi solo per l'aspetto storico-artistico, meritano di essere esaminate e valorizzate come caso interessante di una figurazione che va oltre l'intento ornamentale per proporsi come commento interpretativo spesso geniale delle poesie petrarchesche.

Giovedì 28 e venerdì 29 novembre – Con il coordinamento scientifico dell'accademico Mario Piotti, si è tenuto un convegno di studi dal titolo: *Dalla* scripta *all'italiano. Aspetti, momenti, figure di storia linguistica bresciana,* con il seguente programma.

Giovedì 28, al mattino (con inizio alle ore 9.00) apertura dei lavori della sessione *Testi documentari*, introdotta da Angelo Stella (Università di Pavia); sono poi intervenuti: Nello Bertoletti (Università di Trento) su *Gli* Insegnamenti a Guglielmo*: note linguistiche e testuali su un componimento giullaresco di localizzazione incerta;* Piera Tomasoni (Università di Pavia) su *Aspetti della scrittura di Cristoforo Soldo, cronista bresciano del XV secolo;* Roberto Tagliani (Università di Milano) su *Brescia "disciplinata": testi e lingua dell'arciconfraternita di San Cristoforo;* nel pomeriggio (con inizio alle ore 15.00) ha preso il via la sessione *La lingua letteraria* con gli interventi di Andrea Comboni (Università di Trento) su *Testi poetici in volgare in stampe bresciane del primo Cinquecento;* ha fatto seguito Giuseppe Polimeni (Università di Pavia) con *Geografia e storia della lingua italiana negli "Scrittori d'Italia" di Giovanni Maria Mazzuchelli;* Ilaria Bonomi (Università di Milano) su *Un piccolo capolavoro dell'opera buffa: "L'italiana in Algeri" di Angelo Anelli e Gioacchino Rossini.;* Michele Colombo (Università Cattolica) su *Osservazioni linguistiche sul teatro di Ercole Nicoli Cristiani (1853-1939).*

Venerdì 29, al mattino (con inizio alle ore 9.00) ha preso il via la sessione *La lingua scientifica* con gli interventi di: Marco Biffi (Università di Firenze) su *Prime osservazioni sul lessico architettonico militare di Giacomo Lanteri;* Riccardo Gualdo (Università della Tuscia) su: *Il buon governo del fondo rustico. La scrittura di Camillo Tarello tra prassi operativa, divulgazione e scienza;* Mario Piotti (Università di Milano) su *Scrivere di scienza con "perizia più che ordinaria nella lingua": la misurazione delle acque di Benedetto Castelli;* Massimo Prada (Università di Milano) su *Lingua e testualità nella "Fina anatomia" di Camillo Golgi.* Pomeriggio (con inizio alle ore 15.00) si è aperta la sessione *Il dialetto*, che ha visto gli interventi di: Giovanni Bonfadini (Università di Milano) su *Il dialetto bresciano alla luce delle ricerche più recenti;* Pietro Gibellini (Università di Venezia) su *La letteratura bresciana in dialetto;* Gabriele Iannaccaro (Università

di Milano Bicocca) su *Vedere il dialetto. Vocabolari bresciani e ortografie spontanee;* Federica Guerini (Università di Bergamo) su *«Me en Germania g-en do mia, io sto qui!» Italiano e dialetto nei racconti degli ex-partigiani in Valle Camonica.*

Venerdì 6 dicembre – l'architetto Ivana Passamani (ricercatore presso il Dipartimento di Ingegneria Civile Architettura Territorio Ambiente dell'Università degli Studi di Brescia) ha tenuto una conferenza sul tema: *Gli assi prospettici di Brescia tra spazi pubblici e privati. Un metodo di analisi e rappresentazione.*

> Leggere il tessuto urbano antico di Brescia seguendo gli assi prospettici che connettono visivamente lo spazio pubblico e quello privato consente di scrivere una pagina inedita del periodo barocco utilizzando un codice grafico e iconico sintetico ed efficace.
>
> Se infatti inizialmente sono lo stupore e la curiosità a stimolare l'indagine di questo fenomeno, diffuso sia nel centro storico sia nel territorio circostante tanto da divenire linguaggio caratterizzante e permeante, subentra presto la necessità di sistematizzare i dati fotografici e grafici, di individuare categorie tipologiche che esplicitino il ruolo urbano e quello architettonico, di rilevare questi sistemi applicando una chiave di lettura particolare, per evidenziare gli attori di quelle che si possono definire "scena urbana" o "scena paesaggistica".
>
> Ne deriva un metodo di analisi e rappresentazione articolato e complesso, che ricorre a diverse scale di approfondimento per evidenziare i rapporti tra dimensione pubblica e privata, giocati lungo l'asse prospettico: un *fil rouge* tanto invisibile quanto denso di suggestioni percettive e ricco di colpi di scena.

Venerdì 13 dicembre – Il prof. Carlo Simoni (storico dell'economia, esperto di archeologia industriale, saggista e scrittore), tiene un incontro sul tema: *Una biografia "immaginata" di Giambattista Brocchi.*

> La vita di Giambattista Brocchi – segretario nel 1808 dell'Ateneo di Brescia e promotore dei *Commentari* – e le sue idee, note negli ambienti scientifici europei e apprezzate da Darwin, costituiscono il filo conduttore della narrazione. Una biografia costruita sulla base dei saggi e delle lettere dello stesso Brocchi e sulle testimonianze dei personaggi – storici in alcuni casi, frutto di invenzione in altri – che lo svolgersi del romanzo mette in scena.
>
> La figura e la vicenda umana di Brocchi emergono così da un intreccio di ricordi che riferiscono non soltanto delle indagini dello stu-

dioso e delle sue battaglie in campo scientifico, ma restituiscono la storia intima di una vita. La storia di un'interminata ricerca capace di sondare, e comparare, i tempi del mondo: dagli abissi delle ere geologiche alle distese sterminate delle età dei viventi, dal lento procedere della storia umana attraverso i secoli e i millenni al rapido volgere delle stagioni dell'esistenza di ognuno.

Venerdì 20 dicembre – La dott.ssa Letizia Barozzi (specializzando in Storia e Critica dell'Arte presso l'Università degli Studi di Milano), tiene una conferenza sul tema: *Un affresco sacro al Palazzo Avogadro di Zanano. Proposte per un'indagine iconografica*. Introduce il dott. Enrico Valseriati.

Il restauro dei primi anni '60 riportò alla luce, nella Sala della Torre di quello che fu il castello degli Avogadro di Zanano, un'estesa decorazione murale quattrocentesca: accanto all'affresco con la cosiddetta *battaglia dei lupi contro orsi*, detta anche *assedio dei gatti alla città dei topi*, maggiormente citato per la sua singolare rappresentazione, l'intervento rivelò quella che è stata definita dalla letteratura "icona tutelare" della famiglia Avogadro, e che, alla luce di una più attenta analisi, riporta il chiaro segno di un evento improvviso, spingendo a un'indagine approfondita sul messaggio trasmesso dal linguaggio iconografico e sulle ragioni della committenza.

Consistente è stata anche l'opera del Comitato di Brescia dell'Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano.

Mercoledì 6 novembre – In collaborazione con il Comitato di Brescia dell'Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano, l'accademico prof. Filippo Ronchi (consigliere del Comitato di Brescia dell'Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano) tiene una conferenza sul tema: *Tito Speri e il "Comitato Segreto Insurrezionale Bresciano"*.

In occasione del 160° anniversario della condanna a morte di Tito Speri, eseguita mediante impiccagione il 3 marzo 1853 sugli spalti del forte di Belfiore presso Mantova, viene rievocata l'attività di cospiratore del patriota bresciano nel cosiddetto "Comitato Segreto Insurrezionale".

La vicenda offre la possibilità di delineare anche uno spaccato della vita cittadina durante uno dei periodi più cupi della storia della Lombardia, quello immediatamente successivo alla sconfitta della rivoluzione del 1848-1849 e della Prima Guerra d'Indipendenza, che vide

l'instaurazione di una sorta di dittatura militare sotto la guida del feldmaresciallo Radetzky.

Mercoledì 13 novembre – In collaborazione con il Comitato di Brescia dell'Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano, la dott.ssa Elena Ledda (storico dannunziano) tiene un incontro dal titolo: *"Nello spirito della città eroica" D'Annunzio a Brescia.*

In d'Annunzio il percorso di vita lambisce, ma non del tutto marginalmente, la città di Brescia che egli evoca, con emozione, tra le «Città del Silenzio» nel secondo libro delle *Laudi.*

Il poeta entra, dunque, in rapporto con Brescia fin dai primi anni del Novecento in occasione di una repentina visita al luogo che custodisce la statua bronzea della «Gran Nike». Ma ben altri e più intensi sono i momenti di perfetta coesione che il capoluogo gli riserva: la gara automobilistica della Coppa Florio, nel 1907, il Circuito aereo della vicina Montichiari, nel 1909, il sorvolo sulla città, per ricognizione, durante il periodo bellico, annotato nei *Taccuini* con pennellate d'artista.

E poi vengono gli anni del lungo soggiorno gardonese, quelli della più stretta frequentazione: quando «nello spirito della città eroica», si consolidano nuove amicizie (Fausto Lechi, Angelo Canossi, Massimo Bonardi) e intense collaborazioni.

«Sono ormai vostro cittadino per decreto di sovrana bellezza» dichiara il poeta al direttore del giornale provinciale e si firma, con fierezza, «Gabriele da Brescia».

Venerdì 15 novembre – In collaborazione con il Comitato di Brescia dell'Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano, il prof. avv. Giuseppe Frigo (giudice della Corte Costituzionale, docente di Diritto processuale nell'Università di Brescia) tiene una conferenza sul tema: *Attualità e funzioni della Corte Costituzionale.*

La Corte Costituzionale è il principale organo di garanzia previsto dalla Repubblica Italiana all'atto della promulgazione della Costituzione nel 1948 e rappresenta una significativa novità rispetto allo Statuto Albertino, che non prevedeva affatto un simile organo.

In base all'art. 134 della Carta, la Corte giudica: sulle controversie relative alla legittimità costituzionale delle leggi e degli atti aventi forza di legge, dello Stato e delle Regioni; sui conflitti di attribuzione tra i poteri dello Stato, su quelli tra lo Stato e le Regioni e tra le Regioni; sulle accuse promosse contro il Presidente della Repubblica, a norma della Costituzione; sull'ammissibilità delle richieste di referendum abrogativo (introdotta con la legge costituzionale n. 1 dell'11 marzo 1953).

La Corte Costituzionale fu l'ultimo tra gli organi costituzionali a entrare in funzione; nel 1955, dopo l'approvazione delle leggi istitutive, fu completata la sua composizione e la prima udienza si tenne nel 1956.

Mercoledì 20 novembre – In collaborazione con il Comitato di Brescia dell'Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano, il prof. Mario Gorlani (docente di Diritto pubblico nell'Università di Brescia) tiene una conferenza sul tema: *Dal suffragio universale maschile a quello maschile e femminile*.

Il suffragio universale è il principio secondo il quale tutti i cittadini maggiorenni possono partecipare alle elezioni politiche e amministrative e alle altre consultazioni pubbliche, senza alcuna discriminazione di sesso, di razza, di fede politica o religiosa e senza alcuna subordinazione a requisiti di natura economica o culturale.

Nei moderni Stati democratici il suffragio universale è alla base del sistema politico: tutti i cittadini eleggono infatti l'organo legislativo di uno Stato, nel caso dell'Italia, il Parlamento; nelle repubbliche presidenziali, ciò avviene anche per l'elezione del Capo dello Stato.

In Italia, dopo il primo passo fatto con la riforma Giolitti del 1913, solo nel 1919 viene abolita la discriminazione verso gli analfabeti e poterono votare tutti i cittadini maschi di almeno 21 anni di età.

Ma bisognerà aspettare il 1946 per avere il voto universale per uomini e donne, che avessero compiuto la maggiore età (inizialmente i 21 anni e successivamente i 18 anni). La prima occasione di voto furono le elezioni del 2 giugno 1946, per il referendum istituzionale tra Monarchia o Repubblica e per l'elezione dell'Assemblea costituente.

Sempre viva e frequentata è stata l'attività della Società dei naturalisti bresciani denominata Gruppo Naturalistico "Giuseppe Ragazzoni" – fondata nel 1895 ed emanazione diretta della nostra Accademia – che si è espletata sia attraverso conferenze e pubblici incontri, sia con escursioni sul territorio (si veda l'elenco a pag. 359).

Legata statutariamente al nostro Ateneo la Fondazione "Ugo Da Como" di Lonato, ha comunque una sua attività autonoma da quella della nostra Accademia, anche se i «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno di riferimento, ne raccolgono gli Atti (vedi a pag. 385).

«Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 2013, Brescia 2018.
ISSN 0375-6181

ATTI ACCADEMICI

EDOARDO BRESSAN*

IL NOVECENTO SECOLO DEL WELFARE: FRA STORIA E FUTURO**

Luigi Campiglio ha osservato come una «appropriata redistribuzione delle risorse», in cui rivestono un peso rilevante le politiche di *welfare*, sia «indispensabile per far funzionare il mercato»[1]. L'attuale crisi, certamente la più vasta e pervasiva del sistema economico mondiale dal 1929, sta mettendo in discussione i meccanismi dello Stato sociale, faticosamente costruito tra la fine dell'Ottocento e il secondo dopoguerra, al di là di un necessario ripensamento non adeguatamente realizzato, come in un convegno bresciano del 1996 – sia consentito richiamarlo, anche per il contributo offerto da diversi studiosi, operatori e politici presenti anche oggi – si era rilevato, aprendo nel contempo la prospettiva di una *comunità solidale* in grado di coinvolgere istituzioni e società civile[2]. Lo storico è chiamato a una riflessione su entrambi gli aspetti, quello della costruzione dello Stato sociale e al tempo stesso della sua crisi, che sono in realtà strettamente legati; al tempo stesso ogni possibile ricostruzione dello sviluppo del *welfare* non può prescindere da quanto accade su scala locale e cittadina, come appare evidente nel caso lombardo e bresciano[3].

---

* Professore di Storia Contemporanea presso l'Università di Macerata.

** Prolusione tenuta venerdì 3 ottobre 2013 in occasione della Solenne Adunanza.

[1] L. CAMPIGLIO, *Equità antidoto alla recessione* (*Chiesa ed economia/3*), in «Avvenire», 25 gennaio 2014.

[2] Si veda S. ONGER, L. TEDOLDI (a cura di), *Stato sociale e comunità solidale*, Brescia, Grafo, 1998.

[3] Cfr. A. COLOMBO (a cura di), *Far bene e fare il bene. Interpretazioni e materiali per una storia del welfare lombardo*, Milano, Guerini e Associati, 2010, nonché, per una riflessione su quanto si vuole qui osservare, S. ONGER, *Carità, beneficenza e as-*

Il punto di partenza è certamente segnato dalla fine, per molti versi inevitabile, della rete di solidarietà caratteristica dell'*ancien régime*, fatta da istituzioni ospedaliere, assistenziali, scolastiche, fondazioni di credito, corporazioni di mestiere, comunità di gestione dei beni comuni. Il ridimensionamento se non la scomparsa di un sistema basato sul ruolo dei corpi intermedi produce, com'è appena il caso di ricordare, un accentuato disagio sociale, che Sergio Onger ha efficacemente sintetizzato nell'immagine della *città dolente*[4]. Lo Stato moderno, anche nella sua evoluzione liberale, persegue l'obiettivo di una pubblicizzazione e di una laicizzazione delle istituzioni esistenti – la vasta e multiforme realtà delle opere pie, disciplinata infine dalla legge Crispi del 1890 – affidando al mercato la garanzia degli equilibri sociali, in nome dell'intangibile libertà dei privati. Ma lo Stato liberale, affermando il principio di libertà e mettendo «ai margini tutto ciò», compresa l'uguaglianza, «che appariva come un ostacolo a essa», si ritrova così a essere vittima di se stesso[5], nell'innegabile costatazione che la «sclerotizzazione di condizioni fattuali di disuguaglianza si era prodotta nonostante o addirittura come conseguenza di un diritto formalmente uguale»[6].

L'orizzonte si apre dunque a una progressiva estensione delle tutele, fino ad arrivare alla certezza di una prestazione fondata sul diritto di cittadinanza, caratteristica del *welfare state*. Esso segna il punto d'arrivo di un riconoscimento di diritti che dalla sfera puramente civile e quindi politica giunge finalmente a quella sociale, andando appunto oltre, nei suoi interventi, la figura del povero in favore di quella del lavoratore e infine del cittadino. I sistemi che ancora nei primi decenni dell'Ottocento sono basati sulla beneficenza cedono il posto ai sistemi imperniati sull'assistenza pubblica e le assicurazioni obbligatorie sul lavoro, che costituiscono appunto le premesse del-

---

sistenza a Brescia tra età moderna ed età contemporanea, in M. TACCOLINI (a cura di), *Dalla beneficenza alla cultura del dono. Studi in memoria del conte Gaetano Bonoris*, Rudiano (BS), GAM, 2012, pp. 37-56.

[4] Cfr. S. ONGER, *La città dolente. Povertà e assistenza a Brescia durante la Restaurazione*, Milano, Franco Angeli, 1993.

[5] G. LANEVE, *L'attenzione sui diritti sociali, paradigma di un tempo*, in «federalismi.it. Rivista di diritto pubblico italiano, comunitario e comparato», 2014, n. 12, p. 6.

[6] P. RIDOLA, *Libertà e diritti nello sviluppo storico del costituzionalismo*, in R. NANIA, P. RIDOLA (a cura di), *I diritti costituzionali,* I, Torino, Giappichelli, 2006, p. 103.

l'approdo conclusivo al *welfare state* nella sua connotazione «istituzionale» – secondo la celebre definizione di Richard Titmuss[7] – nella quale la risposta al bisogno è garantita sulla base della cittadinanza e promossa dallo Stato, nel quadro dell'evoluzione dei diritti che si è richiamata[8].

Secondo i modelli elaborati da Maurizio Ferrera, il *welfare* può svolgersi, anche se con numerose variabili e contaminazioni, in un senso «occupazionale», in cui è prevalente la tutela delle posizioni lavorative e di categoria come in genere accade nell'Europa continentale, o in un senso «universalistico», tipico di alcuni paesi anglosassoni e soprattutto dell'area scandinava, in cui l'aspetto egualitario è garantito con maggiore rispondenza alle premesse teoriche[9]. In tale quadro, anche per l'Italia è possibile parlare di un approdo universalistico con la riforma sanitaria del 1978, pur con la persistenza di un accentuato carattere occupazionale per il sistema della previdenza e una definizione non ancora univoca di quello dell'assistenza sociale. In questa prospettiva, solo il *welfare state* generalizza quella *socializzazione dei rischi* e quell'*istituzionalizzazione della solidarietà* che le legislazioni sociali dell'Ottocento avevano come obiettivo[10], rendendo possibile il passaggio dalla *carità* allo *Stato sociale* e il superamento della «politica sociale negativa» che aveva contraddistinto le epoche precedenti, come sostiene Jens Alber[11].

Tuttavia – all'interno della crisi dello Stato liberale, di cui quest'ultimo permette comunque il superamento – il passaggio è reso possibile dall'azione di nuovi soggetti sociali e politici che nel caso italiano si organizzano intorno al movimento socialista e al movimento cattolico, secondo il *modello conflittualista* delineato dalla teoria pluralista dello stesso Alber (si può forse dire che i sistemi

---

[7] Cfr. G. P. CELLA, *Modelli di stato sociale: sviluppo, crisi, tendenze*, in S. ONGER, L. TEDOLDI (a cura di), *Stato sociale e comunità solidale*, op. cit., pp. 35-45; e si veda R. TITMUSS, *Saggi sul Welfare State*. Introduzione di Massimo Paci, Roma, Edizioni Lavoro, 1985.

[8] Si veda, in una nuova edizione italiana, T. H. MARSHALL, *Cittadinanza e classe sociale*, a cura di S. Mezzadra, Roma-Bari, Laterza, 2002.

[9] Cfr. M. FERRERA, *Modelli di solidarietà. Politica e riforme sociali nelle democrazie*, Bologna, il Mulino, 1993.

[10] *Ivi*, p. 79.

[11] J. ALBER, *Dalla carità allo Stato sociale*, Bologna, il Mulino, 1993, pp. 17-20.

di *welfare* rappresentano l'esito di un *pluralismo conflittuale*)[12]. Non si tratta qui di ripercorrere la storia delle organizzazioni sindacali e politiche nate all'interno del movimento operaio, ma di osservare un duplice fenomeno: da una parte la costruzione di un'imponente rete di solidarietà intorno al mutuo soccorso e alla cooperazione e, dall'altra, il progetto di un sistema di tutele di natura pubblicistica e obbligatoria, accettando il coinvolgimento – sia pure con un sofferto dibattito interno – dello Stato[13]. Al tempo stesso la risposta dei cattolici non è solo quella di una solidarietà che nasce dal basso, ancora una volta intorno al mutuo soccorso e alla cooperazione, in continuità con un tradizionale e radicato tessuto caritativo, ma anche di una serie di proposte per un sistema pubblico di solidarietà elaborate alla luce del magistero sociale della Chiesa, pur di fronte alla laicizzazione delle «opere pie» attuata dalla legge Crispi[14].

È un aspetto che si consolida con i primi del Novecento, quando si pongono le basi dello Stato sociale italiano[15], le cui realizzazioni sono ampiamente documentate all'interno dell'Esposizione inter-

---

[12] Cfr. J. Alber, *Le origini del welfare state: teorie, ipotesi e analisi empirica*, in «Rivista italiana di scienza politica», XII, 1982, n. 3, pp. 361-422.

[13] Cfr. M. Degl'Innocenti, *La società volontaria e solidale. Il cantiere del welfare pubblico e privato*, Manduria-Bari-Roma, Piero Lacaita Editore, 2012.

[14] Cfr. P. Pecorari, *Alle origini dell'anticapitalismo cattolico. Due saggi e un bilancio storiografico su Giuseppe Toniolo*, Milano, Vita e Pensiero, 2010; e sia consentito un riferimento a E. Bressan, *Un Welfare aperto alla modernità. Dalla beneficenza alla sicurezza sociale*, in M. Bocci (a cura di), *«Non lamento, ma azione». I cattolici e lo sviluppo italiano nei 150 anni di storia unitaria. Atti del convegno di studi. Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano. 24-25 novembre 2011*, Milano, Vita e Pensiero, 2013, pp. 275-290, anche per una serie di considerazioni che verranno qui riprese.

[15] Su questi aspetti, in una vastissima bibliografia, si rimanda almeno a: A. Cherubini, *Storia della previdenza sociale in Italia (1860-1960)*, Roma, Editori Riuniti, 1977; U. Ascoli (a cura di), *Welfare State all'italiana*, Roma-Bari, Laterza, 1984; M. Ferrera, *Il Welfare State in Italia. Sviluppo e crisi in prospettiva comparata*, Bologna, il Mulino, 1984; M. Ferrera, *Modelli di solidarietà*, op. cit.; A. Cherubini, I. Piva, *Dalla libertà all'obbligo. La previdenza sociale fra Giolitti e Mussolini*, Milano, Franco Angeli, 1998; F. Girotti, *Welfare State. Storia, modelli e critica*, Roma, Carocci, 1998; S. Sepe, *Le amministrazioni della sicurezza sociale nell'Italia unita (1861-1898)*, Milano, Giuffrè, 1999; G. Silei, *Lo Stato Sociale in Italia. Storia e documenti. Vol. I. Dall'Unità al fascismo (1861-1943)*, Manduria-Bari-Roma, Piero Lacaita Editore, 2003; G. Silei, *Lo Stato Sociale in Italia. Storia e documenti. Vol. II. Dalla caduta del fascismo a oggi (1943-2004)*, Manduria-Bari-Roma, Piero Lacaita Editore, 2004; E. Rossi, S. Zamagni (a cura di), *Il Terzo settore nell'Italia unita*,

nazionale tenutasi a Milano nel 1906[16]. Mentre si avvia una legislazione sociale basata per la prima volta sull'obbligo – con risultati significativi e importanti, dall'assicurazione infortunistica del 1898 a quella di maternità del 1910 – il quarto ministero Giolitti, nel 1911, ottiene l'appoggio dei socialisti alla Camera intorno all'idea della costruzione dello Stato sociale, poi rinviata anche a causa di impreviste difficoltà politiche e finanziarie, ma che comunque si propone come un tentativo ambizioso e lungimirante. Il progetto, non a caso, si incontra con la richiesta di *welfare* che proviene dalla società civile e che trova riscontro sia nel movimento socialista sia nel movimento cattolico, in quest'ultimo caso con una maggiore sottolineatura del ruolo dei corpi intermedi, ma con un orientamento sempre più favorevole all'accettazione dell'obbligo, visto come un elemento irrinunciabile pur nella valorizzazione delle varie soggettività sociali[17]. Sono altresì importanti le esperienze di governo municipale di quegli anni, che mettono al centro delle scelte amministrative la «funzione sociale» del Comune, con iniziative assistenziali e sanitarie di natura fortemente innovativa, in un diverso e più aperto clima politico[18]. Di grande rilievo è il caso milanese, ma pure quello bresciano si segnala per una serie di interventi largamente condivisi[19].

Su questa strada il sistema italiano va oltre, perché la guerra rende ancora più acuta la necessità di una tutela sociale che possa in un

---

Bologna, il Mulino, 2011; M. Ferrera, V. Fargion, M. Jessoula, *Alle radici del welfare all'italiana. Origini e futuro di un modello sociale squilibrato*, Venezia, Marsilio, 2012; P. Mattera (a cura di), *Momenti del welfare in Italia. Storiografia e percorsi di ricerca*, Roma, Viella, 2012; F. Conti, G. Silei, *Breve storia dello Stato Sociale*, Roma, Carocci, 2013[2].

[16] Cfr. O. Selvafolta, *La Società Umanitaria all'Esposizione del 1906 e il rinnovamento delle arti applicate*, in «Archivio Storico Lombardo», CXXXI-CXXXII, 2005-2006, pp. 105-145.

[17] Cfr. A. Cherubini, *Storia della previdenza sociale*, op. cit., pp. 124-193.

[18] Cfr. G. Sapelli, *Comunità e mercato. Socialisti, cattolici e «governo economico municipale» agli inizi del XX secolo*, Bologna, il Mulino, 1986.

[19] Cfr. M. L. Betri, *Dalla beneficenza all'assistenza*, in *Storia di Milano*, vol. XVIII, *Il Novecento*, t. II, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, 1996, pp. 538-554 e M. Taccolini, *Dall'unità d'Italia alla prima guerra mondiale*, in D. Montanari, S. Onger (a cura di), *I ricoveri della città. Storia delle istituzioni di assistenza e beneficenza a Brescia (secoli XVI-XX)*, Brescia, Grafo-Fondazione Civiltà Bresciana, 2002, pp. 261-291.

certo senso rappresentare il corrispettivo del sacrificio chiesto alla popolazione: nel 1917 l'estensione dell'assicurazione obbligatoria agli infortuni nel settore agricolo, nel 1919 l'obbligo pensionistico per i lavoratori dipendenti fra i quindici e i sessantacinque anni, con una soluzione d'avanguardia sul piano europeo, sempre nel 1919 l'obbligatorietà dell'assicurazione contro la disoccupazione. Si tratta di un progetto di trasformazione che nelle proposte della commissione parlamentare «per lo studio dell'assicurazione obbligatoria contro le malattie» istituita nel 1917 si colloca davvero alle soglie della sicurezza sociale, per incontrarsi con le posizioni di vasti settori del mondo liberale e democratico, del popolarismo e del socialismo riformista. Per ragioni legate alla profonda crisi della mediazione politica, che rende impossibile una sintesi condivisa, la costruzione di uno Stato sociale nei primi anni Venti non si completa, nonostante le importanti realizzazioni soprattutto di Nitti, la cui opera di governo aveva aperto ulteriori possibilità anche con l'istituzione del Ministero del Lavoro[20].

Il fascismo diventa l'interlocutore obbligato e opera subito in discontinuità, ridimensionando l'obbligo assicurativo per talune categorie e mettendo al tempo stesso fine al principio elettivo nelle istituzioni, all'interno della rottura del «legame tra riforme sociali e sviluppo democratico»[21]. D'altra parte il fascismo non può che enfatizzare fin dall'inizio il ruolo dello Stato, come già nel decreto del 30 dicembre 1923, che crea le IPAB, le Istituzioni pubbliche di assistenza e beneficenza, sotto questo aspetto in piena continuità con la legge Crispi, per di più in un quadro di accentuato controllo burocratico e di rafforzamento dei poteri delle Prefetture, dopo che erano state soppresse le Commissioni provinciali e il Consiglio superiore voluti da Giolitti nel 1904, anche con gli ulteriori provvedimenti del 1926 e del 1928[22]. Al di là delle misure specifiche, il re-

---

[20] Cfr. A. CHERUBINI, *Storia della previdenza sociale*, op. cit., pp. 194-263; per questi sviluppi e l'azione di un protagonista, deciso sostenitore dell'universalismo previdenziale e il primo a ricoprire la carica di ministro del Lavoro, si veda ora F. QUARANTA, *Mario Abbiate, la Grande Guerra e la riforma dello Stato sociale in Italia*, in G. FERRARIS (a cura di), *Il Vercellese e la Grande Guerra*, Vercelli, Società Storica Vercellese, 2015, pp. 529-561.

[21] E. BARTOCCI, *Liberali, socialisti e cattolici nella formazione del nucleo originario dello Stato sociale italiano: 1888-1919*, in V. ZAMAGNI (a cura di), *Povertà e innovazioni istituzionali in Italia. Dal Medioevo a oggi*, Bologna, il Mulino, 2000, p. 709.

gime si orienta tuttavia negli anni successivi verso una scelta di chiaro segno interventista, a partire dalla *Carta del Lavoro* del 1927, che vede l'assistenza e la previdenza sociale tra i suoi elementi caratterizzanti, soprattutto con le politiche familiari[23] e le scelte conseguenti alla crisi del 1929, che portano a vaste realizzazioni in campo previdenziale[24]. Sul piano concreto lo avrebbero sostanzialmente confermato la nascita delle organizzazioni assistenziali del regime dopo il 1929 e l'istituzione degli Enti comunali di assistenza nel 1937, in una cornice entro la quale le realtà locali riescono tuttavia a conservare margini di autonoma iniziativa, capaci di assicurare interventi più efficaci, come dimostrano ancora una volta gli esempi milanese e bresciano[25].

Della politica sociale del fascismo sono gli ambienti cattolici – gli unici a potersi esprimere con relativa libertà, soprattutto fra le mura dell'ateneo fondato da padre Gemelli – a discutere forme e potenzialità, alla luce di una dottrina sociale della Chiesa riformulata in profondità da Pio XI nell'enciclica *Quadragesimo anno* del 1931, in cui si trova una prima legittimazione dell'intervento pubblico. Se si sottolinea, da parte di Amintore Fanfani e altri studiosi, la critica all'individualismo economico e al capitalismo finanziario che emerge nelle pagine dell'enciclica, tali da suggerire l'avvicinamento alla politica cor-

---

[22] Si veda per esempio R. Vuoli, *La riforma delle amministrazioni delle Congregazioni di carità*, Milano, Vita e Pensiero, 1933.

[23] Cfr. M. Minesso (a cura di), *Stato e infanzia nell'Italia contemporanea. Origini, sviluppo e fine dell'Onmi 1925-1975*, Bologna, il Mulino, 2007 e M. Minesso (a cura di), *Welfare e minori. L'Italia nel contesto europeo del Novecento*, Milano, Franco Angeli, 2011; sul caso bresciano si veda S. Onger, *Il latte e la retorica: l'Opera nazionale maternità e infanzia a Brescia (1927-1939)*, in M. L. Betri, A. De Bernardi, I. Granata, N. Torcellan (a cura di), *Il fascismo in Lombardia. Politica, economia e società*, Milano, Franco Angeli, 1989, pp. 437-477.

[24] Per un quadro generale si vedano D. Preti, *La modernizzazione corporativa (1922-1940). Economia, salute pubblica, istituzioni e professioni sanitarie*, Milano, Franco Angeli, 1987; F. Bertini, *Il fascismo dalle assicurazioni per i lavoratori allo Stato sociale*, in M. Palla (a cura di), *Lo Stato fascista*, Firenze, La Nuova Italia, 2001, pp. 177-313; C. Giorgi, *La previdenza del regime. Storia dell'INPS durante il fascismo*, Bologna, il Mulino, 2004.

[25] Cfr. D. G. Horn, *L'Ente opere assistenziali: strategie politiche e pratiche di assistenza*, in M. L. Betri, A. De Bernardi, I. Granata, N. Torcellan (a cura di), *Il fascismo in Lombardia*, op. cit., pp. 479-490 e B. Scaglia, *Nella spirale di due guerre*, in D. Montanari, S. Onger (a cura di), *I ricoveri della città*, op. cit., pp. 293-322.

porativa del regime o trovare un riferimento possibile nell'*Estado Novo* di Salazar, ben presto entrano nel dibattito altre prospettive, fino al *New Deal* americano rivisitato da Francesco Vito[26].

La linea di una «terza via», critica verso i sistemi liberali ma lontana da suggestioni autoritarie, è quella che non a caso si afferma nel dopoguerra e trova la sintesi più convincente nell'idea di «sicurezza sociale», alla luce delle suggestioni che in quel momento vengono soprattutto dal pensiero inglese, da quel gruppo di studiosi, di uomini politici, di esponenti del «socialismo cristiano» che conia l'espressione *welfare state* per indicare un ordinamento politico in grado di rispondere alle necessità vitali di ogni cittadino, oltre una logica di natura assistenziale o assicurativo-previdenziale. Accanto a diversi esempi già in fase di realizzazione dell'area anglosassone e scandinava, è questa la base del *Beveridge Report* del 1942, rapporto che diventa anche un elemento essenziale della propaganda di guerra alleata e del programma di ricostruzione mondiale all'indomani del conflitto[27].

Il piano Beveridge rappresenta uno dei progetti politici e sociali più importanti del Novecento, per le motivazioni da cui nasce e per le soluzioni che individua[28]. In questa linea vanno non a caso le prime formulazioni dei Comitati di liberazione nazionale del Veneto, della Lombardia e dell'Alta Italia e dei partiti d'ispirazione socialista e democratico-cristiana, anticipatrici, in più di un caso, delle linee fondamentali di quella che sarebbe stata, dopo un trentennio, la riforma sanitaria[29]. La discussione dei mesi successivi alla Liberazione svi-

---

[26] Cfr. M. Bocci, *Oltre lo Stato liberale. Ipotesi su politica e società nel dibattito cattolico tra fascismo e democrazia*, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 197-230. Sul corporativismo portoghese, che poteva essere visto come un modello alternativo di Stato sociale, si veda ora Á. Garrido, *Le Corporatisme de l'État Nouveau Portugais. Un débat sur l'institutionalisation économique de la Nation*, in «Storicamente. Laboratorio di Storia», XI, 2015, n. 4, pp. 1-22.

[27] Cfr. G. A. Ritter, *Storia dello Stato sociale*. Con un capitolo finale di Lorenzo Gaeta e Antonio Viscomi. Prefazione di Paolo Pombeni, Roma-Bari, Laterza, 1999, pp. 10-12.

[28] Cfr. M. Degl'Innocenti, *La società volontaria e solidale*, op. cit., pp. 129-173.

[29] Cfr. G. Giumelli, *Il Servizio sanitario nazionale. Dalla tutela al diritto alla salute*, vol. I, Abano Terme, Francisci, 1982, pp. 37-46; R. Maccolini, *Storia ed evoluzione della medicina pubblica in Italia*, in M. La Rosa, P. Zurla (a cura di), *Sistema informativo e unità sanitaria locale*, Milano, Franco Angeli, 1982, pp. 97-116; P. Donati, *I servizi sociali in Italia: analisi degli obiettivi e orientamenti di politica sociale*, in G. Rossi, P. Donati (a cura di), *Welfare State: problemi e alternative*, Milano, Franco Angeli, 1985[3], pp. 323-363.

luppa ulteriormente queste prospettive elaborate dai partiti[30], che trovano un ulteriore riscontro soprattutto nelle posizioni del cattolicesimo sociale e del riformismo socialista, da cui non è lontano quello socialcomunista, soprattutto nell'affronto delle questioni specifiche[31]. La sicurezza sociale è del resto già presente nelle pagine del *Codice di Camaldoli* del 1943 e nelle elaborazioni programmatiche della Democrazia cristiana, lungo una linea destinata a trovare un approdo nelle posizioni di Fanfani e di La Pira, mentre l'attuazione della «sicurezza sociale» rimane al centro dei dibattiti e avrebbe costituito il tema della Settimana sociale di Bologna del 1949[32].

Di fondamentale importanza è, a tale riguardo, il riconoscimento dei «diritti sociali» contenuto nella Costituzione repubblicana, con l'inedita e anticipatrice visione del principio di uguaglianza che si trova soprattutto negli articoli 2 e 3, nonché in quelli più specificamente dedicati al lavoro, all'assistenza sociale, alla salute[33]. Resta la

---

[30] In relazione a uno dei primi e più significativi momenti di confronto fra posizioni diverse si veda R. Cutini, *Nella prospettiva della ricostruzione: il Convegno per studi di assistenza sociale (Tremezzo 16 settembre – 6 ottobre 1946)*, in «Bollettino dell'Archivio per la storia del movimento sociale cattolico in Italia», XXXIX, 2004, n. 2, pp. 206-221; e si veda anche A. Robbiati, *«Dal disordine a un sistema di sicurezza sociale»: orientamento delle ACLI milanesi sul problema dell'assistenza sociale (1945-1968)*, in «Bollettino dell'Archivio per la storia del movimento sociale cattolico in Italia», XL, 2005, n. 2, pp. 233-249.

[31] Cfr. P. Del Fabbro, *Per un Welfare State italiano: idee e progetti nell'età del centrismo degasperiano*, in «Nuova rivista storica», LXXVIII, 1994, pp. 67-86; L. Di Nucci, *Lo stato sociale in Italia tra fascismo e Repubblica: la ricezione del piano Beveridge e il dibattito alla Costituente*, in Società italiana per lo studio della storia contemporanea, *Cittadinanza. Individui, diritti sociali, collettività nella storia contemporanea*. Atti del Convegno annuale SISSCO, Padova, 2-3 dicembre 1999, a cura di C. Sorba, Roma, Ministero per i beni e le attività culturali-Direzione generale per gli archivi, 2002, pp. 161-188; D. Parisi, *Riformismo economico anglosassone. La presenza di Beveridge nella cultura economica italiana (1943-1950),* in P. Roggi (a cura di), *L'attesa della povera gente. Giorgio La Pira e la cultura economica anglosassone*. Introduzione di Giulio Conticelli, Firenze-Milano, Giunti, 2005, pp. 24-47; M. Paniga, *Il Piano Beveridge e la sinistra italiana*, in M. Minesso (a cura di), *Welfare, donne e giovani in Italia e in Europa nei secoli XIX-XX*, Milano, Franco Angeli, 2015, pp. 251-264.

[32] Su questi temi si veda E. Bressan, *Le vie cristiane della sicurezza sociale. I cattolici italiani e il* welfare state, in A. Bassi, B. Pfau-Effinger (a cura di), *Lo spirito del welfare*, Milano, Franco Angeli, 2012 [«Sociologia e politiche sociali», XV, 2012, n. 3], pp. 91-120.

[33] Cfr. M. Persiani, *Il sistema giuridico della previdenza sociale*, Padova, CEDAM, 1960; F. Mazzini, *Il sistema previdenziale in Italia fra riforma e conservazione: gli anni della Costituente*, in A. Orsi Battaglini (a cura di), *Amministrazione pubblica e istituzioni finanziarie tra Assemblea costituente e politica della ri-*

differente valutazione sul ruolo dei privati e dell'associazionismo fra la componente moderata, da un lato, e la sinistra con una parte della stessa Democrazia Cristiana, dall'altro, risolta con il «compromesso» sull'articolo 38[34].

Si era già prospettata, nel frattempo, una riforma del sistema in una prospettiva universalistica ispirata alla «sicurezza sociale», con la *Commissione per la riforma della previdenza sociale* istituita nel 1947 presso il Ministero del Lavoro – presieduta da Ludovico D'Aragona, senatore socialdemocratico e già titolare dello stesso dicastero – in vista finalmente del superamento dell'impostazione mutualistica e del riconoscimento di un diritto all'assistenza non astratto, ma volto a garantire un'effettiva libertà dal bisogno, anche se le condizioni economiche e finanziarie dell'Italia non ne consentono per il momento l'attuazione[35].

Se queste circostanze, a cui va aggiunta l'asprezza dello scontro politico, portano al rinvio di una scelta universalistica, ancora una volta la società locale è pronta a raccogliere la sfida. Emblematico è il caso del laboratorio milanese che si costituisce intorno alla figura di Ezio Vigorelli – esponente di primo piano della socialdemocrazia, ma in costante rapporto con il partito di Nenni, presidente dell'ECA negli anni della ricostruzione, deputato e presidente della Commissione parlamentare d'inchiesta sulla miseria costituita nel 1951, poi ministro del Lavoro e della Previdenza sociale – e all'«Associazione nazionale fra gli enti di assistenza», con i suoi importanti convegni di studio e la rivista «Solidarietà umana»[36]. Ne scaturisce una proposta anticipatrice del futuro *welfare state*, in rapporto ai limiti della

---

costruzione, Bologna, il Mulino, 1980, pp. 447-553; P. Olivelli, *La Costituzione e la sicurezza sociale*, Milano, Giuffrè, 1988; E. Longo, *Le relazioni giuridiche nel sistema dei diritti sociali. Profili teorici e prassi costituzionali*, Padova, CEDAM, 2012, pp. 64-109; L. Violini, *La parabola del welfare, dalla Costituzione alla riscoperta della sussidiarietà*, in L. Violini, G. Vittadini (a cura di), *La sfida del cambiamento. Superare la crisi senza sacrificare nessuno*, Milano, BUR, 2012, pp. 211-233.

[34] Cfr. A. Salini, *L'ordinamento dell'assistenza nei lavori dell'Assemblea Costituente*, in «Bollettino dell'archivio per la storia del movimento sociale cattolico in Italia», XXXVIII, 2003, n. 2, pp. 241-266 e F. Tanzilli, *Il compromesso ambiguo: l'assistenza nel dibattito costituente, tra intervento pubblico e iniziativa privata*, in «Annali di Storia moderna e contemporanea», XII, 2006, pp. 219-245.

[35] Cfr. G. Silei, *Lo Stato Sociale in Italia. Storia e documenti*, vol. II, op. cit., pp. 113-123.

[36] Cfr. M. Granata, *Politiche e imprese assistenziali nel dopoguerra: Ezio Vigorelli e l'Ente comunale di assistenza di Milano (1945-1957)*, in «Bollettino dell'Archivio per la storia del movimento sociale cattolico in Italia», XXXVIII, 2003, n. 2, pp. 166-216.

situazione italiana ma senza rinunciare, come sottolinea Giuseppe Saragat, a un'*offensiva contro la miseria* degna della nuova Italia[37].

Prendendo in esame gli sviluppi successivi, occorre dunque fare riferimento a una singolare contaminazione di culture e di forze politiche, tra una via socialdemocratica al *welfare state* e una sua legittimazione in chiave religiosa. Il loro rapporto con la crescita dello Stato sociale è da porre in relazione non solo a uno sviluppo di tipo «corporativo-tecnocratico», in risposta a ovvie esigenze di differenti gruppi sociali, ma soprattutto a una comune *preoccupazione umanistica*, per riprendere le formulazioni di Wilensky[38], all'interno di una dinamica che coinvolge l'intera Europa[39].

Nel momento difficile del dopoguerra, si registra un effettivo allargamento delle tutele, cui si aggiungono interventi di ampio respiro come nel campo della politica per la casa[40]. Un sistema di «sicurezza sociale» resta comunque l'obiettivo della Commissione parlamentare d'inchiesta sulla miseria – di cui è presidente Vigorelli e vicepresidente Lodovico Montini – che la indica come la soluzione più plausibile in un contesto ancora segnato da un grave disagio sociale, soprattutto del Mezzogiorno, del mondo rurale e delle periferie urbane[41]. Né si può dimenticare l'azione delle amministrazioni comunali e degli ECA, con una spesa sociale che in certi casi assume proporzioni molto rilevanti in un equilibrio virtuoso tra risorse e investimenti[42].

---

[37] G. Saragat, *Prefazione*, in E. Vigorelli, *L'offensiva contro la miseria. Idee ed esperienze per un piano di sicurezza sociale*, Milano, Mondadori, 1948, pp. 5-6.

[38] H. L. Wilensky, *Il ruolo dei partiti politici nello sviluppo recente del «welfare state»*, in P. Flora, A. J. Heidenheimer (a cura di), *Lo sviluppo del Welfare State in Europa e in America*, Bologna, il Mulino, 1983, pp. 413-464.

[39] Cfr. G. Silei, *Welfare State e socialdemocrazia. Cultura, programmi e realizzazioni in Europa occidentale dal 1945 a oggi*, Manduria-Bari-Roma, Piero Lacaita Editore, 2004 e Id., *La Gerusalemme celeste in terra. Radici ed evoluzione del «welfare socialdemocratico»*, in A. Bassi, B. Pfau-Effinger (a cura di), *Lo spirito del welfare*, op. cit., pp. 121-136.

[40] Cfr. G. Silei, *Lo Stato Sociale in Italia. Storia e documenti*, vol. II, op. cit., pp. 27-72 e pp. 125-157.

[41] Cfr. G. Fiocco, *L'Italia prima del miracolo economico. L'inchiesta parlamentare sulla miseria, 1951-1954*, Manduria-Bari-Roma, Piero Lacaita Editore, 2005.

[42] Per il caso di Firenze cfr. S. Agnoletto, *Un modello di Welfare locale. Storia dei servizi sociali a Firenze: dalla nascita delle regioni alla società della salute*. Presentazione di Graziano Cioni. Prefazione di Emanuele Ranci Ortigosa, Milano, Franco Angeli, 2005; su quello di Milano cfr. M. Granata, *Politiche e imprese assistenziali*, op. cit. e M. Paniga, *Welfare ambrosiano. Storia, cultura e politiche dell'Eca di Milano (1937-1978)*, Milano, Franco Angeli, 2012; su quello di Brescia, cfr.

La trasformazione del sistema in una direzione universalistica – ritenuta una necessaria premessa per realizzare la «democrazia del benessere»[43] – entra nell'agenda politica a distanza di pochi anni, già con la presenza di Vigorelli, promotore di un vasto piano di riordino dell'assistenza e della previdenza, nel secondo governo Fanfani dopo le elezioni del 1958[44] e poi, in modo più esplicito, con l'azione dei due ministeri successivi al 1960, nel segno dell'«apertura a sinistra». Sono gli anni in cui una riforma complessiva viene messa al centro delle elaborazioni e delle rivendicazioni del Partito socialista e del Partito comunista – ancorché destinati a divergere sul piano del governo – e dei sindacati[45]. Al convegno della DC a San Pellegrino nel 1961 l'intervento di Lodovico Montini, dedicato specificamente al tema dell'assistenza, fa propria l'esigenza di una garanzia della sicurezza sociale da parte dello Stato, pur nella necessaria gradualità delle realizzazioni e nella salvaguardia del carattere pluralistico delle istituzioni, con il superamento della legge Crispi del 1890, nel quadro di una «socializzazione» ispirata alla *Mater et magistra* di Giovanni XXIII e che in quella sede viene richiamata da Achille Ardigò e Pasquale Saraceno[46].

L'attuazione pratica diventa una priorità, in maniera ancora più netta dopo la *Nota aggiuntiva* di Ugo La Malfa del 1962 e il *Rapporto* del CNEL dell'anno successivo, redatto da Pasquale Saraceno, quando si arriva alla nascita del centrosinistra «organico», grazie alla piena collaborazione dei socialisti, con Aldo Moro. È una prospettiva sempre più legata all'intervento pubblico, che fa propria l'esigenza di una garanzia universalistica fondata sulla cittadinanza, se non – come si trova nelle formulazioni dell'autonomismo socialista, che doveva

---

G. GREGORINI, *Il secondo Novecento (1945-1970)*, in D. MONTANARI, S. ONGER (a cura di), *I ricoveri della città*, op. cit., pp. 323-344.

[43] Cfr. P. POMBENI, *La democrazia del benessere. Riflessioni preliminari sui parametri della legittimazione politica nell'Europa del secondo dopoguerra*, in «Contemporanea», IV, 2001, n. 1, pp. 19-45.

[44] Sul progetto di Vigorelli e sul suo precedente *Piano* del 1957 cfr. A. CHERUBINI, *Storia della previdenza sociale*, op. cit., pp. 375-380.

[45] Cfr. F. BONINI, *L'ordinamento e il dibattito sull'assistenza (1945-1968). Le posizioni della sinistra*, in «Bollettino dell'Archivio per la storia del movimento sociale cattolico in Italia», XXXIX, 2004, n. 3, pp. 255-266.

[46] Cfr. G. SILEI, *Lo Stato Sociale in Italia. Storia e documenti*, vol. II, op. cit., pp. 250-256 e, per una valutazione d'insieme, A. FERRARI, *La cultura riformatrice. Uomini, tecniche, filosofie di fronte allo sviluppo (1945-1968)*, Roma, Studium, 1995, pp. 315-333.

reggere una forte competizione interna ed esterna, ma la cui collaborazione con il mondo cattolico non è semplicemente strumentale – su un «modello alternativo di sviluppo economico e di benessere»[47]. Essa però tende a un'inevitabile dilatazione dell'azione politico-finanziaria dello Stato, non valorizzando del tutto gli esempi di *welfare* civico che, tra anni Cinquanta e lo stesso centrosinistra delle origini, si erano appunto consolidati. Luci e ombre delle riforme degli anni Settanta – dall'attuazione dell'ordinamento regionale alle riforme dell'assistenza del 1977-1978 e a quella sanitaria del 1978 – si possono forse spiegare in relazione alle scelte del decennio precedente[48].

L'universalismo resta comunque un traguardo raggiunto solo parzialmente, se si considera che le leggi pensionistiche del 1968 e del 1969 riflettono una scelta occupazionale, carica di implicazioni per il futuro, e che la riforma dell'assistenza, settore pur sempre regolato dalla legge Crispi del 1890, conosce una quasi immediata battuta d'arresto. Il decreto del 1977, per l'attuazione della legge sull'ordinamento regionale del 1975 con il conseguente trasferimento di competenze dallo Stato alle Regioni e agli enti locali, va incontro a una dichiarazione d'incostituzionalità. Inizia ormai a palesarsi la crisi del modello di *Welfare* – legata all'impossibilità, non solo finanziaria, di far fronte ad aspettative crescenti – e si fa strada una diffusa esigenza di rendere gli interventi terapeutici, assistenziali, riabilitativi più attenti alla dimensione personale e in genere alle *nuove povertà* caratteristiche della società postmoderna. In questa prospettiva non stupisce il grande rilievo che acquista il volontariato e alcune Regioni, di vario orientamento politico, avviano una politica che favorisce la collaborazione di diversi soggetti nell'attività assistenziale, con un primo riconoscimento di quello che viene poi definito *Terzo settore*. La Corte costituzionale, nel 1988, sancisce l'illegittimità del primo articolo della legge Crispi, rendendo possibile per molte istituzioni l'acquisizione di una personalità giuridica di diritto privato pur rimanendo all'interno del sistema pubblico, con l'apertura a una nuova cornice istituzionale[49].

---

[47] Si veda in proposito G. Silei, *Lo Stato Sociale in Italia. Storia e documenti*, vol. II, op. cit., p. 198.

[48] Cfr. A. Cova, *La sicurezza sociale nella programmazione economica*, in «Bollettino dell'Archivio per la storia del movimento sociale cattolico in Italia», XL, 2005, n. 3, pp. 253-280.

[49] Si vedano in proposito U. De Siervo, *Il problema dell'assistenza fra Stato e società*, in *Stato e Chiesa di fronte al problema dell'assistenza*, Roma, CISO-EDIMEZ, 1982, pp. 397-413; P. Cavaleri, *Continuità e innovazione nell'ordina-*

Il legislatore statale e regionale, fin dai primi anni Novanta, inizia a ridisegnare il sistema sociale, a partire dalle modifiche introdotte nella legislazione sanitaria e a più riprese in quella pensionistica, in una realtà sociale in continuo mutamento. La legge sul volontariato del 1991, quella del medesimo anno sulla cooperazione sociale, la legge quadro sull'*handicap* del 1992, il decreto legislativo sulle Organizzazioni non lucrative di utilità sociale del 1997, la legge sulle associazioni di promozione sociale del 2000 e soprattutto la legge quadro *per la realizzazione del sistema integrato di interventi e servizi sociali* del novembre 2000, seguita dal decreto legislativo sul riordino delle Istituzioni pubbliche di assistenza e beneficenza del maggio 2001, costituiscono altrettante tappe di un percorso culminato nell'ultimo di questi provvedimenti. Superato l'impianto accentratore della legge Crispi, le IPAB in questione possono trasformarsi in aziende pubbliche di servizi alla persona oppure in associazioni o fondazioni di diritto privato; ma quello che più conta è il quadro finalmente unitario e al tempo stesso pluralistico degli interventi, mentre si definisce un coordinamento in cui gli enti locali sono messi in grado di svolgere il loro effettivo ruolo.

Un problema diverso è stato rappresentato dalla riforma del Titolo V della Costituzione del 2001, con il possibile rischio di dar vita a «sistemi regionali di assistenza radicalmente diversificati». Ma la legge quadro del 2000 riserva allo Stato la definizione del «livello essenziale delle prestazioni sociali», vincolando le legislazioni regionali a garantire risposte socialmente adeguate e uniformi nella natura degli interventi[50]. Il richiamo al principio di sussidiarietà esplicitato sul piano costituzionale nel 2001, ha rappresentato comunque una novità interessante che ha caratterizzato il primo quindicennio del secolo XXI[51], mentre si attende l'applicazione della recente e attesa riforma del *Terzo settore*[52].

---

mento giuridico dell'assistenza in Italia, in «Bollettino dell'Archivio per la storia del movimento cattolico in Italia», XXXIX, 2004, n. 3, pp. 245-254; E. LONGO, *Le relazioni giuridiche*, op. cit., pp. 288-292.

[50] P. CAVALERI, *Continuità e innovazione*, op. cit., pp. 252-253; e si vedano A. SIMONCINI, *La riforma del Titolo V e il «modello costituzionale di welfare» in Italia*, in «Diritto del mercato del lavoro», III, 2004, pp. 100-125 ed E. LONGO, *Le relazioni giuridiche*, op. cit., pp. 103-109.

[51] Cfr. I. COLOZZI, *Il modello italiano di politiche sociali: l'applicazione del principio di sussidiarietà dopo la legge 328/2000 e la riforma del Titolo V della Costituzione*, in P. DONATI (a cura di), *Verso una società sussidiaria. Teorie e pratiche della sussidiarietà in Europa*, Bologna, Bononia University Press, 2011, pp. 251-264.

[52] Si veda ora la legge 6 giugno 2016, n. 106, «Delega al Governo per la riforma del Terzo settore, dell'impresa sociale e per la disciplina del servizio civile universale».

Oggi si assiste comunque a un ulteriore e forse più profondo cambiamento del modello di *welfare*, che ha rappresentato un elemento di legittimazione dello Stato moderno grazie a una progressiva estensione dei diritti sociali[53]. Ed è inevitabile ripensare – di fronte a sfide e urgenze diverse, accentuate dalla perdurante crisi economica, ma senza dimenticare intuizioni di vent'anni fa – ai suoi fondamenti, non solo sul piano finanziario ma forse più ancora su quello etico-politico, oltre il *paradigma assicurativo* del modello bismarckiano imperniato sul lavoro e quello *egualitario* della «sicurezza sociale» riferito a una cittadinanza definita dallo Stato nazionale[54]. L'aspirazione rimane la stessa, oggi come allora: una *comunità solidale* che faccia proprio l'impegno del più largo coinvolgimento della società civile senza rinunciare al sogno di un'uguaglianza non formale, provando «a ricostruire un progetto politico di equità, giustizia e cittadinanza»[55].

---

[53] Su questi temi si veda soprattutto P. POMBENI, *Introduzione*, in G. RITTER, *Storia dello Stato sociale*, op. cit., pp. IX-XVI.

[54] Cfr. P. ROSANVALLON, *La nuova questione sociale. Ripensare lo Stato assistenziale*. Prefazione di Ugo Ascoli, Roma, Edizioni Lavoro, 1997.

[55] M. MARTINAZZOLI, *Presentazione*, in S. ONGER, L. TEDOLDI (a cura di), *Stato sociale e comunità solidale*, op. cit., p. 9.

«Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 2013, Brescia 2018.
ISSN 0375-6181

BORTOLO MARTINELLI*

PETRARCA: AURA E ANTAURA, TRISTITIA E MELANCHOLIA, con una Postilla su «Saturno e la melanconia» del Warburg Institute e, in Appendice, il testo critico della traduzione latina del capitolo *De melancholia* di Avicenna**

Verum haec non sic habere mihi videntur: nam si homo una re constaret, nullo unquam morbi genere afficeretur. Neque enim esset, unde doleret cum unum tantummodo foret.

IPPOCRATE, *De natura hominis, Rome, Eucharius Silber, 1483, f. 4v*

Omne namque informe aptum natura ad formam ac speciem capiendam, quatenus rationi et speciei est expers. […] Accedens itaque speciei id, quod ex multis partibus unum est compositione futurum, simul ordinat conciliatque invicem, atque ipsa consensione conficit unum […] Fundatur ergo pulchritudo in ipso, quando in unum fuerit iam redactum, atque seipsam partibus totisque impertit.

PLOTINO, *Enneades, I, liber 6, § 2,*
traduz. di Marsilio Ficino, Parigi, Firmin Didot, 1855, p. 31, col. b.

1. IN FORMA DI PRELUDIO[1]

Nell'immaginario letterario la poesia del Petrarca occupa un posto di preminenza quasi assoluto, in virtù non solo della sua costru-

* Dantista, letterato e filologo, socio effettivo dell'Ateneo di Brescia, membro del Comitato Scientifico dell'Edizione Nazionale degli Scritti di Giovita Scalvini.

** Conferenza tenuta venerdì 22 marzo 2013.

[1] SIGLE DELLE PRINCIPALI COLLEZIONI: AL: Aristoteles Latinus, Union Académique Interntionale, Bruges-Paris, Desclée De Brouwer, 1954-; CCL: Corpus

zione, sulla cui conclusione permangono purtroppo ancora difficoltà riguardo alle tappe della fase finale, secondo l'ordinamento presentato da Wilkins forma Malatesta, forma Queriniana, forma Vaticana, là dove la forma Malatesta è ormai da identificarsi con la forma Queriniana, costituita dal ms. D.II.21, proveniente dalla biblioteca di Bartolomeo Palazzi, al servizio, nel Quattrocento, di Pandolfo Malatesta II[2], ma anche e soprattutto dei suoi grandi archetipi figurativi e mitografici che la compongono, legati alla sfera della manifestazione dell'io e della sue scenografie *en plein air*, in cui si trasfonde la grande mitografia della stessa creazione poetica, che rende percettibili le armonie sensibili, grazie alle quali l'anima può intuirne la bellezza, che rivela l'identico nel diverso e che tutto subordina all'azione sovrana della forma, come aveva già sostenuto anche Plotino (*Enneadi* I 6, 3)[3].

Attraverso la grande ritualità che contrassegna i maggiori eventi della costruzione e della narrazione: l'incontro con la donna amata, le traversie e le ricadute nei lacci dell'amore, la felicità e la pena del vivere, la trasposizione degli eventi in forme sceniche sul piano della natura, la morte di Laura, la dossologia della Vergine bella, si fa luogo

---

Christianorum. Series latina, Turnhout, Brepols, 1953-; CCM: Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis, Turnhout, Brepols, 1966-; CSEL: Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum, Vienna, apud C. Geroldi bibliopolam Academiae, 1866; PL: Jacques Paul Migne, Patrologiae cursus completus. Series latina, Parigi 1844-1868; SC: Sources Chrétiennes, Parigi, Éditions du Cerf, 1942-. Sigle delle principali Biblioteche di riferimento: Bm: Bibliothèque Municipale; BM: Parigi, Bibliothèque Mazarine; BNF: Parigi, Bibliothèque Nationale; BNL: Londra, British Library; BSG: Parigi, Bibliothèque Sainte-Geneviève; PML: New York, Pierpont Morgan Library.

[2] In proposito la nostra recensione a F. Petrarca, *Rerum vulgarium fragmenta*, edizione critica di G. Savoca, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2008, in «Rivista di letteratura italiana», XXVII, 2009, 2, pp. 90-96 (*Il Petrarca alla prova. La nuova edizione critica dei «Rerum vulgarium fragmenta» curata da Giuseppe Savoca, 2008*); e il nostro breve *essai*, *Francesco Petrarca, Rerum vulgarium fragmenta*, in P. Guaragnella, S. De Toma (a cura di), *L'incipit e la tradizione letteraria italiana. Dal Trecento al Cinquecento*, Lecce, Pensa Multimedia, 2011, pp. 55-61.

[3] «Quando si percepisce nei corpi un'idea che unisce e domina la natura informe e <a lei> contraria, una forma che si distingue, subordinandosi, da altre forme, viene allora percepita con un solo sguardo la sparsa molteplicità, che viene poi riferita e ricondotta all'unità interiore e indivisibile ed infine accordata, armonizzata e legata ad essa», Plotino, *Ennedi*, I 6, 3, 10-16, traduzione, introduzione, note e bibliografia di G. Faggin, presentazione e iconografia plotiniana di G. Reale, revisione finale dei testi, appendici e indici di G. Radice, Milano, Bompiani, 2000, p. 131.

una nuova mitografia del personaggio-poeta, che disegna la sua mappa psichica entro due opposti contrassegni, di natura splenetica[4], cioè saturnina, il primo, con i celebri testi: *Solo et pensoso i più deserti campi* (XXXV), *Di pensier in pensier, di monte in monte* (CXXIX) a cui si può accostare, benché di impostazione più drammatica, il sonetto *Passa la nave mia colma d'oblio* (CLXXXIX); di natura estatica e contemplativa il secondo, con il ciclo dell'aura, disseminato lungo tutto l'arco dell'opera, da *Erano i capei d'oro a l'aura sparsi* (XC) a *Sento l'aura mia anticha, e i dolci colli* (CCCXX), passando attraverso il ciclo, *L'aura gentil che rasserena i poggi* (CXCIV), *L'aura serena che fra verdi fronte* (CXCVI), *L'aura celeste che 'n quel verde lauro* (CXCVII), *L'aura soave al sole spiega e vibra* (CXCVIII).

Un movimento di forme narrative e compositive, di motivi e di temi, di figurazioni, e di rappresentazioni, in un gioco aperto di associazioni e di contrapposizioni, di simmetrie e di antinomie, di richiami prospettici e retrospettivi, che mettono capo a un fitto intreccio interno di correlazioni, il cui àmbito non si limita unicamente ai problemi relativi alla vicenda affettiva, alla biografia e cultura del personaggio-poeta e di Laura, ma si applica anche alle ragioni dello stesso poetare e del possibile sistema organizzativo implicito nella stessa raccolta delle rime, e che fanno del libro *Rerum vulgarium fragmenta* un tutto proposto alla sfida del tempo e delle leggi del bello.

2. AURA E ANTAURA

Uno dei tratti costitutivi della raccolta dei *Rerum vulgarium fragmenta* è dato non solo dalla scena e dagli atti del personaggio-poeta in rapporto alla figura dell'amata, ma anche dalla scena e dagli atti

[4] Per l'impiego, anche in senso tecnico, del termine *splen* (milza), largamente utilizzato nel Medioevo, non si può che rinviare al *Liber canonis* di AVICENNA, *Canon medicinae, trad. di Gerardo da Cremona, commento di Jacopo de Partibus, addizioni di Giano Lascaris,* Lyons, Johannes Trechsel, 1498: Liber 3, fen 12-22: fen 15, tract. 1, cap. 2, *De anatomia splenis*, ff. Qq 8r, col. 2-Rr 1v, col. 2; tract. 2, capp. 1-13, *De remanentibus dispositionibus splenis*, ff. Ss 2v, col. 1. Tt 2r, col. 2. Il termine ricorre anche, in sede speculativa, nell'àmbito delle *Auctoritates Aristotelis*, *De animalibus*, X, n. 151, «Splen est quasi hepar impurum», e n. 152, «Splen est in animalibus accidentaliter et non de necessitate quia simile est superfluitati» (J. HAMESSE, *Les Auctoritates Aristotelis. Un florilège médiéval. Étude historique et édition critique*, Louvain, Publications Universitaires-Paris, Béatrice Nauwelaerts, 1974, p. 220).

dello stesso in rapporto all'universo delle cose e degli esseri che lo circondano, in cui si riflette la forma del vivere, del pensare, dell'agire, dell'amare. La fenomenologia del personaggio-poeta nella sua figura di *agens* si presenta così collocata tra due polarità: la prima, di ordine euforico, vede il personaggio su di una scena dominata dal principio dell'armonia, della stabilità, della pace, dello stupore, dell'estasi; la seconda, di ordine disforico, che vede il personaggio in uno scenario ove vige la legge del contrasto, della difficoltà del vivere, della dilacerazione della passione, della sfida del tempo, dell'irruzione del difforme, che rompe l'incantesimo delle cose e le proietta in un continuo stato di angoscia, di inquietudine riguardo alla propria situazione e al proprio destino. Il libro dei *Rerum vulgarium fragmenta* ci si presenta così come un campo di tensioni tra due diverse polarità: la prima positiva, che orienta l'esperienza e la condotta del personaggio entro un mondo di simulacri aperto alla legge dell'ordine e dell'armonia; la seconda, che orienta e circoscrive l'esperienza e la condotta del personaggio entro un mondo di forme, di circostanze, di azioni, di visioni, in cui si fa largo l'immagine di un realtà ostile, disarticolata, disarmonica, alla quale non sembra possibile sottrarsi, sia che si tratti di un evento di natura, di una pulsione del cuore, di una vicissitudine sociale.

Il primo, il motivo dell'*aura* è stato finora il più esplorato, anche perché legato alla maggiore recursività e serialità, tanto da costituire uno dei temi conduttori della raccolta. Il secondo, il motivo contrastivo dell'antaura[5], meno esplorato, anche se egualmente presente e dislocato lungo tutto il corso della raccolta, perché non si presenta organizzato in una serie di segni e di testi volutamente predisposta. Al secondo motivo fanno capo specifici riferimenti di ordine naturalistico, quali il vento, il mare, la nebbia, e di ordine psichico, quali le lacrime, la paura, l'angoscia, la tristezza (espressa dall'aggettivo *tristo*). Tra i due motivi, dell'aura e dell'antaura (vento, tempesta), si situa invece il riferimento all'*aere*, che riveste la doppia polarità di elemento fisico e di risvolto psichico, in un alternarsi di segnali forici e disforici, entro tutto l'arco della raccolta.

---

[5] Sulla distinzione tra gli opposti motivi di aura e di antaura, si consideri E. ZOLLA, *Aure. I luoghi e i riti*, Venezia, Marsilio Editori, 1986[3], p. 11: «In greco e in latino si parla del fascino come fosse una *brezza*, un'*aura* spirante dalle persone o dai luoghi, che a volte cresce, diventa turbine, nembo, nube abbagliante, riverbero dorato, ingolfa e stordisce. […] Antaura, l'opposto dell'aura, era in Grecia il demone del malessere e dell'emicrania».

2.1. Aura

Da un punto di vista eminentemente fenomenico il termine *aura* designa un leggero movimento dell'aria, appena percettibile, una brezza leggera e ristoratrice. Ce ne accerta Bartolomeo Anglico, nel suo *De rerum proprietatibus*:

> Aura est aer leviter motus et agitatus, aestuantibus refrigerium, algentibus praebens calorem. Quae quanto est purior, tanto delectabilior et sanior est. Quae si fuerit temperata et debitas qualitates temporis non exierit, maxime vitae hominis est congrua et sanitatis conservativa. si vero contrario modo se habuerit, maxime est nociva, quia pestilentiae et corruptionis non modicae est inductiva.[6]

Il primo tratto distintivo dell'aura, quale processo fisico, è quello di costituire un principio di armonia, in quanto consiste in un tenue moto di vento, alieno da qualsiasi tumultuaria e pericolosa manifestazione[7]. Essa presenta per tutti i viventi una funzione ristoratrice: è conservatrice della sanità e repulsiva di qualsiasi corruzione.

Ma il termine aura vale non meno a designare l'elemento più leggero e nobile dell'uomo, l'anima, lo spirito e, per altro verso, il fascino, il mistero che si ritiene avvolgere la scena di certi luoghi o la presenza di determinate persone, intorno alle quali si riverbera un'atmosfera di carattere sacro.

L'evento dell'aura, che è insieme *mot*, *thème*, *situation, image*, come sottolinea Contini[8], che per primo ha esplorato questo importante motivo della poesia petrarchesca[9], si caratterizza nei *Rerum*

---

[6] B. Anglici, *De genuinis rerum coelestium, terrestrium et infernarum proprietatibus*, XI, cap. 16, procurante D. Georgio Bartholdo Pontano, editio secunda, Francofurti, apud Wolfgangum Richterum, 1609, p. 506.

[7] Come nel caso del sonetto 109, 9-11: «L'aura soave […] per far dolce seren ovunque spira»; il tema è al centro dei "sonetti dell'aura", 194, 196-198, a partire da 194, 1: «L'aura gentil che rasserena i poggi».

[8] Cfr. G. Contini, *Préhistoire de l'«aura» de Pétrarque* (1957), in Id., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 193-199.

[9] Sul tema dell'aura, in particolare riguardo al ciclo dei sonetti 194 e 196-198, il rinvio è a C. Segre, *I sonetti dell'aura*, «Lectura Petrarce», 3, 1983, pp. 57-78, poi in Id., *Notizie della crisi. Dove va la critica letteraria?*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 43-65; G. Chiecchi, *Itinerarium mentis ad Lauram. Ancora sui sonetti dell'aura*, in M. Pecoraro (a cura di), *Studi in onore di Vittorio Zaccaria*, Milano, Edizioni Uni-

vulgarium fragmenta come evento fisico, tuttavia sempre connesso alla manifestazione diretta o indiretta del personaggio di Laura, a cui pertiene il tratto specifico della *levitas* e che opera su di uno sfondo di paesaggio su cui aleggia un vago senso di mistero e di sogno. Ciò che suscita l'aura è, infatti, la sovrapposizione d'un archetipo al fatto percettivo, la rispondenza della realtà esterna a un segreto interiore delle cose e della psiche.

La capacità di percepire i segni misteriosi connessi al principio dell'aura si lega alle consuetudini del personaggio di saper entrare in contatto con la propria intimità e di riuscire a scorgere nella realtà del mondo esterno una segreta presenza, che la vitalizza e la sorpassa. Scrive in proposito Elémire Zolla:

> Chi abbia consuetudine con la propria intimità, scorge le aure nel mondo esterno; chi si ignora, chi non abbia mai avuto un sogno fatidico, può passare accanto ad esse e neanche voltarsi. Vera anche l'inversa: di aure si nutre la vita interiore. Un'esistenza interiore felice è un costante rimembrare gl'incontri con aure nella propria esperienza, se si è individui; nella vita della comunità, se si è creature di una stirpe.[10]

L'aura costituisce la manifestazione della rivelazione di un evento o della segreta presenza di un personaggio numinoso e quindi la riproposizione di quell'evento grazie alla pratica della rivisitazione, gravida di echi della memoria, del luogo dove si è venuto consacrando l'episodio rivelatore. Nella manifestazione dell'aura si riscontra dunque la connessione tra una serie di elementi – il luogo, l'evento, il personaggio numinoso, l'azione svolta dallo stesso, la percezione dell'evento da parte di altre persone –, con la possibilità di poter riuscire in certo modo a ripercorrere a ritroso le forme di quell'accadimento, che continua a riflettere sul luogo le note della sua misteriosa influenza o presenza.

La scena dell'aura anche nel Petrarca si lega chiaramente alla dimensione sacrale del luogo dell'esperienza, come nella canzone *Chiare, fresche, et dolci acque* («Aere sacro, sereno», CXXVI, 10) e alla diffusa atmosfera di mistero e di tripudio paradisiaco che la avvolge, come nel rito memoriale della canzone delle acque:

---

copoli, 1987, pp. 89-106; per la diffusione del motivo anteriormente al Petrarca, soprattutto in area araba, B. SPAGGIARI, *Il tema «west-östlicher» dell'aura*, in «Studi medievali», s. 3ª, XXVI, 1, 1985, pp. 185-290; L. ROSSI, *Per la storia dell'«Aura»*, in «Lettere italiane», XLII, 4, 1990, pp. 553-574.

[10] E. ZOLLA, *Aure. I luoghi e i riti*, Padova, Marsilio, 2003, p. 13.

Da' be' rami scendea,
Dolce nella memoria,
Una pioggia di fior sovra 'l suo grembo.
Et ella si sedea
Humile in tanta gloria,
Coverta già de l'amoroso nembo.
Qual fior cade sul lembo,
Qual su le treccie bionde,
Ch'oro forbito et perle
Eran quel dì a vederle.
Qual si posava in terra, et qual su l'onde.
Qual con un vago errore
Girando parea dir «Qui regna Amore».

(vv. 40-52)

Il luogo rappresenta un perfetto *analogon* del luogo edenico, con i tipici tratti della serenità e della tranquillità dell'aria, con lo scorrere calmo delle acque e il tripudio dei colori e dei fiori. La percezione dell'evento sacro si verifica come percezione dell'irruzione, nell'*hic et nunc* dello spazio e del tempo, di un personaggio numinoso, entro un'atmosfera sospesa, che provoca stupefazione e quasi sgomento e finisce con l'alienare la mente dello spettatore-contemplatore dalla realistica percezione del luogo, come leggiamo nel seguito della canzone

Quante volte diss'io
Allor pien di spavento
«Costei per fermo nacque in paradiso».
Cosí carco d'oblio
Il divin portamento
E 'l volto, e le parole, e 'l dolce riso
M'aveano et sí diviso
Da l'imagine vera,
Ch'i' dicea sospirando
«Qui come venn'io, o quando?»,
Credendo d'esser in ciel, non là dov'era.
Da indi in qua mi piace
questa herba sí, ch'altrove non ò pace.

(vv. 53-65)

La scena, sia nel primo tempo della sua manifestazione, sia nelle successive sue iterazioni, grazie al coinvolgimento della memoria che

ne ripropone di continuo i tratti salienti e significativi, permane gravida di un fitto senso di mistero e provoca talora la dissociazione dello spettatore anche da se stesso, così da rimanere incerto del suo medesimo stato, oltre che del luogo (CXXXVI, 61-63) e dell'evento (XC, 5-6). E dopo la prima esperienza coinvolgente e sconvolgente, il ritorno al luogo edenico, che reca la traccia di una misteriosa presenza, diviene per lo spettatore-contemplatore una sorta di imperativo, al quale non può sottrarsi, se non rifuggendo dalla sua stessa intimità.

L'evento in cui opera la misteriosa presenza dell'aura deve essere inquadrato anche nella fenomenologia dell'estasi, dove si trovano coinvolti e alienati i sensi superiori, la vista e l'udito. E in tutte le circostanze dove il Petrarca fa riaffiorare il motivo dell'aura, troviamo sempre fatto riferimento ai due sensi superiori, con l'indicazione di elementi appartenenti al registro visivo e sonoro, sia pure questi ultimi proposti talora solo per metafora, attraverso l'emblematismo dei capelli dolcemente soffusi e sparsi al vento.

Il "modello" virgiliano e ovidiano della scena[11] rifluisce direttamente nei *Rerum vulgarium fragmenta* e nella III egloga del *Bucolicum carmen*, ma per essere riproposto secondo una dimensione più ampia: si pensi al tema della luce e allo sfolgorare degli occhi di Laura di XC, 3-4,

> *E 'l vago lume oltra misura ardea*
> *Di quei begli occhi, ch'or ne son sì scarsi,*

e di *Bucolicum carmen* III, 9-20 (sono dialoganti Stupeus e Dane)

> Stu. *Hinc labor, hinc amor exagitant, coguntque trementem*
> *Interrupta loqui. Sit respirare parumper!*
> *Vis, dolus, insidie cessant; depone pavorem,*
> *Et nostros audire, sedens, dignare labores.*
>
> Dane *Fare igitur, cupidasque manus frenare memento.*
>
> Stu. *Dane, ego te solam deserto in litore primum*
> *Aspexi, dubius hominemne deamne viderem;*
> *Aurea sic rutilo flagrabat murice palla,*
> *Sic celum late insolito complebat odore;*

[11] VIRGILIO, *Aen*. I, 319, per il riferimento alla figura di Venere, e OVIDIO, *Metam*. I, 529, per il riferimento alla figura di Dafne.

Dulcia sidereas iactabant ora favillas,
Ardentesque comas humeris disperserat aura.
Dirigui. Sol cum radiis certabat iniquo
Marte tuis: Totum non nostro lumine corpus
Fulgebat, timuique deos ne, forte videndo,
Arderent raperentque prius quam vulnera nosses
Nostra, vel occultos incensi pectori ignes.[12]

Nella terza egloga viene fatta menzione anche di un ulteriore particolare, quello dell'intenso profumo che permea la scena, particolare che è proprio in genere degli eventi paradisiaci e delle rivelazioni numinose[13]. L'archetipo della donna celeste si fonde così con l'archetipo solare, al modo delle antiche religioni e della tradizione della cultura cristiana.

Nella canzone CXXVII troviamo tutti gli elementi della scena e del rito proposti nel sonetto XC, nella canzone delle acque e quindi anche nel *Bucolicum carmen*: l'elemento paesaggistico, presentato al modo di una natura edenica, con l'accompagnamento dei colori più luminosi (il bianco e il giallo a designare l'elemento floreale), fa da cornice al manifestarsi dell'elemento numinoso, l'aura, che muove dolcemente i fiori; l'azione della reminiscenza, che consente di poter identificare nei tratti peculiari del nuovo paesaggio gli indizi della scena originaria, che avvenne di primavera, allorché fu dato al poeta di poter percepire direttamente la manifestazione del personaggio sacro di Laura, rappresentata dallo sfolgorio delle sue chiome mollemente sparse al vento. Il segnale metatestuale si rifrange però in una doppia indicazione: da un lato, viene fatta menzione del puro evento fisico, l'*ora*[14]; dall'altro, viene proposta la reminiscenza dell'evento numinoso, l'*aura*, come nella penultima strofa della canzone CXXVII, vv. 71-84:

---

[12] F. PETRARCA, *Il Bucolicum carmen e i suoi commenti inediti*, a cura di A. Avena, Padova 1906, ristampa anastatica, Bologna, Forni Editore, 1969, pp. 105-106.

[13] Basti qui il rinvio a FROVINODI ENGELBERT, abate del Monte degli Angeli: «Egressa est virga per radicem Iesse et flos qui ait: 'Ego flos campi et lilium convallium' (*Cantica. cantic*. 2, 1), de radice eius per te ascendit (cfr. *Is*. 11, 1) et 'requievit super eum spiritus domini' (*Is*. 11, 2), spiritus multiplex, a quo procedens velut *aura suavis et boni odoris* spiramen replevit orbem terrarum», *Explanatio dominicae orationis*, IV, cap. 4 (CCM, vol. 134, p. 233).

[14] L'*ora*, al pari dell'*aura*, è però non solo evento fisico, come nel caso proposto e in CXXXI, 9-10: «Et le rose vermiglie in fra la neve / *Mover da l'ora*», ma anche evento psichico come in CCV, 1-4: «Dolci ire, dolci sdegni, et dolci paci, / Dolce mal, dolce affanno, et dolce peso, / Dolce parlare, et dolcemente inteso, / *Or di dolce ora*, or pien di dolci faci»; nella seconda parte della raccolta il riferimento all'*ora* si man-

Se mai candide rose con vermiglie
In vasel d'oro vider gli occhi miei
Allor allor da vergine man colte,
Veder pensaro il viso di colei
Ch'avanza tutte l'altre meraviglie,
Con tre belle excellentie in lui raccolte,
Le bionde treccie sopra 'l collo sciolte,
Ov'ogni lacte perderia sua prova,
E le guancie ch'adorna un dolce foco.
Ma pur che l'ora un poco
Fior bianchi et gialli per le piaggie mova,
Torna a la mente il loco
E 'l primo dì ch'i' vidi a l'aura sparsi
I capei d'oro, ond'io sì subito arsi.

Sulla scena proietta il suo riflesso il campo lungo della memoria, che vale a ricomporre e ricostituire i tratti dell'esperienza e, mentre sancisce la distanza temporale e l'irrepetibilità dell'evento accaduto in un tempo e in un luogo ben circoscritto, ne conferma e propone paradossalmente la sua possibile iterabilità, sotto forma di rito trasposto in una nuova cornice paesaggistica, che richiama tuttavia la precedente in alcuni particolari, così da poter connettere la traccia del passato con l'esperienza del presente.

L'evento numinoso rende pieno del suo riflesso il luogo edenico originario e, per assimilazione, ogni luogo che conservi con esso i tratti di una intensa e profonda analogia. La riproposizione del rito non dissipa per nulla il valore di quell'evento primigenio, anzi contribuisce a ravvivarlo e ad accentuarlo, mentre lo traspone in nuove sequenze ricche di *pathos* e di mistero. Mediante l'iterazione dell'esperienza il poeta viene sempre più scoprendo ed esaltando le proprie capacità di leggere, entro la scena contingente degli eventi, il riflesso di un'atmosfera più antica, l'impronta di un'aura che si può configurare come l'emanazione, il prolungamento dell'aura propria della scena originaria.

Dopo la canzone CXXVII i segnali dell'evento sacro, relativo al manifestarsi del personaggio numinoso di Laura, si dissolvono in una

---

tiene ancora topico, ma da una lato è un evento di natura fisico-psichica, in CCLXXX, 9-10: «L'acque parlan d'amore, *et l'ora, e i rami* / Et gli augelletti, e i pesci, e i fiori, et l'herba», dall'altro è ormai un effetto fisico-psichico, in CCXCIX, 8-11, dove il poeta è ancora alla ricerca del volto di Laura: «Ov'è l'ombra gentil del viso humano, / *Ch'ora et riposo dava a l'alma stanca*, / et là 've i miei pensier scritti eran tutti?».

serie di tracce diverse, talora appena accennate (CXLIII, 9; CLIX, 5-6), talora riorganizzate fino a costituire un nuovo ciclo (CXCIV, CXCVI-CXCVIII), attraverso le quali si può cercare di ricostituire la cornice della scena primigenia. Ma sopravvive ancora chiaramente la traccia della celestialità dell'evento (CXLIX, 5; CXCVII, 1) e della sua sacralità (CCCLVI, l), riprova della possibilità che esso possa tornare ancora a essere dispiegato, e nella sua sostanza di accadimento e nella sua funzione e matrice rituale.

2.2. Aere

Il riferimento all'aere[15] si pone precipuamente al centro di una serie di indicazioni contrastive nel sonetto degli opposti, il sonetto CXLV, *Ponmi ove 'l sole occide i fiori et l'erba*, che riportiamo per intero, a giustificarne la rilevanza:

Ponmi ove 'l sole occide i fiori et l'erba,
O dove vince lui il ghiaccio et la neve.
Ponmi ov'è 'l carro suo temprato et leve,
Et ov'è chi ce 'l rende, o chi ce 'l serba.

Ponmi in humil fortuna, od in superba,
Al dolce aere sereno, al fosco et greve.
Ponmi a la notte, al dí lungo ed al breve,
A la matura etate od a l'acerba.

Ponmi in cielo, od in terra, od in abisso,
In alto poggio, in valle ima et palustre,
Libero spirto, od a' suoi membri affisso:

---

[15] Sulla natura propria dell'*aere* si consideri quanto scrive in proposito BARTOLOMEO ANGLICO: «Aer est dictus eo quod ferat ignem, et ab aqua feratur, ut dicit Isidorus. Aer autem partim pertinet ad materiam terrestrem, partim ad materiam coelestem, ut dicit Beda. Nam pars aeris superior pura, clara et quieta, ubi procellosi et ventosi motus non possunt attingere, pertinet ad coelestem, pars vero inferior sphaerae aquae et terrae vicina, turbulenta, grossa et compacta, ex humidis et terreis vaporibus corpulenta, pertinet ad terrestrem. Et haec pars aerea diversas ex se producit species. Nam, ut dicit Isid [orus,] aer vehementius concitatus, facit ventos coruscationis, et tonitrua, confractus nubila, conspissatus pluvias, congelatus nivem et grandinem, distentus serenitatem, ut dicit Isidorus et Beda» (*De genuinis rerum*..., XI, p. 481).

Ponmi con fama oscura, o con illustre,
Sarò qual fui. Vivrò com'io son visso,
Continuando il mio sospir trilustre.

Si tratta di un sonetto d'anniversario, collocabile ipoteticamente intorno al 1342, data interna dell'indicazione. Il testo aduna e pone a confronto diverse serie di riferimenti: fisici, sociali, esistenziali, psichici, culturali, conclusi da una forte inarcatura relativa del personaggio-poeta, situato tra il proprio passato e il proprio futuro, prendendo su di sé la responsabilità della vita («Sarò qual fui. Vivrò com'io son visso»).

Il riferimento si pone al centro anche del sonetto CCLXXXI, nella seconda parte della raccolta, *Quante fiate al mio dolce ricetto*, ove il poeta ci si ritrae in una scena topica della ricerca del volto di Laura e insieme di una tregua della passione, entro luoghi riposti e solitari, in cui si accampa pur sempre la figura della «donna viva», tra l'erba fresca e i fiori, incline però ora a un moto di condiscendenza verso il poeta ancora frustrato:

Quante fiate, al mio dolce ricetto
Fuggendo altrui, et s'esser pò me stesso
Vo con gli occhi bagnando l'erba e 'l petto,
Rompendo co' sospir l'aere da presso.

Quante fiate sol pien di sospetto
Per luoghi ombrosi et foschi mi son messo,
Cercando col penser l'alto diletto,
Che Morte à tolto, ond'io la chiamo spesso.

Or in forma di nimpha o d'altra diva
Che del più chiaro fondo di Sorga esca,
Et pongasi a sedere in su la riva.

Or l'ò veduto su per l'erba fresca
Calcare i fiori com'una donna viva,
Mostrando in vista che di me le 'ncresca.

Il poeta va ancora cercando col pensiero l'«alto diletto», che la morte gli ha ormai tolto e immagina di vederla uscire come una ninfa o una dea dalle acque chiare e ristoratrici del Sorga, in un richiamo palese alla canzone *Chiare, fresche, et dolci acque*.

Il motivo dell'*aere* torna a essere riproposto in una sorta di rito di *complanctus* nella sezione finale della raccolta, con numerazione a margine, a partire dal numero CCCXXXVI, sulla copia definitiva, Vaticano Latino 3195. La natura, ora come un prato senza fiori, dovrebbe compiangerla, anche se la morte ha lasciato oscuro e freddo il mondo e il poeta sconsolato e afflitto (CCCXXXVIII). Ma il mondo, fin che l'ebbe, con un chiaro richiamo giovanneo, non è riuscito a conoscerla[16]; solo il poeta ha potuto conoscerla, come in una sorta di nuova rivelazione, ed è rimasto perciò a compiangerla, mentre ora il cielo, in cui essa è stata posta, risplende anche dello stesso pianto del poeta:

Lasciato ài morte senza sole il mondo,
Oscuro, et freddo. Amor cieco, et inerme,
Leggiadria ignuda, le bellezze inferme,
Me sconsolato, et a me grave pondo.

Cortesia in bando, et honestate in fondo.
Dogliom'io sol, né sol ò da dolerme,
Ché svelt'ài di vertute il chiaro germe.
Spento il primo valor, qual fia il secondo?

Pianger l'aer et la terra e 'l mar devrebbe
L'uman legnaggio, che senz'ella è quasi
Senza fior prato, o senza gemma anello.

Non la conobbe il mondo mentre l'ebbe.
Conobbil'io, ch'a pianger qui rimasi,
E 'l ciel, che del mio pianto or si fa bello.

Il mondo per il poeta sembra ormai essersi svuotato di cortesia e d'onesta, perché la morte ha tolto in terra il chiaro germe della sua virtù e tutta la natura, l'aria, la terra, il mare, dovrebbe piangere una tal perdita, che è quella di un «primo valor» (un netto calco ontologico, quale richiamo alla natura divina, che prima essenza, prima virtù, prima bellezza, primo valore), del quale ancora s'attende che nasca ancora un nuovo valore.

Sul finale della raccolta il segnale dell'*aere* appare in due distinte scene, che precedono la sezione conclusiva che si avvia con il sonetto

[16] Cfr. *Io* 1, 4-5: «In ipso [Verbo] vita erat, et vita erat lux hominum; et lux in tenebris lucet, et tenebrae eam non comprehenderunt».

CCCXXXVI; dapprima nella celebre canzone delle sei visioni, CCCXXIII, *Standomi un giorno solo a la fenestra*, chiaramente ispirata ad un allegorismo e simbolismo di stampo medioevale, soprattutto nella stanza della nave, che riproduciamo e che richiama il *De vanitate mundi et rerum transeuntium usu* di Ugo di San Vittore:

Indi per alto mar vidi una nave,
Con le sarte di seta, et d'or la vela,
Tutta d'avorio, et d'ebeno contesta.
E 'l mar tranquillo, et l'aura era soave,
E 'l ciel qual è se nulla nube il vela,
Ella carca di ricca merce honesta.
Poi repente tempesta
oriental turbò sì l'aere et l'onde,
Che la nave percosse ad uno scoglio.
O che grave cordoglio.
Breve hora oppresse, et poco spatio asconde,
L'alte ricchezze, a nul'altre seconde.

(CCCXXIII, 12-24)

La canzone si organizza in sei scene, caratterizzate da un identico principio di funzionamento, il rovesciamento finale della percezione positiva dell'evento, che si risolve in un evento tragico: prima strofa, una fiera gentile, dal volto umano, vien morsa e condotta a morte da due veltri; seconda strofa, strofa della nave; terza strofa, scena dell'albero di paradiso, dilettato dal canto degli uccelli, ma l'albero viene colpito e divelto da un fulmine; quarta strofa, strofa della fontana, dalle fresche e dolci acque, diffuse tutt'intorno, sotto la quale si apre un'improvvisa voragine che la inghiotte; quinta strofa, scena della «strania» fenice, che va «altera et sola» per la selva e al poeta parve di vedere in essa una «forma celeste, et immortale», ma essa si dirige poi verso il divelto alloro e la fonte sprofondata, e, rivolgendo il becco contro se stessa, immediatamente scompare; sesta strofa, scena della bella donna, che incede umile, con indosso candida gonna, ma una nebbia oscura la avvolge e un «picciol angue» la punge nel tallone ed essa si spegne lentamente, come fosse un fiore appena reciso[17].

Nella canzone CCCXXIII, per il meccanismo trasformativo che capovolge i processi e li porta a consunzione, l'istanza dell'aura, con

[17] Sulla canzone delle sei visioni si veda il nostro *Veduta con naufragio: «Rerum vulgarium fragmenta» CCCXXXIII, 13-24*, «Italianistica». Rivista di letteratura Italiana, XXI, 1992, 2-3, pp. 511-535.

la sua connotazione di soavità, si capovolge nel suo contrario, la tempesta che si scatena come un turbine nell'aria e nelle onde[18].

Con la canzone CCCXXV, *Tacer non posso, et temo non adopre*, il poeta torna a celebrare la vicenda di Laura, dal suo primo incontro («era de l'anno, et di mi' etate aprile») alle sue manifestazioni terrene e numinose, fino alla sua dipartita, a causa della «volubil rota» della sorte; nella quinta strofa, quasi sul finale della canzone, il poeta evoca il giorno in cui essa venne al mondo, in un convergere di tutti gli elementi terreni e astrali, spirituali e paradisiaci:

Il dí che costei nacque, eran le stelle
Che producon fra voi felici effecti
In luoghi alti, et electi,
L'una ver l'altra, con amor, converse.
Venere, e 'l padre con benigni aspecti
Tenean le parti signorili, et belle,
Et le luci impie et felle
Quasi in tutto del ciel eran disperse.
Il sol mai sì bel giorno non aperse,
L'aere, et la terra s'allegrava, et l'acque
Per lo mar avean pace, et per li fiumi.
Fra tanti amici lumi,
Una nube lontana mi dispiacque,
La qual temo che 'n pianto si resolve,
Se pietate altramente il ciel non volve.

(CXXXV, 61-75)

---

[18] Per la distinzione e opposizione tra *aura* e *tempesta* (e *procella*) si consideri quanto scrivono PLINIO, *Nat. Hist*., II 45, 116: «Sed plurimum interest, flatus sit an ventus. Illos statos atque perspirantes, quod non tractus aliquis, verum terrae sentiunt, qui *non aura*, *non procella*, sed, mares appellatione quoque ipsa, venti sunt, sive adsiduo mundi incitu et contrario siderum occursu nascuntur [...] palam est illos quoque legem habere naturae non ignotam, etiamsi nondum percognitam» (*Nat. Hist.*, II 45, 116); e altresì I. DI SIVIGLIA, *Etym*., XIII, XI, 17-22: «*Aura* ab aere dicta, quasi aeria, quod lenis sit motus aeris [...] *Tempestas* [...] ab statu caeli, quia magnitudine sui multis diebus oritur. Verno autem et autumnali tempore quam maxime fiunt tempestates, quando nec plena est aestas, nec plena hiems; unde et medium et confine utriusque temporis ex coniunctione aerum contrariorum efficiuntur tempestates [...] *Procella* ab eo quod percellat, id est percutiat et evellat; est enim vis venti cum pluvia. Procellae enim aut de fulminibus, aut de ventis fiunt. Nihil autem velocius ventis» (*Etym.*, XIII, XI, 17-22). Le indicazioni isidoriane vengono riproposte poi da R. MAURO, *De universo*, VIII, capp. 26-28, PL 111, coll. 282D-284C.

Quando Laura nacque tutte le cose, celesti e terrene avevano concorso a realizzare in lei tutte le migliori qualità e prerogative; nel cielo le stelle contrarie erano come scomparse e al sole mai non era occorso di aprire un così «bel giorno», giorno nel quale anche l'aria («l'aere»), la terra e l'acqua, sembravano cospirare a creare un'atmosfera di allegrezza e di pace, ma una nube lontana, pur in tanta enfasi di gloria, subito al poeta «dispiacque», pensando che tutte le cose hanno come termine il pianto, se il disegno del cielo non le «volve» altrimenti.

La strofa ha il valore di una forma di presagio e di auspicio e si completa nelle due ultime strofe: la sesta, in cui si dice che Laura venne in «questo viver basso», come «cosa nova a vederla», e, ancor bambina, diffondeva intorno a sé un'aura di sublimità e di pace, facendo

Fiorir coi belli occhi le campagne,
Et acquetar i venti, et le tempeste;

e la settima, in cui si celebrano le sue virtù nella «terza sua fiorita etate»: leggiadria, bellezza, letizia, onestà, il volto rivestito dai «celesti rai», ma il poeta non può farsi alcuna illusione, perché la «sua subita partita», siamo ancora in un àmbito di presagio, tosto gli sarà «cagion d'amara vita».

Alla strofa del congedo, dopo l'auspicio, viene perciò demandata la conclusione: la volubile ruota della fortuna, che fila «trista» lo stame della nostra vita, di lì a non molti anni, «quella», la donna per la quale il poeta aveva cercato di vivere e pensato di morire, la morte «acerba, et rea» subito spense, né «più bel corpo occider non potea».

Nel diagramma delle manifestazioni dell'aura e dell'aere si manifesta, rivive e si conclude l'intera storia del poeta e di Laura, prima che egli si decida ad affidarsi alle mani della «Vergine bella», «di sol vestita», al modo dell'*Apocalisse* di San Giovanni[19].

---

[19] Per altri riferimenti all'*aere*, in funzione non più contrastiva, ma fisica, psichica, e in forma di scena, si può vedere XV, 1-4; XXXIV, 9-11; XLIII, 12-14; XCVII, 9-11; CVIII, 1-4; CIX, 9-14; CXIII, 9-11; CXLIV, 1-6; CLIII, 12-14; CLIV, 9-11; CLVI, 12-14. Per la determinazione del termine *aere* in funzione contrastiva soccorre invece soprattutto la sestina, LXVI, 1-6, di cui si farà menzione più oltre.

3. ANTAURA: NEBBIA, VENTO, TEMPESTA

La manifestazione di antaura, che è pure rito, scena, figura, consta di due tratti specifici, di ordine fisico il primo e di ordine psichico il secondo[20], e si disloca in forma contrastiva in varie zone dei *Rerum vulgarium fragmenta* e si compendia, a sua volta, in alcuni testi esemplari non meno celebri della prima parte della raccolta, dalla sestina *L'Aere gravato, et l'importuna nebbia* (LXVI), al sonetto *Amor m'à posto come segno a strale* (CXXXIII), al sonetto *Passa la nave mia colma d'oblio* (CLXXXIX), con cui si concludeva la prima parte della raccolta Chigi, alla seconda strofa della canzone *Standomi un giorno solo a la fenestra* (CCCXXIII), e può essere ricondotta all'opposizione tra due polarità e matrici antitetiche, la prima riferita alla manifestazione del vento occidentale, che è per sua natura, positiva, favorevole, come nella canzone *O aspectata in ciel beata et bella* (XXVIII, 10), e come nel sonetto *Ma poi che 'l dolce riso humile et piano* (XLII, 9), la seconda riferita alla tempesta, che muove invece da oriente, come appunto nella seconda strofa della canzone *Standomi un giorno solo a la fenestra*.

Per la forma o modello di antaura il paradigma di riferimento può essere costituito dalla sestina LXVI, *L'aere gravato, et l'importuna nebbia*, che è stato elaborato a cavallo tra gli anni trenta e quaranta e revisionato, forse definitivamente, nel 1344[21], e compendia, nel gio-

---

[20] La manifestazione dell'antaura è direttamente oppositiva alla manifestazione dell'aura e quindi nel suo genere non rientrano le rappresentazioni in cui la scena è costituita solo dal conflitto interiore della vicenda del poeta, come *Pace non trovo, et non ò da far guerra* (CXXXIV) e *Il mal mi preme, et mi spaventa il peggio* (CCXLIV).

[21] Sul problema si veda F. PETRARCA, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di M. Santagata, nuova edizione aggiornata, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2004, pp. 331-332; e soprattutto, F. PETRARCA, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di R. Bettarini, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2005, I, pp. 327-328, a cui sembra troppo anticipata la data segnata a margine del ms. Harley 3264, c. 32r, della British Library, che registra: «1334. decemb. circa ortum solis», datazione del resto contraddetta dal ms. Casanatense 924, c. 28r, della Biblioteca Casanatense di Roma, che registra: «1340. decemb. circa ortum solis». L'immagine del paesaggio alpestre, chiuso e circoscritto dalle valli, sembra ricondurre l'origine della sestina a un periodo di tempo in cui il poeta si era ormai trasferito a Valchiusa, nel 1337. L'assenza poi di ogni riferimento al quadro fonico, simbologico e rappresentativo di Laura e dell'aura, ne fa in certo modo uno dei testi più significativi per la ricostruzione del tema di aura e antaura nella raccolta dei *Rerum vulgarium fragmenta*.

co calcolato, ma obbligato, della ripresa e iterazione delle parole-rima, tutta la serie dei motivi legati agli eventi fisici (nebbia, venti, pioggia, fiumi, valli, ghiaccio), che si trasfondono in riverberi ed echi psichici e spirituali. Questo il testo:

L'aere gravato, et l'importuna nebbia
Compressa intorno da rabbiosi venti
Tosto conven che si converta in pioggia.
Et già son quasi di cristallo i fiumi,
E 'n vece de l'erbetta per le valli
Non se ved'altro che pruine et ghiaccio.

Et io nel cor via più freddo che ghiaccio
Ò di gravi pensier tal una nebbia,
Qual si leva talor di queste valli,
Serrate incontra agli amorosi venti,
Et circundate di stagnanti fiumi,
Quando cade dal ciel più lenta pioggia.

In picciol tempo passa ogni gran pioggia,
E 'l caldo fa sparir le nevi e 'l ghiaccio,
Di che vanno superbi in vista i fiumi.
Né mai nascose il ciel sì folta nebbia
che sopragiunta dal furor di venti
Non fugisse dai poggi, et da le valli.

Ma, lasso, a me non val fiorir de valli,
Anzi piango al sereno et a la pioggia
Et a' gelati, et a' soavi venti.
Ch'allor fia un dì madonna senza 'l ghiaccio
Dentro, et di for senza l'usata nebbia
Ch'i' vedrò secco il mare, e' laghi, e i fiumi.

Mentre ch'al mar descenderanno i fiumi,
Et le fiere ameranno ombrose valli,
Fia dinanzi a' begli occhi quella nebbia
Che fa nascer di miei continua pioggia,
Et nel bel petto l'indurato ghiaccio
Che tra' del mio sì dolorosi venti.

Ben debbo io perdonare a tutt'i venti,
Per amor d'un che 'n mezzo di duo fiumi
Mi chiuse tra 'l bel verde, e 'l dolce ghiaccio,
tal ch'i' depinsi poi per mille valli
L'ombra, ov'io fui, che né calor, né pioggia,
Né suon curava di spezzata nebbia.

Ma non fuggìo giamai nebbia per venti,
Come quel dì, né mai fiumi per pioggia,
Né ghiaccio, quando 'l sole apre le valli.

L'impianto rappresentativo e scenografico è in due tempi. Dapprima il poeta si muove in un quadro di ordine prettamente fisico e naturalistico: il paesaggio nebbioso del tardo autunno e l'avvio della stagione invernale, per cui tutt'intorno non ci sono che «pruine et ghiaccio» (prima strofa); la nebbia che pervade le valli è anche nell'animo del poeta, allorché i fiumi si fanno meno impetuosi, perché la pioggia ha rallentato i propri effetti, nel periodo siccitoso di gennaio-febbraio (seconda strofa); anche il periodo della ripresa delle piogge a primavera e il subito sparire della neve e del ghiaccio, per l'arrivo del primo caldo, portano presto a dissolversi ogni immagine di paesaggio nebbioso, fugato dall'arrivo dei nuovi venti che irrompono tra i poggi montuosi e la valli, terza strofa. Quindi il poeta passa a considerare gli effetti interiori di una tale scena e di una tale mutazione: non basterà il ritorno della primavera, col suo «fiorir di valli» e il moto dei suoi «soavi venti», perché madonna sciolga il suo cuore di ghiaccio e il poeta vedrà seccare i mari, i laghi e i fiumi prima che essa si mostri più condiscendente (quarta strofa); i fiumi continueranno pure a discendere verso il mare e gli animali a trovare rifugio e refrigerio tra le valli ombrose, ma l'«indurato ghiaccio» del bel petto di madonna non accennerà a sciogliersi (quinta strofa); il vento della passione, da cui il poeta fu preso in un luogo tra i due fiumi, il Sorga e la Durenza, e di cui ne ha celebrato l'ombra diffusa per «mille valli», non cesserà i suoi effetti e non potranno mitigarlo neppure l'arrivo di nuovo calore e di nuove piogge (sesta strofa).

Nella terzina del congedo il poeta sembra voler rievocare in termini prettamente naturalistici la scena dell'innamoramento, cioè del primo incontro con madonna: non mai prima d'allora la nebbia era stata fugata dai venti così rapidamente, né mai prima i fiumi erano stati ridondanti di pioggia, né mai prima il ghiaccio era stato dissolto

così celermente dall'irrompere del sole che apre e rasserena le valli, come era avvenuto invece «quel dì». Ma l'evento, pur ancora gravato dalle difficoltà del vivere, proiettato a ritroso nel tempo, si riveste tuttavia di psichismo, di una colorazione positiva dell'animo, perché il poeta si era sentito coinvolto in una manifestazione quasi numinosa della figura di amore nelle sembianze di madonna, che lo avrebbe spinto a trascendersi, sublimando l'esperienza anche nella forma quasi dell'estasi[22], per trasporla in tutte le sue forme, di seduzioni e di suggestioni, entro la sfera durevole dell'arte[23].

Collocato al centro di una trilogia di sonetti caratterizzata dalla tecnica degli opposti e dei contrasti, il sonetto *Amor m'à posto come segno a strale* (CXXXIII) ci si propone secondo un impianto scenografico che fonde insieme elementi fisici ed elementi psichici e spirituali, in forma di controcanto al motivo dell'*aura*. A differenza del sonetto che precede, *S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento?* (CXXXII), che è costruito secondo un doppio modulo, interrogativo le quartine e rappresentativo le terzine, quest'ultimo incentrato sull'emblematismo della nave «in alto mare senza governo», e del sonetto che segue, *Pace non trovo, et non ò da far guerra* (CXXXIV), costruito unicamente con moduli psichici di sentimenti ed eventi a contrasto, il sonetto *Amor m'à posto come segno a strale* (CXXXIII) è costituito da una rappresentazione quadrimembre dello stato in cui si trova e versa il poeta. Vediamone il testo:

Amor m'à posto come segno a strale,
Come al sol neve, come cera al foco,
Et come nebbia al vento. Et son già roco
Donna mercé chiamando. Et voi non cale.

---

[22] La formula epigrafica di Ezio Chiroboli, riferita alla canzone: «Trapassano anche i più aspri inverni, non mai la sua angoscia» (F. PETRARCA, *Le "Rime sparse"*, commentate da E. Chiorboli, Milano, Casa Editrice Trevisini, 1924, p. 150), coglie bene il senso e lo sviluppo della canzone, ma ne ignora purtroppo il finale.

[23] Il motivo della terzina del congedo viene ripreso e meglio sviluppato nel sonetto 144, indirizzato a Sennuccio del Bene, di cui alleghiamo il testo: «Né così bello il sol già mai levarsi / Quando 'l ciel fosse piú de nebbia scarco, / Né dopo pioggia vidi 'l celeste arco / Per l'aere in color tanti variarsi, // In quanti fiammeggiando trasformarsi, / nel dì ch'io presi l'amoroso incarco, / Quel viso al quale, et son nel mio dir parco, / Nulla cosa mortal pote aguagliarsi. // I' vidi amor che' begli occhi volgea / Soave sì, ch'ogni altra vista oscura / Da indi in qua m'incominciò apparere. // Sennuccio, i' 'l vidi, et l'arco che tendea, / Tal che mia vita poi non fu secura, / Et è sì vaga ancor del rivedere».

Da gli occhi vostri uscìo 'l colpo mortale,
contra cui non mi val tempo né loco.
Da voi sola procede, et parvi un gioco,
Il sole, e 'l foco, e 'l vento, ond'io son tale.

I pensier son saette, e 'l viso un sole,
E 'l desir foco. E 'nseme con quest'arme
Mi punge amor, m'abbaglia, et mi distrugge.

Et l'angelico canto, et le parole,
Col dolce spirto, ond'io non posso aitarme,
Son l'aura inanzi a cui mia vita fugge.

La diversa soluzione interpuntiva stabilita dal nuovo testo critico, caratterizzata soprattutto dal punto fermo, imprime al testo un andamento da contrappunto che riprende il motivo topico degli occhi, ma con una diversa valenza espressiva, musicale e stilistica, che rafforza e modula diversamente il gioco dei contrari e degli opposti che pur lo costituiscono.

La prima strofa è trimembre: dapprima vengono messi in evidenza gli elementi oggettivi della scena, in forma ostensiva «Amor m'à posto», cui seguono le determinazioni: segno di bersaglio, neve al sole, cera al fuoco, nebbia al vento, la prima di carattere militare e agonistico, le altre tre di ordine naturalistico, ma le prime due del tutto topiche nella rimeria d'amore, la terza chiaramente del registro di antaura. Quindi vengono proposte le attuali difficoltà del poeta, che è divenuto già «roco» a forza di invocare «mercé» da madonna. La terza che isola ed enfatizza il rilievo che a madonna tutto questo non «cale» [24].

La seconda strofa è bimembre: i primi due versi riprendono il tema della casistica degli occhi dell'amata, da cui è uscito il «colpo mortale», contro il quale nulla anche ora vale, né la distanza del tempo, né la distanza dello spazio[25]. Gli altri due versi ripropongono la tematica del colpo mortale, del quale solo madonna è responsabile,

---

[24] «*Mercé chiamando. Et voi non cale*: le gérondif vaut 'à force de', et la formule est emphatisée par le double archaïsme qui suit, l'emploi de *calere* et la construction de «voi» datif sans préposition», PÉTRARQUE, *Chansonnier. «Reum vulgarium fragmenta»*, édition critique de G. Savoca, introduction, traduction et commentaire de G. Genot, Paris, Les Belles Lettres, 2009, II, p. 645.

[25] «*Tempo né loco*: ni le passage du temps, ni l'éloignement», ibid.

a cui è parso sono un trastullo la serie degli elementi che hanno colpito il poeta: il sole, il fuoco e il vento, altro segnale di antaura, a causa dei quali egli si è ridotto or «tale», cioè roco.

La terza strofa è pure bimembre: dapprima il poeta torna a riproporre gli effetti del colpo mortale infertogli dalla donna, già scanditi nella strofa precedente, intesi però come riflessi speculari nella mente del poeta: i pensieri che lo hanno ferito, lo splendore del viso che lo ha illuminato e quasi alienato, il desiderio iniziale che si è trasformato in fuoco interiore. Quindi ribadisce che è proprio con queste armi, fisiche e psichiche, che amore lo ha colpito, causando un triplice effetto, perché amore «punge», «abbaglia» e «distrugge» [26].

L'ultima terzina, in chiave di *variatio*, torna a precisare i tre elementi fisici e psichici che lo hanno colpito e percosso, al punto da non aver potuto sottrarvisi e cercare aiuto: la voce d'angelo di madonna, così leggiadra e cara, il loro dolce spirare, come la manifestazione di un evento straordinario, e infine «*l'aura*», dinnanzi alla quale la vita del poeta sembra quasi esinanirsi, come se egli volesse e potesse in qualche modo riuscire a sottrarsi.

L'enunciato, «inanzi a cui *mia vita fugge*», non ha il valore drammatico dell'*incipit* di CCLXXII, «*La vita fugge*, et non s'arresta una hora», che è di ordine etico ed esistenziale, nondimeno non si può trascurare il fatto che la menzione dell'*aura* non ha per nulla qui un esito espansivo della vita del poeta, come altrove, cioè nel ciclo dell'aura, e si delinea invece come un elemento che rende difficile l'esistenza, ha cioè il valore di un tipico elemento depressivo, non vitalistico proprio di antaura.

Alla serie dei materiali riportabili alla forma narrativa ed espressiva di antaura si deve allegare sicuramente anche il sonetto *Passa la nave mia colma d'oblio* (CLXXXIX), di data incerta (ascritto da Foresti al 1343-1344, ma senza alcun vero elemento probatorio)[27], con il qua-

---

[26] Per la carica semantica di distruggere («distrugge»), si considerino le sole altre due occorrenze nei *Rerum vulgarium fragmenta*: «*Se col cieco desir che 'l cor distrugge*, / Contando l'ore no m'inganno io stesso, / Ora mentre ch'io parlo il tempo fugge, / Ch'a me fu inseme, et a mercé promesso», LVI, 1-4; «Far potess'io vendetta di colei / Che *guardando, et parlando mi distrugge*, / Et per più doglia poi s'asconde et fugge, / Celando li occhi, a me sì dolci et rei», CCLVI, 1-4.

[27] Cfr. A. FORESTI, *Aneddoti della vita di Francesco Petrarca. Nuova edizione corretta e ampliata dall'autore*, Padova, Editrice Antenore, 1977, pp. 106-107. Per il Foresti il sonetto parrebbe collocarsi tra il sonetto *Rimansi a dietro il sestodecimo anno* (CXVIII), riferibile al 6 aprile 1343 e il sonetto *Dicesette anni à già rivolto il cielo* (CXXII) ascrivibile al 6 aprile 1344; nulla però lo conferma.

le si concludeva la "prima edizione" dei *Rerum vulgarium fragmenta*, attestata dal ms. Chigiano L. V. 176, della Biblioteca Apostolica Vaticana, di mano del Boccaccio e da lui trascritto quasi sicuramente nella tarda primavera del 1363, allorché era stato ospite del Petrarca a Venezia per circa tre mesi. Nel ms. Chigiano il sonetto aveva una sua realtà posizionale non casuale, per il fatto che la drammatizzazione degli eventi che lo costituisce sembrava insieme comporsi e risolversi nella sofferta meditazione interiore, «d'auscultazione e d'autoanalisi» (Savoca), rappresentata dalla canzone *I vo pensando et nel penser m'assale* (CCLXIV), che era il testo d'apertura della seconda parte della raccolta[28]. Questo il testo del sonetto:

Passa la nave mia colma d'oblio
Per aspro mare, a mezza notte il verno,
Enfra Scilla et Caribdi, et al governo
Siede 'l signore, anzi 'l nimico mio.

A ciascun remo un penser pronto et rio
Che la tempesta e 'l fin par ch'abbi a scherno,
La vela rompe un vento humido eterno
Di sospir, di speranze, et di desio.

Pioggia di lagrimar, nebbia di sdegni
Bagna et rallenta le già stanche sarte,
Che son d'error con ignorantia attorto.

---

[28] Il sonetto *Passa la nave mia* costituisce un'aperta drammatizzazione della sestina LXXX, *Chi è fermato di menar sua vita*, in cui il poeta si vede costretto a navigare tra «onde fallaci» e «li scogli» e aspira a uscir vivo dai «dubbiosi scogli» e di giungere a un «bel fine», drizzando a un sicuro porto l'«affannata vela»; i richiami, anche testuali, sono gli stessi, ma rappresentano due condizioni e situazioni diverse della vita e dell'animo del poeta: cronologicamente i due testi sembrano essere distanti e non è facile stabilire quale sia il *prius* e quale sia il *posterius* e, forse, anche per questo sono stati dislocati a distanza, l'uno a significare l'idea di un possibile approdo, nonostante le difficoltà della vita, l'altro a significare l'impossibilità di un approdo quando la ragione tace e si è in balia di se stessi e delle passioni. Anche nel sonetto CXXXII, *S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento?*, il poeta si ritrae in alto mare «senza governo» e fra «contrari venti in frale barca», ma egli non sa bene quello che vuole («i' medesmo non so quel ch'io mi voglio») e si trova in balia di contrari sentimenti, secondo una tipica modalità amoroso-affettiva, come nel successivo sonetto CXXXIV, *Pace non trovo, et non ò da far guerra*.

Celansi i duo mei dolci usati segni;
Morta fra l'onde è la ragion et l'arte,
Tal ch'incomincio a desperar del porto.

Non si tratta di una scena di naufragio, come nella canzone CCCXXIII, ma di una scena di grande pericolo, a bordo di un'imbarcazione, della quale aveva fatto esperienza anche il poeta nel dicembre 1336, nel suo viaggio da Marsiglia a Roma per nave, «hieme pelago belloque tonantibus» (*Fam*. IV 6, 3), attraverso il mar Tirreno in tempesta («Del mar Tirreno a la sinistra riva, / dove rotte dal vento piangon l'onde», LXVII, 1-2) e sbarcando a Civitavecchia. La rappresentazione è in quattro scene e da fisica, come è dato dallo statuto di tutti i riferimenti alla nave e alla navigazione, si fa psichica e simbolica, per il continuo riproporsi della dimensione soggettiva che mette in scena la vicenda dell'io, caduto in preda all'oblio[29], che ne sconta

[29] Il termine *oblio* nel contesto, «Nave […] colma d'oblio», non è di facile decifrazione, tanto più che ricorre assai di rado nei trattati antichi e medioevali *de anima*. Esso è l'opposto della reminiscenza e della *recordatio*, ma mentre quest'ultima appare sempre ben caratterizzata, il primo, nei pochi casi in cui ricorre, ha solo il valore di qualcosa che si è temporaneamente dimenticato. Basti questa occorrenza del *De anima* di AVICENNA, pars IV, cap. 3: «Aliquando autem animalia differunt in iudice qui eget in suis actionibus ut istae virtutes oboediant. Id autem quo magis eget est memoria et sensus, sed forma opus est propter memoriam et recordationem. Memoria autem est etiam in aliis animalibus. *Sed recordatio quae est ingenium revocandi quod oblitum est*, non invenitur, ut puto, nisi in solo homine. Cognoscere etenim aliquid ibi fuisse quod post deletum est, non est nisi virtutis rationalis; si autem fuerit alterius praeter rationalem, poterit esse aestimationis, sed quae decoratur rationalitate» (*De anima*, ediz. S. Van Riet, Louvain, Éditions Orientalistes-Leiden, E. J. Bril, 1968, vol. II, p. 40). J. A. SCOTT, *Amore per Laura e l'antichità. Pentimento religioso (RVF 180-189)*, in M. PICONE (a cura di), *Il Canzoniere. Lettura micro e macrotestuale*, Ravenna, Longo Editore, 2007, pp. 415-432, p. 430 per il riferimento, ritiene che *oblio* significhi qui *oblivio Dei*, come in due luoghi del III libro del *Secretum*. Ora, considerando che in origine il sonetto, nella forma Chigi, fronteggiava, quale testo di chiusura della prima parte della raccolta, la canzone *I' vo pensando, et nel penser m'assale*, l'affermazione è del tutto proponibile.

Non si può però non notare come il termine *oblio* nel contesto abbia un significato molto forte, non inteso come pura dimenticanza, ma come ottundimento e sconvolgimento della mente, per effetto della passione d'amore, che rende il poeta inidoneo all'azione e al pensiero nel presente; esso registra l'assenza di ogni progetto di vita e il vuoto di cui è in preda l'animo del poeta. L'*oblio* è infatti contrario alla *recordatio*, la quale «est relatio ad aliquid quod habuit esse in praeterito», come scrive Avicenna, il quale tosto aggiunge e precisa: «Recordatio etenim est motus a rebus apprehensis exterioribus vel interioribus ad alias […] *Recordatio vero est inquisitio ut habeatur in futuro quale habebatur in praeterito*» (AVICENNA, *Liber de anima*, pars IV, cap. 3, vol. II, p. 41).

drammaticamente le conseguenze, anche dal punto di vista delle relazioni umane[30].

La prima scena è dominata dall'immagine della nave che si muove in alto mare, anzi in un «aspro mare», in piena notte, d'inverno, in un luogo di per sé pieno di pericoli e minacce, secondo la tradizione dell'ulissismo antico e moderno, e al timone siede l'amore, suo signore e nemico.

La seconda strofa mette in scena dapprima l'equipaggio, ai cui remi siedono i suoi pensieri, pronti sì, ma sconvolti, e che la tempesta che si sta scatenando sembra tenere solo a «scherno»; quindi il ruolo delle vele, squassate da un vento umido e inarrestabile, fatto di speranze, di sospiri e di desideri che muovono l'animo del poeta-nauta.

La terza strofa mette in campo la pioggia e la nebbia, che bagnano e rallentano le già inutilizzabili sartie, perché il poeta-nauta non sa come condursi.

La quarta strofa riprende il tema della navigazione alla cieca, senza guida, perché gli «usati segni» degli occhi della donna amata più non lo assistono e, tra le onde, ha già fatto naufragio la sua capacità intellettiva, cioè la ragione, e la sua precedente perizia, e il poeta già incomincia a disperare di poter giungere salvo in porto.

Il testo si regge intorno a due diversi segnali testuali; il primo di ordine fisico: nave, mare, remi, vele, vento, pioggia, nebbia, sartie; il secondo di ordine psichico e razionale: l'oblio, contrapposto alla memoria, e la *tristitia*, contrapposta alla ragione[31], con tutto il corredo di alcune passioni dell'anima (sospiri, speranze, desideri, disperazione).

---

[30] Come si legge in *Ps*. 30, 13: «Oblivioni datus sum, tanquam mortuus a corde; factus sum tanquam vas perditum», a cui si può allegare il commento di Pietro Lombardo, che cita a sua volta Sant'Agostino: «Qui videbant me foras, fugerunt a me; 'oblivioni datus sum tanquam mortuus a corde'. Qui videbant me, [Aug.] id est, qui non intelligebant invisibilem spem meam, foras fugerunt a me, id est, in exteriora et invisibilia ista fugerunt a spe invisibilium […] Et 'oblivioni datus sum', vel oblitus sum, 'tanquam mortuus a corde', id est sic in oblivionem eis veni, et sic obliti sunt me illi, quasi a corde eorum mortuus sim» (*Commentarium in Psalmos*, PL, 191, col. 307); e a cui si può far seguire la glossa di San Bernardo: «'Oblivioni datus, sum, tamquam mortuus a corde', id est a propria voluntate» (*Epistula de moribus et officio episcoporum* (*ep*. 42), § 11, San Bernardi, *Opera*, a cura di Jean Leclercq et al., Roma, Editiones Cistercienses, 1974, VII, p. 109.

[31] La manifestazione della *tristitia*, in quanto forma patologica, non risulta posta sotto il controllo della ragione. Il problema viene affrontato da San Bonaventura in rapporto alle affermazioni del Magister, Pietro Lombardo, *Sent*. III, d. 15, che si era posto in problema in relazione all'umanità di Cristo e si era chiesto se la sua anima

Il testo è costituito secondo una logica simbolica, che fa dell'esistenza il suo figurato, come constatazione di uno stato di cose, l'oblio, anche in funzione di causa[32], a cui consegue la quasi impossibilità di poter toccare il porto, cioè la disperazione.

Ma a quale àmbito spirituale Petrarca vuole riferirsi con «oblio», si è chiesto giustamente Michelangelo Picone, secondo il quale il termine in questione assume nei *Rerum vulgarium fragmenta* due diverse polarità, la prima positiva, la seconda negativa: può significare l'estasi che si accompagna alla prassi del *fin'amor*, ma può significare anche la malinconia o l'accidia, stati d'animo che pure si accompagnano alla prassi del *fin'amor*. Nel caso del sonetto CLXXXIX è preminente la manifestazione di questo secondo valore, come stato di colpevole passività, che fa deviare la nave dal suo vero porto[33]. La materia del sonetto, così intrisa di psichismo, denuncia uno stato di crisi, anche se temporanea, nella vicenda esistenziale della vita del Petrarca, riguardo alla quale non siamo in grado di dire nulla. Ma i riferimenti interni di ordine psichico ed etico, «oblio», «desperar», e di ordine fisico, «aspro mare», «a mezza notte il verno», «tempesta»,

---

fosse stata soggetta a tutte le nostre infermità, in particolare, § 2, alla *tristitia* (Pl 192, coll. 785-789); San Bonaventura in proposito distingue tre diverse forme di relazione tra la *ratio* e la *tristitia*, le prime due sono di natura oppositiva, la terza è invece di natura submissiva, vale a dire la *tristitia* è posta sotto il controllo della ragione. Questo il passo bonaventureo: «CONCLUSIO. In Christo fuit vera tristitia, non tamen omni modo, quo in nobis est, sed tantum, secundum quod dictabat ei ratio. RESPONDEO. Dicendum, quod absque dubio, sicut dicit Magister in littera, et textus etiam evangelicus confirmat, in Christo fuit vera tristitia, non tamen omni modo, quo in nobis est. Est enim quaedam tristitia, quae est praeter rationis imperium; et est tristitia, quae est contra rationis iudicium rectum; et est tristitia, quae est subiecta rationis imperio et iudicio. Et illa tristitia est praeter rationis imperium, quae consurgit ex quadam necessitate et surreptione, sicut motus primi; et haec quidem communis est sapientibus et insipientibus, et bonis et malis. Illa vero tristitia est contra rationis iudicium rectum, in qua ratio subiicitur sensualitati nec tantum turbatur, sed etiam perturbatur. Illa autem est secundum rationis imperium et iudicium, quando quis tristatur, ratione dictante et suadente, ipsum tantum et taliter super aliquo debere tristari» (SAN BONAVENTURA, *Comm. in quatuor libros Sent*., III, d. 15, a. 2, q. 2, in *Opera omnia*, ed. Collegii San Bonaventurae, 1887, III, p. 338, col. 1). Ora la *tristitia* del Petrarca appartiene alle prime due forme e non alla terza, in quanto la ragione è data come estraniata («morta»).

[32] L'esistenza è la totalità del vissuto, del pensato, dell'immaginato, e l'oblio, a un certo punto della vita del poeta, denota uno *status* di cose, che caratterizza la vicenda della vita, cioè l'andamento della nave.

[33] Cfr. M. PICONE, *Il sonetto CLXXXIX* (1989), in M. BIANCO (a cura di), *Lectura Petrarce. Letture del Canzoniere, 1981-2000*, Padova, Accademia Galileiana di Scienze Lettere ed Arti, Ente Nazionale Francesco Petrarca, 2010, II, pp. 539-565 (per il riferimento, p. 557).

«vento humido», «pioggia», «nebbia», «bagna e rallenta», ci aiutano a comprendere il contesto della scena, che è una delle rappresentazioni dal vivo della manifestazione e fenomenologia dell'*accidia-tristitia*[34], secondo i medioevali.

A chiarire la logica dei riferimenti, sia psichici sia fisici, ci soccorre il celebre trattato, la *Summa de exemplis et similitudinibus rerum*, del domenicano Giovanni da San Geminiano (1260 ca.-1333?), largamente in circolazione anche ai tempi del Petrarca. Ma procediamo con ordine.

Nel primo libro, capitolo secondo, il frate domenicano titola: *Accidia assimilatur Saturno*[35]. Egli al riguardo cita dapprima Averroè, secondo il quale Saturno è un pianeta freddissimo, quindi cita Avicenna secondo il quale a Saturno si collega la manifestazione del freddo, così come a Marte la manifestazione del caldo. Alla stessa stregua l'accidia *infrigidat corda*, e questo è dovuto alla sua stessa natura che si oppone alla carità, la quale è *calor anime vitalis*; la carità è propriamente *gaudium de Deo*, mentre l'accidia è *tristitia de bono spirituale inquantum est bonum divinum*. La vera *tristitia*, secondo San Paolo, porta invece alla penitenza, mentre la *tristitia saeculi* conduce alla morte dello spirito[36].

---

[34] L'*accidia-tristitia* non è qui l'accidia del *Secretum*, ma piuttosto la *tristitia* del *De remediis*, II, 93, la quale verte su di una serie di enunciati del Dolor, a cui si contrappone la ricerca delle cause da parte della Ratio (*Les remèdes aux deux fortunes. De remediis utriusque fortunae*, texte établie et traduit par Christophe Carraud, Grenoble, Édition Jèrôme Millon, 2002, pp. 948-958). Essa va propriamente intesa come *aegritudo animi* di cui il poeta parla nella *Senile* XVI 9, a Giovanni priore della Grande Certosa, dove scrive, a proposito del precitato capitolo del *De remediis*: «Est mihi liber in manibus, de Remediis ad utramque fortunam, in quo pro viribus nitor, et meas, et legentium passiones animi mollire, vel si datum fuerit extirpare, forte autem ita accidit, ut dum de tristitia, miseriaque tractatus venisset ad calamum, essemque in eo preoccupatus, ut eiusmodi tristitia, nullis certis ex causis ortam, *quam aegritudinem animi Philosophi appellant*, obiectum contrarii consolarem, quod nullus melius modo fit, quam causas laetitiae conquirendo» (*Opera quae extant omnia*, Basileae, per Sebastianum Henricpetri,1581, p. 963), locuzione che il Fracassetti rende proprio con malinconia: «parlando di quella tristezza dell'ainima, che da noi talora si prova senza saper dove nasca, e *che i filosofi chiamano melamconia*» (*Lettere Senili di* Francesco Petrarca, *volgarizzate e dichiarate con note*, da Giuseppe Fracassetti, Firenze, Successori Le Monnier, 1869, II, pp. 521-522).

[35] Cfr. G. DA SAN GEMINIANO, *Summa de exemplis ac similitudinibus rerum*, I, cap 2, Venetiis, per Joannem et Gregorium de Gregoriis, 1497, ff. 4v-6r.

[36] Riporto il passo secondo la Vulgata: «Nunc gaudeo, non quia contristati estis, sed quia contristati estis ad paenitentiam. Contristati enim estis secundum Deum, ut in nullo detrimentum patiamini ex nobis. Quae enim secundum Deum tristitia

In secondo luogo l'accidia si può assimilare anche al fuoco, perché l'eccesso del fuoco trasforma le cose dolci in amare, come si può vedere dai cibi dolci e sapidi che, per eccesso del fuoco, divengono amari.

In terzo luogo l'accidia si può assimilare all'aria; infatti l'aria è per sua natura così mobile che subito incalza e trascina ogni cosa.

> Unde aer a vaporibus terrestribus, idest a ventis impellitur; a vaporibus aqueis, idest nubibus, repletur et flammeis ignitronibus nonnunquam in fumo succenditur.[37]

In quarto luogo è assimilabile alla brina, e questo per quattro ragioni: la prima, in ragione della sua congelabilità; la seconda, per la sua grande frigidezza; la terza, per la sua azione di marcescenza riguardo a tutte le cose; la quarta, per la sua roridezza, perché sotto i raggi del sole si trasforma subito in acqua.

Nel libro quarto, capitolo 5, dove tratta del vizio dell'accidia, *Accidie vicium et concupiscentie estus maxime nocent anime*, come la concupiscenza può essere paragonata ai fervori e ai calori dell'estate, così l'accidia può essere comparata al gelo dell'inverno. Infatti,

> Quasi hyemis vero frigus rigens est accidia spiritus, quia habentibus lapidem in capite, idest, duriciem in mente precipue est mortalis. Nam si cor de se durum est propter accidie frigus amplius induratur. Et immo satis faciliter morte cuiusdam desperationis inducit et induratum obtenebrat. Zacha, xiiij. 'Non erit lux, sed frigus et gelu'.[38]

Nel sesto libro, capitolo 1, affronta infine un tema caro alla riflessione moderna, di warburghiana memoria[39], vale a dire *Accidia assimilatur melancolie*. E allo scopo cita dapprima Avicenna, terzo libro del *Canon medicinae* o *Liber canonis*[40]:

---

est paenitentiam in salutem stabilem operatur; saeculi autem tristitia mortem operatur», 2 *Cor*. 7, 9-10.

[37] *Summa de exemplis et similitudinibus rerum*, f. 5v.

[38] *Ivi*, IV, cap. 5, f. 161r.

[39] In proposito si veda, più oltre, la Postilla critica.

[40] AVICENNA, *Liber canonis*, liber III, fen 1, tract. 4, cap. 18, *De melancholia*, cap. 19, *De signis specierum eius*, cap. 20, *De cura eius*, op. cit., rispettivamente ff. L6v-M3r, M3r-M4v, M4v-N1. Per la definizione della *melancholia*, o, meglio, per la sua *descriptio*, si veda l'apposita Appendice al termine di questo studio. Ma per la scena di *Solo et pensoso*, cioè del poeta che si ritrae in isolamento, per sottrarsi alle consuetudini del consorzio umano, si deve precipuamente rinviare al quadro fenomenologico delineato nel cap. 20 del testo avicenniano. Per il rapporto *splen-melancholia* basti qui, comunque, quanto leggiamo in G. DI SAINT THIERRY, *De natura corporis et animae*, *De physica humani corporis*, § 17: «Quatuor ergo hi humores,

> Est enim, secundum Avicennam libro tertio, quedam species melancolie adveniens in februario, quia quattuor mala accidentia causat in homine.[41]

In primo luogo perché rende l'uomo un solitario; infatti

> Facit ut homo patiens eam diligat fugere ab omnibus hominibus vivis et cupiat appropinquare mortuis et serpulchris. Unde talis de nocte vadit et de die se abscondit, quod solum facit quia diligit solitudinem et elongationem ab hominibus. Similiter accidia facit fugere ab hominibus vivis, idest, ab hominibus solicitis et operosis, et appopinquare mortuis, idest, desidiosis et ociosis qui sunt tanquam mortui et nihil operantur.

E tosto precisa e aggiunge:

> Accidiosus homo de nocte vadit, idest, tempore quietis est solicitus et inquietus, sed in die, idest, in tempore operandi sit occultus et somnolentus. Nam tempore quietis inquietatur mente et tempore operis pigrescit corpore.

In secondo luogo perché

> melancolia predicta facit hominem inquietum, quia scilicet patiens eam non quiescit in uno loco plusquam una hora; immo non cessat discurrere et ambulare, incessione diversa ignorans quo vadat;[42]

a cui segue una sorta di glossa:

> Similiter *accidiosus homo propter tristitiam aggravantem animum eius in omni loco cito attediatur*. Et immo statim cupit locum mutare, sperans habere, ex mutatione loci, sublevationem tedij. Et immo efficitur girovagus, scilicet filius illi spiritui. De quo dicitur Mathe. xi, Ambulat per loca arida et in aquosa querens requiem et non invenit. Seneca, Egri animi est iactatio discurrere et locorum varietatibus inquietari, sed quia in omni loco suum tedium secum portat, non inveniens alicubi requiem, *nescit quo pergat*. Hec quoque instabilitas loci,

---

superiora appetentes, ibi purgantur naturali quadam purgatione, cholera per aures, melancholia per oculos, flegma per nares et os. Vrina vero colatura et purgamentum sanguinis est. Et cum propter humiditatem suam et abundantiam sanguis et flegma facilius ferantur, et superfluitates suas foras eiciant, per renes eas et vesicam egerunt nulla propria vasa habentes, sicut cholera rubea fel, *melancholia splen. Melancholia enim in splene sedem habet, ubi ab hepatis sanguine decolatur*» (CCM 88, p. 109), dove si precisa che la *melancholia* coinvolge anche allo sguardo.

[41] *Summa de exemplis ac similitudinibus rerum*, p. 225ra (tutto il capitolo non è che una replica di Avicenna, per cui si veda, alla fine, l'Appendice).

[42] *Ivi*, p. 225rb.

vel animi, etiam generaliter competit peccatoribus propter multiplicationem desideriorum quibus estuant et impelluntur interius. Isa. lvij, *Impii quasi mare fervens*, quod, quiescere non potest.[43]

In terzo luogo perché

melancolia predicta facit hominem suspitiosum et incautum. Nam aliquando talis cavet sibi ab hominibus, quandoque autem non cavet, negligens hoc et parum discernens id quod videt et ei fit presens. *Homo autem accidiosus* quandoque etiam *appetit occultare pigritiam et tristiciam suam* hominibus, et ideo aliquando sibi ab eis cavet, quandoque etiam tanta est pigritia quia negligit hoc, et non veretur neque curat quod ab eis cognoscatur.[44]

In quarto luogo perché l'accidia

facit hominem pavidum, et ideo talis quandoque vadit, *videtur semper esse quasi in fuga*, sed fuga eius est absque ordine.

Nel libro sesto, capitolo 2, Giovanni da San Geminiano riprende a parlare dell'accidia come *passio* che rende inoperosa l'anima e la ottunde (i corsivi sono nostri):

Ad spiritualia autem et virtuosa, ita accidiosi et interdum timidi et pusillanimes, *si quia omnia dimitterent in desperationem ruunt*, propter quod tales amissa divina gratia citius moriuntur in anima, nisi eis adhibeatur alicuius spiritualis rememedij, per quod excitetur debita medicina. Et immo Apo. dicit, ij Cor. vij, *tristitia seculi, idest, accidia mortem operatur, scilicet, anime*.

Nel sesto libro, capitolo 74, riprende a trattare della *tristitia* in quanto può portare anche alla penitenza, e come tale la *trititia penitentie de peccatius perpetratis* può essere assimilata *cholere nigre, idest melancolie*. E ciò per sei ragioni, che riporto di seguito:

Primo ratione dominij, quia *melancolia dominatur in latere sinistro, quia scilicet tristitia de peccatis vitij animi subijciuntur que sunt in sinistra parte*. Secundo ratione principij, *quia sedem habent in splene*, quia licet contriti tristentur de perpetuatione culpe. […] Tertio ratione qualitatum, *quia rigida est et sicca*, aliquando in bona significatione accipiuntur aliquando in mala. *In mala significatione accipitur frigus*, Canti. ij, *ubi dicitur hyems transijt, imber abijt et recessit*.

[43] *Ivi*, p. 225rb.
[44] *Ivi*, pp. 225rb-225va.

> […] Quarto ratione effectuum, quia melancolia facit homines iracundos quandoque timidos, quandoque vigilantes, quandoque dormientes, […] Quinto ratione similitudinum, quia *similis est melancolicus autumno terre et senectutis*, ut intelligamus in autumno maturitatem, in terra stabilitatem, in senectute morum gravitatem. *Sexto ratione purgationum, quia purgatur per oculos. Et similiter ab his vitijs de quibus tristamur, si per confessionem eiecta fuerint lachrymis purgamur*.[45]

Nella rassegna offertaci da Giovanni da San Geminiano troviamo tutti i riferimenti fisico-psichici implicati dalla *narratio* del sonetto CLXXXIX, *Passa la nave mia colma d'oblio*, riportabili in via diretta al repertorio afferente alla manifestazione dell'*accidia-tristitia*, dalla scena «a mezzanotte il verno», alla presenza del freddo e del vento, alla patologia del sentimento, all'ottundimento della ragione e alla *desperatio*. Una scena genialmente elaborata dal poeta con il fare ricorso al mitologema della nave presentata in balia del mare e della tempesta, a significare i tratti disordinati e convulsi dell'anima[46], propri della *tristitia*, allorché, in uno stato di crisi e di angoscia, si mostra incapace di autodominio e di certezze, con manifesti effetti fisio-psichici[47]. I tratti della scena possono per alcuni aspetti essere accostati a quelli della manifestazione della *melancolia*[48], ma la sua rappresen-

---

[45] *Ivi*, p. 274rb.

[46] «Atque ideo id etiam quod habet sibi displicere incipit, quoniam in alieno id quod habere non potest agnoscit. Qui ergo per caritatem in Deo totum habere potuit, id etiam quod per elationem extra Deum habere conatur per invidiam et iram amittit quia, postquam per superbiam deum perdiderit, per invidiam perdit proximum et per iram semetipsum. *Quia igitur, omnibus amissis, nihil superest unde gaudeat, infelix conscientia per tristitiam in semetipsa colliditur et, que de alieno bono pie letari noluit, de suo malo iuste cruciatur*. Post superbiam ergo et invidiam et iram que hominem spoliant continuo tristitia sequitur, que nudatum flagellat. Cui deinde succedit auaritia, que flagellatum eicit quia, interno gaudio amisso, foris consolationem querere compellit», U. DI SAN VITTORE, *De quinque septenis*, cap. 2, SC 155, p. 106.

[47] «*Aliqua qualitas, puta tristitia, in anima intellectiva potest mutare et alterare corpus quantum ad sanitatem et infirmitatem et econverso, ubi illa qualitas vere agit; igitur in illa qualitate, quae est indivisibilis sicut anima intellectiva, recipientur tot respectus de novo quot sunt partes corporis immutati*; et cum illae sint infinitae, sequitur quod infinitae res novae producentur in anima», G. DI OCKHAM, *Quodilbeta septem*, quodlibet 6, q. 12, *Opera theologica*, IX, Saint Bonaventure, New York, Saint Bonaventure University, 1980, p. 631.

[48] Eppure il termine *melancholia* sembra essere quasi del tutto estraneo al lessico del Petrarca, che infatti lo impiega solo due volte, come ha rilevato anche A. Quondam (*Il gentiluomo malinconico*, in B. FRABOTTA (a cura di), *Arcipelago malinconia:*

tazione ha una carica di drammaticità che la figurazione del poeta silvestre, per usare una terminologia consona al dettato di Avicenna, non ha e non può avere. Il sonetto *Passa la nave mia colma d'oblio* e le manifestazioni del poeta itinerante per campi, piagge, boschi, monti, proprie del sonetto *Solo et pensoso i più deserti campi* (XXXV) e della canzone *Di pensier in pensier, di monte in monte* (CXXIX), sono di genere diverso tra di loro: il primo rappresenta dal vivo la fenomenologia dell'*accidia-tristitia*, mentre i secondi si rifanno chiaramente ai modi e alle forme dell'*accidia-melancholia*[49], come si può attestare mediante Giovanni da San Geminiano, o, in altri termini, il

---

scenari e parole dell'interiorità, Roma, Donzelli, 2001, pp. 93-124, 93-103 per il Petrarca): *De remediis* I 44, 16: «melancholie species infinitas ferunt», e *Familiares* XX 14, 9 (a Lelio): «cum Aristoteles 'omnes ingeniosos melancholicos esse dixisset'». Il secondo riferimento è stato derivato dalle *Tusculanae* di Cicerone, I XXXIII 80, che a sua volta l'aveva derivato dallo Pseudo-Aristotele, Paticula 30, problema 1: «Propter quid omnes quicunque excellentiores fuerint uiri. Aut secundum philosophiam: aut politicam: aut poesim aut artes uidentur melancolici esse: et hi quidem ita quod et occupantur egritudinibus que sunt a nigra colera», traduzione di Bartolomeo da Messina (P. ABANO, *Expositio in librum Problematum Aristotelis cum textu*, Venetiis, apud Ihoannem Herbort de Selingenstat, 1482, f. M4r). La *melancholia* viene qui presentata semplicemente come una forma di *aegritudo*, entro la teoria dei quattro temperamenti, causata dalla colera nigra, mentre per il Petrarca l'*aegritudo animi* è altra cosa.

[49] L'*accidia-melancholia* è per sua natura splenetica, come si apprende dal *Liber Antimaquis*, del XII-XIII secolo, di origine aristotelico-ermetica: «Membra que sunt intus et non apparent sunt divisa isto modo. Cerebrum est Solis. Pulmo est Lune. Cor est Iovis. Epar est Martis. Fell est Mercurii. Renes sunt Veneris. *Splen est Saturni.* Et venit anelitus et dividitur per pulmonem et gutturem, spiritus Lune. Et venit spiritus sapientie et intellectus, spiritus Iovis, cordi. Et venit spiritus insanie et fortitudinis epati, spiritus Martis. Et venit spiritus invidie et infamie felli, spiritus Mercurii. *Et venit spiritus tristicie et doloris spleni, spiritus Saturni.* Et venit spiritus saporis et delicie formarum in renibus, spiritus Veneris.

In cerebro qui est locus Solis sunt septem vene, in quibus currunt septem spiritus de partibus Solis et currunt per totum corpus. In corde qui est locus Iovis sunt septem vene, in quibus currunt septem spiritus de partibus Iovis et vadunt per totum corpus. In pulmone et gutture qui sunt locus spiritus Lune sunt septem vene, in quibus currunt septem spiritus Lune et vadunt per totum corpus. In epate qui est locus Martis sunt septem vene, in quibus currunt septem spiritus Martis et vadunt per totum corpus. In felle qui est locus spiritus Mercurii sunt septem vene, in quibus currunt septem spiritus Mercurii et vadunt per totum corpus. In renibus qui sunt locus spiritus Veneris sunt septem vene, in quibus currunt septem spiritus de partibus Veneris et vadunt per totum corpus. *In splene qui est locus spiritus Saturni sunt septem vene, in quibus currunt septem spiritus Saturni et vadunt per totum corpus*» (*Liber antimaquis. Liber spiritalium operum Aristotelis vel Liber secretorum Hermetis*, §§ 15-17, CCM 144C, pp. 208-209).

primo alla *melancholia-tristitia* e il secondo allo *splen-melancholia* facendo invece riferimento ad Avicenna.

POSTILLA CRITICA

Nel recente proliferare di trattazioni sull'accidia e sulla malinconia, dal punto di vista storico, dottrinario, sociologico e psicologico, resta ancora indispensabile far riferimento al classico studio, ma più citato che letto e compreso, *Saturno e la melanconia. Studi di storia della filosofia naturale, religione e arte*, di R. KLIBANSKY, E. PANOWSKY e F. SAXL, Torino, Einaudi, 2002, che riporta anche la *Prefazione* all'edizione tedesca e l'*Appendice III* alla stessa, Franfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1990 (prima edizione italiana, Torino, Einaudi, 1983, esemplata sulla prima edizione inglese, *Saturn and melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, London, Nelson, 1964). Il loro lavoro si lascia ancora apprezzare, a quasi cinquant'anni di distanza, non solo per la determinazione della malinconia nel quadro della teoria dei quattro temperamenti (sanguigno, collerico, malinconico, flemmatico) e per il ricco, almeno per l'epoca, apparato iconografico, in prevalenza düreriano, ma altresì per la cospicua descrizione di altri materiali, letterari, poetici, medici, filosofici, cosa che consente di delineare l'evoluzione nel tempo del doppio tema di Saturno e della malinconia.

La loro linea di ricerca di fondo, cioè la ripresa della teoria dello Pseudo-Aristotele che considera l'uomo d'ingegno, l'intellettuale, come malinconico (*Problemata*, 30), teoria poi fatta propria soprattutto da Marsilio Ficino nel suo *De triplici vita*, ne limita però in certo modo la prospettiva in relazione all'intero quadro, teorico e storico, della natura e fenomenologia della malinconia; essi trascurano invero la conclusione di Aristotele, *Etica Nicomachea*, XII 8, 1178 b 29-33, secondo cui quanto si estende la speculazione, di tanto si estende la felicità, la quale è una specie di speculazione, riflessione fatta propria, anche se per altro verso, dalla linea dell'aristotelismo radicale, significativamente ancora presente proprio nell'età di Marsilio Ficino, soprattutto all'Università di Padova, riflessione che vede l'intellettuale non già come malinconico, ma mentalmente felice (si parla infatti di felicità mentale).

L'assoluta prevalenza poi della figurazione di Saturno, nelle serie iconografica proposta, può infine indurre, come di fatto è accaduto,

a una facile trasposizione proiettiva ed evolutiva della forma, immagine, di Saturno nella forma, immagine, della malinconia[50]. Ma le cose sono iconologicamente alquanto più problematiche e più complesse. La figura di Saturno, in alto, a sinistra, simboleggiata dalla falce posta su di un vessillo, con i suoi seguaci, tre figure con nelle mani rispettivamente una zappa, il compasso e un'ascia (fig. 41), della seconda metà del XV secolo, sembra far da ponte alla successiva figurazione del personaggio di malinconia con in mano il compasso, come in Albrecht Dürer (1514, fig. 1), Lucas Cranach il Vecchio (1528, 1532, 1533, fig. 133-135) e altri (1589, fig. 123; 1560 ca., fig. 127; 1650 ca., fig. 140; XVII secolo, fig. 138). E il compasso, simbolo della geometria, sembrerebbe prendere così il sopravvento sul simbolo della falce nelle mani di Saturno. Ora però la determinazione è avvenuta sulla scorta di un unico reperto figurativo (fig. 106), operando così una sorta di inferenza di ordine generale, senza però alcun altro accertato fondamento, dal momento che la figurazione e personificazione di Saturno con la falce continua a prevalere proprio nello stesso torno di anni[51].

---

[50] Per una figura di donna, che regge in mano il compasso, si può segnalare il disegno, a penna e inchiostro bruno, del Département des Arts Graphiques, Fonds des dessins et miniatures, n. Inv. 18981 recto, del Musée du Louvre: il disegno rappresenta Urania, a figura eretta, con il braccio destro piegato verso il basso e il compasso in mano e il braccio sinistro con il gomito piegato ad angolo acuto e il palmo della mano aperto, che sorregge un cerchio o, meglio, una sfera. La figurazione della donna presenta analogie con il disegno, a penna e inchiostro nero, n, INV. 18914 recto, che rappresenta Calliope. I due disegni facevano parte di una serie di sette disegni, copie forse di miniature e stampe, di scuola tedesca, della fine del XV secolo. In precedenza questi disegni erano stati attribuiti a un Anonime Allemande e ora, attribution actuelle, sia pure con prudenza, per essi viene proposto il nome di Dürer. I due disegni sono di eccellente fattura, ma per i tratti grafici non possono essere ricondotti direttamente a Dürer, bensì, più plausibilmente, al suo entourage.

[51] E si vedano infatti alcuni riferimenti in proposito: PML, ms. M 785, f. 47v, trattato astrologico, miniatura di scuola belga, 1403 ca: f. 34r, Saturno, seduto su di un sedile di pietra, la testa inclinata a sinistra, regge in mano una pala e un'asta appuntita (ai piedi sono figurati i segni zodiacali del capricorno e dell'acquario); f. 34v, Saturno, seduto, con il busto e la testa completamente piegati a destra, tiene presso di sé una pala (ai piedi le figurazioni dei segni del cancro e del leone); f. 35r, Saturno, seduto, in atteggiamento pensoso, il capo rivolto a sinistra, regge con la destra una pala (ai piedi la figurazione del segno della bilancia); f. 35v, Saturno, a figura rovesciata, con la testa in basso e con le mani che lambiscono il terreno, ha con sé due strumenti, la pala e la falce (ai piedi la figura del segno dell'ariete); ms. M 941, f. 2v, almanacco e calendario, miniatura di scuola inglese, 1433: Saturno regge la falce e con essa anche la vanga e la zappa; ms. M 384, f. 28v, raccolta astronomica (pianeti e segni zodiacali), miniatura di scuola germanica, 1450-1475: Sa-

Ma gli autori identificano per il simbolismo del compasso anche un precedente in sede di iconologia biblica e segnalano due riferimenti relativi al tema della creazione, rispettivamente della fine del secolo XI il primo, della BNL, ms. Royal 1 E VII, f. 1v, già Cotton Tiberius C VI, contenente la Bibbia e non il semplice salterio (fig. 111), e, il secondo, della *Bible moralisée*, ms. 1179, f. 1v, di Vienna, Osterraichische Nationalbibliothek, del 1250 ca. La nostra ricerca ci offre però la possibilità di aggiungere altre diciannove segnalazioni, che meglio possono rendere conto della diffusione cronologica del modello. E dunque: BM, ms. 2, f. 191r, Bibbia, miniatura di scuola francese, prima metà XII secolo (mano di Dio, dall'alto, con il compasso); BNF, ms. français 160, f. 3r, *Bible historiale*, miniatura di scuola francese, 1310-1325; BNL, ms. Yates Thompson 20, f. 1r, *Bible historiale*, miniatura di scuola francese, 1320-1330; PML, ms. M 322, f. 8r, *Bible historiale*, miniatura di scuola francese, 1320-1330; BSG, ms. 20, f. 1r, *Bible historiale*, miniatura di scuola francese, 1320-1335; BNF, ms. français 161, f. 3v, *Bible historiale*, miniatura di scuola francese, 1350 ca.; BNL, ms. Royal 17 E VII, f. 3v, *Bible historiale*, miniatura di scuola francese, 1357 ca.; BNF, ms. Nouvelle acquisition française 15 939, Vincenzo di Beauvais, *Speculum historiale*, miniatura di scuola francese, 1370-1380; BSG, ms. 1028, f. 14r, Bartolomeo Anglico, *De proprietatibus rerum*, miniatura di scuola francese, 1380-1395; PML, ms. M 516, f. 13r, René-François marquis de La Vieuville, *Histoire universelle depuis la création jusqu'a César*, miniatura di scuola francese, 1390-1400; BNF, ms. français 312, f. 26r, Vincenzo di Beauvais, *Speculum historiale*, miniatura di scuola francese, 1396 ca.; BNF, ms. français 3, f. 3v, *Bible historiale*, miniatura di scuola francese, inizio XV secolo; BNL, ms. Royal D III, f. 3r, *Bible historiale*, miniatura di scuola francese, 1411 ca.; PML, ms. M 394, f. 3r, *Bible historiale*, miniatura di scuola francese, 1400-1424; BNF, ms. français 163, f. 2v, *Bible historiale*, miniatura di scuola francese, 1417 ca.; BNF, ms. français 9141, f. 9r, Bartolomeo Anglico, *De proprietatibus rerum*, miniatura di scuola francese, 1410-1425; BNL, ms. Additional 3472, f. 2r, *Corale*, miniatura di scuola italiana, 1415 ca.; BM, ms. 313, f. 5r, *Bible historiale*, miniatura di scuola francese, 1415-1420; BNL, ms. Harley 334, f. 34v, Gautier de Metz, *Image du monde*, miniatura di scuola francese, 1425-1450. A queste segnalazioni si può aggiungere anche Angers, Université Catholique, ms. 1, f. 14v,

---

turno regge tra le mani una lancia, una scimitarra e una bilancia. Come si può vedere Saturno è effigiato con una varia serie di strumenti, tra cui la falce, ma del compasso non vi è alcuna traccia.

Jacopo da Varazze, *Legenda aurea*, miniatura di scuola francese, 1493: l'apostolo Tommaso con il libro in mano e il compasso (nel cap. 5 è presentato infatti come esperto architetto).

L'assoluta prevalenza dei riferimenti alla *Bible historiale*, fondata sulla *Historia scholastica* di Petrus Comestor, nella traduzione francese di Guyart des Moulins, rende maggiormente ragione dell'affacciarsi di una nuova forma modellizzante, la quale non poteva passare inosservata nella serie iconologica dell'epoca, in rapporto soprattutto al modello antagonista di Saturno con la falce. Ora, il passaggio iconologico dalla figura di Saturno con la falce alla figura di Saturno con il compasso (fig. 42), della fine del XV secolo, alla figura di geometria con il compasso (fig. 106), pure della seconda metà del XV secolo, cosa in questo caso del tutto scontata, alla figura di malinconia con il compasso, con la mediazione di Dio creatore con il compasso, resta perciò per molti versi da rideterminare, proprio sulla scorta degli enunciati di Saxl, secondo cui «le immagini, esprimenti un significato particolare nel tempo e nel luogo in cui furono concepite, una volta create hanno il potere magnetico di attrarre altre idee nella propria sfera»[52].

Resta comunque ancora esemplare il capitolo dedicato al retaggio artistico della *Melencolia I* di Dürer, 1514, sul quale nondimeno è possibile fare alcuni rilievi. A proposito di Virgil Solis, fig. 124-127, e pp. 353-356, la rappresentazione del tipo malinconico, fig. 127, 1550 ca., che occupa il quarto posto nella serie dei quattro temperamenti, se, da una parte, per l'impianto della scena, richiama i tratti della *Melencolia I* di Dürer, dall'altro ci riporta più direttamente alla tradizione intellettualistica della tradizione dei *Problemata* pseudo-aristotelici, in virtù della didascalia posta a sua illustrazione: «Melancolici studium sine fine pererrant / hac generis celebris parte fuere viri». Ma in Virgil Solis, la malinconia, ovvero il tipo maliconico, si differenzia del tutto dalla figurazione di Saturno rappresentato con la falce, come si riscontra nella serie dei sette pianeti da lui stesso illustrati (Venus, Sol, Mercurius, Mars, Luna, Saturnus, Iupiter), 1550 ca., a riprova che la malinconia, sulla scorta del riferimento alla dottrina dei quattro temperamenti, vive ormai di una dimensione propria, non più omologabile solo con la figura di Saturno. A proposito della fig. 123, relativa alla *melancholia* raffigurata da Jost Amman, in

---

[52] F. SAXL, *La storia delle immagini*, Introduzione di E. Garin, Bari, Editori Laterza, Roma-Bari, 2000, p. 4.

Wappen & Stammbuch, 1589[53], non solo la sua figurazione è doppia, nel senso che l'identica figura è riprodotta due volte, ma si colloca anche entro sequenze figurative e simbologiche diverse, e questo ci porta a ritenere che il suo significato non sia fisso in se stesso, ma sia correlativo ai diversi contesti figurativi e culturali entro cui si inserisce. Si assiste anche alla trasposizione del significato dei segni, i quali mutano la loro significazione a seconda del diverso contesto rappresentativo. È il caso dei disegni conservati a Wolfegg e attribuiti a Jost Amman, ove la rappresentazione della malinconia diverge per alcuni tratti da quella di Solis: nel caso di Amman la malinconia regge qui tra le mani un rotolo di pergamena, nel caso invece di Solis, alla maniera di Dürer, regge sempre il compasso (come del resto era anche in Hans Sebald Beham, 1539, fig. 120). Gli autori si arrovellano qui in una speciosa argomentazione, interpretando la diffrazione tra Amman e Solis, cioè Dürer, semplicemente come *suppositio* di un quadro più vasto, di un «concetto più vasto della meditazione creativa», peraltro non verificato. In realtà bisogna tener conto qui di due ben distinti aspetti: il primo, relativo alla natura del segno e del suo possibile contesto originario, in questo caso del rotolo, che ci riporta a numerosi ambiti, non solo scrittorii, ma anche relativi alle varie arti e discipline del trivio e del quadrivio, come cerchiamo di verificare in uno dei paragrafi successivi; il secondo, relativo alla stessa forma d'ispirazione dureriana, entro la quale il simbolo del rotolo, impiegato da Amman, viene *evidente* a scalzare il simbolo del compasso, ma i due segni non sono per nulla tra loro intercambiabili, perché provengono da due campi applicativi diversi e perché hanno due cariche semantiche non identiche, ma analoghe. Inoltre il segno del rotolo ha una maggiore estensione applicativa rispetto al segno del compasso, il quale si rivela già a questa data, 1550, come un segno decettivo, destinato ben presto a scomparire in ordine alla figurazione dei tratti della malinconia.

Ogni forma è un complesso dinamico, e non statico, e determina uno specifico campo semantico e i segni, o, meglio, la traslazione e appropriazione dei segni, si determinano in coerenza con il significato della forma. Ora la forma malinconia, nella versione dureriana,

---

[53] J. AMMAN'S, *Wappen & Sammbuch*, Frankfort am Main, in verlegung Sigmund, Feyerabendts, 1589, p. 79 e p. 147, la rappresentazione della malinconia è doppia, alla stregua della rappersentazione di altre figure simboliche, e si colloca in riferimento a contesti simbologici diversi: fides, fortuna, Ceres, fama, *melancholia*, vanitas, spes, musica, societas, fortitudo, superbia, temperantia, charitas, musica, *melancholia*, fides, fortuna, fama, detractio.

cerca di impossessarsi di un segno, il compasso, che non appare del tutto correlato, almeno a prima vista e salvo intrepretazione, al nuovo campo semantico. E la ragione è evidente: il segno rotolo di pergamena è attestato almeno un migliaio di volte nelle miniature fino al XV secolo, ma il compasso, se si esclude il riferimento alla geometria e all'architettura, non è mai attestato. Ora il compasso designa ordine, proporzione, razionalità e la malinconia, in effige, non presenta alcuno di questi tratti, nemmeno nella forma di Dürer, perché non riesce a far prevalere il tratto della pensosità, riportabile al simbolo geometrico del compasso, sul tratto della solitudine e della tristezza, che pertengono invece alla fenomenologia del comportamento del malinconico. La *Melencolia I*, 1514, è invero una creazione del genio di Dürer e, nonostante tutte le ricerche, non consta che abbia avuto veri precedenti, e come non ha avuto precedenti, così non ha neppure avuto, se non deboli e mediocri, conseguenti[54].

L'impostazione del metodo dei tre autori sembra qui rifarsi alla metodologia invalsa in sede di storia dell'arte, per cui la presenza di un medesimo segno in opere diverse viene inteso come un indizio di rapporto genetico o almeno di affinità e parentela, ma l'impiego del segno figurativo è del tutto analogo all'impiego del segno linguistico, la parola, che si fonda prevalentemente sul modo delle analogie, in senso formale e filosofico, e delle traslazioni, in particolare delle metafore, in virtù del quale si determinano reti plurivoche di riferimenti

---

[54] Il problema non è invero sfuggito agli autori, allorché, a proposito della figura dell'acedia su di un foglio volante proveniente da Norimberga (p. 283) e della figurazione della geometria nella *Margarita philosphica* di Gregor Reisch, pubblicata a Strasburgo nel 1504 (pp. 293-296), concludono: «Ma allora la Melanconia di Durer è davvero una Geometria? Sì e no […] Dal punto di vista della sola storia dei tipi, l'incisione di Dürer è quindi costituita, nei suoi particolari, di certi motivi tradizionali della Melanconia o di Saturno […], però, considerata nel suo insieme, si può comprendere solo se la si considera una sintesi simbolica del *typus Acediae* (l'esempio popolare dell'inattività melanconica) con il *typus Geometriae* (la personificazione scolastica di una delle 'arti liberali'» (pp. 296-297). Oltre all'edizione 1504 della *Margarita philosophica*, gli autori citano anche l'edizione 1512, che rimarca alcune differenze negli elementi figurativi, ma per una più esaustiva puntualizzazione al riguardo non si può che rinviare ad altre edizione della stessa: 1503, Friburgi, s.e., che reca nel frontespizio la figurazione delle arti liberali e della filosofia (razionale, naturale, morale), ma non reca però a suo luogo la rappresentazione della geometria; 1508, Basileae, Michel Furterius et Joannes Scottus, frontespizio analogo al precedente, figura della geometria a suo luogo; 1517, Basileae, Michael Furterius, frontespizio analogo all'edizione 1508, figurazione della geometria a suo luogo; 1535, Henricus Petrus ac Conradus Rechius, frontespizio con solo figure mitologiche, figurazione della geometria a suo luogo.

e di significazioni. E questo ci porta a ritenere che la *Melencolia I* di Dürer, 1514, non sia altro, nella sua figurazione unitaria, che una grande metafora dell'esistenza e delle sue manifestazioni sul piano della cultura, una sorta di *speculum animae* e di *speculum mundi*. Non si tratta propriamente di un'allegoria, perché l'allegoria rinvia sempre, per essere compresa, a qualcosa d'altro, di anteriore o di ulteriore, mentre il simbolo e la metafora generano da sé l'unitarietà del suo costrutto e del suo senso, pur nella molteplicità dei loro segni interni, che si rapportano, per analogia, alla loro manifestazione di altri costrutti e di altre forme. Del tutto analoga alla "selva oscura" di Dante, la *Melencolia I* di Dürer non è che una grande rappresentazione simbologico-metaforica dell'esistenza, della cultura e del cosmo, la quale racchiude in sé una molteplicità di segni, dotati di coerenza espressiva e razionale; in altri termini Dürer ci propone sotto forma di immagine quanto Dante propone in forma di grande traslazione, di simbologia e metafora generalizzata, quale inizio del grande poema, in cui hanno posto mano «e cielo e terra» (*Par*. XXV, 2)[55].

Del resto anche la considerazione della pertinenza e significato di alcuni tratti stilistici sul piano della filosofia delle forme simboliche, di cassireriana memoria[56], ci mette subito di fronte a una diversa valenza, anche metaforica: alla figura di Dio che crea e che tiene il compasso in mano, si deve attribuire un valore euforico, mentre alla figura della malinconia con il compasso in mano si deve attribuire, a nessuno sfugge, un valore disforico; quanto alla spiegazione che essi cercano di dare, riguardo all'impiego del compasso nella rappresentazione della malinconia (pp. 307-309), essa risulta proponibile solo in sede meramente catalografica, cioè dell'elenco degli oggetti annessi, ma non sul piano dell'ontologia delle forme, cioè del valore che assumono in se stesse, come proiezione nell'immaginario[57]. C'è un'evidente discrasia tra l'immagine del compasso, nelle mani di Dio

---

[55] Sull'immagine della "selva oscura" dantesca, come metafora generalizzata dell'esistenza e del mondo, si veda il nostro studio, *Genesi della «Commedia»: la selva e il veltro*, «Studi Danteschi», LXXIV, 2009, pp. 79-126, in particolare le pp. 88-93, *Archetipi e figure del I canto dell'«Inferno»*.

[56] Accanto alla filosofia delle forme simboliche di Ernst Cassirer non si può però non richiamare anche l'attenzione sulla coeva psicologia della forma, la Gestalttheorie, di Max Wertheimer e Wolgang Köhler, anche se non implica il dinamismo e l'evoluzione delle forme.

[57] I tre autori si sono attenuti soprattutto al divenire delle forme, ma non anche al loro differenziarsi nel corso del tempo, quali forme processuali. E in proposito si può vedere ciò che scrive Cassirer: «Per quanto riguarda questa prospet-

che crea[58], e l'immagine del compasso, nelle mani della figura di malinconia, assorta nei suoi pensieri, se non si fa riferimento al loro impiego analogico e metaforico e di questo è necessario cercare di darne conto nell'àmbito della formazione ed evoluzione delle forme simboliche, perché non basta, in proposito, una mera rassegna catalografica[59].

In proposito si possono fare comunque altre verifiche. In primo luogo la prossimità figurativa della personificazione della geometria e di Dio creatore, come si riscontra nel ms. Harley 334 della BNL, contenente Gauthier de Metz, *Speculum mundi*, miniatura di scuola franco-inglese, 1425-1450: f. 25r, la geometria, e, f. 34r, Dio creatore. Nella prima figura, la geometria tiene con la destra, appoggiato a ter-

---

tiva (si riferisce all'aspetto teoretico, che emerge solo nella sua fine, ed è conoscibile solo in quanto forma pura, *actus purus*), questa chiara e consapevole concentrazione sul puro "telos"della conoscenza teoretica si riveli necessaria e fruttuosa, la "filosofia delle forme simboliche" non può fermarsi qui. La sua interrogazione non concerne soltanto la semplice sussistenza delle forme: che cosa esse sono, per così dire, come grandezze statiche. Essa riguarda, piuttosto, quella dinamica della donazione di senso nella quale e per la quale soltanto si compie la formazione e la delimitazione di determinate sfere di essere e di significato. Ciò che essa cerca di comprendere e di chiarire è l'enigma delle forme in quanto tale, non una determinatezza compiuta, bensì il processo stesso della determinazione. Ma questo processo non segue un unico percorso, predefinito, che va da un inizio determinato a una fine ugualmente stabilita, determinata in anticipo. Il pensiero non si muove qui nel letto di un fiume già pronto e preparato per esso, ma deve cercare la propria strada» (E. CASSIRER, *Metafisica delle forme simboliche*, a cura di G. Rao, Firenze, Sansoni, 2003, p. 5).

[58] Giova comunque ricordare che l'idea di Dio geometra non è più che un modo di rappresentazione dell'azione divina, al pari dell'idea di Dio architetto, nel senso di designazione della natura divina che è per se stessa, in quanto creatrice, ordine e principio d'ordine; essa rinvia infatti alla notissima pericope biblica di *Sap*. 11, 21: «Omnia in mensura et numero et pondere disposuit». Sull'idea di Dio geometra si veda comunque F. OLY, *«Deus geometra». Appunti per la storia di una rappresentazione di Dio*, in ID., *Geometria e memoria. Lettera e allegoria nel Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 1985, pp. 189-247.

[59] È utile aver presente qui quanto scrive Focillon: «Sempre saremo tentati a cercare nella forma altri sensi che non siano essa stessa, e a confondere la nozione di forma con quella di immagine, che implica la rappresentazione di un oggetto, e soprattutto con quella di segno. Il segno significa, mentre la forma si significa. E dal momento che il segno acquista un valore formale eminente, questo agisce con forza sul valore del segno come tale: può svuotarlo o deviarlo, dirigendo verso una vita nuova. Poiché la forma appare circondata da un alone. Essa è una stretta definizione dello spazio, ma è anche un suggerimento d'altre forme» (H. FOCILLON, *Vita delle forme*, prefazione di E. Castelnuovo, Torino, Einaudi, 1987, p. 6).

ra, il compasso e, con la sinistra, innalzata, una squadra da carpentiere; nella seconda figura, entro una cornice verticale conclusa da un emiciclo, su di uno sfondo di cielo blu intenso, punteggiato da molte stelle, troviamo rappresentata, a persona eretta, la figura di Dio Creatore, in lunga veste marrone tendente al rossiccio, con il capo circondato da un'aureola rosso mattone, il quale tiene la mano sinistra appoggiata sul globo terrestre e nella destra tiene il compasso, in atto di misurarne le dimensioni.

Di notevole interesse risulta anche la figurazione del ms. Royal 20 B XX, f. 3r, della BNL, contenente *Le livre et vraye hystoire du bon roy Alixandre*, miniatura di scuola francese, 1420 ca.: in un corteo di sette donne, le arti liberali, sono rapprentate in posizione centrale, sulla sinistra, l'astronomia, con la sfera ancillare tra le mani; alla sua destra, più al centro, l'aritmetica, con una squadra e una riga; a destra, in posizione centrale, la geometria, che tiene le mani appoggiate su di un lungo compasso; tra le due figure, cioè tra l'aritmetica e la geometria, di spalle, la grammatica, con il libro in mano. La squadra è comunque un tratto intercambiabile con il compasso, come si riscontra anche nel ms. M. 982, f. 1r e f. 1v, della PML, miniatura di scuola austriaca, 1125-1150: f. 1r, la filosofia è assisa sul trono, con un manto regale e la corona sul capo, intorno e ai suoi piedi le sette arti liberali; sulla destra in posizione elevata, l'astronomia, con il globo in mano, e più sotto, la geometria, con in mano la squadra; f. 1v, rappresentazione a due registri e a otto figure: registro superiore, presenta quattro figure: la prima, a sinistra, ha il capo velato e con le mani regge uno strumento di calcolo (abaco), a fianco di essa, al centro, è raffigurata una persona matura in atto di effettuare il calcolo con le mani, accosto a questa, a partire dal centro, sulla destra è effigiata una giovane, con una lunga asta sotto l'ascella destra, che volge lo sguardo al cielo, e, alla sua destra, in lunga veste e copricapo dottorale, una figura muliebre più matura, la quale regge con la mano sinistra un libro e con la destra impugna una lunga asta rivolta verso il cielo, dove sono posti i due luminari, il sole e la luna; registro inferiore: figura di sinistra, giovane che regge con le mani un ampio strumento a corde, di fronte a essa, in posizione centrale, una figura di musico anziano che regge con la destra uno strumento a quattro corde, forse un liuto, mentre con la sinistra si accinge a pizzicarne le corde; terza figura, al centro, accosto alla precedente, figura di giovane che, con un pestello, è intento a preparare un medicinale, e, quarta figura, a destra, che rappresenta una persona più matura, con un copricapo in testa e veste

alle ginocchia, un servente, che regge nella mano sinistra un frutto e nella mano destra un fascio di tre erbe medicinali.

Significativa è altresì la rappresentazione che troviamo nel ms. M 222, f. 39r, della PML, contenente, Boezio, *De consolatione phiosophiae*, miniatura di scuola francese, 1460-1470: sulla sinistra, in posizione avanzata, la filosofia, velata e in lunga veste blu, con la mano sinistra sorregge un lembo della veste, e con il braccio destro ripiegato e la mano protesa a indicare la schiera delle sette donne; accosto a lei, poco più arretrato, Boezio; sulla destra, in atto di presentare i contrassegni delle loro rispettive attività, troviamo nell'ordine: la grammatica con il libro, la retorica con la penna, la logica con una striscia di pergamena, la musica con uno strumento musicale, la geometria con la squadra, l'astronomia con l'astrolabio, l'aritmetica con uno strumento di calcolo. La scena, contrariamente al dettato del testo boeziano, è collocata all'esterno, tra due serie di palazzi, con sullo sfondo a sinistra un ponte, che sovrasta una distesa d'acqua e immette in un torrione del grande palazzo; più in profondità, su un fondale di cielo azzurro, una schiera di alberi verdeggianti, a cui si accosta, sulla destra, una chiesa. Boezio è in veste rosso porpora scuro, con copricapo rosso scarlatto scuro; le sette arti sono in veste di sette differenti colori e sembrano incedere come un corteo di dame.

Riguardo al tema specifico di cui ci stiamo occupando, cioè il Petrarca[60], il giudizio degli autori non è però per nulla innovativo, anche se riconoscono che la manifestazione del genio moderno non potesse avvenire che sotto il segno di Saturno e della malinconia, come appunto nel poeta aretino, il quale era tuttavia ancora «per metà legato a nozioni medievali» (pp. 233-235); il loro sguardo resta qui alquanto limitato, perché ignorano quasi tutti i grandi testi poetici su cui si fonda il ritratto splenetico del poeta. Nessun riferimento, inoltre, è rivolto alla considerazione dello *splen-melancholia* del *Liber canonis* di Avicenna e alla *Summa de exemplis et similitudinibus rerum* di Giovanni di San Geminiano, che si muove sì ancora nell'àmbito dell'etica medioevale, ma per certi aspetti, dal punto di vista fenomenologico, anticipa le tematiche della nuova età.

---

[60] Sul Petrarca, il nostro saggio, *Petrarca e la medicina*, in F. PETRARCA, *Invective contra medicum*, edizione critica a cura di Pier Giorgio Ricci e *Appendice di aggiornamento* a cura di Bortolo Martinelli, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1978, pp. 205-257.

Alla fine però la linea da loro seguita: Pseudo-Aristotele, *Problemata*, Marsilio Ficino, *De triplici vita*, Dürer, si rivela non del tutto giustificata, non solo dal punto di vista iconografico, ma anche dal punto di vista storico e fenomenologico, perché la malinconia non si riduce solo alla specie e manifestazione dell'uomo letterato, ma investe un piano più complesso della vita dell'uomo, psichica, fisica, sociale, culturale, come risulta evidente dal commento di Jacopo de Partibus al capitolo *De melancholia* di Avicenna. Il trattato *De triplici vita* di Marsilio Ficino sicuramente ha avuto una grande diffusione nella sua età e si può considerare come una sorta di best seller, anche per l'eleganza e la duttilità comunicativa del suo latino, ma resta pur sempre una *compilatio*, poco significativa sul piano della ricerca medica entro cui si iscrive (*De Triplici vita*: Firenze 1489; Basilea 1489-1495; Venezia 1496; Basilea 1498; Firenze 1500; Firenze 1501; Basilea 1506; Basilea 1507; Firenze 1511; Strasburgo 1511; Parigi 1520; Basilea 1529; Basilea 1532; Venezia 1548; *Opera*: Firenze 1491; Basilea 1532; Basilea 1538; Lione 1548; Firenze 1563; Lione 1567; Basilea 1576; Basilea 1615).

Si può però considerare un best seller anche il *Liber canonis*, il *Canon medicinae* di Avicenna (Milano 1473; Strasburgo 1473; Padova 1476; Padova 1479; Bologna 1482; Pavia 1482-1483; Venezia 1482-1483; Venezia 1486; Firenze 1489; Venezia 1489; Venezia 1490; Napoli 1491; Venezia 1491-1495; Lione 1498; Venezia 1500; Venezia 1501-1504; Venezia 1507; Venezia 1555; Roma 1593; Venezia 1618; Lovanio 1658), solo che la stampa di questo testo ha comportato ben altre difficoltà sul piano compositivo ed economico, rispetto al quale la stampa del libro di Marsilio Ficino non può che sembrare oggi un evento del tutto minore. Non si conosce poi quale possa essere stata l'incidenza del *De triplici vita* del Ficino nel campo della storia della medicina, incidenza che non può comunque essere comparata a quella del *Canon* avicenniano, il quale resta, a tutt'oggi, un caposaldo della storia della medicina di tutti i tempi.

E invero il libro di Avicenna, grazie anche al commento di Jacopo de Partibus, parla già il linguaggio della modernità, là, dove alla fine del commento al capitolo *De melancholia*, si fa uno specifico riferimento al *tedium vite*, locuzione assolutamente rara nella classicità, nel Medioevo e fin'anche nel Rinascimento (si conoscono solo venti occorrenze, di cui cinque nelle epistole di Erasmo, ma in nessun caso così come la intende il commentatore, § 11, cioè espressione di una *complexio melancholica*, sulla scorta di Avicenna: §§ 1d, f, g, h, l, n).

Del libro del Ficino, e della sua tesi intellettualistica, derivata dalla raccolta dei *Problemata* pseudo-aristotelici, anche se era già largamente diffuso proprio nell'ultima decade del XV secolo, non c'è però traccia, neppure polemica, nel commento di Jacopo de Partibus, segno che l'opera ficinana non era ritenuta di grande peso nell'àmbito della storia della medicina.

La ripresa della tesi intellettualistica, sulla scorta dei *Problemata* pseudo-aristotelici, perdura comunque ancora in pieno Cinquecento, con MICHELE MEDINA (non citato dagli autori), *Christianae parenaesis, sive De recta in Deum fide*, Venetiis, ex Officina Iordani Zileti, 1564, liber II, cap. 7, pp. 66-69, che cerca di interpretare l'antropologia cristologica, e dei santi, anche sulla scorta della dottrina dei quattro temperamenti, e nega che Cristo, quanto alla sua condizione d'uomo, possa aver avuto un temperamento malinconico. Tesi poi fatta propria anche da FANCESCO DE MENDOZA, *Viridarium sacrae, ac profanae eruditionis*, Lugduni, sumptibus Gabrielis Boissat, et Sociorum, 1575, problema 21, §§ 113-116, p. 89, che nega a sua volta che Cristo possa avere avuto un temperamento malinconico.

Gli autori assegnano poi grande importanza all'opera di GIGLIO GREGORIO GIRALDI, *De deis gentium varia et multiplex historia*, Basileae, ex Officina Ioannis Oporini, 1548, con la quale si avvia la revisione critica della storia della mitografia, raffigurando Saturno senza idee preconcette, tramandandone alla posterità un'immagine più completa e variegata: syntagma IV, *De Saturno*, *Rhea, Vesta, Iano, Vertumno*, pp. 180v-185v, relativamente alla figura di Saturno, con riferimento anche al particolare, ormai consolidato, della falce. Tutti i suoi tratti specifici sono stati ben presto messi risolutamente a registro, in immagine e nel suo commento, nel trattato, non citato però dagli autori, di GIORGIO PITTORIO, *Apotheoseos tam exterarum quam romanorum deorum libri tres*, Basileae, s. e., 1558, liber II, *De Saturno*, pp. 76-79.

La lezione del Giraldi tarda comunque a imporsi, se il CARTARI nella prima e seconda edizione della sua raccolta, *Le imagini de i dei de gli antichi*, Venezia, per Francesco Marcolini, 1556, e poi, Venezia, appresso Francesco Rampazetto, 1566, si limita solo a proporre un quadro tradizionale della figura di Saturno, presentando un'immagine in forma di capolettera, con una grande S in primo piano, con sullo sfondo una città cinta da mura e alti edifici (due chiese), immagine affiancata da una didascalia, «Saturno signor del Cielo». Nelle terza edizione, Venezia, appresso Giordano Ziletti, e compagni, 1571, la vicenda di Saturno viene integrata con molti particolari e

accompagnata da due immagini a piena pagina: la prima, p. 37, rappresenta Saturno, sulla destra, in veste dimessa, appoggiato a un pilastro della porta d'entrata di una città, in atto di coprirsi il volto e di recare un oggetto alla bocca, e poi sulla sinistra, con una veste lunga ma aperta sul davanti, i piedi legati, e quattro grandi ali sulla schiena e due piccole ali intorno alla testa: egli sembra quasi impedito da una grata dalla quale cerca di fuggire e, di spalle, si intravede una grotta, sbarrata da una grata, con delle persone tenute segregate (particolare che rinvia alla significazione e figurazione dell'Eternità, p. 36); nella seconda immagine, p. 42, a piena pagina, è rappresentato dapprima, sulla destra, Saturno in figura di un vecchio, dall'abito logoro, posto al limite di un luogo alberato, che tiene sulla mano e sul braccio destro un serpente che si morde la coda, e poi sulla sinistra, in lunga veste e i piedi legati, con le braccia aperte e nelle mani due teste di animali, di un leone e di un cinghiale, e sulla testa, come copricapo, la testa di un serpente. Nella successiva edizione in italiano: *Le imagini de i dei de gli antichi*, Lione, apresso Stefano Michele, 1581, e in latino, *Imagines deorum, qui ab antiquis colebantur*, Lugduni, apud Bartholomaeum Honoratum, 1581, la vicenda di Saturno viene in parte rielaborata e accompagnata da due eccellenti figurazioni: la prima, p. 28 e p. 24, riprende il motivo della prima immagine dell'edizione 1571, ma con i contrassegni mutati: sulla destra Saturno è rappresentato in forma di persona matura, all'esterno di una cinta di mura, in atto forse di lasciare la città, con nella mano destra una falce e nella mano sinistra un panno che cerca di recare alla bocca, mentre sulla sinistra è rappresentato in figura di un vecchio, con una folta barba e con l'abito ben curato, sulle spalle sono poste quattro ali e due ali più piccole sporgono dalle testa, coperta da un elmo; di spalle, alla figura di Saturno con la falce, si intravede una caverna, con dei pargoli accovacciati (la caverna rappresenta l'Eternità e il tempo, che sono nascosti agli uomini, come in Fig. 8); la seconda figura, p. 30 e p. 26, rappresenta Saturno in forma analoga alla figurazione dell'edizione 1571, ma con il disegno del luogo del tutto mutato, un deserto, con sullo sfondo un rilievo roccioso: le due figure di Saturno sono in primo pianto, dinamicamente atteggiate, nella prima, sulla destra, egli è in veste corta e con una lunga barba, con il braccio sinistro appoggiato dietro la schiena e con un serpente che si morde la coda nella mano destra, nella seconda, sulla sinistra, è in veste lunga e una folta barba, il capo è coperto da una testa di serpente e nella due mani reca la testa di altri due animali, un leone e un cinghiale.

La formazione dell'immagine della malinconia con il compasso resta perciò limitata a un preciso contesto, quello germanico, e a un preciso momento storico, il periodo circostante la nascita, il manifestarsi e diffondersi della Riforma, e come non ha veri precedenti, così non ha neppure veri conseguenti; e così anche la figura di Saturno con il compasso torna presto a lasciare il posto al ritorno della figura di Saturno con la falce, come accade a partire dal Giraldi e dal Cartari. Ma anche la figura di Saturno con la falce sembra oramai ben presto divenire un tratto decettivo, non più rilevante ai fini della figurazione e significazione della malinconia, come stato d'animo e come forma del vissuto, secondo quanto sembra riconoscere apertamente lo stesso Klibansky nella *Prefazione* all'edizione tedesca.

Aggiunta bibliografica

Omettendo le varie dissertazioni accademiche sulla *melancholia hysterica* e *ypochondriaca*, si può ancora segnalare: MATTHIAS THEODORUS MELANELIUS, *De melancholia*, Antuerpiae, impensis Antonii Dumaei, 1540; EDMUND HOLLINGS, *Assertiones medicae de melancholia*, Monachii, [s.e.], 1602; JOHAN SIGLICIUS, *De melancholiae morbo*, Lipsiae, ex officina typographica Valentin Am Ende, 1613; ANNE-CHARLES LORRY, *De melancholia et morbis melancholicis*, Lutetiae Parisiorum, apud P. Guillelmus Cavelier, 1765, 2 voll., ignorati dagli autori.

Postscriptum

Volendo citare almeno un lemma bibliografico sul tema della malinconia, ci è parso necessario citare solo e soltanto *Saturno e la melanconia*, perché rimane, anche a distanza di tempo, un ineludibile punto di riferimento per molte discipline; e, in omaggio a Klibansky, abbiamo scelto la via del confronto. Esula perciò dal nostro obiettivo ogni proposta interpretativa relativa alla figurazione della *Melencolia I* di Dürer. La nostra proposta vuole essere soprattutto di tipo ermeneutico e iconologico, e non specificamente interpretativo; adduce infatti altre segnalazioni e materiali, e le segnalazioni e i materiali restano, mentre le interpretazioni passano, di moda.

Addendum

Come Klibansky precisa, nella *Prefazione* all'edizione tedesca, che reca la data di Montreal-Oxford dicembre 1988, l'opera risale a più di sessant'anni prima, prima dunque del 1928; a questa data era già quindi entrato a far parte del Warburg Institut, introdotto da Ernest Cassirer, anche il più giovane dei tre, Klibansky, che aveva allora 23 anni. Sul progetto originario ci informa però anche la *Prefazione* all'edizione inglese, che reca la data di Montreal-Princeton 1963-64, riportata anche nell'edizione einaudiana del 1983, e a firma di Klibansky e Panofsky: l'opera nasce dalla precedente collaborazione tra Panofsky e Saxl riguardo all'opera di Dürer *Dürer «Melencolia. I». Eine quellen und typengeschichtliche Untersuchung*, Leipzig, Teubner, 1923. Esaurita la tiratura i due autori avevano pensato a una nuova edizione riveduta e ampliata, sviluppando ulteriormente la dottrina dei quattro temperamenti e coinvolgendo anche la storia di Saturno, "signore della melanconia". Nel corso della ricerca venne tuttavia deciso di abbandonare l'impianto della monografia su Dürer, delineando la struttura di un nuovo libro, appunto su Saturno e la melanconia. In questo frangente venne coinvolto anche Saxl, più versato negli studi sulla storia delle immagini e delle idee, a partire dalla cultura. Il nuovo lavoro era già pronto in bozze nel 1939, ma, a causa degli eventi bellici e della diaspora degli autori, e poi della perdita dei piombi della tipografia, non si pensò più a un'edizione tedesca, ma a un'edizione inglese, sulla scorta delle bozze a suo tempo predisposte. La morte di Saxl, avvenuta nel marzo 1948, non poteva però che imporre una battuta d'arresto alla ripresa del progetto, che subì perciò un lungo ritardo. E quando alla fine, dopo ulteriori vicissitudini, il lavoro venne ripreso, si sentì la necessità di ordinare diversamente i materiali del libro e di introdurre numerose modifiche, lasciandone però inalterati i contenuti. La storia del libro, quale storia di un grande progetto culturale, può così aiutarci a comprendere il disquilibrio che si avverte talora nella distribuzione della materia e nell'impianto delle idee e del metodo, dovuto al diverso impegno e riorientamento dei due nuovi autori, Klibansky e Panofsky, ma, al termine del quale, è potuta venire alla luce una ricerca di storia della cultura e di storia delle idee tra le più originali della seconda metà del Novecento.

L'elaborazione della ricerca, dovuta a più mani, può però indurre a una facile assimilazioni delle varie posizioni, entro la linea di una stessa visione e di uno stesso progetto di convergenza. Nondimeno la traccia dei tre autori e il loro reciproco ma integrato apporto, non può

comunque sfuggire a un'attenta valutazione, perché rinvia a tre diverse personalità di studiosi e a diversi profili storici, critici e teoretici. L'impronta di Saxl sembra così potersi avvertire attraverso la lunga traccia e perlustrazione storica dei simboli, oltreché nella centralità dureriana della ricerca; l'impronta di Panofsky sembra rendersi evidente, oltre che attraverso la centralità della componente dureriana, anche attraverso l'esplorazione delle forme e attraverso la chiara distinzione tra il diverso impianto iconografico e iconologico della stessa; a Klibansky si deve invece far risalire tutto quanto attiene alla complessa componente di ordine filosofico e di storia del pensiero, con l'accentuazione, in qualità di editor del "Plato latinus", del momento del neoplatonismo fiorentino legato al Ficino. In altri termini, un'operazione di grande capacità collaborativa ai fini di una stessa e unica ricerca, assai rara nella storia della cultura, massima dei nostri giorni.

APPENDICE

AVICENNA, *Canon medicinae, trad. di Gerardo da Cremona, commento di Jacopo de Partibus, addizioni di Giano Lascaris,* Lyons, Johannes Trechsel, 1498: Liber 3, fen 1-12: fen 1, tract. 4, capp. 18-20, ff. L6v-N2v: cap. 18, *De melancholia*, ff. L6v, col. 1-M3r, col. 2; cap. 19, *De signis specierum eius*, ff. M3r, col. 1-M4v, col. 2; cap. 20, *De cura eius*, ff. M4v, col. 2-N1r, col. 2. Trascrivo anche i primi due paragrafi del cap. 21, *De cucubut et est color sanguinis putrefacti in facie*, f. N1v., col. 2, N2r, col. 1, per il suo valore di sintesi in relazione ai precedenti capitoli.

Per il testo base, soprattutto riguardo alle varie forme grafematiche, mi sono attenuto all'edizione precitata, anche per la ragione del rapporto con il commento di Jacopo de Partibus, mutando solo la scrizione *ij*, resa con *ii*. Per il problema della serie verbale *communicare* e derivati (*communis*, *communio*) si è preferito sempre, in ogni caso, il raddoppiamento, per due precipui motivi: la non uniformità del sistema tachigrafico, con il corredo dei suoi vari caratteri necessari, e la prevalenza quasi assoluta del raddoppiamento mediante il controllo del testo elettronico di CCL e CCM dell'editore Brepols.

Le integrazioni necessarie sono state contrassegnate con il segno <>. Per la costituzione del testo, nei casi di lezione erronea – come in cap. 20, 9, «Quod si *melancholia* nigra», dove la lezione corretta

è evidentemente «Quod si *cholera* nigra»; e cap. 21, 1, «*regressio* diurna», dove la lezione corretta è sicuramente «*egressio* diurna», mi sono avvalso soprattutto della collazione di due altre edizioni e cioè: *Liber canonis*, Strasburg, Adolf Rusch, 1473; *Liber canonis*, Patavii, Johannem Herbort, 1476.

Per la paragrafatura mi sono avvalso in maniera precipua dell'edizione 1476, opportunamente adattata. L'apposizione dei numeri e titoli di paragrafo è nostra; la punteggiatura è stata in gran parte rivista. Riporto dapprima, per intero, i capp. 18, 19, 20 dell'edizione 1498 (17, 18, 19 nell'edizione 1473; 19, 20, 21 nell'edizione 1476), con l'aggiuta dei primi due paragrafi del capitolo 21, quale contributo alla storia e comprensione della *melancholia*, anche in campo medico. E quindi, di seguito, una larga serie di estratti del commento di Jacopo de Partibus, che più direttamente concorrono a illustrare il testo avicenniano. Per le annotazioni relative agli autori riportati nel commento ci siamo sempre avvalsi, nei limiti del possibile, delle edizioni anteriori, cioè di incunaboli. Per la terminologia relativa ai vari morbi, medicinali e medicamenti, sempre in relazione al commento, ci siamo avvalsi soprattutto della loro verifica attraverso Galeno, *Opera*, Venetiis, per Philippum Pintium de Caneto, 1490, vol. II (*Liber de elementis*, *Liber de simplici medicina*, *Liber de simplicibus ad Paternianum*, *Liber de virtute farmacorum*, *Liber de interioribus*, *Liber de accidenti et morbo*, *Liber de regimine sanitatis*, *Liber de ingenio sanitatis*); in sede di edizione è sempre comunque stata rispettata la scrizione originale del testo a stampa, secondo l'edizione 1498.

Capitulum XVIII DE MELANCHOLIA

[1] Dicitur melancholia mutatio estimationis et cogitationis a cursu naturali ad corruptionem et ad timorem et ad malitiam, propter complexionem melancholicam facientem silvestrem spiritum cerebri interius et facientem ipsum timidum propter tenebras ipsius (sicut tenebre extrinsece sollicitant et timere faciunt), secundum <quod> complexio frigiditatis et siccitatis contraria est spiritui debilitans ipsum, sicut complexio caliditatis et humiditatis, ut complexio vini est conveniens et confortans. Cumque melancholia componitur cum rixa et saltu et scintillis permutatur et nominatur mania.

[2] Et neque dicitur melancholia nisi cuius eventus est a cholera nigra non adusta. Et melancholie quidem causa aut est in ipso cerebro, aut extra cerebrum. Et illa que est in ipso cerebro, aut est malitia complexionis frigide et sicce, sine materia permutante substantiam cerebri et complexionem spiritus luminosi ad tenebras, aut est cum materia.

[3] Et illa que est cum materia, aut est cum materia que in venis veniens ad eas, et ex loco alio, et convertitur in eis ad choleram nigram propter adustionem eius que in eis est et fit fex et hoc est plurimum, aut est ex materia imbibita in corpore cerebri et est impediens cerebrum qualitate et substantia sua, et effunditur in ventrem. [4] Et multotiens fit permutatione ex epilentia. Illa vero, cuius causa est extra cerebrum, communicat rem aliquam et ex ea ad cerebrum humor elevatur, aut vapor tenebrosus[61].

---

[61] Il passo, «Illi vero […] vapor tenebrosus» è notevolemte scorrettto; la lezione delle stampe 1498, f. L7v, col. 2, 1473, f. C2r, col. 1, 1476, p. 24r, col. 2, è compatta, ma erronea, e riporta, «Illi vero cuius causa est extra cerebrum communicat res alia et ex ea ad cerebrum humor elevatur: aut vapor tenebrosus» [così anche il ms., inizio XIV secolo, Clm 13 023, f. 15r, col. 1, della Bayerische Staatsbibliothek di München]. La lezione di altre edizioni è egualmente scorretta, in quanto ripropone la lezione «illi vero», ma si apre ad altra direzione relativamente alla pericope, «communicat res alia»; le edizioni 1479 (Padua, per Johannes Herbort, f. B8r, col. 1) e 1500 ca. (Venetiis, per Simonem Bevilaqua, f. E1r, col. 2), riportano, «communicat res aliquam»; le edizioni 1486 (Venetiis, per Petrum Maufer de Maliperii et socii, f. C3v, col. 1) e 1490 (Venetiis, [Bonetus Locatellus], f. C3r, col. 1) riportano invece, rispettivamente, «communicat rex aliquam» e «communicat aliquam rex». Anche la lezione offerta da queste stampe è del pari scorretta, ma consente di intravedere la lezione genuina: il verbo *communicat* regge un accusativo e la lezione corretta è *rem aliquam* (o *aliquam rem*). Avicenna distingue qui tra la *melancholia* la cui causa è *in ipso cerebro*, § 2, e la *melancholia* la cui causa è *extra cerebrum*, § 3; per ragioni di congruenza argomentativa la lezione da adottare è dunque *illa vero*. Il passo viene così formulato: «Illa vero, cuius causa est extra cerebrum, communicat rem aliquam et ex ea ad cerebrum humor elevatur, aut vapor tenebrosus».

La lezione *illi vero* costituisce un vero errore congiuntivo e passa infatti indenne attraverso tutta la serie delle edizioni posteriori, comprese quelle che intendevano riferirsi alla revisione del testo operata sulla scorta del lavoro di Andrea Alpago (a partire dall'edizione del 1527, Venetiis, in edibus Luce Antonii Junta); ma permane anche l'altro grossolano refuso *res aliqua/res aliquam* come si può vedere da questo breve lacerto di verifica: *res aliqua*: *Liber canonis*, Venetiis, per Paganinum de Paganinis brixiensis, 1507, p. 188r; Basileae, per Ioannem Hervagios, 1556, p. 375; Venetiis, apud Iuntas, 1562, p. 204r; Venetiis, apud Iuntas, 1608, p. 474, col. 2; *res aliquam*, Lugduni, opera Iacobi Myt, 1522, p.149v, col. 2.

Le edizioni fiorite sulla scorta della traccia del bellunese Alpago, nonostante le conclamate *castigationes*, si mantengono comunque in una certa indifferenza o, meglio, confusione operativa, come si può vedere proprio dal § 1: lezione critica, «facientem *silvestrem* spiritum cerebri», ove le edizioni 1556 e 1562, riportano direttamente nel testo la *lectio*, «facientem *pavidum seu tristantem* spiritum cerebri», pur trattandosi di una glossa marginale, come è chiaro dall'indicatore *seu* non impiegato, né qui né altrove, da Gerardo da Cremona, e come risulta dall'edizione del 1608, che riporta «facientem {*silvestrem*} spiritum cerebri», e, a margine, registra correttamente, «B<elunensis>. pavidum seu tristantem».

[5] Est ergo illa res, aut in toto corpore cum ei dominatur complexio melancholica, aut <in> splen<e>, cum in ipso retinetur melancholia et non potest ipsam purgare, aut est defectus et non potest trahere choleram nigram ex sanguine, aut quia in ipso provenit apostema, aut non provenit secundum nocumentum aliud. [6] Aut propter vehementiam caliditatis epatis, aut est res illa ipsum mirach, cum in ipso aduruntur superfluitates nutrimenti et vapores intestinorum, et aduruntur humores ipsius et convertuntur ad genus melancholie, et faciunt evenire apostemata; aut non faciunt evenire et elevatur ex eis vapor tenebrosus ad caput, et nominatur hec inflatio mirachia et melancholia mirachia.

[7] Et ipsa <quidem> multotiens elevatur ab apostemate portenariorum epatis et aduritur sanguis in mirach; et est illud quod G<alienus> posuit causam in melancholia mirachia. [8] Et Teophilo[62] quidem videtur quod eius causa est vehementia caliditatis epatis et intestinorum; et quidam alii ponunt causam in ea oppillationes que fiunt in meseraicis, etsi non sit apostema. [9] Significat ergo: qui ponit causam in illo oppillationes in mesaraicis, quia nutrimentum istarum non penetrat ad venas et accidit ei corruptio; et significat: qui dicit illud esse propter apostema longitudinem retentionis cibi crudi in eis, cum dispositione sua. Et hoc apostema secundum plurimum non fit calidum, sed neque est illic febris, et sitis et vomitus cholerarum, et quandoque est causa generationis eius aer exterior.

[10] Et principium quidem generationis eius est in cerebro, cum in stomacho est apostema calidum, et aduritur vapor eius in humiditatibus cerebri, aut est in matrice, aut in reliquis membris capiti communicantibus. [11] Eius vero, que fit a frigiditate et siccitate sine materia, causa est malicia complexionis melancholice in corde, cum materia aut sine materia, cui communicat in ipsa cerebrum, quoniam spiritus animalis continuus est spiritui vitali, et est ex substantia ipsius. Quare complexio eius, corrupta melancholica, corrumpitur complexionem cerebri et converit ad melancholiam.

[12] Et quandoque fit, propter causas alias naturaliter infrigidantes et exiccantes, non ex corde solum, cum tamen non sit possibile ut fiat absque communitate cordis. Immo fortasse magnitudo cause in ipso erit ex corde et propter hoc necessarium est ut consequatur cura

---

[62] THEOPHILUS, *Liber urinarum*, *Diffinitio urine*, § *Pinguis nigra*, in *Articella seu Opus artis medicinae*, Venetiis, summa cura ac sollicitudine Hermanni Lichtenstein coloniensis, 1483, p. 6v, col. 1.

cordis cum cura cerebri in hac egritudine; et scias quod sanguis cordis, cum est tersus, subtilis, clarus, letificans, resistit corruptioni cerebri, et rectificat ipsum.

[13] Immo non est mirum si sit secundum plurimum principium illius ex corde, licet non confirmetur hec egritudo nisi in cerebro. Non enim est novum, non est longinquum, si cordis complexio primum corrumpatur et sequatur eam cerebrum; et corrumpatur cerebri complexio et sequatur eam cor, et corrumpatur complexio spiritus in corde et fiat silvestris et corrumpat quod ex eo penetrat ad cerebrum et iuvet cerebrum ad se corrumpendum.

[14] Et quandoque accidit, in fine egritudinum materialium et proprie acutarum, melancholia, et est signum mortis, et tunc accidit homini illi ut recordent mortis et mortuorum plurimum. Et universaliter quidem cholera nigra multiplicatur et generatur, quandoque causa membri operantis nutrimentum quod est epar, cum aduritur sanguis aut debilitatur ab expulsione superfluitatis melancholice, et est minus. [15] Et quandoque causa membri, quod est evacuatorium cholere nigre et est splen, cum debilitatur in duabus rebus, quarum una est attractio fecis, sanguinis et cinereitatis eius ab epate, et altera est expulsio superfluitatis que ex eo ad ipsum trahitur ad locum qui est ei preparatus.

[16] Et quandoque generatur cholera nigra in membro alio, aut propter vehementiam adustionis nutrimentum eius, aut causa defectus ipsius ab expulsione superfluitatis nutrimenti sui, quare resolvitur ipsius subtile et fit fex spissum ipsius melancholicum, aut propter vehementiam infrigidationis et desiccationis eius quod ad ipsum pervenit; et quandoque etiam fiunt causa in generatione eius cibi generativi cholere nigre.

[17] Et quibusdam medicorum visum est quod melancholia contingat a demonio. Sed nos non curamus, cum physicam docemus, sive contingat a demonio, aut non contingat, postquam dicimus, quoniam si contingat a demonio, sufficit nobis ut convertat complexionem ad choleram nigram, et fit causa eius propinqua cholera nigra, deinde fit causa illius cholere nigre demonium aut non demonium.

[18] Ex causis vero fortibus in generatione melancholie est superfluitas tristicie et timoris; et oportet ut scias quod cholera nigra faciens melancholiam, quandoque est autem cholera nigra naturalis, aut phlegma, cum convertitur in choleram nigram propter spissitudinem, aut propter aliquantulam adustionem, quamvis hoc sit parum et rarum, aut sanguis cum propter decoctionem convertitur absque adustione vehementi.

[19] Humor autem cholericus, cum in ipso cadit adustio ultima, facit maniam, et non <est> contentus super melancholiam. Et unaqueque specierum cholere nigre, cum in cerebro est modo predicto, facit melancholiam. [20] Verumtamen quandam earum cum melancholia efficit maniam. Illa vero que est magis incolumis, est illa que fit ex fece sanguinis et cum qua est gaudium.

[21] Et melancholia quidem plurimum resolvitur per emorroides et varices. Et quandoque minoratur generatio huius egritudinis in albis et pinguibus, et multiplicatur in brunis et pilosis extenuatis, et duram carnem habentibus, et multiplicatur generatio ipsius in eo cuius cor est vehementer calidum, cum cerebrum est humidum, quare fit caliditas cordis generativa ipsius cholere nigre in ipso, et humiditas cerebri ipsius susceptiva impressionis eius quod generatur in corde ipsius.

[22] Ex eis vero qui ad ipsum sunt preparati, sunt trauli et syllabam multotiens repetentes antequam dictionem proferant linguas habentes lenes, et oculos mobiles, quorum facies sunt vehementis rubedinis et bruni et pilosi, et proprie in quorum pectoribus sunt pili nigri et grossi, quorum vene sunt ample et labia grossa. [23] Quoniam quedam ipsorum sunt significationes caliditatis cordis et quedam sunt significationes humiditatis cerebri, et plurimum sunt, secundum quod apparent, flegmatici; et hec quidem egritudo plus accidit in viris. Sed in mulieribus est deterior, et multiplicaur in iuvenibus et senibus.

[24] Et minoratur in hyeme et multiplicatur in estate et autumno. Et quandoque multiplicatur in vere plurimum, quoniam ver elevat humores et permiscet eos sanguini, et quandoque est eius excitatio cum periodis in quibus excitatur cholera nigra et fervet etiam. Et ad illud etiam qui preparatus est melancholie, cito pervenit ipsa cum adest ei timor, aut angustia, aut insomnietas, aut retinetur in ipso consuetudo cursus sanguinis, aut vomitus melancholicus, aut reliqua signa.

Capitulum XIX DE SIGNIS SPECIERUM EIUS

[1] Signa principii melancholie sunt estimatio mala et timor sine causa, et velociter ire et dilectio solitudinis, et tremor, et vertigo, et sonitus, et tinitus et proprie in mirachia. Cum autem confirmata est, sunt timor et malitia estimationis, et angustia, et sollicitudo, et tristicia, et alienatio sermonis, et fastidium propter multitudinem ventositatis, et species timoris ex eis que non sunt, aut sunt, et plurimum timoris eius est ex eis que non timentur secundum consuetudinem. Et species quidem iste sunt infinite.

[2] Quidam enim eorum timent casum celi super se, et quidam eorum timent quod terra absorbeat eos; et quidam eorum timent latrones et alii timent ne lupus ad eos ingrediatur, et quandoque res proprie habent in hoc impressionem.

[3] Et cum hoc quandoque imaginantur res, coram oculis suis, quod non sunt sane, et quandoque imaginantur seipsos factos reges, aut lupos, aut demones, aut aves, aut instrumenta artificialia.

[4] Amplius, quidam eorum sunt qui rident et proprie quorum melancholia est sanguinea, quoniam imaginantur quod placet et delectat eos. Et quidam sunt qui plorant et proprie quorum melancholia est melancholia pura; et quidam eorum sunt qui diligunt mortem et quidam qui eam abhorrent.

[5] Signa vero eius, que in cerebro fit, est proprie superfluitas cogitationis, et assiduatio solicitudinis melancholice, et assiduus aspectus ad rem unam et ad terram, et significant ipsam calor capitis et faciei et oculorum, et nigredo pilorum et capitis, et grossitudo eorum; et antecessio insomnietatis et cogitationum et mora in sole et que similia sunt istis; [6] et egritudines cerebri antecedentes, et ut assint signa que dicemus, membris cerebro communicantibus perventa[63], et ut non appareat iuvamentum cum membrum illud medicatur, sed remaneat et ut sint accidentia valde magna.

[7] Eius autem, que facta est ex communitate totius corporis, est nigredo corporis, et eius arefactio et retentio eius quod evacuator ex splene et stomacho, et quod evacuatur cum periodis ex ano, aut ex menstruis, et multitudo pilorum corporis et vehemens nigredo ipsorum, et antecessio ciborum malorum et melancholicorum, quos te docuimus in libro secundo.

[8] Et egritudines quidem, quibus succedit melancholia, sunt sicut febres temporales et permixte. Verum signa eius, que facta est ex splene, sunt multitudo desiderii propter effusionem cholere nigre ad stomachum et cum paucitate complexionis, et multitudo rugitus lateris sinistri, et inflatio splenis. [9] Et illud quidem est quod non ab eis separatus, scilicet repletio vehemens propter inflationem. Et quandoque est cum ea febris quartana et natura est lenis, et quandoque mordicatio cholere nigre facit ut sit mania.

---

[63] «Signa […] perventa»: «idest facta seu completa melancholia iam in ipso cerebro, vel signa perventa, idest iam producta usque ad membra illa que cerebro confederantur ut ad aures, oculos, stomachum et splenem, vel lege perventa, et refer ad signa membrorum que preveniuntur a melancholia cerebro propria», Jacopo de Partibus, f. M4r, col. 1.

[10] Signa autem eius, que est ex stomacho, sunt inventio signorum apostematis stomachi rememoratorum in capitulo de egritudinibus stomachi, et augmentum egritudinis cum sacietate nauseativa et repletione et in hora digestionis. [11] Et multotiens excitantur cum ea, apud comestionem usque quo digerantur, dolores, deinde quiescent apud digestionem. Si autem est calidum, significant ipsum inflammatio in mirach et sitis, et plurimum melancholiam habens, est spleneticus.

[12] Signa vero mirachie sunt gravitas in mirach et attractio ad superiora, et nausea inseparabilis, et malicie anime, et corruptio digestionis, et eructatio acetosa, et sputum humidum, et rugitus, et exitus ventositatis, et inflammatio, et ut inveniant dolorem in stomacho, aut inter utrasque spatulas, et poprie post cibum usque quo digeratur perfecte, et quandoque evomuit cholerichum phlegma et quandoque evomuit acetosum congelans dentes.

[13] Et accidunt <ei> hec accidentia ex acceptione cibi, immo post ipsum per horas aliquas, et erit egestio eius phlegmatica cholerica. Et alleviatur propter digestionis bonitatem et augmentatur diminutione ipsius, et precedit plurimum ipsam aposthema in mirach, aut est cum ea, et invenitur tremor plurimus in mirach in quibusdam horis.

[14] Hec autem egritudo augmentatur cum sacietate nauseativa et velocitate digestionis. Et dicimus quod cholera nigra, faciens melancholiam cum est cum sanguine, est cum gaudio et risu, et non concomitatur ipsam tristicia vehemens. Si autem est cum phlegmate, est cum pigritia et paucitate caliditatis et quiete, et si est cum cholera, est cum agitatione et lesione et demonio et est similis manie.

[15] Et si fuerit cholera nigra pura, tunc cogitatio in ipsa erit plurima, et audacia erit minus, nisi moveatur et rixetur et habeat odium cuius non obliviscitur.

Capitulum XX DE CURA EIUS

[1] Oportet ut cura eius fieri incipat, aut quod confirmetur quam facilis est in principio et prava et difficilis cum est confirmativa. Et necessarium quidem est ut secundum omnem dispositionem anima ipsius letificetur et iocundetur.

[2] Et sedeat in locis temperatis et humectetur aer hospitii eius, et odorificetur sternendo odorifera in ipso. Et universaliter propter ut semper olfaciat odores bonos et flores boni odoris, et sumat cibos laudabilis chimi humectativos valde.

[3] Et fiat augmentum in hoc, ut corpus eius tenerescat cum cibis convenientibus et balneo ante cibum, et effundatur super caput

ipsius aqua tepida non vehementis caliditatis; cumque ex balneo egreditur, si parum sitis habet, non est malum si parum aque potet, et administretur fricatio tenerum faciens, predicta in capitulo de conservatione sanitatis.

[4] Sitque studium tuum in humectatione ipsius, supra studium tuum in eius calafectione, quantum possibile est. Et alienet a se coitum et sudorem vehementem, et alienet fabas et carnes salitas, et lentes et caules, et vinum grossum et novum, et omne sal, et omne salsum, et acre et acutum, et omne quod est vehementis acetositatis.

[5] Oportet autem ut sumat pingue et dulce, et, cum voluntas adest ut dormiant, non embrocentur eorum capita nisi cum aqua papaveris et camomille et alhacoen. Somnus enim est ex conventioribus curis eorum; verumtamen succurratur cum eo quod tantum afferat eis salutis, quantum nocumentum papaver tribuit.

[6] Si autem melancholia fuerit ex malitia singularis complexionis frigide aut sicce, sufficiet ut administres calefactionem cordis cum letificatibus <et> medicinis de musco et tyriaca et methridato et his similibus, et cura caput cum eis que dicta sunt in capitulo de stoliditate. Et que ex ea fortis est, accidens, successione alterius egritudinis calide, facilis cure est, ita ut embrocationibus removeantur.

[7] Si autem est ex materia melancholica confirmata in cerebro, tunc thesaurus cure ipsius est tres res. Prima earum est evacuatio materie, et fortasse erit per clistere et vomitum, nisi in illo cuius stomachus est debilis. Illum enim nunquam in hac egritudine vomere facias, neque etiam in mirachia.

[8] Et secunda est ut adiministres cum evacuatione humectationem assidue cum embrocis et oleis calidis. Et ponas in eis ex medicinis, ut camomilla et aneto et mellitoto et radicem lilii, ut non ingrossetur humor propter resolutionem puram, in quo non est lenitas neque grossitudo, ut humectant, et non sit in eis resolutio. [9] Quod si cholera nigra est elongata a caliditate, interest ut addas <sticados et>[64] et sceha et folia lauri et calamentum cum humectatione, et non cures. Et administra cibos generativos sanguinis laudabilis, sicut pisces petrosos et carnes laudabiles predictas. Et in quibusdam horis vinum album permixtum, perantiquum et forte.

[10] Tertia est ut administres confortationem cordis, si sentit complexionem frigidam, cum lenificantibus calidis. [11] Et si sentit complexionem declivem ad caliditatem, cum lefificantibus temperatis. Et

[64] Lezione attestata solo dall'edizione 1473, p. 24r, col. 2.

si caliditas est valde fortis, tunc administra letificantia frigida multe frigiditatis. Et illud quidem scies ex pulsu.

[12] Incipiamus autem distinguere regimina ista. Nam si vides venas plenas qualitercumque sit, tunc cholera nigra est sanguinea, phlebotoma igitur ex nigra; immo oportet secundum omnem dispositionem ut a phlebotomia incipias, nisi timor vehementis debilitatis affuerit. Et scias quod si materie sunt pauce et sunt in cerebro tantum, quod tunc siccitas dominatur super complexionem.

[13] Amplius si phlebotomas et invenis sanguinem subtilem, non retineas sanguinem propter hoc, quoniam multotiens in ipsa precedit subtilis. Et similiter oportet ut amplifices phlebotomiam, ut non effluat quod subtile est et augeatur malitia et retineatur grossum. Et considera quod duorum laterum capitis sit gravius et phlebotoma cephalicam que sequitur ipsum. Et quandoque necessarium erit ut phlebotomes basilicam, et autem phlebotomiam venarum frontis move plus cum invenies signa communia[65].

[14] Deinde, si invenies humorem melacholicum et declivem ad frigus, evacua cum pillulis factis ex epithymo et aloe et elleboro nigro; et incipe a digestione.

[15] Amplius evacua in principio rei cum medicinis lenibus, in quibus recipiuntur epithymum et pulpe colloquintide et scamonee parum, deinde cum decoctione in qua sit epithymum et agaricum. Postea, si non conferunt, administra hieras magnas, deinde, si post illud indiges evacuatione, administra elleborum cum timore et cautela, et lapidem lazuli, et lapidem armenum et pillulas factas ex eis sine timore et cautela.

[16] Et multotiens quidem iuvat eos administratio harum medicinarum predictarum in aqua casei, secundum assiduationem et minorationem phlegmatis ex medicina. Si ergo non conferunt, reitera iterum. Et omni hebdomada evacua vice una, cum pillulis subtilibus mediis; et inter spacium illud administra triferam epithymi.

[17] Expertum namque est potare eos trifera epithymi secundum hunc modum: sumantur trifere 3.iii, epithymi 3.i, hiere 3.i[66]; et in

---

[65] «Et quandoque necessarium erit tibi ut phlebotomes ex duabus basilicis, cum inventae fuerint signa communia, ut dicitur, quod phlebotomia frontis movet plus», ediz. 1608, p. 205v.

[66] Tutte le stampe prese in considerazione riportano 3.S., e, poiché la seconda delle cifre deve essere in numerazione romana, non è chiaro a quale numero intendano riferirsi; l'edizione 1498 riporta invece chiaramente 3.i. e ci sembra questa una delle attestazioni della sua autorevolzza.

omni mense evacua cum aliqua forti ex hieris magnis et pillulis magnis, donec invenias egritudinem iam remota.

[18] Et administra etiam vomitum proprie, si vides in stomacho aliquid quod in egritudine faciat augmentum et si non est egritudo vehementis debilitatis. Et oportet ut fiat vomitus cum aqua, in qua cocta sint calamentum et raphani semen. Et recipiat expressionem raphani in quo infusus est elleborus et dimissus aliquot diebus, donec currat in ipso virtus eius cum oxymelle; et sumat hunc eunden raphanum infusum in oxymelle. [19] Sitque quantitas oxymellis trium sextariorum, et quantitas expressionis eius sextarii unius, et augeatur illud et minuatur secundum quantitatem virtutis, si autem virtutis times debilitatem, aliena elleborum.

[20] Cumque purgaveris intende ad cor, cum eis que multotiens diximus, et hec quidem trifera epithymi experta est in hoc capitulo. Cum ergo antiquatur egritudo, administra vomitum cum elleboro, et administra masticationes, et gargarismata nota, et admnistra odoramenta bona et muschum et ambra et alfeniati et xiloaloen. [21] Et si materia fuerit declivis ad choleram citrinam, evacua cum decoctione epithymi et pillulis stomatichis temperatis; et ex eis quidem, que evacuant choleram adustam, sunt ea que dicuntur in capitulo suo.

[22] Et tu quidem adde in humectando et minora ex calefactione, quamvis non sit tibi excusatio ex camomila et que sunt in eius virtute; cumque administras embrocas, non est via ad administrandum infrigidantia pura super caput.

[23] Quidam autem antiquorum medicorum laudaverunt in huiusmodi loco, ut sumat ex aloe omni die in ieiunio aliquantulum, aut deglutiat omni die aquam in qua cocte sunt absinthii, 3, iii, et x. cherates expressionis absinthii dissolute in aqua, et laudaverunt ut absorbeat omni nocte acetum forte et precipue squilliticum.

[24] Nos autem timemus in eo maliciam squille et aceti in hac egritudine, nisi assit fiducia quod materia sit generata ex cholera adusta quam calida. Nam tunc acetum est magis iuvativum ei aliis rebus et precipue squilliticum, et oxymel factum cum oxymelle squillitico, et similiter acetum in quo ponitur polium montanum, aut aristolus.

[25] Et quandoque etiam iuvat acetum, cum egritudo sit cum communitate splenis et materia est in ipso; et oportet ut fiat bonus odor eius cum compositis equalibus in quibus recipiuntur canfora et muschus et oleum viole, et sit multum vincens cum odore suo siccitatem

canfore et muschi, et reliqua odoramenta frigida bene redolentia, humida et proprie nenufar.

[26] Quod si causa in melancholia fuerit apostema in stomacho et visceribus, aut complexio calida in eis adusta, succurres illi cum eis qui infrigidant caput et humectant ipsum et confortant ipsum, ut non recipiat quod pervenit ad ipsum ab aliis.

[27] Et si fuerit causa in mirach et inveniuntur ventositas et rugitus et hiis similia, quoniam illud est apostema calidum, cura ipsum et resolve cum eis que sunt necessaria, de quibus dictum est in capitulo de apostematibus. [28] Et conforta caput et unge ipsum cum oleis confortativis et humefactivis et administra ventosas cum scarificatione, evacuando sanguinem, et non calefacias in huiusmodi dispositione epar.

[29] Immo tibi attinet ut ipsum infrigides cum invenis ipsum calidum, adurens sanguinem sua caliditate. Et conforta splenem et pone super mirach ventosas et medicamen de sinapi et similia, ut non mittat splene ad cerebrum materiam.

[30] Et si fuerit mirach frigide complexionis inflammantis ipsum et non fuerit ibi apostema neque inflammatio, dabis ei ad potandum aquam decoctionis absinthii et succum ipsius secundum dictum est, et embroca stomachum ipsius cum embrocis calidis predictis, et fac ei emplastrum cum illis emplastris, et administra in eis semen agnicasti et semen rute et radicem lilii et etiam herbam marie et retine emplastrum super ipsum tempore longo.

[31] Deinde, cum ipsum removeris, ponas ventosas super locum et super eum sit cottum infusum in aqua calida et oleo, aut lana carminata aut spongia. Et confert usus emplastri ex sinapi super ipsum et super illud quod est inter duas spatulas et emplastra, <ut> dicta in antidotario. Et confert ut ponantur super ipsum ventose absque scalpelatione, nisi illic sit apostema, aut dolor prohibens illud.

[32] Et multotiens quidem necessarium est ut ad potandum dentur, in melancholia inflativa, semen apii et cymini et anisi et strupi, in quibus semina ista coquuntur, et ruta et anetum. Immo, quando necessarium, tibi erit ut administres semen rute et agnicasti; et multotiens indiget mirachia antiqua, vomitum cum elleboro aliena.

[33] Et oportet plurimum in melancholia mirachia ut rectificetur epar, ne ex eo generetur cholera nigra, et multotiens iuvat habentes melancholiam mirachiam etiam ut adminitrentur res infrigidantes, unde sunt humectantes et opposite propter choleram nigram, et quia ipse sunt prohibitionem facientes in generatione ventositatis et vaporis, que utraque impediunt sua elevatione ad caput.

[34] Si autem est iuvamentum cum frigido, non est tamen iuvamentum verum abscindens egritudimem, sed ex frigido cum est humidum non generatur cholera nigra et abscinditur materia eius. Neque etiam evaporat materia compressa et fidutia est quod natura donabitur ei et rectificabit eam.

[35] Et scias quod regimen grossum, generativum phlegmatis, fortasse resistit cholere nigre; et regimen subtiliativum, propter illud quod efficit ex adustione, facile nocet, et fortasse iuvat ipsum.

[36] Non ergo seducat te iuvamentum quorumdam propter flegma, quod ipsi evacuant vomendo aut egerendo; nam illud non est propter evacuationem phlegmatis iuvantem ipsos. Immo, quandoque multitudo et compressio humorum ad invicem removetur ab eis, verum iuvamentum essentialiter est evacuatio cholere nigre.

[37] Et canon quidem curationis melancholie est ut pervenias usque ad ultimum in humectatione, et cum hoc non minuas in evacuatione cholere nigre; et, quotiescumque corrumpitur cibus in ventribus habentium melancholiam, duc eos ad hoc ut ipsum evomant et proprie, quando sentiunt acetositatem in ore, oportet enim ut tunc proculdubio eos vomere facias, et prohibe eis ne comedant post cibum illum, alium, et administra electuaria confortantia os stomachi, et caveantur ab ingressu balnei, et ab intromissione cibi super cibum iam corruptum.

[38] Et oportet, ut melancholiam habentes, in aliquo sint occupati, quocumque modo sit, et ut eis sint presentes de quibus verecundentur et cum quibus gratulentur, et vinum album equale permixtum parumpter. Et occupentur etiam cum cantilenis et letificantibus, nihil enim est eis nocibilius quam timor et sollicitudo; et multotiens quidem iuvant eos accidentia evenientia ipsis, ut timeant aliquid, et occupantur eo a cogitatione, et facere, ut ipsi a cogitatione removeantur, est cura eius optima.

[39] Quod si causa fuerit provocatio retenta menstruorum, aut eius que per annum egreditur, aut reliqua, provocabit illud; si autem accidat casus desiderii, tunc egritudo est mala et siccitas est extensa. Et cum accidunt in corporibus eorum ulcera, significant quod mors est propinqua; et in cuiuscumque corpore ipsorum fuerit cholera nigra mobilis, erit magis susceptibilis cure quam illa cuius cholera nigra non erit mobilis.

[40] Et cum eius cholera nigra apparet in egestione et vomitum et urina et in colore cutis et lentiginibus et panno et ulceribus et scabie et varicibus et elefantia, et cursu eius quod ex ano profluit, tunc illud

significat quod ipsa recipit discretionem a sanguine; cumque aliquid eorum in eis apparet, est signum bonitatis.

[41] Et cum aliquibus ipsorum accidit spasmus post solutionem et evacuationem, tunc ipsi sunt digniores illa, quam alii propter siccitatem ipsorum. [42] Oportet ergo ut in aqua tepida sedeant, et cibentur pane infuso in iulep et pauco vino, et detur eis in potu aqua mixta, deinde dormiant, et post ipsum balneantur, deinde cibentur cum egrediuntur.

Capitulum XXI DE CUCUBUT

[1] Species est melancholie plurimum eveniens in februario, que facit ut homo diligat fugere ab hominibus vivis et cupiat propinquare mortuis et sepulcris, cum malitia formationis repente ei evenientis. Et est processio habentis <causa> nocturna et ipsius occultatio et egressio diurna. Et totum illud facit diligendo solitudinem et elongationem ab hominibus, et cum hoc non quiescit in loco uno plus una hora.

[2] Immo non cessat discurrere et ambulare incessione diversa, ignorans quo vadat, cavendo sibi ab hominibus. Immo, quandoque non cavet sibi ab eis, negligens penitus illud et parum discernens illud quod videt et ei sit presens, et cum hoc ipse est in ultimo quietis, et sollicitudinis, et querimonie, et cautele.

***

Presento il commento di Jacopo de Partibus al capitolo 18, che risulta suddiviso in sei §§; dapprima riporto quasi per intero il § A, quindi stralci dei successivi §§.

[**1**] Definizione, o, meglio, *descriptio* della malinconia

§ A] [1] Dicitur melancholia etc. In hoc capitulo primo docet quid est melancholia et quomodo differt a mania. Secundo dividitur melancholie causas et tractat de illis que sunt in cerebro ibi Et melancholie quidem causas. Tertio de causis melancholie que sunt extra cerebrum ibi Illa vero cuius causa. Quarto de causis melancholie facte a frigiditate et siccitate sine materia ibi Eius vero que fit. Quinto de causis multiplicationis cholere nigre ibi Et universaliter quidem. Sexto de incolumiori melancholia et modis sue terminationis et in quibus viris et sexu et etate et temporbus anni frequentius contingit et de eius periodis et causis que accelerant ipsius adventum ibi Illa vero que.

[2] In prima parte primitus describit melancholiam. Secundo declarat differentias eius a mania ibi CUMQUE MELANCHOLIA. In prima particula describendo melancholiam dicit primo, quod melancholia est mutatio estimationis et cogitationis a cursu naturali, id est lesa actio virtutum estimative et cogitative. Ex quo primo innuit quod melancholia est passio medie cellule cerebri. Secundo quod ledit digniores virtutum sensitive anime per ista differens a lethargia, que posterius insidet et memoriam ledit, et a frenesi, que sepius occupat partem anteriorem, ledens imaginativam.

[3] Secundo dicit AD CORRUPTIONEM, notans per hoc quod melancholia non est actio cogitationis aut estimationis, diminuta vel ablata, immo actio corrupta sive permutata a cursu naturali, qua patiens estimat quod amici sui sunt inimici, vel e converso, vel cogitanda non cogitat, vel facit non facienda. Et per hoc differt a stoliditate et amentia, que sunt actiones estimationis et cogitationis diminute vel ablate.

[4] Tertio dicit ET AD TIMOREM, volens innuere quod melancholia reddit illum timidum sine iusta causa, cuius mentem occupat, et timere hec facit que non sunt timenda, ut quod celum ruat, vel quod mundus pereat. Et per hoc ipsa differt a mania, que suum suppositum reddit temerarium, et furiosum, et maniace confidentie. De timore hoc melancholicorum inquit Galienus, quinto Morbi, capitulo ultimo: 'Illius autem alienationis multe sunt species que ex materia cholere nigre contingit, que licet imaginationes faciant diversas'[67]. [5] In

[67] «Quoniam vero me oportet complere omnia accidentia, in animata actione manentia, necesse est ut de virtute regitiva tractemus, que etiam ordinativa nuncupatur. Tria sunt genera accidentium que regitive accidunt virtuti, quorum unus aufert, alter nocet, alter concursum nature mutat. […] Species autem alienationis est malus in regitiva virtute motus; causa huius aut est mali humores, aut mala complexio cerebri. Illa autem alienatio que propter febris contingit, frenesis calida nuncupatur. Illa autem que febris non antecedit, mania vocatur. Has alienationis species precedit calida et pungitiva materia, neque ulla harum ex frigida nascitur materia, ea excepta que melancholia vocatur. Calida frenesis non tantum ex calido procreatur humore, sed etiam fit quando apostema in cerebri substantia vel in eius panniculis generatur. Alienatio quidem quam febris precedit est causa quantitatis materiei calide in cerebro concluse, sed illa, que in acute febris statu accidit, est propter fumum ascendentem, acutum, scilicet, et pungitivum. Illius autem alienationis multe sunt species que ex materia colere nigre contingunt, qualibet imaginationes faciant diversas, tamen in hoc contingunt, quia omnes timore generantur, sicut. v. in Afforismis, 'quicumque tristitia atque timore generantur, longo tempore perfecto, melancholicam habent passionem, et hi omnes nulla precedente causa tristantur. Interrogati autem quare adeo contristentur, nullum rationabilem prebent responsum'. Quidam ex his mortem et alia formidant et similia, absque omni ratione. Sunt quidam quod econverso mortem diligunt: non est mirum, quod colera nigra rationalis anime fundamento dominatur, si tristitiam et timorem multiplici patiantur, mortisque suspitionem. Videmus enim

hoc tamen convenient, quod omnes timorem generant, sicut 'ait Ypocras in Amphorismis: 'Quicumque tristitia aut timore longo vexantur tempore perfecto melancholicam habet passionem, et hi omnes nulla precedente causa tristantur. Interrogati autem quare adeo tristantur, nullum rationale prebent responsum'[68]. Et tertio Interiorum, capitulo duodecimo ait: 'Melancholici semper habent timorem, imaginatio vero que est extra naturam non est unius speciei, quia quidam arbitrantur se esse vas de argilla, unde elongantur ab hominibus ne ortem rumpantur. Alii cum viderint gallum alas movere, et ipsi similter faciunt et cantant velut gallus. Nonnulli pavent semper ne angelus, tenens mundum, fatigatus dimittat eum, quo cadente cum omnibus pereant, unde semper fugiunt ut ex mundo exeant. Sunt et alia decem milia ab his dissimilia'. Hec ille[69].

[6] Quarto dicit ET AD MALITIAM, volens per id innuere quod melancholia permutat illum quem detinet ad malitiam, morum contrariam humane conversationi, ut ad odium hominum et vituperationem huius vite et assiduam tristitiam sine iusta causa. Iuxta id Galieni, capitulo nunc allegato, ex tertio Interiorum: 'Timor tamen et tristitia eorum et vituperatio huius vite ab eis et odire homines omnibus melancholicis pertinet. Amare vero mortem non est omnibus commune;

---

quod nulla res extrinsecus adveniens in tantum generet timorem, sicut tenebre, quandoque enim eam parte rationalis anime quasi tenebre operiuntur, necesse est un infirmi timorem habeant, quia rem unam nascitur semper interius secundum portant. Ideo, quod nobis cum aer tenebrosus accidit, illud idem quod melancholicis interius contingit, dum melancholia cerebrum petit, sive eius fumus, sicut in illa evenit passione que ypocundriata et inflativa appellatur», GALENUS, *De accidenti et morbo*, V, cap. 7, in *Opera*, Venetiis 1490, vol. II, f. p8r. col. 1.

[68] L'intero passo è stato derivato dal testo di Galeno, riportato nella precedente nota, ma per altre formulazioni della *definitio* o, meglio, *descriptio* della *melancholia* si veda, Hippocrates, *Liber aphorismorum*, VI, 23: «Si timor et pusillanimitas multum habent tempus, habentem melancholicum perficit» (*Articella seu Opus artis medicinae*, ediz. 1483, p 38r, col. (traduz. di Costantino Africano); «Si mestitia et metus longo tempore tenent, atrabilis in vitio est», *Liber aphorismorum*, VI, 24, *Articella*, Papie, per Jacob de Burgofranco, 1510, p. 42v (traduz. di Teodoro Gaza).

[69] «Sed ceteri medici concordati sunt, quod non solum iste dolor fit propter stomacum, sed etiam (est, nella stampa) epilentia<m>. Item multi melancholici (medici, nella stampa) semper habent timorem. Imaginatio vero, que est extra naturam, non est unius solius speciei, quia quidam arbitrantur esse vas de argilla, unde elongantur ab hominibus ne forte rumpantur; alii cum viderint gallum alas ante cantum movere, et ipsi similiter faciunt movendo brachia et cantant velut gallus; nonnulli pavent semper ne angelus, tenens mundum, fatigatus dimittat eum, quo cadente, cum omnibus perea<n>t, unde semper fugiunt ut ex mundo exeant. Sunt et alia decem milia ab his dissimilia», GALENUS, *Liber de interioribus*, III, cap. 7, *Opera*, vol. II, f. m7r, coll. 1-2.

nam quidam semper timent mortem, alii monstrant se non timere mortem, sed desiderant etiam eam'. Hec ille[70].

[7] Quinto dicit PROPTER COMPLEXIONEM MELANCHOLICAM, innuens per illud effectivam causam passionis melancholice, videlicet malam complexionem frigidam et siccam, vel cum materia, vel sine materia, medie partis cerebri.

[8] Sexto dicit FACIENTEM SILVESTREM SPIRITUM CEREBRI INTERIUS, insinuans per illud modum per quem complexio melancholica melancholiam generat et corrumpit cogitationem et estimationem. Nam turbidos efficit spissos et terrestres illos spiritus medii ventriculi, qui, subservientes cogitationi, debent esse clari, luminosi, pervii aeree nature, subtilis substantie; sunt ergo silvestres et extranei facti suis virtutibus.

[9] Septimo dicit ET FACIENTEM TIMIDUM PROPTER TENEBRAS, reddens in hoc causam propter quid complexio melancholica medii ventriculi cerebri reddit egrum timidum. Nam propter tenebras interiores, tam a melancholie sub nigredine, quam a privatione luminis spirituum fit eger timidus.

[10] Octavo dicit SICUT TENEBRE EXTRINSECE SOLLICITANT ET TIMERE FACIUNT, declarans per hoc quod a simili, vel a fortiori, tenebre intrinesece, cerebro melancholici debent hunc reddere timidum sollicitum, iuxta id Galieni quinto Morbi, capitulo ultimo. 'Non est mirandum cholera nigra, rationalis anime fundamento dominante, si tristitiam et timorem patiantur mortisque suspitionem. Videmus enim quod nulla res extrinsecus adveniens in tantum generat timorem sicut tenebre. [11] Quando enim eam, quasi partem rationalis anime, tenebre operuerint, necesse est ut infirmi tristitiam et timorem habeant, quia rem, unde timor nascitur, semper interius secum portant. Ideoque quod nobis, cum aer est tenebrosus accidit, illud idem est quod melancholicis interius contingit, cum melancholia cerebrum petit, sive eius fumus, sicut in illa evenit passio que ypocondriaca inflativa appellatur'[71]. Hec ille.

[12] Et iterum, tertio Interiorum, capitulo duodecimo: 'Ait Hypocras, bene omnia melancholicorum accidentia cum his duobus conclusit, timorem videlicet et mentis corruptionem, quia propter mentis

---

[70] «Timor tamen et tristitia eorum et vituperatio huius vite ab eis et odire homines omnibus melancholicis pertinent; amare vero mortem non est omnibus commune, nam quidam semper timent mortem, alii monstrant se non timere mortem, sed desiderant enim eam», *ivi*, col. 2.

[71] Per la citazione completa si veda la precedente nota 60.

corruptionem, quicquid viderint, odio habent et semper tristes sunt timorosi, sicut timent pueri et inspicientes in tenebrosis locis. Et sicut exteriores tenebre plurime inducunt omnibus timores, nisi eis, qui sunt in sua natura audaces, aut sapientes, sic color cholere nigre, ad mentis locum superveniens, generat timorem'. Hec Galienus[72].

[13] Contra quem Averroys, tertio Colliget, capitulo quinquagesimoquinto, sic invehit. 'Et hec expressio, scilicet timoris, fit in anima propter complexionem obscuritatis melancholice. Sed nigredo eius non est causa huius, sicut dicunt medici, quia color non est causa substantialis ad corrumpendas virtutes anime. Sed hec causa provenit ab una specie male complexionis, sicut et alie egritudines. Et tu scis quia habitus anime sequitur complexionem corpoream in hac coniunctione. Et qui dicunt quod anima terretur propter humorem melancholicum nigrum, sicut terretur homo in obscuro, dicunt verba Cantionum, quia aliqua lesio non advenit anime in obscuro, nisi privatio sensati, seu sui visibilis, quia anima non videt in corpore, ut possit dicere quod sentiat terrorem nigredinis. Et magis fedum est dicere Essi si sono attenuti soltanto al divenire delle forme, ma non anche al loro differenziarsi nel corso come forme processuali ut videat extra, quia anima non est extra, neque intus. Sed est sciendum quod de natura istius humoris melancholici est ut ipsum sequatur hec accidentia, sicut de natura sanguinis est ut ipsum sequatur gaudium et letitia. Et dicemus propter hoc ut sanguis det lumen anime. Et hec res manifesta est illi qui aliquantulum de natura gustavit'[73]. Hec Averrois, medicorum malleus.

---

[72] «Ideoque Ypocras, 'bene omnia melancholicorum accidentia cum his duobus conclusit, timore videlicet et mentis corruptione, quia propter mentis corruptionem, quicquid vident, odio habent et semper sunt tristes et timorosi, sicut timent pueri et inspicientes in tenebrosis locis. Et sicut exteriores tenebre plurime adducunt omnibus timores, nisi eis, qui sunt in sua natura audaces, aut sapientes, sic color cholere nigre ad mentis locum superveniens generat timorem», GALENUS, *Liber de interioribus*, III, cap. 7, *Opera*, vol. II, f. m7r, col. 2.

[73] «Et hec impressio fit in anima propter complexionem obscuritatis melancolie. Sed nigredo eius non est causa huis, sicut dicunt medici, quia color non est causa substantiali ad corrumpendum virtutes anime, sed hec causa provenit ab una specie male complexionis sicut alie egritudines. Et tu scis quod habitus anime sequuntur complexionem corpoream in hac coniunctione. Et qui dicunt quod anima terretur propter humorem melancolicum nigrum, sicut terretur homo in obscuro, dicunt verba Cantionum, quia aliqua lesio non advenit anime in obscuro nisi privatio sensati sensus visibilis, quia non videt anima in corpore ut possit dici quod sentiat terrorem nigredinis, et magis fedum est dicere ut videat extra, quia anima non est extra nec intus», AVERROES, *Liber de medicina qui dicitur Colliget*, III, cap. <39>, Venetiis, per Magistrum Laurentium de Valentia et socios, 1482, f. e5v, col. 2-e5v, col. 1.

[14] Qui Galienum notare videtur quod de naturali philosophia nihil gustavit, qui summus fuit et veracissimus nature inquisitor, in his que concernunt humanam naturam et corporis humani compositionem, sicut Aristoteles parem non habuit in his que concernunt universam naturam.

[15] Sed tria pro Averroy hic facere videntur, preter hec que tangit. Primum est quod in media cerebri cellula non est actu color niger, aut alius qui immutare possit visum vel oculum, cum color sit perspicui extremitas in determinato corpore, teste Aristotele, primo De sensu, tracttuatu secundo, capitulo primo[74]. Secundum est quod in media cerebri cellula non est lumen quod attinet colores, sicut necesse est priusquam videri possint. Tertium est quod nec ibi est oculus nec visiva virtus, cui videre colores est proprie proprium, alioquin cecus omnino et penitus de coloribus iudicare posset. Sed nunc videamus quid veri dicta huius acris reprehensoris et irrisoris mordacis habeant[75].

[16] Dicit primo quod hec impressio timoris fit in anima propter complexionem obscuritatis melancholice. Vel ergo intelligit quod complexio melancholica, per suas qualitates complexionales, que

---

[74] «Incipamus autem investigando primo natura coloris in genere. Dicimus igitur quod quemadmodum dictum est in libro De anima, quod lumen est color perspicui secundum actum facti, quando color accipitur, quia lumen secundum veritatem est actus colorum in eo quod colores sunt, et ideo est natura formalis eorum, et cum propria potentia in qua habet fieri hic actus, fit perspicuum, necesse est quod omni color sit participatio luminis in tali vel tali perspicuo. Prima enim principia cuiuslibet nature sunt potentia et actus eius. Cum igitur constet actum colorum esse lumen, et cum lumen sit in perspicuo, sicut actus in propria sua potentia, oportet quod prima potentia subiecta colori sit aliquod perspicuum. […] Color namque qui constituitur ex his duobus sicut ex actu et potentia, aut in extremitate precipue, aut ipsa extremitas est corporis, secundum quod est perfectus color ex his duobus. Sed enim non est color in tenebris nisi in potentia tantum perspicui, quod etiam probatur ab auctoritate quod Pytagorici vocabant propter hoc colorem epiphaniam, quod latine sonat superapparitionem, eo quod secundum esse et complementum non participatur lumen a perspicuo, nisi in superficie corporum que dicuntura habere colorem. Est enim color in extremitate corporis non pervii, quod vocatur determinatum, quia terminat in sui superficie lumen et visum, et non recipit ea in sui profundum; et ideo non est color extremitas, quia extermitas est extrema superficies, que est mensura corporis in genere quantitatis existens, cum color si in genere qualitatis», ALBERTUS MAGNUS, *De sensu et sensato*, I, tract. 2, cap. 1, in *Tabula tractatuum Parvorum naturalium Alberti Magni Episcopi Ratisponensis*, Venetiis, impensa heredum quondam domini Octaviani Scoti civis Modoetiensis, ac sociorum, 1517, f. 9r, col. 2-9v, col. 1.

[75] Chi siano questi acri e mordaci *reprehensores* non ci è stato possibile appurare.

sunt frigiditas et siccitas, facit hunc timorem, et illud est falsum, quoniam complures melancholici a natura, tam secundum cerebrum, quam secundum corpum, sunt sani mente, si observent dietam que repugnet multiplicationi melancholie.

[17] Vel intelligit quod complexio obscuritatis melancholie facit hunc timorem per obscuritatem humoris melancholici in medio cerebri ventriculo contenti, et tunc cum medicis in opinione coincidit. Et quod ita sit apparet, quia, si complexio medie cellule calida et humida foret, ut in sanguineis, et imbiberetur, melancholia plurima etiam temperata in qualitatibus, vel digestione, vel sanguinis admixtione, melancholie obscuritas timorem et tristitiam sine causa induceret. [f. L6v, coll. 1-2-L7r, col. 1]

[2] La malinconia fa vedere tutte le cose alterate

§ A] [1] Quinto dicit. Et qui dicunt quod anima terretur propter humorem melancholicum nigrum, sicut terret homo ab oscuro, dicunt verba Cantionis[76], idest verba levia et inania non fundantur in ratione, sicut cantatores qui solum querunt demulcere auditum, non curantes de veritate. […] O mordax irrisor medicorum omnium, canta nobis si colorata interius non movent potentias sensitivas interiores suis coloribus.

[2] Propter quod (quid, nella stampa) communiter melancholici vident res nigras horribiles, cholerici citrinas, sanguinei rubeas, et phlegmatici albas in his suis somniis, que philosophi et medici naturalia vocant, quia nec procedunt a celestibus nec a sollicitudinibus diurnis humanis, sed ab humoribus qui suis coloribus vel imprimunt formas suorum colorum in liquam virtutum interiorum sensitivarum, vel excitans eas ad considerationem talium coloratorum [f. L 7r. coll. 1-2].

[3] L'anima vede le cose in se stessa, interiormente

§ A] [1] Non enim alia his videtur causa, nisi quia anima vel virtutes eius interiores percipiunt aliqua de coloratis interioribus. Et si verum predicet ratio tertia, quod magis fedum est dicere quod anima

---

[76] In proposito si veda la nota 57. Per il riferimento alla *Cantica* di Avicenna: *Translatio Canticum Avicenne, cum commento Averroys*, facta ab arabo in latinum a Magistro Armengaudo Blasii de Montepesulano, Pars prima, §§ 68-70; Pars secunda, § 353, Venetiis, per Magistrum Andream Parmensem, 1484, f. a5r, col. 2; f. b7v, col. 1; *Cantica Avicennae cum eiusdem Averrois commentariis*, Pars prima, tract. 1, §§ 67-69; Pars prima, tract. 2, § 353, in Averroes, *Opera*, X, Venetiis, apud Iunctas, 1562, p. 231r, col. 2; p. 262v, col. 2-263r, col. 1.

videat extra, quia anima non est extra neque intus, quomodo ergo anima iuducit de coloribus lumine et tenebris exterioribus? Et si non est intus, neque extra, quomodo est actus corporis phisici, quomodo est forma corporis substantialis, dans esse sibi? Nam vivere quod actus anime est, viventibus est esse.

[2] Quia si dicere velit fedum esse dicere quod anima videat extra, sic quod visio fiat extra mittendo radium visivum usque ad visibilia, vel usque ad medium et non intus suscipiendo, et quod anima non est intus neque extra circumscriptive, ut locatum in loco, sic verum loquitur sed non ad propositum; vel si velit dicere quod anima non videt quam actiones sunt suppositorum, vel si velit dicere quod anima non videt, quia nec in cerebro nec in oculis est secundum substantiam, sed in corde sedet sicut philosophorum quidam tenuererunt, negare non potest quin potestative saltem sit in cerebro et in oculis etiam. [f. L7r, col. 2]

[4] Contro Averroè

§ A] [1] Sexto dicit esse sciendum quod, de natura istius humoris melancholici, est ut ipsum sequatur hec accidentia sicut gaudium et tristitia, sicut de natura sanguinis est, ut ipsum sequantur gaudium et letitia.

[2] O bone Averroys, qui medicos omnes corripuisti. Putabam ego te miranda inaudita nova nobis afferre, et ad refugium miserorum confugis, dicens melancholiam a natura sua, sive a tota proprietate, inducere timores et tristitias. Quod forte falsum est, quia quod a natura inest, semper et ubique inest. Sed nec semper nec ubique melancholia facit timere et tristari, immo solum quando in cerebro est et in magna quantitate, vel dum copiose ad cerebrum effumat.

[3] Et ad rationes pro Averroy factas, quod in media non est actu color, dic, si vis quod in media cerebri cellula est color in actu, scilicet nigredo melancholie; et est ibi lumen spiritus sensibilis quo ipse actuatur licet sit remissum; et est ibi oculus interior mentis, et est ibi virtus sensitive interior capax impressionis coloratorum.

[4] Vel, dic, quod ista non requiruntur ad hoc, ut tristitiam et timorem inferat melancholia illic latens, immo sufficit quod sua nigredine spiritus obscuret et obtenebret et ipsos ingrosset et terrestres raddat. Unde duo accidunt: primum est quod forme, seu simulacra rerum, quas deferunt spiritus, inde obnubilantur et non bene suas res representant, sicut imagines fumo aut fuligine multum obfuscare; secundum est quod per hoc huiusmodi spiritus silvestres redduntur et non idonei servitio virtutis cogitative et estimative. [f. L7r, col. 2]

[5] La maliconia: umore e morbo

§ A] [1] In secunda primo ait, quod quando passio melancholica cum rixa componitur et saltu et scintillis, tunc permutatur a natura melancholie et vocatur mania.

[2] Attende primo quod melancholia quandoque est nomem humoris et quandoque morbi qui ex humore fit, et ita accipit in proposito. Attende secundo quod melancholia pro morbo tripliciter capitur. Uno modo generaliter, per quamcunque mentis alienatione de melancholia, sive sit adusta sive non adusta, vel de fumis aut vaporibus eius et comprehendit manias caninas et demoniacam et melancholicam propriissime dictam. Secundo accipitur pro mentis alienatione de melancholia sine demonio, seu lupinositate, que vel de melancholia naturali fit de phlegmate, aut de sanguine adusto: sic accipit princeps melancholiarum ca. xv tractatus presentis, paragrapho illo.

[3] Et causa faciens melancholiam est melancholia naturalis multa aut adusta; sed est facta ex phlegmate aut sanguine dulci. Tertio propriisime sicut hic pro sola mentis alienatione que de melancholia naturali fit sine adustione, cuius descriptio modo premissa est. Attende tertio quod, sicut sclirores indiscrete tractate, cum medicinis resolutivis aut maturativis nimium calidis, sepe permutant ad cancros ustivos, sic melancholia sepe permutatur ad manie speciem dum melancholia naturalis, unde fit, supercalefit et inde aduritur, vel vigiliis nimiis et sollicitudinibus, vel usu superfluo calefacentiun immoderatorum.

[4] Et tunc melancholicus, factus maniacus, mutat suos mores. Et fit rixosus et invasivus cum preesset timidus ab hominibus, fugiens propter adustivam caliditatemque que ad rixas commovet et ad iracundias. […] Secundo dicit quod melancholia, secundum propositum presens, non dicitur nisi passio illa cuius eventus est ex cholera nigra, que non est adusta, per quod discernitur ab utraque mania canina scilicet et demoniaca. [f. L7v, col. 1]

[6] Cause della malinconia

§ B] [1] Et melancholie etc. In hac secunda parte dat tres divisiones causarum melancholie et notat unum. Prima divisio est est quod causarum melancholie alia in cerebro est, alia extra cerebrum. In cerebro quidem est dum causa coniuncta melancholiam faciens, ut mala complexio frigida et sicca, vel cholera nigra, comprehensa fuerit in aliqua partium medii cerebri. Sed est extra cerebrum cum melancholia latens in stomach, spene, vel epate, vel mirach ventris ad cerebrum transmittit fumos et vapores qui mentem alienant.

[2] Secunda divisio est quod causa melancholie que est in cerebro, au est mala complexio melancholica frigida et sicca non materialis, permutans substantiam medullarem cerebri de subtilitate quam habere debet, et aereitate ad spissitudinem et terrestreitatem et permutans etiam complexionem spiritus animalis et proprietates, ut de aereitate ad terrestreitatem, de subtilitate ad grossitatem, de caliditate ad frigiditatem, de luminositate ad tenebrositatem. Aut est mala complexio cum materia melancholica, et illud sepius accidere solet.

[3] Tertia divisio et quod causa illa melancholie que materialis est, vel est in quietis aut pulsantibus venis cerebri, veniens ad eas et ex alio loco quod fit locus cerebri, ut corde aut epate, et ipsa convertitur ad choleram nigram per adustionem eius que fuit in eis. [f. L7v, coll. 1-2].

[7] Proprietà della malinconia. Lo splen

§ C] [1] Illi vero etc. In hac tertia parte primo tangit proprietatem, seu naturam propriam melancholie, cuius causa est extra cerebrum. Secundo res illas a quibus procediti ibi Et principium quidem. Tertio, removet quoddam dubium ibi, Et principium quidem.

[2] In prima particula ait quod aliqua res alia a cerebro, sicut membrum aliquod, vel exterior aer, communicat illi melancholie causam sue existentie, cuius causa sita est extra cerebrum. Et modum communicandi est quod humor, aut vapor tenebrosus melancholicus, ex hac re elevatur et tendit ad cerebrum. […] In secunda quinque res enumerat, que transmittuntur cerebro et sibi communicant causas melancholie.

[3] Prima est totum corpus seu truncus corporis et que sunt in eo quando dominatur et in eo principaliter complexio melancholica, cum melacholicis humoribus et ab hoc abunde fumi tenebrosi ferunt ad caput, vel ipsemet humor melancholicus. Secunda res est splen, qui quattuor modis potest esse causa passionis melancholice.

[4] Primo quidem quando melancholicus humor, quem ab epate traxit, remanet in eo nec potest ipsum purgare et expellere versus os stomachi, vel quia nimia est, vel nimis grossa, vel meatus eius stomacho implantatus, est oppilatus. Et tunc, quandoque vel ibi corrumpitur effumans ad caput, vel, ad venas epatis regurgitrans, redit et inde cum sanguine ascendit ad cerebrum. Secundo quando splen est in se defectus, seu debilitatus, et non potest sibi trahere et expurgare a sanguine, sicut sibi incumbit ex officio melancholicum humorem, qui sanguini immanens, fertur ad cerebrum. Tertio quando spleni supervenit aposthema aliquod, vel scliroticum, quod sepius accidit, vel alterius generis, quare non attrahit melancholiam.

[5] Quarto quando accidit spleni nocumentum sine aposthemate, sicut oppillatio, vel a grosso sanguine, vel a grosso phlegmate, vel a melacholia, que quandoque inducit ictiritiam nigram, quandoque melancholiam. Tertia res est vehemens caliditas et superexcendens ardor epatis, quando humores comburens, potius manie causa est, quandoque melancholie propriissime dicte est; nam, quod sic natura vel consuetudine fervens epar habent, sunt in media via lepre, vel manie, vel hydropisis de calida causa. Quarta res est ipsum mirac cum quibusdam partibus sibi adiacentibus; et est mirac panniculus grossus exterior ventris siphac superpositus, in se comprehendens octo ventris musculos cum multis arteriis, venis et nervis. [ff. 8Lv, col. 2-M1r, col 1]

[8] Regole e stato della maliconia secondo le varie età

§ F] [1] Quinta regula est bimembris. Primum eius membrum est quod melancholia plus viris accidit quam mulieribus; nam et sicciores sunt et calidiores, quo fit ut sepius et plus et facilius terrestrificentur et melancholisentur ipsorum humores per adustionem, vel resolutionem subtilium partium relictis grossis. Secundum membrum est quod cum melancholia mulierius accidit: ipsa est deterior quam fit in viris, vel quia introducitur cum discovenientia particularium, quare presumit quod a forti causa fuerit indicta, vel quia ut plurimum mulieres sunt secundum naturam pusillanimes, timide et debiles; quare, morbo huius gravi fortiori oppresse, vix unquam resurgunt, vel quia dedite sunt malis cogitationibus, suspitionibus et mali consiliis, teste Seneca in Proverbiis, dicente, 'Malo in consilio femine vincunt viros'[77], quo fit, ut adiute per melancholiam, nequiores fiant; vel quia in his spiritus et innatus calor sunt debiliores et humore earum sunt tenaciores, minus resolubiles, unde non sufficiunt cure melancholie.

[2] Sexta est quod melancholia multiplicatur, seu sepius accidit in iuvenibus et senibus. In iuvenibus quidem propter facilitatem et aptitudinem ingrossationis et melancholisationis humorum suorum per resolutionem partium subtilium, vel ab adustione, vel paulative sine adustione a fortitudine sue caliditatis et siccitatis. In senibus vero, propter frigiditatem et siccitatem sue complexionis, multiplicatur melancholicus humor et melacholica passio. Sed in infantibus et pueris, licet timidi sint, propter inscitiam et inexperientiam rerum occurrentium, raro tamen accidit melancholica passio, propter vehementiam sue humiditatis maxime in cerebro. [ff. M2v, col.2-M3r, col. 1]

---

[77] «Malos in consilio femine vincunt viros», *Proverbia Senece*, [Leipzig, Konrad Kachelofen, 1490 ca.], f. a6r.

[9] La malinconia, le stagioni e il tempo

§ F] [1] In quarta particula dat quattuor regulas. Prima est, quod in hyeme minoratur eventus passionis melancholie, tum quia ceteris hyem<i>s temporibus natura humidior est, tum quia plus phlegma quam melancholiam multiplicat, tum quia tunc temporis quiescunt humores, frigore coartati, nec facile moventur grossi melancholici visus superiora.

[2] Secunda est, quod melancholia multiplicatur in estate et in autumno: in estate quidem propter adustionem quam humoribus accidit ab excessu caliditatis et siccitatis aeris, vel ex vehementia resolutionum partium subtilium a massa humorali relictis grossis terrestrificatis et melanchol<o>sitatis. In autumno vero propter reliquias adustorum humorum ab estivo tempore, et quia autumnus ex se totus inequalis est complexione, sic<c>us, dies habens estivos, et proportionatus melancholie.

[3] Tertia est, quod interdum melancholia multiplicatur in vere; non quia tempus hoc de se multiplicet nigras choleras non adustas, aut ustas, cum sit temteratius ceteris temporibus, et sanissimum, sed quia ver elevat has choleras ad caput et sanguinem permiscet, si ipsas reppererit in corpore latentes et in temporibus prioribus genitas, sicut videmus in tempore hoc plantas a terra erumpere et florere arbores.

[4] Quarta est melancholica passio, quandoque contingit et excitatur secundum periodos, ut quibusdam accidit, semel in anno, maxime in autumno. Aliis accidit bis ut vere, et autunno, et aliis sepius, et in aliquibus assidue perdurat velut insanabilis. Iuxta id Alexandri primo Practice, ca. lxxv[78]. [f. M3r, col. 1]

---

[78] «De melancolia. Non una est causa melancolie, neque unus humor ex quo ipsa passio generatur, sed plures et altera ex altero mutatur. Unde tales neque similia patiuntur sinthomata, neque similes habent motiones fantasie, sed quidam eorum semper rident et cum hilaritate eis fantasie fiunt. Aliquibus etiam cum furore similiter ut freneticis, aliquibus etiam cum tristicia multa, ut nihil omnino loquantur et similes existimentur mutis; alii autem et glorias se dicunt habere aliquas, aliqui etiam predicunt futura, alii amant mortem, aliqui timent, et aliqui habent declinationem, et in aliquibus temporibus, ut consueto, hoc ipsum tempore patiuntur; alii autem semper hoc patiuntur. Non solum autem sic differunt secundum multimodas commotiones supervenientes eis sinthomatum, sed et secundum locorum passionem. Quidam enim eorum in solo habent cerebro passionem, alii autem per omne corpus patiuntur; alii vero in solo ventre et ypocondriis patiuntur. Superest ergo et causas vel quot differentie sunt melancolie diligenter previdere, et que loca patiuntur, et quales sunt accessiones, et quales molestie melancolie sunt diligenter previdere, et quales molestie sunt sinthomatum, qui amant medicine exercere artem, scire unamquamquam causam, vel unde fit, intelligere debere. Cognitiones ergo et signa eorum diligenter per-

[10] Manifestazione diversa della maliconia, da persona a persona

§ F] [1] Aliqui melancholicorum habent declinationem et in aliquibus temporibus, ut consueto hoc ipsum tempore patiantur. Alii autem semper hoc patiantur: causa vero continuationis et inseparabilitatis melancholie est cerebri complexio, iam habituata in frigido et sicco et multitudo nigre melancholie, fortiter imbibite parti medie medullari cerebri, cum splenetica passione iam inveterata, qua cum sanguine ad cerebrum reddunt nigra cholera.

[2] Sed interpolationis eius causa est, cum mala complexio faciens ipsam, non est in cerebro fece habituata neque nigra cholera, sed in membro alio, vel in venis corporis paulatim congeritur et adveniente celi influentia, vel hora propria ex temporibus anni, quando moveatur ad cerebrum ascendens, melancholiam generat. [f. M3r, col. 1]

[11] Aspetti contigenti della malinconia, nella vita ordinaria

§ F] [1] In quinta particula dat sex causas accelerationis melancholice passionis in preparatis ad ipsam. Prima causa est timor diu perseverans, qui cerebrum exiccat et cor, diminuens innatum calorem. Secunda est angustia, seu vite tedium, in laboribus magnis vel displicentibus, vel infructuosis, aut in doloribus longis et assiduis, qui corpus et cerebrum siccant et demacrant, auferentes gaudia vite. Tertia est insomnietas, seu somni defectus, quam sepius resolvit, et subtile humorum, et siccat cerebrum.

[2] Quarta est retentio sanguinei fluxus, vel emorroidalis, vel mentruosi diu perconsueti, qua sanguis retentus corpi inutilis diu venis iniacet, ubi eius subtile paulatim resolvitur et grossus remanens melancholisatum, partim sursum fertur melancholiam generans. Quinta ita est retentio melancholici vomitus plus consueti, quo perserverabatur, ne dilaberetur in melancholiam preparatus ad eam.

[3] Sexta est generalis et confusa causa alia a predictis, ut assiduus usus melancholicorum ciborum, vel potius grossorum et turbidorum, vel in aere turbido et nebuloso, seu pruinoso preter solitum, seu non consueto degere et morari. [f. M3r, col. 1]

---

quirenda a nobis: sunt signa quibus passio nulla bene curari potest, nec perfectius possunt evadere passionem», A. Trallianus, *Practica*, I, cap. 75, [s.e., s.l., 1500 ca.], p. 14r.

«Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 2013, Brescia 2018.
ISSN 0375-6181

PIERLUIGI FORCELLA*

MUSICISTI BERGAMASCHI IN AREA BRESCIANA**

A
Franca Avancini Pezzotti
Oliviero Franzoni
Mino Facchetti

PRELUDIO

I miei interessi verso la tradizione della musica a Brescia risalgono alla fine degli anni novanta, quando acquistai, in Bergamo Alta, un paio di pubblicazioni relative ad alcuni periodi della storia della musica bresciana: *La Musica a Brescia nel Settecento*, scritto a più mani da Maria Teresa Rosa Barezzani, Mariella Sala, Daniela Rossato e Giuseppe Pagani[1] e *Un Secolo di Musica a Brescia* di Roberto Zanetti[2].

Voglio anche ricordare come, in seguito, fui generosamente omaggiato dalla Fondazione Civiltà Bresciana del *Dizionario dei Musicisti Bresciani* di Giovanni Bignami[3]; da parte della Deputazio-

---

* Musicologo, pianista e insegnante, accademico dell'Ateneo di Bergamo.

** Conferenza tenuta venerdì 5 aprile 2013.

[1] M. T. R. Barezzani, M. Sala, D. Rossato, G. Pagani, *La Musica a Brescia nel Settecento*, Brescia, Grafo Edizioni, 1981.

[2] R. Zanetti, *Un Secolo di Musica a Brescia*, Milano, Nuove Edizioni Milano, 1970.

[3] G. Bignami, *Enciclopedia dei Musicisti Bresciani*, Brescia, Fondazione Civiltà Bresciana, 1980.

ne del teatro stesso, del volume sul *Teatro Grande*[4] e, non ultimo, dall'Ateneo di Scienze Lettere ed Arti di Brescia dei *Commentari dell'Ateneo di Brescia* dedicati a Costantino Quaranta e a Paolo Chimeri[5]; a ciò vanno ad aggiungersi i due più recenti volumi: il primo, di Maria Teresa Rosa Barezzani, relativo al monastero di Santa Giulia in Brescia[6] e il secondo, di Valentino Volta, relativo alla Brescia dell'Ottocento[7].

Infine, recentemente ho avuto modo di entrare in possesso del catalogo musicale della *Raccolta Pasini*, redatto da Paolo M. Galimberti[8] il cui fondo è giacente presso la Biblioteca Queriniana.

La raccolta musicale del tenore bresciano Francesco Pasini[9] meriterebbe uno studio a sé per la quantità e soprattutto per la qualità dei documenti custoditi.

Questo breve *Preludio* voglio chiuderlo ricordando la figura, per me di grande fascino, del musicista lonatese Paolo Chimeri, autore dalle tinte crepuscolari da come si può evincere dalla lettura di sue composizioni pianistiche, tra cui i suggestivi *Tramonti del Garda.*

Attenendomi al programma che mi sono prefissato, premetto che i musicisti bergamaschi che hanno operato in area bresciana, dalla seconda metà del Settecento alla prima metà del Novecento sono nove: Antonio Gonzales, Marco Arici, Angelo Arici, Enrico Piatti, Giulio Mosconi, Cipriano Pontoglio, Luigi Colleoni, Alessandro Ravelli e Andrea Castelli.

---

[4] AA. VV. *Teatro Grande – Brescia 1971*, a cura della Deputazione del Teatro Grande, Brescia, 1971.

[5] V. LONATI, *Paolo Chimeri*, in «Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'Anno 1934 – 12° E. F.», Brescia, 1935. C. SARTORI, *Uno studio del musicista Chimeri sul musicista Quaranta*; P. CHIMERI, *Costantino Quaranta*, in «Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'Anno 1936 – 14° E. F. Volume A», Brescia, 1937 XV.5. M. CONTER, *Paolo Chimeri,* in «Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'Anno 1974 – Atti della Fondazione "Ugo da Como" 1974», Brescia, 1975.

[6] M. T. R. BAREZZANI, *Annotazioni intorno al Monastero di San Salvatore/Santa Giulia di Brescia e Lettura del Responsorio* "Multa egerunt iudei" *del Codice Queriniano G. VI. 7*, Brescia, Ateneo di Brescia Accademia di Scienze Lettere ed Arti, 2006.

[7] V. VOLTA, *Brescia Città Borghese*, Brescia, Ateneo di Brescia Accademia di Scienze Lettere ed Arti, 2010.

[8] P. M. GALIMBERTI, *Raccolta Pasini – Inventario di consistenza della Sezione Musicale,* Brescia, Comune di Brescia Biblioteca Queriniana, 1997.

[9] F. PASINI (Brescia 1848 – Brescia 1911), tenore, compositore e collezionista.

Non sono sicuramente gli unici, tuttavia rappresentano un interessante quanto significativo drappello.

ANTONIO GONZALES

> Breno... per belle case, agiate famiglie, ricche botteghe e attività di commercio, potrebbe chiamarsi città.[10]

Così Ignazio Cantù, nella *Storia di Bergamo e sua Provincia (1859)*, accennava a Breno nella parte riguardante la Valle Camonica ricordando inoltre il periodo in cui, dal 1801 al 1859, per volere dell'allora dominio francese, entrò a far parte della provincia di Bergamo o meglio del Dipartimento del Serio.

Una ricca borgata, che vantava una tradizione musicale di un certo livello, alimentata soprattutto da un bel numero di esecutori provenienti prevalentemente da quelle «agiate famiglie» ricordate dal Cantù.

A questo riguardo è assai interessante un articolo di Gasparino Bellamici che rende bene l'idea della Breno musicale, precedente all'arrivo di Antonio Gonzales.

> Musica per il decoro del magnifico Triduo
>
> Breno, sabato 24 dicembre 1735
>
> Il Comitato di Presidenza della Veneranda Confraternita del Triduo ha tenuto ieri sera un summit straordinario. Esaurita una prolungata e accesa discussione, uditi i diversi pareri, gli astanti, otto consiglieri in tutto, hanno *"proposto per la musica et deliberato a viva voce"* di invitare il locale coro *(corpo?)* musicale a prestare servizio nel corso delle celebrazioni e delle funzioni promosse dal sodalizio religioso.
>
> La partecipazione dei musicanti è attesa soprattutto per accompagnare con decoro il magnifico triduo a suffragio dei defunti che si svolgerà nel prossimo mese di febbraio con il consueto, ornatissimo apparato liturgico e con la suggestiva testimonianza di possenti predicatori di grido.
>
> L'affiatato complesso brenese si regge sul competente ed appassionato apporto artistico di una nidiata di giovani elementi, appartenenti ad onorate ed autorevoli famiglie indigene, tra le quali è discretamente

---

[10] I. CANTÙ, *Storia di Bergamo e sua Provincia*, Bornato in Franciacorta (Brescia), Editore Fausto Sardini, 1974, p. 1028.

diffusa la diuturna coltivazione della musica e delle belle lettere: il reverendo Lodovico Tartaini secondo soprano[11], sacerdoti Antonio Federiga e Giovan Maria Ghirardi bassi, lo studente in giurisprudenza Francesco Rizzieri oboe, don Carlo Rizzieri secondo violino.

A questi si aggiungono maestri esperti e collaudati: l'organista don Cristoforo Spandri di Pisogne, il cappellano Giulio Guelfi tenore, i dottori in legge Giovanni Antonio Rizzieri e Giovan Battista Cattaneo violoncelli, il secondo violino prete Andrea Franchini di Pisogne, il farmacista Giovanni Quartari tenore e maestro di cappella.

Il direttivo della Confraternita ha inoltre preso provvedimenti per fronteggiare una spiacevole, inaspettata complicazione sorta nei mesi passati. Essendo deceduto il 21 marzo scorso, dopo *"breve ma dolorosa infermità",* il ventisettenne reverendo Paolo Rizzieri, già primo violino del gruppo, e poiché i suoi parenti *"non voliono sonare"*, si è reso indispensabile votare una risoluzione urgente, adottata con una sola astensione, con la quale *"accordare il reverendo Francesco Gallini da Lovere altro violino e il signor Giovanni da Lovere violoncello".*

È pure passata senza opposizioni la richiesta di *"far venire per detta musica"* un trio di notevole richiamo: Matteo Bissoli di Brescia, *"oboe virtuoso"*, Giovan Battista Achiapati *"a sonar il violino e per le compositioni"* il tenore sacerdote don Giacomo Cominelli di Lovere, abitante in città.

Si è anche ritenuto opportuno giovarsi della sperimentata abilità del trentenne prete Giacomo Guaragnoni di Bienno per supplire alle assenze dell'anziano organista Spandri.

L'inserimento di due insigni professori quali il Bissoli ed il Cominelli, l'uno apprezzato orchestrale della cappella della basilica di Sant'Antonio di Padova ed amico del notissimo violinista istriano Giuseppe Tartini, l'altro compositore di musiche di Chiesa (tra cui inni sacri dedicati al veneziano padre filippino della pace Pietro Crotta), piuttosto ricercato nonostante la giovane età, non potrà che innalzare il buon livello estetico già raggiunto dall'ensemble camuno, con pieno aggradimento del pubblico degli intenditori, sempre più sensibile ed esigente.[12]

Furono principalmente tre le cause che stimolarono Antonio Gonzales ad accettare «l'impiego di Maestro in Breno»[13]: il difficile

---

[11] Il secondo soprano reverendo Lodovico Tartaini probabilmente era un castrato.

[12] G. BELLAMICI, *Musica per il decoro del magnifico Triduo*, Giornale di Brescia, 12 giugno 1992. Fonte: Archivio Parrocchiale di Breno, Libro del Triduo per le congregazioni a suffragio dell'anime del Purgatorio 1734-1800.

[13] G. S. MAYR, *Necrologia del sig. maestro Antonio Gonzales*, Giornale della Provincia di Bergamo, N. 11, 8 febbraio 1831.

ambiente musicale bergamasco, ricco di intrighi e di invidie, il disponibile e aperto, seppur piccolo, mondo musicale del centro camuno e, non ultimo, «l'appoggio dello zio materno, l'influente notaio Giovan Bettino Pievani (Piano poi Piancamuno 1734 – Breno 1818), deputato e sindaco di valle»[14].

Antonio Gonzales (Gromo 1764 – Bergamo 1830), compositore, pianista, organista e insegnante, dal cognome chiaramente iberico, era di lontane origini navarresi i cui avi si erano trasferiti a Gromo, in Valle Seriana, probabilmente nel quattordicesimo secolo, per la presenza di miniere di ferro e relative fabbriche di armi[15].

Giova ricordare come anche in Breno esistessero famiglie che portavano lo stesso cognome, stando a una documentazione reperibile presso l'archivio parrocchiale di Breno[16].

Di origini camune era la madre di Antonio Gonzales, Maria Caterina Pievani (Piano poi Piancamuno 1736-?), «appartenente ad una preclara famiglia di Piano»[17]; il padre di Antonio Gonzales, Giuseppe, «dilettante di violino», esercitava in Gromo le attività di «speziale e chirurgo» e inoltre copriva, nella locale parrocchia, le mansioni di organista[18].

Ricevute le prime nozioni musicali dal padre, Antonio Gonzales continuerà gli studi di cembalo e flauto a Bergamo con Giovan Antonio Fogaccia[19], parallelamente all'apprendimento dell'arte della farmacopea presso lo speziale Sartorio, di Borgo Pignolo in Bergamo[20].

---

[14] O. Franzoni, *I primi decenni di vita della Filarmonica di Breno,* in *Civica Banda Musicale Breno 1850-2000 150 Anni dalla fondazione*, Breno, Tipografia Camuna, 2000, p. 14.

[15] P. Forcella, *Musica e musicisti a Bergamo – dalle Origini ai Contemporanei*, Villa di Serio/Bergamo, Edizioni Villadiseriane, 1992, pp. 73 e 74.

[16] La documentazione relativa ai Gonzales di Breno mi è stata gentilmente messa a disposizione dalla dottoressa Franca Avancini Pezzotti a cui mando un sentito ringraziamento.

[17] O. Franzoni, *I primi decenni di vita della Filarmonica di Breno*, op. cit., pag. 14.

[18] G. Simone Mayr, *Necrologia del sig. maestro Antonio Gonzales,* op. cit.

[19] G. A. Fogaccia (Bergamo ? – Bergamo ?), organista e compositore bergamasco, allievo del cremasco Carlo Fezia, maestro di cappella del Duomo di Crema.

[20] G. Simone Mayr, *Biografie di musicisti*, manoscritto giacente presso la Biblioteca Civica Angelo Mai di Bergamo, Fondo Mayr – (Salone, N. 9.7).

Abbandonata quest'ultima attività, a diciotto anni, lascia Bergamo per Milano al fine di perfezionare la propria preparazione musicale, studiando composizione con il maestro di cappella del Duomo, Agostino Quaglia[21].

Al ritorno a Bergamo il giovane musicista, già segnalatosi come brillante cembalista, «destò l'invidia altrui, locchè fece, che accettò volentieri l'impiego di maestro in Breno, cospicua borgata della valle camonica, ove si distinse colle applauditissime sue composizioni vocali ed istrumentali, per la cui esatta esecuzione aveasi formato un corpo di bravi dilettanti, istruiti da esso in ogni genere di strumenti particolarmente da fiato, mentr'egli stesso, per diletto, suonava il flauto»[22].

La presenza del Gonzales in quel di Breno è ascrivibile al periodo che va dal 1789 al 1797[23].

Per il maestro bergamasco fu un periodo di intensa attività sia sul piano didattico sia sul piano compositivo di cui, purtroppo, almeno per ora, non è disponibile nessuna documentazione.

Nonostante la stima da cui era circondato a Breno, Antonio Gonzales non esitò, nel 1800, ad accettare l'incarico di organista e collaboratore del maestro Antonio Lenzi[24] alla cappella musicale di Santa Maria Maggiore in Bergamo.

Nel 1802, con la nomina del nuovo maestro di cappella, il bavarese Giovanni Simone Mayr[25], gli venne affiancato come organista titolare Antonio Gonzales.

Sarà questo un incarico che il maestro di Gromo manterrà fino alla fine dei suoi giorni, lasciando raramente Bergamo, eccezion fatta nel 1804 per recarsi a Venezia al teatro San Moisè a rappresentare il

---

[21] A. QUAGLIA (Milano 1744 – Milano 1823), compositore, organista e insegnante. Dal 1773 fu primo organista del Duomo di Milano, in seguito, ne divenne maestro di cappella.

[22] G. S. MAYR, *Necrologia del sig. maestro Antonio Gonzales*, op. cit.

[23] O. FRANZONI, *I primi decenni della Filarmonica di Breno*, op. cit., p. 14.

[24] Antonio Lenzi (Azzone/Bergamo 1735 – Bergamo 1805), compositore.

[25] Giovanni Simone Mayr (Mendorf über Kelheim/Baviera 1763 – Bergamo 1845), compositore, teorico, didatta e filantropo.

suo unico lavoro teatrale, *L'Avventuriero fortunato o Il Calandrino*, ricordato dal Carpani[26] nelle famose *Lettere rossiniane.*

Nel 1806, alla fondazione delle *Lezioni caritatevoli di musica*, scuola musicale fondata da Giovanni Simone Mayr, annessa alla cappella musicale di Santa Maria Maggiore, Antonio Gonzales vi terrà la classe di cembalo e organo in cui, fra i primi dodici allievi, vi fu Gaetano Donizetti[27].

MARCO ARICI

Le rendo grazie delle produzioni, che mi ha rimesse. Mi farò carico di tenerne conto, indi restituirgliele, e spero anche colla traduzione italiana. Vorrei io pure aver occasione di poter in qualche modo concambiare *(sic),* e mi ci offro a tutte prove.

Per obbedire alle di Lei richieste, quantunque nella persuasione di non meritare alcun posto nel commendabile lavoro da Lei intrapreso, mi fo a parteciparle le seguenti notizie.

Foresto è il paese, ov'ebbi i miei natali nell'anno 1778. Gio. Anto, e Lucrezia sono i miei genitori. Mio padre ha qualche genio per la musica, ed anche attualmente è organista del paese.

Vivono con qualche poderetto, e sono addetti all'agricoltura. Un'idea della mia educazione l'avrà nella lettera di un filarmonico[28], che manoscritta Le rimetto, unitamente ad altri squarci, da cui parimente desumerà le altre notizie, che ricerca.

In quanto alle opere, nessuna ebbi a darne in luce, che risguardi la teorica, e così alle stampe.

---

[26] Giuseppe Carpani (Vill'Albese/Como 1752 – Vienna 1825), librettista e musicografo. Pubblicò *Le Haydine* (1812) e *Le Rossiniane* (1824), importanti scritti musicali in difesa del classicismo viennese a cui Stendhal attinse per le sue biografie di Franz Joseph Haydn e Gioacchino Rossini, pp. 30 e 31.

[27] Gaetano Donizetti (Bergamo 1797 – Bergamo 1848), compositore, direttore d'orchestra e insegnante.

[28] La *Lettera di un filarmonico*, allegata alla missiva dell'Arici, è opera dell'avvocato clarense Pietro Lottieri, biografo e ammiratore del musicista di Foresto. La *Lettera di un filarmonico* è reperibile, separatamente dalla lettera di Marco Arici, presso il Fondo Mayr della Biblioteca Civica "A. Mai" di Bergamo, alla segnatura: Mayr, Johann Simon – Biografie di musicisti – Salone, N. 9.7. Voce: Marco Arici.

Eccola obbedita, Sig. Maestro. Mi continui il suo compatimento, e mi creda costantemente suo ammiratore

Dev.mo Obbl.mo Servo

Marco Arici

P.S. Le restituisco le Haydine[29] avendone anch'io fatto acquisto.[30]

Marco Arici (Foresto oggi Foresto Sparso 1778 – Chiari 1827), compositore e organista nativo della Val Calepio e da anni radicato in territorio bresciano, con la lettera sopracitata rispondeva a una richiesta ben precisa di Giovanni Simone Mayr[31] il quale si stava occupando «[…] di un'operetta, che ha per iscopo il conservare memoria di tutti i professori che fiorirono, e fioriscono nell'arte nostra. Quest'operetta mi sembrerebbe difettosa se non facesse onorevole menzione di lei signor Maestro, e però la prego delle notizie di cui nell'accluso vilietto […]»[32].

L'operetta a cui alludeva Giovanni Simone Mayr[33] aveva come obiettivo la compilazione di un vero e proprio lessico musicale biografico che, purtroppo, venne pubblicato solamente in parte[34].

Dalla lettera spedita al Mayr[35] in data non precisata emerge il carattere umile e timido di Marco Arici, musicista dalla solida preparazione iniziata fra le mura domestiche e proseguita a Bergamo con

---

[29] Cfr. nota n. 26.

[30] M. ARICI, *Lettera a Giovanni Simone Mayr*. Lettere a Giovanni Simone Mayr volume 1° Biblioteca Civica "A. Mai" di Bergamo (Salone N. 9.3/1-2). Lettera N. 19. Ved. Indice del Carteggio di Giovanni Simone Mayr a cura di Annalisa Bonazzi in Ex Filtia N. 2 Quaderni della Sezione archivi storici della Biblioteca Civica "A. Mai" di Bergamo, 1990.

[31] Cfr. nota n. 25.

[32] P. LOTTIERI, *Dissertazione sulle qualità costituenti il vero compositore e maestro in musica.* Chiari dalla Tipografia di Giulio Baronio 1827. Si tratta della biografia di Marco Arici, scritta dall'avvocato Pietro Lottieri, pp. 40 e 41.

[33] Cfr. nota n. 25.

[34] Cfr. G. S. MAYR, *Biografie di Scrittori e Artisti Musicali*, Bologna, Forni Editore, 1969. Ristampa anastatica dall'originale del 1875. In queste biografie non compare quella relativa a Marco Arici benché presente nell'autografo delle "Biografie di musicisti" giacente presso la Biblioteca Civica "A. Mai" di Bergamo (Salone, N. 9.7). Nella Biblioteca dell'Istituto Musicale Gaetano Donizetti di Bergamo di Marco Arici sono reperibili le seguenti composizioni: Cantata per tenore e orchestra *La tempesta*, *Concerto in fa per orchestra*, *Sinfonia in sol per orchestra*.

[35] Cfr. nota n. 25.

Giovan Antonio Fogaccia[36] e perfezionata a Milano con Agostino Quaglia[37].

Il giovane Arici diede ben presto prova del suo non comune talento scrivendo molte composizioni sacre, largamente eseguite in numerose parrocchie bergamasche e bresciane in occasione delle consuete solennità (tridui, feste mariane e patronali)[38].

Trasferitosi intorno al 1807 dalla natia Foresto a Palazzolo sull'Oglio, nel locale teatro fece rappresentare, con successo, tre opere buffe: *La lanterna di Diogene*, *La gabbia dei matti* e *Il mondo della luna*, soggetto, quest'ultimo, trattato in precedenza (1750) dal grande compositore veneziano Baldassarre Galuppi[39].

Così l'Arici, stando al suo biografo Pietro Lottieri, «dopo due anni di dimora in Palazzolo, fu poi a Rovato, fattosi così bresciano per elezione il veggiamo intento a scrivere concerti di violino, di cembalo, di flauto, d'oboè, di corno da caccia, basetto (sic) e inglese, di clarinetto, clarone, di viola, di violoncello, motetti a voce di soprano, tenore, basso, alto, senza posa»[40].

Nel 1811 Marco Arici viene incaricato di scrivere una cantata[41] per la nascita del figlio di Maria Luisa e Napoleone Bonaparte, il Re di Roma, su testo di Ferdinando Arrivabene[42].

La composizione, eseguita al Teatro Grande e ripetuta nello stesso teatro nel luglio del 1812[43], ebbe un notevole successo non mancando di creare, nell'ambiente musicale cittadino, una corrente di fieri invidiosi che si accanirono contro il cosiddetto "maestrino" di Rovato.

---

[36] Cfr. nota n. 19.

[37] Cfr. nota n. 21.

[38] Circa duecentocinquanta composizioni sacre di Marco Arici sono reperibili presso l'Archivio Musicale della Basilica della B. V. delle Grazie in Brescia.

[39] Baldassarre Galuppi detto Il Buranello (Burano/Venezia 1706 – Venezia 1785), compositore.

[40] P. LOTTIERI, *Dissertazione sulle qualità costituenti il vero compositore e maestro in musica,* op. cit., p. 31.

[41] *La nascita del Re di Roma* cantata di Ferdinando Arrivabene, musica di Marco Arici, Brescia, Stamperia Nicolò Bettoni, 1811. Esecutori: Giulia Ferrini, Cecilia Piozzi e Teresa Missio. "Dilettanti".

[42] Ferdinando Arrivabene (Mantova 1770 – Mantova 1834), letterato e patriota.

[43] *Cantata sulla nascita del Re di Roma posta in musica dal Signor Marco Arici*, Brescia, Stamperia Carlo Franzoni, 1812.

Al "reo" di tanto successo i suoi detrattori gli dedicarono alcuni astiosi e anonimi libelli: *Lettera di un amico di città ad un amico di campagna* (8 agosto 1812), *La rappresaglia*, *I Bersaglieri*, *Il Bottino*[44].

I consensi ricevuti per la cantata in onore del figlio di Napoleone Bonaparte valsero all'Arici una consacrazione definitiva come compositore di tutto rispetto, grazie alla quale gli si aprirono porte sia pubbliche sia private; per queste ultime scrisse alcune *Cantate per private adunanze.*

Il 18 novembre 1813 fece rappresentare "a suo totale beneficio" al Teatro Grande l'opera *Il matrimonio per azzardo* a cui seguì, l'anno successivo, il 14 maggio 1814 la messa in scena de *La muta per amore* ossia *Il medico per forza*, riscuotendo per ambedue i lavori teatrali un buon successo[45].

I detrattori dell'Arici non desistettero tuttavia dal solito accanimento al quale fece riscontro l'interessamento del Barone Giuseppe Beccalossi, presidente della Corte d'Appello e il già citato avvocato clarense Pietro Lottieri, biografo dell'Arici[46].

Fu sicuramente quel clima di invidia che spinse il musicista a lasciare Rovato per Martinengo, paese della bassa bergamasca presso cui rimarrà fino al 1827, occupandosi prevalentemente di musica sacra e continuando inoltre ad accettare inviti in occasioni di grandi solennità religiose, presso grossi centri bresciani e bergamaschi.

Nel 1827 Marco Arici ritorna in terra bresciana, a Chiari, in qualità di maestro di cappella del duomo.

La permanenza a Chiari fu purtroppo molto breve a causa della morte avvenuta il 26 ottobre 1827[47], a soli quarantanove anni.

---

[44] Tali libelli sono citati dal "filarmonico" Pietro Lottieri nello scritto di accompagnamento alla lettera di Marco Arici, indirizzata al Mayr. Cfr. nota n. 28.

[45] P. LOTTIERI, *Dissertazione sulle qualità costituenti il vero compositore e maestro in musica*, op. cit., p. 30. Le date delle rappresentazioni delle due opere dell'Arici sono riscontrabili nella lettera di accompagnamento del Lottieri alla missiva di Marco Arici indirizzata a Giovanni Simone Mayr.

[46] Cfr. nota n. 32.

[47] *Giornale d'indizj giudiziari della provincia di Bergamo,* 6 dicembre 1827 (il giornale dava notizie circa la morte di Marco Arici e ne ricordava l'attività artistica).

Il "maestrino" moriva lasciando il posto di maestro di cappella al figlio Angelo[48].

ANGELO ARICI

> Considerata l'abilità del soggetto e il desiderio della popolazione, ed in vista delle circostanze critiche in cui era piombata la sua famiglia…la Fabbriceria, senza bandire concorso, nominava subito il nostro Angelo (30 ottobre 1827) al posto lasciato così repentinamente dal padre.
>
> Ed egli seppe corrispondere alla presenza fattagli coll'adempimento scrupoloso del proprio dovere si che alla fine del triennio di prova veniva riconfermato nel suo posto che tenne fino alla morte.[49]

Così don Luigi Rivetti, nel suo scritto sugli *Artisti Chiaresi*, ricordava come il figlio di Marco Arici, fosse nominato, dopo soli quattro giorni dalla morte del genitore, maestro di cappella della chiesa parrocchiale di Chiari.

Angelo Arici (Foresto oggi Foresto Sparso 1806 – Chiari 1876), sacerdote, compositore e studioso della musica sacra era nato anch'egli nella bergamasca Valle Calepio[50].

Il padre fu il suo primo maestro di musica il quale, ben presto, lo mise in grado, grazie anche ai suoi palesi talenti, di guadagnare pecunia a sollievo della numerosa famiglia. A tredici anni, Angelo già svolgeva mansioni di organista a Villa d'Erbusco.

Nonostante senta la forte vocazione al sacerdozio, rimane in famiglia aiutandola con il proprio lavoro sia di maestro di cappella sia come direttore della banda cittadina, non disdegnando il lucroso insegnamento privato.

Come ben dice il già citato Rivetti, l'Arici:

> Fu fecondissimo scrittore di musica e per genio e per dovere, poiché tra gli obblighi del maestro di cappella vi era pur quello di scrivere e

---

[48] Cfr. P. FORCELLA, *Musica e Musicisti a Bergamo*, op. cit., pp. 57, 58 e 59.

[49] Cfr. L. RIVETTI, *Artisti Chiaresi,* Pavia, Scuola Tip. Artigianelli, 1917, p. 52.

[50] Cfr. P. FORCELLA, *Musica e Musicisti a Bergamo*, op. cit., pp. 147 e 148.

> di consegnare alla Fabbriceria due messe nuove ogni anno, compito ch'egli scrupolosamente osservò, sostituendo soltanto talvolta alle messe, vespri o inni[51].
>
> Da una lettera diretta alla Fabbriceria si rileva ancora ch'egli occupavasi anche a formulare regole per riformare il canto e ragionava dell'estetica della musica di chiesa, prevenendo di oltre cinquant'anni le riforme portate posteriormente dalla Santa Sede alla musica sacra.[52]

Angelo Arici va quindi considerato fra gli antesignani della "Riforma della Musica Sacra" che, muovendo i primi passi intorno al 1870, vedrà il proprio concretizzarsi nel 1803 con il "Motu Proprio" di Pio X[53].

A titolo di cronaca ricorderemo come il nostro musicista, il 25 settembre 1853, coronò il suo sogno di darsi al sacerdozio, celebrando la sua prima messa nella chiesa di Chiari.

Fu quindi una personalità particolarmente sensibile ai problemi della musica sacra, legata ai suoi tempi all'imperante stile operistico.

Da una lettera del 3 gennaio 1858 da Chiari veniamo a conoscenza di una sua concreta collaborazione col poeta bergamasco Samuele Biava[54] per musicare le preghiere e i salmi "volgarizzati" in lingua italiana dall'originale in lingua latina:

> Onorevole Sig. Professore
>
> Il di Lei desiderio ch'io musicassi anche il Pater Noster, l'Ave Maria e il Gloria Patri sarebbe pure il mio. La prego perciò di volersi compiacere di trasmettermene le di lei volgarizzazioni ch'io procurerò quanto prima di musicarle e fargliele avere.

---

[51] Le composizioni sacre di Angelo Arici, oltre che presso il Fondo Musicale del Duomo di Chiari, sono reperibili presso l'Archivio della Basilica della B. V. delle Grazie in Brescia. Colgo l'occasione per ringraziare il dott. prof. Mino Facchetti per aver messo a mia disposizione l'inventario del Fondo Musicale Angelo e Marco Arici, giacente presso il Fondo Musicale del Duomo di Chiari. Aggiungo inoltre che presso la Biblioteca dell'Istituto Musicale Gaetano Donizetti di Bergamo si trova il manoscritto della partitura del *Concerto per flauto, clarinetto, corno, tromba e trombone e orchestra*.

[52] L. RIVETTI, *Artisti Chiaresi,* op. cit., p. 53.

[53] G. D'ALESSI, *Motu Proprio di S. S. Pio X sulla Musica Sacra*, Roma, Associazione Italiana Santa Cecilia, s.d.

[54] Samuele Biava (Vercurago/Lecco 1792 – Bergamo 1870), poeta, scrittore e insegnante.

Farò alla copia ch'io tengo delle di lei cantiche le indicatemi correzioni. Accolga intanto le mie cordiali felicitazioni unitamente a quelle della famiglia dei Sig. Rota

Umiliss.o e Devotiss.o Servo

Pr.e Arici Angelo

Chiari 3 gennaio 1858[55]

Fu, quest'ultima, un'attività che ebbe sicuramente il suo culmine con l'esecuzione a Londra dei *Misteri del SS. Rosario*, eseguiti in occasione dell'inaugurazione della nuova chiesa cattolica, «edificata in quella metropoli colle elemosine dei cattolici italiani viventi in Inghilterra»[56].

Giova tuttavia ricordare come in precedenza il Biava avesse lavorato sullo stesso fronte, con Giovanni Simone Mayr[57] e altri autori producendo le *Melodie Sacre* pubblicate a Milano nel 1838, destinate alle pratiche religiose popolari.

Esse «[…] furono scritte impiegando una melodiosità facile ed accessibile, tale da poter, almeno negli intendimenti, entrare nella quotidianità religiosa delle chiese "di campagna"»[58] ed anche «pe' giovanetti raccolti negli asili di carità e negli orfanatrofi»[59].

---

[55] A. Arici, *Lettera a Samuele Biava*, Raccolta Pasini – Inventario di consistenza della sezione musicale a cura di Paolo M. Galimberti, Comune di Brescia, Biblioteca Queriniana, aprile 1997, p. 11.

[56] L. Rivetti, *Artisti Chiaresi*, op. cit., pp. 53 e 54.

[57] Cfr nota n. 25.

[58] P. Forcella, *Musica Sacra a Bergamo con particolari riferimenti alla produzione mariana ('800-'900)*, Bergamo, Ateneo di Scienze Lettere ed Arti di Bergamo, 6 dicembre 2066.

[59] G. S. Mayr, P. Bonfichi, *Concenti a più voci per gli adulti dei Maestri di Musica Gio. Simone Mayr, Paolo Bonfichi Ec. Ec. Ec. Sopra Le Melodie Sacre ovvero Gl'Inni Cantici e Salmi Popolari della Chiesa volgarizzati da Samuele Biava*. Milano presso i librai Luigi di Giacomo Pirola rimpetto all'I. R. Teatro alla Scala – Gio Meiners e Figlio sulla Corsia del Duomo N. 975. Sull'esemplare in fotocopia in nostro possesso è visibile la seguente dicitura: "Prova di stampa del primo fascicolo pubblicato corretto e mutato dallo stesso Maestro G. Simone Mayr per servire di esemplare alla nuova edizione (1846)". Sul retro di questa "Prova di Stampa" si legge la seguente dedica: "Alle classi delle Scuole Elementari, Tecniche, Ginnasiali proprie delle varie condizioni di Tutte le Famiglie Questi Musici Cori Interpreti della domestica e della pubblica preghiera tradizione degli avi, retaggio dei nepoti dedicava nel giorno XVIII del mese XII nell'anno MDCCCVI Il Volgarizzatore delle Melodie Sacre".

Benché più incline alle musiche da cantoria, Angelo Arici non disdegnò di scrivere per il teatro, seguendo a tale scopo i suggerimenti e i consigli da lui richiesti a Giovanni Simone Mayr[60].

Ciò lo si evince da tre lettere dell'Arici al grande maestro, di cui dalla prima emerge chiaramente che il musicista stava lavorando, forse stimolato dal grande successo di Vincenzo Bellini[61], a una sua *Norma*[62]:

> Stimatiss. Sig.r Maestro
>
> Le spedisco l'atto primo della mia Norma, ripregandola di una di Lei caritatevole osservazione. Le chiedo poi compatimento per la confidenza di mandarle uno spartito con tante cancellature, poiché, io vorrei rifarlo dietro di Lei preziosissime osservazioni. Per un tanto incomodo io non posso che confessarmele eternamente obbligato. Fra non molto tempo io spero di poter venire a Bergamo a portarle anche l'atto secondo, intanto desideratissima mi riesce l'occazione (sic) di professarle umilmente i miei ossequi, e mi dichiaro qual sono
>
> Di Lei umili.o servo
>
> Arici Angelo
>
> Adi 12 Agosto 1835 Chiari

> Stimatiss.o Sig.r Maestro
>
> Io ho scritto al Sig.r Pietro Cominazzi[63] diffidandolo o a mandarmi quanto prima qualche cosa del David Rizio[64], o a disimpegnarsi di scrivermelo; e non ebbi risposta di sorta, e dubito non le sia giunta la mia lettera, avendo sentito che non istia più dal corrispondente Burcardi. Sono quindi a pregarla d'informarsi dal fratello ingegnere dove

---

[60] Cfr. nota n. 25.

[61] V. BELLINI (Catania 1801 – Puteaux/Parigi 1835), *Norma*. Tragedia lirica in due atti, libretto di Felice Romani. Prima rappresentazione: Milano, Teatro alla Scala, 26 dicembre 1831.

[62] A. SOUMET (Castelnaudary 1788 – Parigi 1845), *Norma ou l'infanticide*. Tragedia in cinque atti (1831).

[63] Pietro Cominazzi (Bergamo 1802 – Milano 1877), letterato, pubblicista e librettista.

[64] Da come si evince dalla lettera, Pietro Cominazzi lavorava a un libretto per l'Arici sulla figura di Davide Rizzio O Riccio (Pancalieri 1533 circa – Edinburgo 1566), uomo politico e musico. Segretario privato di Maria Stuarda, per le relazioni con la Francia, venne assassinato nel 1566.

abiti presentemente, e farmelo sapere onde di nuovo le possa scrivere con la sicurezza che le giunga la mia lettera. Perdoni, stimatissimo Sig.r Maestro, la troppa confidenza che con Lei mi prendo, e ne incolpi la propria bontà, da me già tante volte sperimentata. Desideratissima mi è l'occasione di augurarle di cuore ogni bene, e di umilmente professarle i miei ossequi.

Umiliss.o di Lei servo
Angelo Arici

Adi 4 ottobre 1837 Chiari

Stimatissimo Sig.r Maestro

Le spedisco l'atto primo del mio Misantropia e Pentimento[65] e l'intero libro dell'opera; pregandola nuovamente delle sue preziose osservazioni; e quanto prima le spedisco anche l'atto secondo e terzo.

Troverà alcune mutazioni nella poesia, principalmente nel Duetto di Costanza ed Ernesto, che a me parve di dover fare, e che non furono del tutto approvate dal poeta.

La prefazione che troverà infine io non sarei persuaso di lasciarla stampare, credo però che questo non sia di molta importanza. Mi raccomando di nuovo alla benignità sua, e sappia ch'io apprezzo assaissimo le di lei riflessioni e che procuro di giovarmene. La riverisco distintamente e mi professo

Di Lei umiliss.o servo
Angelo Arici

Adi 27 Aprile 1839 Chiari

A titolo di cronaca e a conclusione di queste brevi note su Angelo Arici, riportiamo anche una quarta lettera dello stesso Arici a Giovanni Simone Mayr[66], risalente al 17 febbraio 1841.

Pregiatissimo Signor Maestro

Ho sentito con grandissimo dispiacere dal Signor Tommaso Tonsi, suonator di Tromba, ch'ella mi scrisse e che invano attese finora una mia risposta; Ma l'assicuro ch'io non ricevetti alcun di lei foglio; e la prego a non credermi si poco presente al mio dovere di non farmi un sommo pregio di riscontrare a di lei scritti.

---

[65] A. Von Kotzebue (Weimar 1761 – Mannaheim 1819), *Menschenhass und Reue* (Misantropia e Pentimento o Carlo ed Amelia). Dramma in cinque atti (1789).

[66] Cfr. nota n. 25.

Quasi da due anni vivo in un ardente desiderio di venirla a trovare e di giovarmi di un qualche di lei suggerimento pregiabilissimo sopra le mie composizioni musicali, di che ebbi la fortuna di fruire altre volte; ma la nascente Società Filarmonica di questo comune mi tiene tanto occupato che non mi lascia giorno di libertà per i miei doveri verso la stimabilissima di lei persona e per altre per me ben più geniali occupazioni. Spero però in breve di poter portarmi da lei in Bergamo ed anche di disporre di alcune ore del giorno per le mie composizioni, che pur tanto mi stanno a cuore.

La prego intanto se mai potessi giovarla di qualche cosa di non privarmi di un tanto mio ambìto onore e mi creda qual sono sempre stato

Di Lei umilissimo servo ed ammiratore

Angelo Arici

Adi 17 Febbraio 1841 Chiari[67]

ENRICO PIATTI

A metà dell'Ottocento e precisamente nel 1856, nel periodo in cui il grande violoncellista bergamasco Alfredo Piatti[68] mieteva allori a Londra, il fratello Enrico (Bergamo 1832 – Brescia 1883), anch'egli violoncellista, prese stabile dimora in Brescia.

In questa città ebbe modo di mettere su famiglia con Luigia Moschini e di insegnare, dal 1866 al 1879, il proprio strumento presso l'istituto musicale Venturi.

Enrico Piatti studiò violoncello con il fratello Alfredo divenendo un ottimo strumentista, sempre elogiato sia dal pubblico che dalla stampa[69].

Nel 1847 raggiunse Alfredo a Londra e successivamente si fece attrarre dalle ricchezze americane, seguendo il celebre contrabbas-

---

[67] A. ARICI, *Lettere a Giovanni Simone Mayr.* Volume I. Biblioteca Civica "A. Mai" Bergamo (Salone N. 9.3/1-2). Lettere N. 20, 21 22, 23. Ved. Indice del Carteggio di Giovanni Simone Mayr in Ex Filtia, N. 2 Quaderni della Sezione archivi storici della Biblioteca Civica "A. Mai" di Bergamo, 1990.

[68] Alfredo Piatti (Bergamo 1822 – Crocette di Mozzo/Bergamo 1901), violoncellista, compositore e insegnante.

[69] Applaudite furono le sue partecipazioni alle accademie dell'Unione Filarmonica di Bergamo di cui ne ricordiamo tre: 2 marzo 1843, 26 febbraio 1846 e 16 settembre 1853.

sista cremasco Giovanni Bottesini[70] e il basso bergamasco Ignazio Marini[71].

La permanenza nelle Americhe durò fino al 1853 e così Enrico Piatti ritornò ai patri lidi dove, riascoltato in pubbliche e private accademie, ebbe lusinghieri consensi anche per lo stile che ricordava quello del più celebre fratello[72].

GIULIO MOSCONI

Una breve apparizione a Breno venne effettuata nel 1879 da Giulio Mosconi (Leffe/Bergamo 1848 – Borgo Val di Taro/Parma 1901), compositore, pianista, organista e insegnante. Dal 1857 al 1865 fu allievo, a Bergamo, delle "Lezioni Caritatevoli di Musica" nelle classi di Antonio Dolci[73] per il pianoforte e Girolamo Forini[74] per il canto; iscrittosi all'Istituto Musicale di Perugia nel 1871, vi studiò composizione sotto la guida di Agostino Mercuri[75] e nel 1875 ottenne il diploma di magistero[76].

Dopo essere stato a Orvieto, nel 1879 accettò l'incarico di maestro di cappella e direttore della banda di Breno, posto che occupò solamente per circa otto mesi, trasferendosi in seguito definitivamente a Borgo Val di Taro in provincia di Parma.

La breve permanenza a Breno di Giulio Mosconi che, tra l'altro, è pure documentata da alcune sue composizioni sacre[77], permise tuttavia al musicista di far conoscere le sue elevate doti morali e artistiche.

---

[70] Giovanni Bottesini (Crema 1821 – Parma 1889), contrabbassista, compositore e direttore d'orchestra.

[71] Ignazio Marini (Tagliuno/Bergamo 1811 – Milano 1873), basso.

[72] A. Lodetti Barzanò, *Il musicista Carlo Alfredo Piatti – Un Violoncellista nell'Europa dell'800*, Bergamo, Circolo Lirico Mayr-Donizetti, 1996, p. 60.

[73] Antonio Dolci (Bergamo 1798 – Bergamo 1869), pianista, organista e insegnante.

[74] Girolamo Forini (Bergamo 1806 – Bergamo 1876), compositore e insegnante di canto.

[75] Agostino Mercuri (Sant'Angelo in Vado 1839 – Perugia 1892), compositore e insegnante.

[76] Cfr. S. Roncroffi, *Giulio Mosconi – L'Uomo e il Musicista,* Firenze, Nuova Grafica Fiorentina, 2001.

[77] G. Mosconi, *Kirie* per coro organo e orchestra, *Qui Sedes e Quoniam* a tre voci, organo e orchestra, *Credo* per coro organo e orchestra. Ved. *Inventario della musica di proprietà della Fabbriceria Parrocchiale di Breno,* Archivio Parrocchiale di Breno, 31 dicembre 1891.

Da una lettera del 2 novembre 1879 dell'avvocato Paolo Felice Prudenzini[78] di Breno a un amico di Borgo Val di Taro, il quale richiedeva notizie sull'artista, si evince che:

> …il Signor Mosconi è quanto di più perfetto si possa trovare in un maestro di musica: giovane ma serio e studioso, paziente nell'istruzione e lungi da ogni desiderio venale. Come carattere è dolce e affettuoso, poco parlatore ma a tempo e luogo, insomma qui da noi ha incontrato in sei o sette mesi l'approvazione, stima e amore da tutti.[79]

CIPRIANO PONTOGLIO

Fra i compositori cosiddetti "minori" del XIX secolo il bergamasco Cipriano Pontoglio (Grumello al Piano/Bergamo 1831 – Milano 1892), fu sicuramente una figura artistica di tutto rispetto.

Inizialmente allievo del padre Celestino (Bergamo 1804 – Bergamo 1878), proseguì gli studi a Milano con Antonio Cagnoni[80] e a Napoli con Paolo Serrao[81].

Fu probabilmente per compiacere la famiglia che il Pontoglio, parallelamente agli studi musicali, portò avanti gli studi di Giurisprudenza all'Università di Pavia, laureandosi nel 1857[82].

In questa città compose e fece rappresentare la sua prima opera, *Lamberto Malatesta*, data al Teatro del Nobile Condominio, la sera del 14 febbraio 1857.

Dal 1860 al 1862, svolse attività legale a Zogno (Bergamo/Valle Brembana), dedicandosi tuttavia con impegno alla composizione di musica sacra, pianistica e vocale da camera.

Nel 1863 si trasferì a Brescia in qualità di direttore della banda del 32° Reggimento di Fanteria, con il quale partecipò, nel 1866, alla battaglia di Custoza.

---

[78] Paolo Felice Prudenzini (Breno 1855 – Breno 1907), avvocato e filantropo.

[79] S. RONCROFFI, *Giulio Mosconi,* op. cit., p. 92.

[80] Antonio Cagnoni (Godiasco/Voghera 1828 – Bergamo 1896), compositore e insegnante.

[81] Paolo Serrao (Filadelfia/Catanzaro 1830 – Napoli 1907), compositore e didatta.

[82] E. GALLO, *L'Assedio di Brescia di Cipriano Pontoglio – Esempio di un topos lirico drammatico risorgimentale*, Università degli studi di Bergamo Facoltà di Scienze Umanistiche. Relatore Virgilio Bernardoni. A.A. 2010/2011, p. 22.

Il pieno successo arrivò a Cipriano Pontoglio con il melodramma in quattro atti *L'Assedio di Brescia* (Tebaldo Brusato), su libretto del poeta bergamasco Antonio Belotti[83] il quale trasse ispirazione dalle vicende del secondo assedio di Brescia, da parte dell'Imperatore di Germania Arrigo VII, nel 1311[84].

L'opera fu data al Teatro Grande la sera del 18 febbraio 1865 e replicata per altre due sere con successo.

La sentinella Bresciana del 19 febbraio 1865 dava notizia che:

> L'opera nuova del maestro Pontoglio L'Assedio di Brescia, ottenne iersera un completo trionfo. Applausi e chiamate ad ogni singolo pezzo e in modo poi eloquentissimo ad ogni finale degli atti. Il teatro era affollatissimo.

Lo stesso giornale, il 23 febbraio 1865 in un più dettagliato articolo, dove il lavoro del Pontoglio veniva analizzato in ogni sua parte, affermava che:

> Il maestro ebbe quattordici chiamate la prima sera, e nelle successive fu applaudito con eguale trasporto. Ora questo spartito, assoggettato al crogiuolo d'un pubblico affollatissimo, ha il suo avvenire assicurato. …Prima qualità eminente del maestro Pontoglio è l'intuizione drammatica; seconda è il vigore della fantasia. Quanto allo stile, egli, come abbiamo osservato, non conservò grande unità; ma la dà a scorgere in embrione. L'istinto maturerà i suoi frutti.

Il successo del *L'Assedio di Brescia* venne ripetuto in varie città d'Italia, dove il Pontoglio ebbe modo di soggiornare per motivi di

---

[83] Antonio Belotti (Bergamo 1835 – Bergamo 1877), scrittore, poeta, librettista e giornalista.

[84] A titolo di cronaca ricordiamo che, sei mesi prima dell'andata in scena dell'*Assedio di Brescia* al Teatro Grande, il 6 settembre 1864, veniva rappresentata al Teatro Riccardi di Bergamo un'opera di soggetto bresciano, del maestro Vincenzo Petrali, relativo alla moglie di Tebaldo Brusato dal titolo *Maria de' Griffi*. «Il libretto, anonimo (probabilmente dello stesso Petrali), verte su una vicenda ambientata in Brescia nel 1258, al tempo in cui Ezzelino da Romano, capo dei ghibellini dell'Italia Settentrionale, conquistò la città lombarda poco prima di essere sconfitto a Cassano d'Adda in una battaglia conclusa con il suo imprigionamento e la sua morte» (E. COMUZIO, *Il Teatro Donizetti – Due Secoli di Storia*, Bergamo, Lucchetti Editore, 1990, p. 157).

servizio, tra cui Firenze (1867), Arezzo (1868), Chieti (1869) e Roma (Politeama, il 15 giugno 1872)[85].

Cipriano Pontoglio ritornava al "Grande" di Brescia la sera del 22 gennaio 1874 con l'opera-idillio in tre atti *La notte di Natale* su libretto di Giovanni Battista Paccagnoni[86], tratto da una leggenda nordica.

Questo originale lavoro, venne applaudito alla sua prima apparizione al Teatro Riccardi di Bergamo, la sera del 30 agosto 1872; il pubblico bresciano riconfermò il successo[87].

Il 23 gennaio 1874 *La sentinella Bresciana,* dava un primo breve resoconto della felice serata:

> Teatro affollatissimo e splendido; l'opera nuova del M° Pontoglio La notte di Natale, non può certamente essere gustata per intero dopo l'audizione di iersera; nullameno se ne udì abbastanza per riportarne una assai buona impressione: bella ed eseguita con molta anima la scena del cimitero, che piacque segnatamente. Vi furono applausi replicati, e il maestro si ebbe sette chiamate al proscenio.

Il critico della *Sentinella*, nel più approfondito articolo del 24 gennaio 1874 ebbe tuttavia modo di rimarcare che:

> La musica è scritta sullo stile piuttosto antico, ricerca il canto ovunque, qualche volta anche troppo ammassando difficoltà non comuni ai cantanti e all'orchestra, ma ne ottiene sovente lo scopo… Nel mezzo dell'atto secondo, in una stupenda scena dipinta dal nostro Soardi che rappresenta il cimitero, il tenore cantò una romanza veramente sublime e quale potrebbe onorare la penna di qualsiasi grande maestro. Maurelli che è vero artista e coscienzoso, cantò quell'aria come tutto il resto, in modo che gli applausi dai quali fu subissato in unione al compositore gli servirono di meritato trionfo.

Nell'autunno del 1874 l'opera venne data a Milano al Teatro alla Canobbiana e in seguito a Firenze e a Napoli.

Più contrastato fu il successo delle altre tre opere: *La schiava greca* (Bergamo Teatro Riccardi 1 settembre 1868), *Don Prospero l'ottimista* (Firenze novembre 1867) ed *Edoardo Stuart* (Milano 21 maggio 1887).

---

[85] E. GALLO, *L'Assedio di Brescia di Cipriano Pontoglio*, op. cit., p. 28.

[86] Giovanni Battista Paccagnoni (sec. XX), Librettista.

[87] *La Notte di Natale*, venne ridata a Bergamo, al Politeama Givoli, il 17 marzo 1886.

Con quest'ultimo lavoro, che non dispiacque al pubblico, il maestro bergamasco ebbe una totale condanna dalla critica, che lo accusò apertamente di "passatismo", tanto che:

> All'apparir della nuova opera *Edoardo Stuart*, molti di essi *(i critici musicali)* gli inveirono contro in modo indegno, ed il suo animo, tutta bonarietà, tutto dolcezza, ne soffrì profondamente. Da allora incominciò a declinare in salute[88].

Ancora agli anni bresciani risale il ballo storico *Rolla*, scritto in collaborazione con il maestro Leopoldo Angeli per la coreografia di Luigi Manzotti[89] e dato con grande successo al Teatro Apollo di Roma il 18 gennaio 1869, e al Teatro alla Scala di Milano nella stagione 1875/1876, a Napoli nel 1877 e a Venezia nella stagione 1878/1879[90].

La lunga permanenza a Brescia si concluse definitivamente nel 1876, anno in cui accettò l'incarico di direttore dell'Istituto Musicale di La Spezia[91].

Tale incarico venne mantenuto dal maestro fino ai primi mesi del 1883; nell'autunno dello stesso anno si portò in Valle Camonica per coprire il posto di maestro di cappella del duomo di Breno.

La presenza a Breno di Cipriano Pontoglio, oltre che da quattro composizioni sacre esistenti nell'archivio musicale del Duomo[92], è documentata da un biglietto postale inviato al musicista dal fabbricante

---

[88] P. FORCELLA, *Opere e Operette a Bergamo '800-'900*, Villa di Serio/Bergamo, Edizioni Villadiseriane, 2002, pp. 21/26.

[89] Luigi Manzotti (Milano 1835 – Milano 1905), coreografo e mimo. Raggiunse l'apogeo della fama con il celebre Ballo Excelsior.

[90] Cipriano Pontoglio compose un altro balletto: *Oscar o il Re dei mari,* balletto in sette atti e otto quadri del coreografo Enrico de Martino. Rappresentazioni: Teatro alla Canobbiana di Milano stagione di Carnevale 1875-1876, Napoli 1876. Cfr. E. GALLO, *L'Assedio di Brescia di Cipriano Pontoglio*, op. cit., p. 31.

[91] A questo periodo risalgono due lettere di Cipriano Pontoglio al tenore bresciano Francesco Pasini, giacenti presso la Biblioteca Queriniana di Brescia. Comune di Brescia Biblioteca Queriniana – *Raccolta Pasini* – Inventario di consistenza a cura di Paolo M. Galimberti, Brescia, aprile 1997, p. 76. Ved. Appendice.

[92] C. PONTOGLIO, *Kirie* per coro e orchestra*, Pange Lingua e Iste Confessor* per voci e orchestra*, Litanie* per solisti organo e orchestra*, Messa corale* (completa) per solisti organo e orchestra. Ved. *Inventario della musica di proprietà della Fabbriceria Parrocchiale di Breno,* Archivio Parrocchiale di Breno, 31 dicembre 1891.

bergamasco di organi da chiesa Luigi Parietti[93] e da una lettera del musicista bergamasco Francesco Manetta[94], indirizzata al signor Modesto Castelli, fabbricere della Parrocchia di Clusone, in Valle Seriana.

Riportiamo senz'altro per intero il testo delle due missive avvisando tuttavia che, per quanto riguarda la lettera del Manetta, la grafia risulta di difficile interpretazione:

All'Egregio Signor Cipriano Pontoglio
Distinto Maestro di Musica
Via Carlo Alberto n. 8
Milano

Sig. M. Pontoglio Bergamo il 27-11-83

Resta fisso il giorno 8 vent. A Breno. Inteso da dove derivano le poco buone… or (?) l'amor proprio mi spinge a pregare la S.V. ansi (sic) at insistere che abbia at andare, essendo così vicino, per visitare e sentire se ciò è veritiero.

Per suo maggior comodo di trovare, vadi (sic) pure a mio nome dal farmacista Sig. Cremagnani Celestino quale fabbricere, che trovai sull'fianco (sic) destro della chiesa stessa, potrà darci tutti i comodi possibili.

La riverisco, a rivedersi a Breno,
con stima suo dev.mo
L. Parietti[95]

Pregiatis. Signor Modesto Bergamo 23.9.85

L'Egregio Maestro Pontoglio mi domandò come era col Triduo … non avendo ancora ricevuto ne poliza (sic) ne altro.

Mi dispiace poiché le ho scritto di spedirla, sapendo che il M° veduto la Distinta voleva scrivere qualche cosa.

---

[93] Luigi Parietti (Bergamo 1835 – Tirano/Sondrio 1890), organaro.

[94] Francesco Manetta (Bergamo 1857 – ivi 1897). Compositore, pianista, organista e insegnante. Nell'archivio parrocchiale di Breno sono giacenti le seguenti composizioni: *Asperges me a Basso e Flauto obbl., Asperges me a tenore, flauto, clarinetto e tromba obbl., Miserere a tre voci*, *Litanie, Da tutti amato.*

[95] Il Biglietto Postale è giacente presso il Fondo Famiglia Bonandrini, Villa d'Almè (Bergamo).

Sarà difficile sapere il perché, il Maestro fino al 4 ottobre sta a Breno col … a Milano Via Carlo Alberto N. 8.

Il 9 ottobre si troverà a Bergamo però sarà meglio scriverle.

Pertanto la riverisco.

L'umilissimo Manetta[96]

Cipriano Pontoglio probabilmente non abitò mai a Breno; i soggiorni del musicista, nel capoluogo camuno, durati all'incirca dal 1883 al 1885, erano limitati a brevi periodi, relativi alle prove e alle esecuzioni musicali nelle grandi solennità.

Dalla sopracitata corrispondenza risulta che il Pontoglio aveva un'abitazione a Milano in via Carlo Alberto N° 8 dove teneva una frequentata scuola privata di musica, in collaborazione con il fratello Giovanni[97], anch'egli musicista.

Fra le attività svolte dal Pontoglio in territorio bresciano va ricordata la collaborazione con la Banda Luigi Pezzana di Rovato, per la quale, nel 1873 compose la polka *Ai giocatori di pallone di Rovato*[98].

Assai richiesta era la sua presenza come direttore di "contrappunti"[99] per le solennità religiose nelle provincie di Brescia e Bergamo in cui proponeva le sue apprezzate composizioni sacre, molte delle quali conservate presso l'Archivio Musicale del Duomo di Brescia.

A chiusura di queste brevi note sul Pontoglio[100] vogliamo ancora ricordare come al periodo bresciano appartengano alcune pagine pianistiche e vocali da camera di pregio, conservate presso la biblioteca

---

[96] La lettera è giacente presso l'Archivio Parrocchiale di Clusone in Valle Seriana (Bergamo).

[97] Giovanni Pontoglio (Grumello al Piano/Bergamo 1845 – Milano 1910?), compositore e didatta, fratellastro di Cipriano Pontoglio.

[98] Cfr. M. ANESA, *Dizionario della musica italiana per banda,* Gazzaniga (BG), ABBM Associazione Bergamasca Bande Musicali, 2004, p. 775.

[99] I "contrappunti" erano delle compagini vocali e strumentali formate da sole voci maschili, accompagnate dall'organo e da strumenti musicali, prevalentemente a fiato. I "contrappunti" ingaggiati da parrocchie particolarmente ricche si avvalevano anche di strumenti ad arco. Il repertorio era esclusivamente di musica sacra, composta nello stile rigorosamente operistico. Non infrequente era anche l'esecuzione di brevi brani strumentali.

[100] Cfr. P. FORCELLA, *Musica e Musicisti a Bergamo*, op. cit., pp. 175 e 176.

Queriniana, tra cui *La spigolatrice di Sapri* per canto e pianoforte, scritta sul famoso testo di Luigi Mercantini[101].

LUIGI COLLEONI

Gli anni in cui Luigi Colleoni (Bergamo/Colognola 1856 – Milano 1838), ebbe a frequentare la "Pia Scuola Musicale" di Bergamo, furono assai produttivi: molti furono gli allievi di quel periodo che in Italia e all'estero percorsero ottime carriere.

Luigi Colleoni, pianista e compositore, ebbe per insegnanti due illustri figure di artisti come il bergamasco Giovanni Bertuletti[102] e il cremasco, bergamasco d'adozione, Vincenzo Petrali[103]; quest'ultimo non esitò a segnalare l'allievo prediletto alla fabbriceria parrocchiale e al comune di Verolanuova come maestro di cappella e insegnante di musica.

Nel noto centro della bassa bresciana il Colleoni vi rimase per ben tredici anni guadagnandosi la stima di una popolazione che lo volle ricordare con una lapide in un'aula dell'asilo comunale "Boschetti".

> Quest'aula è dedicata alla perenne memoria del nob. Luigi Colleoni, esimio maestro di musica, che per molti anni consacrò le sue alte attività artistiche a Verolanuova ch'egli tanto amò riamato di pari affetto dalla popolazione.

Nel 1892 il maestro bergamasco si trasferiva a Milano «dove allargò la sfera della sua attività distinguendosi in numerosi concerti di buon livello» così lo ricordava il musicologo Gian Nicola Vessia nella sua biografia[104] dedicata al musicista insigne di Verolanuova, Agostino Donini[105].

---

[101] Luigi Mercantini (Ripatransone/Ascoli Piceno 1821 – Palermo 1872), poeta e patriota.

[102] Giovanni Bertuletti (Villa d'Almè/Bergamo 1828 – Bergamo 1904), pianista, organista e compositore.

[103] Vincenzo Petrali (Crema 1832 – Bergamo 1889), compositore, organista e pianista.

[104] Cfr. G. N. Vessia, *Agostino Donini – una vita per la musica sacra,* Milano, Rivista Internazionale di Musica Sacra, 1981 (N. 1 e N. 2).

[105] Agostino Donini (Verolanuova 1874 – ivi 1937), compositore e organista.

E proprio quest'ultimo ebbe a godere degli insegnamenti di Luigi Colleoni che gli permisero successivamente di entrare al Regio Conservatorio di Milano per dedicarsi allo studio della composizione e dell'organo.

ALESSANDRO RAVELLI

Il 10 febbraio 1904, con un dettagliato *Avviso di Concorso*, il Sindaco di Breno, Francesco Ballardini, dichiarava aperto il concorso al posto di "Maestro di Musica e di Cappella" per la banda e la parrocchia di Breno.

Nel bando veniva inoltre specificato che l'aspirante maestro, oltre che a dirigere e istruire la banda e la cappella musicale, doveva assolvere l'incarico di insegnante di pianoforte e organo[106].

Il concorso fu vinto dal bergamasco Alessandro Ravelli (Bergamo 1880 – Tirrenia/Pisa 1971), compositore, pianista e insegnante, formatosi all'Istituto Musicale Gaetano Donizetti di Bergamo con Alessandro Marinelli[107] e Guglielmo Mattioli[108].

Terminati gli studi a Bergamo nel 1903, due anni dopo si diplomò in composizione al conservatorio di Parma; risalgono a questi anni varie composizioni vocali e pianistiche che, pur essendo lavori giovanili, denotano una forte personalità dall'originale vena melodica.

La permanenza a Breno durò dal 1904 al 1909 anno in cui lasciò il centro camuno per coprire il posto di insegnante di pianoforte, organo e armonia all'Accademia Tadini di Lovere.

Gli anni brenesi non furono facili; il giovane Ravelli vide ben presto nell'arciprete don Domenico Faustinelli un temibile rivale, al punto che: «il pugnace arciprete giunse a negare al prescelto, per qualche tempo, la possibilità di prestare servizio nella chiesa, protestando fosse uomo irreligioso e della religione maldicente – nonché a boicottare la banda cittadina evitando di servirsene durante le funzioni sacre e facendole propaganda negativa presso le parrocchie valligiane.

---

[106] O. FRANZONI, *Le Società Filarmoniche Camune nell'Ottocento*, in *Lettere dall'Eremo*, giugno 1996, anno XI – Eremo dei Santi Apostoli Pietro e Paolo, Bienno (BS), pp. 23 e 24.

[107] Alessandro Marinelli (Bergamo 1865 – Bergamo 1951), pianista, organista, compositore, insegnante e critico musicale.

[108] Guglielmo Mattioli (Reggio Emilia 1857 – Bologna 1924), compositore, organista e insegnante.

Ne nacque un'aspra contesa tra il parroco e la fabbriceria il cui autorevole componente avvocato Paolo Felice Prudenzini[109] rassegnava per protesta le dimissioni, imitato dal suo gesto da quasi tutti i membri dell'organismo»[110].

Alessandro Ravelli, «forte tempra di musicista»[111], come verrà definito più avanti negli anni grazie al successo delle sue opere liriche rappresentate a Brescia e a Bergamo, era uomo dal carattere forte e deciso che, non si fece piegare neanche davanti alle scelte impostegli dal fascismo.

Tuttavia nella fabbriceria di Breno gli alleati non mancavano; primo fra tutti il citato avvocato Paolo Felice Prudenzini che gli fornirà, in seguito, il testo per l'*Inno della Pro Valle Camonica*[112].

Dal punto di vista compositivo, del periodo di permanenza a Breno, ci restano alcuni lavori, tra cui il *Compianto su la morte d'Ermengarda nell'Adelchi del Manzoni* cantata per tenore solo, coro e orchestra dell'aprile 1905.

Fra le composizioni sacre composte in Valle Camonica abbiamo: *Pange Lingua* per voce e organo del 1906, *Salve Regina* per mezzo soprano e organo o armonium[113] e l'*Inno per la Trasfigurazione di Gesù Cristo* del 1905.

Al 27 luglio 1905 risale la romanza *Primule* per soprano e pianoforte su testo di Ada Negri[114] composta ancora a Breno e forse pensata per la voce della cantante Isabella Ottini a cui il maestro aveva dedicato la *Salve Regina*, precedentemente citata.

Per quanto riguarda le composizioni bandistiche vogliamo ricordarne due: *Stornello di Lola*, trascrizione dalla mascagnana *Cavalleria Rusticana*, composta per la banda di Edolo[115] e *La vezzosa*, mazurka destinata alla banda di Breno.

---

[109] Cfr. nota n. 76.

[110] O. FRANZONI, *Le Società Filarmoniche Camune nell'Ottocento,* op. cit., pp. 27 e 28.

[111] G. GAVAZZENI, *"La Vampa" si afferma trionfalmente al Donizetti,* in «L'Eco di Bergamo» del 19 settembre 1919.

[112] O. FRANZONI, *Le Società Filarmoniche Camune nell'Ottocento,* op. cit., p. 28.

[113] Il manoscritto porta la seguente dedica: «Alla signora Isabella Ottini, anima d'artista dedica Ravelli Alessandro Breno 9-5-05».

[114] A. NEGRI (Lodi 1870 – Milano 1945), poetessa e scrittrice.

[115] Alla fine della partitura si legge: «Egregio Signor Lorenzo Sarotti Trattoria del Bersaglio – Edolo».

Nell'autunno del 1909 Alessandro Ravelli lasciò Breno per L'Accademia Tadini di Lovere dove svolse attività didattiche e direttive fino al 1920, anno in cui fu nominato insegnante di Storia della Musica e Canto Gregoriano all'Istituto Musicale Gaetano Donizetti di Bergamo; tale incarico durò fino al 1923, anno in cui dovette lasciare l'insegnamento per la mancata iscrizione al Partito Nazionale Fascista.

All'ultimo periodo di vita in quel di Breno risale la composizione del suo primo lavoro teatrale *Redenzione*, dramma lirico in tre atti su libretto di Giovanni Annibaldi[116].

L'opera andò in scena il 28 aprile 1909 al Teatro Sociale di Brescia riscuotendo un vero successo.

Redenzione ebbe cinque rappresentazioni consecutive e la stampa bresciana diede un risalto da avvenimento eccezionale:

> L'attesa per la premiere dell'opera del giovane maestro bergamasco Alessandro Ravelli era così viva, che il teatro, quasi tutto venduto fino al mezzogiorno, era ieri sera al completo: il rosso cartello "tutto esaurito" apparve allo sportello prima che incominciasse la rappresentazione. La sala del Sociale era imponente: nei palchi e nelle poltrone un pubblico scelto, elegantissimo. Da Bergamo, patria del maestro, da Lovere, sua residenza attuale, da Breno e da Milano erano venuti amici e ammiratori: ricordiamo i maestri Marinelli e Milesi dell'Istituto Musicale di Bergamo, alcuni colleghi della stampa bergamasca e l'impresario Terzi; da Milano l'agente teatrale Tavernari. Di Brescia v'erano i maestri Chimeri, Romanini, Pippo Bettoni, Capitanio, Premoli, dilettanti ed amatori: un'assemblea elettissima ed attenta.[117]

Facendo eco alla *Sentinella Bresciana*, *Il Cittadino di Brescia*, che non risparmia aspre critiche al lavoro del giovane Ravelli, in difinitiva ammette che:

> Alessandro Ravelli ha rivelato in Redenzione facile vena melodica, sufficiente ispirazione, potenzialità intellettiva ed immaginativa larga e concettosa unita ad una certa originalità di sviluppo; ma soprattutto ci compiaciamo per l'elezione dello stile e la linea della scuola prettamente e fortunatamente italiani. Gli altri requisiti, anche se in alcuni ingeniti, si possono col gusto, coll'osservazione, collo studio, assorbire e sviluppare.[118]

---

[116] Giovanni Annibaldi (sec. XX), librettista.

[117] *La Sentinella Bresciana,* 29 aprile 1909.

[118] *Il Cittadino di Brescia,* 30 aprile 1909.

Per la seconda rappresentazione di *Redenzione* il giornale *La Provincia di Brescia* dava notizia che:

> Redenzione del m.o Ravelli ebbe ieri sera per la sua seconda rappresentazione al Sociale rinnovate in tutto le felicissime accoglienze della prima. Il pubblico, scelto ed attento, mostrò di gustare assai quella musica geniale e colorita: e non tralasciò di applaudire calorosamente ai pezzi principali, cominciando dalla magnifica sinfonia, e a fine d'ogni atto, rievocando con insistenti battimani gli artisti e l'autore al proscenio.[119]

A titolo di cronaca va ricordato come Alessandro Ravelli, fra i due successi di *Redenzione* e *La Vampa*[120], nel 1911 compose il dramma in tre atti *Alba di Roma* su libretto di Ercole Rivalta[121].

La partitura, all'audizione avvenuta presso l'editore Sonzogno di Milano, destò entusiasmo; tuttavia, data la grande mole del lavoro, non si ritenne opportuno di metterla in scena e lo stesso editore, in seguito, consigliò al giovane bergamasco di lavorare sul libretto dell'atto unico *La Vampa*[122].

Purtroppo i fasti teatrali di Alessandro Ravelli non ebbero modo di rinnovarsi con i suoi due ultimi lavori teatrali: *Astelia* e *Diatestè* in cui il geniale musicista bergamasco si cimentò anche come librettista[123].

ANDREA CASTELLI

Con la geniale figura del prete musicista Andrea Castelli (Villasola di Cisano Bergamasco 1876 – Bergamo 1970), organista, compositore e insegnante, completiamo questo significativo quadro dei musicisti bergamaschi operanti in territorio bresciano.

---

[119] *La Provincia di Brescia,* 30 aprile 1909.

[120] *La Vampa*, dramma in un atto su libretto di Gustavo Macchi venne dato il 13 settembre 1919 al Teatro Donizetti di Bergamo, «affermandosi trionfalmente» (Giuseppe Gavazzeni – L'Eco di Bergamo – lunedì 15 settembre 1919).

[121] Ercole Rivalta (sec. XX), librettista, giornalista, scrittore e critico letterario.

[122] A. RAVELLI, *Ricordo di Alessandro Ravelli – musicista bergamasco nel 120° anniversario della nascita (1880-2000)* (elenco dei materiali musicali relativi all'attività del musicista Alessandro Ravelli donati alla Biblioteca Civica "A. Mai" di Bergamo in data 16 giugno 1998), dattiloscritto, s.d.

[123] Cfr. P. FORCELLA, *Musica e Musicisti a Bergamo,* op. cit., pp. 197 e 198.

Andrea Castelli scelse la via del sacerdozio avvicinandosi tuttavia giovanissimo alla musica, attraverso le prime lezioni avute dal proprio maestro elementare, tale Anacleto Airoldi, organista di Cisano Bergamasco[124] e studiando in seguito pianoforte con Giovanni Previtali[125].

Divenuto sacerdote, nel 1901, tre anni dopo, con il permesso delle autorità ecclesiastiche, si iscriverà al Conservatorio di Milano, dove avrà modo di frequentare la classe di organo e composizione di Luigi Mapelli[126], fino al 1907, anno del diploma di magistero.

La missione sacerdotale di don Andrea Castelli, eccettuato il periodo della Grande Guerra, in cui fu cappellano presso l'Ospedale Militare di Brescia, si svolse in varie parrocchie bergamasche, tra cui quella di Martinengo.

Nel 1920, il sacerdote musicista bergamasco, accetterà l'incarico di maestro di cappella del Duomo di Chiari.

La permanenza nella cittadina bresciana, in cui fu accolto con simpatia, fu molto breve; tuttavia egli lasciò un ottimo ricordo di sé e del proprio operato.

In una pubblicazione dedicata al "Coro Polifonico Città di Chiari", così si ricordava il maestro bergamasco:

> […] don Andrea Castelli, musicista di sicuro mestiere e dotato di grande bontà e simpatia. Purtroppo la sua permanenza a Chiari fu breve, essendo stato nominato parroco di Santa Lucia in Bergamo nel 1926. Di lui i vecchi cantori ricordavano la straordinaria padronanza dell'organo, la facilità d'improvvisazione, la ricca produzione di inni mottetti, canti sacri e profani.[127]

Benché don Andrea Castelli o meglio monsignor Andrea Castelli, fosse ormai lontano da Chiari, sotto le volte dell'insigne parrocchiale

---

[124] Cfr. G. MEDOLAGO, *Andrea Angelo Castelli – Sacerdote musicista 1876-1970*, Martinengo, 2006, a cura Circolo Amici della Lirica "Giuseppe Verdi" di Martinengo.

[125] Giovanni Previtali (Solza/Bergamo 1850 – Milano 1916), pianista, organista, insegnante e compositore.

[126] L. MAPELLI (Bellinzago/Milano 1855 – Milano 1913), organista, compositore e insegnante.

[127] Cfr. M. FACCHETTI, A. RAVELLI, R. TREVISI, *Il Coro Polifonico Città di Chiari – e le sue radici nella tradizione musicale clarense,* Grafiche Tidielle di Castelcovati (BS), 1978.

di Chiari risuonavano ancora le note delle sue composizioni sacre, divenute ormai popolari, di cui vogliamo ricordare, tra l'altro, l'inno, *Nome dolcissimo*[128].

APPENDICE

Due lettere di Cipriano Pontoglio, da La Spezia[129], al tenore Francesco Pasini[130].

Lettera N. 1

Città di Spezia

Carissimo amico

Ne avrai dette di grosse a mio carico giacchè me le sono meritate.

Tu così gentile a ricordarsi di me, io così villano a non rispondere a volta di corriere alle tue garbatezze.

Abbi pazienza e accogli sebbene tardi centuplicati i miei auguri per tè e per tutti i tuoi cari.

La Salveregina (sic) si stà stampando, e l'ho dedicata a tè.

Eccoti anche la romanza della notte di Natal[131], provala e se ti sta bene (come credo) rimandamela perché possa istrumentare nel tono che l'ho in oggi ridotto.

Io sono avvilito, e non voglio più scrivere.

A che far fatica se non ne intoppo mai una?

Parlami della musica di Ponchielli[132], giacchè ho sentito essere un capolavoro[133].

---

[128] Cfr. P. FORCELLA, *Musica e Musicisti a Bergamo*, op. cit., p. 308.

[129] Comune di Brescia – Biblioteca Queriniana. *Raccolta Pasini – Inventario di consistenza della sezione musicale* – a cura di Paolo M. Galimberti, Brescia, aprile 1997, p. 76.

[130] Cfr. nota n. 9.

[131] C. PONTOGLIO, *La Notte di Natale*, melodramma serio in tre atti su libretto di Giovanni Battista Paccagnoni.

[132] Amilcare Ponchielli (Paderno Fasolaro oggi Paderno Ponchielli 1834 – Milano 1886), compositore e insegnante.

[133] Probabilmente il Pontoglio allude ai successi dell'opera di Amilcare Ponchielli *Il figliuol prodigo*, opera in quattro atti su libretto di Angelo Zanardini (1880).

Beato lui che ha ingegno e sapere.

Ho salutato per tè il Sig. Brusoni, e ti ricambia tante cose. Addio e voglimi bene.

Tuo C. Pontoglio

9-1-83

P. S. Con tutto tuo comandava di vedere la Sig.na Teresina Urgnani che abita in via delle cossere. Digli se ha ricevuto una mia lettera prima delle feste, e domandaci perché non mi ha mandato nemmeno un saluto.

Di nuovo addio

Lettera N. 2

Carissimo Amico

Tu, a mio riguardo, sei una meraviglia di compiacenza – grazie amico mio e vorrei poter corrispondere a tanta gentilezza.

Parliamo prima di tutto circa la faccenda di Torino.

La commissione per la composizione annuale della nota messa funebre vien data dal Ministero dell'Interno. Il Maestro detto, ha un regalo di £. 400, e deve pensare all'esecuzione. Egli è per questo che il ministero non può nulla, è il Maestro che si deve cercare i cantanti ecc.

Per riuscire nell'intento, è duopo sapere chi è il Maestro eletto, poi ti scriverò io stesso.

Guarda anche tu di poterlo sapere.

Se mai in quest'anno non si riuscisse, io ti prometto di mettermi tosto al lavoro e per l'anno venturo farò tanto finchè ti farò primeggiare.

Io combinerei di fare le robe in modo da farti riescire (sic) in quest'intento che credo indovinare.

Ad ogni modo cercherò di farti cantare anche in quest'anno[134].

---

[134] Il 14 e il 15 gennaio 1882, Francesco Pasini partecipò all'esecuzione di una Messa per soli coro e orchestra di Cipriano Pontoglio eseguita nel teatro di La Spezia. *L'Eco di Bergamo* del 23/24 gennaio 1882 riportava un articolo del giornale *Il Lavoro* in cui veniva descritto il notevole successo del lavoro "colossale" del Pontoglio e, a riguardo del tenore Pasini che interpretò il *Gratias*, venne riportato che:

«Il *Gratias* fu bissato, e il gentile tenore sig. Pasini, dovette colla sua inarrivabile voce contentare il pubblico che richiedeva la ripetizione del pezzo, che per la forma sembrò una stupenda romanza».

Scriverò all'editore per sapere se la Salve Regina è stata perduta.

Fra brevi giorni do un esperimento pubblico per gli alunni della mia Scuola di Musica[135].

Per questo sono occupatissimo, subito dopo istromenterò la Romanza[136] e te la spedirò subito.

Avevo una lettera del grande Trasi di Vercelli, ma non mi è dato ritrovarla, se mai te la manderò.

Rinnovo i miei più sentiti ringraziamenti ed ove posso comandami.

Tante cose alla tua gent.ma Signora.

Abbiti una sincera stretta di mano dal tuo

Aff. Cipriano Pontoglio

24-4-83

Ho scritto per l'ora detto esperimento un bel andante per istromenti ad arco – Se lo vorrai te lo manderò.

Di nuovo addio

BIBLIOGRAFIA

Biblioteche e Archivi

Biblioteca Queriniana Brescia – Fondo Francesco Pasini.
Biblioteca Civica "A. Mai" Bergamo – Fondo Giovanni Simone Mayr.
Biblioteca del Conservatorio Giuseppe Verdi – Milano.
Biblioteca dell'Istituto Musicale Gaetano Donizetti – Bergamo.
Biblioteca Nazionale Braidense – Ufficio Ricerca Fondi Musicali – Milano.
Archivio Parrocchiale del Duomo di Breno.
Archivio Parrocchiale del Duomo di Chiari.
Archivio Musicale del Duomo di Brescia.
Archivio Musicale della Basilica delle Grazie – Brescia.
Fondazione Morcelli – Repossi Chiari.

Opere di consultazione

Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti, Torino, UTET, 1985/1990.

---

[135] Istituto Musicale di La Spezia.

[136] Cfr. nota n. 120.

Enciclopedia Universale Rizzoli Larousse, Milano, Rizzoli Editore, 1966.

Dizionario Biografico degli Italiani, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.

Enciclopedia Bresciana, Vol. I, Brescia, Edizioni "La Voce del Popolo".

G. BIGNAMI, *Enciclopedia dei Musicisti Bresciani*, Brescia, Fondazione Civiltà Bresciana, 1985.

G. DONATI-PETTÈNI, *L'Istituto Musicale Gaetano Donizetti La Cappella Musicale di Santa Maria Maggiore Il Museo Donizettiano*, in G. ZAVADINI, (a cura di) *Elenco generale degli allievi e cenni sulla loro carriera*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1928.

G. N. VETRO, *Le bande militari del Regio Esercito dalla proclamazione del Regno d'Italia alla prima Guerra Mondiale, 1861-1915,* Roma, Edizioni dello Stato Maggiore dell'Esercito, Ufficio Storico, 2010.

Teatro Grande – Brescia 1971. Cronologia degli spettacoli e due scritti di presentazione: *Il nostro teatro – cinque sale in trecento anni* di F. L. – *Perché il Teatro Grande fu chiamato Grande* di G. V., cura della Deputazione del Teatro Grande, Brescia, 1971.

«Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 2013, Brescia 2018.
ISSN 0375-6181

LUIGI AMEDEO BIGLIONE DI VIARIGI*

LETTERE INEDITE DI FRANCESCO BETTONI: ATTESE, POLITICA, CULTURA**

Le lettere, che presentiamo oggi, sono state scritte dal conte Francesco Bettoni, vissuto dal 1769 al 1851, e indirizzate a Don Ercoliano Ercoliani, da Brescia a Bogliaco, ove nel noto palazzo Bettoni, l'Ecoliani abitava. Sono conservate nell'archivio dei conti Bettoni Terzago.

Una vita, quindi, quella del Bettoni, vissuta fra due secoli, da metà, circa, del Settecento, a metà, proprio, dell'Ottocento e queste sue lettere vanno dal 23 febbraio 1814 al 12 agosto 1825.

Il 1814 fu un anno caratterizzato per l'Europa e per l'Italia da grandi avvenimenti, che entrano pienamente e abbondantemente nella prima serie (possiamo dire) di queste lettere: un anno su cui spesso non ci soffermiamo, ma che costituisce a suo modo un passaggio di grande importanza fra (si potrebbe dire) due mondi diversi e in parte opposti, quello napoleonico e quello della Restaurazione, con la caduta del regno d'Italia, retto da Eugenio de Beauharnais, l'aggregazione del Veneto e della Lombardia (con il milanese dall'Adda al Ticino già austriaco e le provincie a est dell'Adda, già veneziane) all'impero asburgico, con l'inizio, quindi a Brescia, del governo austriaco, che sarebbe durato per 45 anni fino alla seconda guerra d'indipendenza del 1859 ed esattamente il 13 giugno di quell'anno quando a Brescia entrò Garibaldi, seguito il 17 da Vittorio Emanuele II e quindi da Napoleone III, imperatore dei Francesi.

Queste lettere del Bettoni sono in numero di 90; sono una serie di lettere private, ma scritte da parte di un personaggio molto infor-

---

* Socio effettivo dell'Ateneo di Brescia. Defunto il 23 giugno 2016.

** Conferenza tenuta il 12 aprile 2013.

mato sulle vicende del tempo, e sulle notizie che egli trasmetteva all'amico parla di situazioni politiche, assunte da varie fonti e inerenti ad anni di transizione, gli anni che vanno dal passaggio appunto di Brescia dal regno d'Italia al governo austriaco, ai primi moti e alla richiesta della Costituzione in Spagna, ai moti carbonari di Milano, di Napoli, della Lombardia, della stessa Brescia e (chiaro) del Piemonte.

Seguiamole lungo un percorso cronologico, quindi, di sette anni, ma, come ho detto, anni importanti, quelli che costituirono poi storicamente lo spessore politico e territoriale dell'Europa, dall'età della Restaurazione e dei primi rivolgimenti politici del Risorgimento italiano. Definizione che diamo noi posteri, ma che nelle lettere del Bettoni, essendo esse cronaca del tempo, non potevano certo avere allora il significato e la valenza che assunsero poi nella storiografia successiva. Ma questo è il loro fascino, come lo sono sempre gli epistolari e i diari, che non possono, di loro natura, prevedere il futuro, ma che hanno, per questo motivo, il prezioso valore di offrirci gli stati d'animo, le apprensioni, le attese, le sospensioni psicologiche e sentimentali dei tempi in cui i fatti si stanno dipanando: una storia proprio vissuta sul suo attuarsi e nel suo divenire.

Vediamo, innanzi tutto, quali furono in sintesi i lineamenti storici in cui si collocano le lettere del Bettoni del 1814. Nell'aprile di quell'anno, sei mesi dopo la sconfitta di Napoleone a Lipsia, si susseguirono una serie di eventi a sfavore della Francia, quali l'entrata a Parigi degli alleati della VI coalizione antifrancese, l'abdicazione il 5 aprile dell'imperatore, con la sua conseguente relegazione all'isola d'Elba, la convenzione il 16 aprile di Scharino-Rizzino, che sancì, fra l'altro, il ritiro in patria delle truppe francesi dislocate in Italia, i disordini il 20 aprile di Milano, l'ingresso a Brescia il 28 aprile degli Austriaci, mentre, il 12 giugno, un proclama del maresciallo austriaco Bellegarde annunciava l'annessione della Lombardia all'impero asburgico, primo atto ufficiale di una nuova fisionomia politica.

Pochi mesi dopo, nel settembre, ebbe inizio un evento purtroppo molto meno noto di quanto meriterebbe: la così detta "Congiura dei generali", cui parteciparono i due generali napoleonici Giuseppe e Teodoro Lechi e il patriota valsabbino Silvio Moretti, che implicato poi nei moti del 1821 e condannato al carcere allo Spielberg vi morì nel 1832.

Fu la prima rivolta verso la dominazione austriaca in Lombardia, ben sette anni prima dei moti del 1821 e solo tre mesi dopo l'annessione ufficiale della Lombardia all'Impero d'Austria.

Il 28 febbraio Bettoni scrive:

> Pare siamo alla vigilia di gran novità in Italia [...] che Dio ci tenga lontano dal flagello di una guerra guerreggiata sul nostro territorio [...] Si diceva che era pessimo l'anno 1813 ma mi pare che il 14 voglia essere assai peggiore.

Queste ansie provenivano indubbiamente dal fatto che la guerra investì anche le zone tra il Veneto e la Lombardia, intorno al Mincio, oltre che l'Emilia, fra gli alleati antifrancesi e l'esercito del Regno d'Italia.

Il 2 marzo il Bettoni scriveva: «Niente si sa di nuovo. Si diceva che avesse battuto verso Piacenza gli alleati e fosse entrato in Parma» e il 29 marzo «La Corte (*del Vicere Beauharnais*) oggi sarà partita da Milano per Mantova e si dice che tutti i ministri debbano seguirla».

Ma l'evento principale, che muta la storia e la realtà di Brescia è quello riferito nella lettera di un mese dopo, il 29 aprile: «Ieri alle una fecero il loro ingresso gli Austriaci in Città».

Pensiamo a questa data, che spesso sfugge: il 28 aprile 1814, che segna l'inizio del Governo Austriaco, a Brescia, per la prima volta nella sua storia (salvo nel 1799, nell'età Cisalpina) rimanendovi sino al 1859, eccetto dalla fine del marzo 1848 a, esattamente, il 16 agosto di quell'anno, quando gli austriaci ritornarono dopo mesi in città.

Nello stesso 29 aprile il Bettoni riferiva:

> Oggi la truppa si ferma accantonata in molti paesi del circondario non essendosi fermati in città che 2000 uomini fra Cavalleria e Infanteria.

È importante la lettera del 6 maggio nella quale il Bettoni parla di «ottime notizie» avute da Marcantonio Fé da Parigi, il quale, a sua volta, gli aveva scritto dalla capitale francese che la Deputazione Elettorale italiana, prima di ritornare in patria, aveva chiesto e ottenuto di essere ricevuta dall'Imperatore d'Austria, Francesco I, per essere informata sui destini della situazione in Italia e che dall'imperatore ebbe interessanti notizie, come quella dell'invio di un arciduca a Milano; di un altro governo a Venezia, e che le due città di Brescia e di Bergamo sarebbero potute essere soggette all'uno o all'altro governo (cioè di Milano o di Venezia) «come più loro piacerà ed interesserà».

Si intravede, già qui, quello che sarà poi il Regno del Lombardo Veneto affidato a un Viceré. E proprio dallo stesso imperatore è delineata quella che noi oggi chiamiamo la Restaurazione.

Il 13 giugno il Bettoni informa del Manifesto emanato il giorno prima dal maresciallo austriaco Bellegarde, datato, appunto da Milano, il 12 giugno 1814, in cui veniva comunicato che la Lombardia orientale (quella cioè ex-Veneta) passava sotto l'Austria unita allo Stato Veneto. Si andava configurando la situazione che sarebbe uscita dal Congresso di Vienna in merito alla dominazione austriaca in Milano.

Queste notizie, aggiunge il Bettoni, «hanno riempito tutti di lusinghe» e lo stesso Fe' scrive il tutto con somma compiacenza. Si potrebbe dissertare a lungo sulle due Austrie: quella di Maria Teresa e di Giuseppe II e quella della Restaurazione.

Il 13 giugno notifica il proclama del maresciallo Bellegarde «nel quale (*dice,* [*N.d.A.*]) egli prende possesso a nome dell'Imperatore d'Austria di Bergamo, Crema e Brescia e le unisce allo Stato Veneto».

Il 20 riferisce che la Deputazione bresciana al Bellegarde «è stata benissimo accolta dal Maresciallo e così dallo stesso è stato bene accolto l'indirizzo della città al Sovrano che ha promesso di accompagnare egli stesso con l'elogio dei bresciani mentre il Maresciallo ha sempre parlato bene di noi».

Il 28 giugno leggiamo una notizia importante sulla nuova situazione venutasi a creare a Brescia: la presenza, cioè, sia delle truppe dell'esercito del Regno d'Italia, sia di quelle austriache, una situazione che durerà sino alla fine di luglio, quando un'ordinanza del Bellegarde stabiliva che dal 1° agosto veniva sciolto lo Stato Maggiore dell'esercito italiano, e lo scioglimento delle truppe italiane.

Il 28 giugno, dunque, scrive il Bettoni che l'indomani si sarebbe dovuta fare l'organizzazione della truppa italiana che si trovava in città. E annotava: «Vi è molto malumore tra questi ufficiali e Dio faccia che non abbiano a succedere disordini».

E i disordini avvennero. Il 10 luglio il Bettoni riferisce di una rissa, alla Loggia, fra italiani e austriaci e, il 29, di un duello.

Sappiamo che fu doloroso lo scioglimento delle truppe italiane, un celebre protagonista dei tempi, il generale Teodoro Lechi, nelle sue Memorie scrive:

> Mi fu ordinato di far venire li Veliti e i Granatieri a Vimercate *(Veliti e Granatieri facevano parte eletta nella Guardia Reale comandata dal Lechi* [*N.d.A.*]*)* […] I due battaglioni dei Granatieri vollero avere i loro stendardi, affidarono a me le due aquile, dateci da Napoleone, abbruciarono le aste e la drapperia, si divisero le ceneri, le distribuirono nella zuppa e le ingoiarono, sembrandogli così di avere mantenuto il giuramento fatto nel riceverle di non abbandonarle giammai.

Le aquile furono conservate dal gen. Lechi e offerte nel 1848 a Carlo Alberto, in una significativa continuazione fra il Regno d'Italia napoleonico e la prima guerra d'indipendenza.

Vivaci sono le narrazioni che il Bettoni rappresenta, in modo, spesso, discorsivo; ecco per esempio, un passo riguardante l'alta politica austriaca, in una lettera del 20 febbraio 1818:

> A queste faraggine di arretrati ed alla spesa enorme incontrata si scosse l'Imperatore, chiamò Metternich e gli disse: vedo che i vostri consigli sono giusti e che conviene si faccia una riforma nel governo. Ma la difficoltà è di trovare una persona capace e che abbia tutti i requisiti per fare un buon Ministro dell'Interno. A questa ricerca del Sovrano Metternich si accorse che le mire dello stesso non erano sulla sua persona onde per farsi un merito verso il nuovo Ministro, col nominarlo egli stesso, suggerì Sauran. A questo proposito l'Imperatore disse: questa è la volta che il mio Ministro è stato della mia opinione; io pure avevo gli occhi sopra un tale soggetto parendomi l'unico nella Monarchia ed ho piacere che voi pure siate entrato nelle mie viste; onde spedite al momento un corriere a Sauran con ordine che prontamente venga a Vienna.

Ed un evento bresciano, in una lettera del 18 settembre 1818:

> Ieri arrivarono le Monache Salesiane fondatrici di questo collegio a Santa Croce. L'incontro fu bello e numeroso di carrozze e legni scoperti; saranno stati più di venti oltre quelle del seguito e della scorta da Alzano fino a Brescia che erano quattro. La Municipalità e il Delegato le aspettarono nel Convento, il Vescovo in Chiesa vestito pontificalmente; appena smontate processionalmente si portarono dalla porta del collegio alla Chiesa dove le incontrò sul limitare il Vescovo ed inginocchiatesi alla sua presenza egli le benedì e fece loro un piccolo discorso; indi processionalmente andarono all'altare maggiore da dove, dopo breve preghiera, ritornarono con lo steso ordine ed accompagnate dal Vescovo con Croce avanti al monastero dove tutta la comitiva si trattenne per un'ora circa.
>
> Questa mattina alla 7.30 il Vescovo fece pontificale nella Chiesa e non so se abbia fatta la formalità della Clausura il che non credo giacchè in questi primi giorni occorreva molta assistenza degli estranei. Sono due sorelle le monache venute da Alzano e due le monache che si uniscono a loro dal soppresso collegio di salesiane di Darfo; oggi o domani apriranno il noviziato.

Nel marzo del 1820, parla delle vicende della Spagna, della sua Costituzione elargita nel 1812, chiedendosi che cosa accadrà quando

saranno radunate le Cortes, e il re si troverà di fronte i suoi nemici «che hanno tante vendette da praticare per esili sofferti, per confische di beni, per condanne di morte nella propria famiglia».

In una lettera del 19 giugno dello stesso anno, parla delle vicende della Francia, e scrive:

> A Parigi il giorno 4, 5 e 6 vi furono dei torbidi che dovettero essere dispersi dalla forza armata nonostante gli ordini emanati dal Ministro Prefetto di Polizia che qualunque riunione composta da più di tre individui sarebbe considerata come unione sediziosa e che se al primo ordine non si fosse sciolta si sarebbe ordinato alle truppe di linea e dalla gendarmeria di disperderla con la forza e con l'arresto delle persone. Pretesto a queste sedizioni è la legge che ora è discussa alla Camera dei Deputati sulle elezioni, il primo articolo della quale essendo stato approvato con una maggiorità di soli 5 voti. La discussione è stata fatta con molto accanimento, essendo il primo articolo della legge il più interessante; prese parte anche la popolazione che da quello che pare fu istigata dai deputati membri dell'opposizione gridando Viva la Carta grido di unione e di sedizione. Dico istigati dai membri dell'opposizione col pretesto della poca sicurezza personale dei deputati che avrebbe impedito di andare alla Camera per proporre l'aggiornamento della legge. Sarebbe buona cosa che i perturbatori della pubblica quiete venissero arrestati.

Il 17 luglio il Bettoni scrive della situazione della rivoluzione di Napoli:

> Si sa di certo che il popolo unito alla truppa, che non ha voluto obbedire al comando del re, ha obbligato questi a promettere un governo costituzionale, di licenziare entro 24 ore il Generale supremo delle truppe che è un irlandese di cognome Nugent che prima era al servizio dell'Austria […] e che il generale Carrascosa sia stato quello che si è messo alla testa delle truppe. Questo è un gran cattivo esempio e a questo punto temo di sentire lo stesso a Roma quanto in Francia benché quivi il sovrano sia molto amato, e forse a Torino. Regni tutti che sono serviti da truppe nazionali. Cosa poi starà per succedere nel Regno Lombardo Veneto non si può prevedere ma sarà difficile senza effusione di sangue essendo queste truppe straniere e ligie al comando

e conclude

> I sovrani uniti in Sacra Allenza staranno essi tranquilli a questa vertigine costituzionale?

In una lettera del 24 luglio torna sulla rivoluzione di Napoli e scrive:

> La Costituzione è quella stessa di Spagna fuori di qualche piccola variazione resasi necessaria per la diversità degli Stati.

Infine l'11 agosto scrive riguardo all'insurrezione di Palermo che

> tranne la città il rimanente dell'isola è tranquillo e gli isolani hanno giurato alla Costituzione già proclamata a Napoli.

In precedenza il 4 agosto aveva scritto che i prussiani

> da molto tempo sono inquieti e facilmente si ammutinano, motivo di ciò l'arresto di diversi professori di quelle università e licei per le loro massime democratiche e liberali e per le dottrine che insegnano. Altro motivo è quello che il re che aveva promesso sin dall'anno scorso di dare ai suoi popoli una Costituzione siano ad ora non l'ha ancora data e va procrastinando ora con un pretesto ora con un altro.

Vediamo, perciò come il Bettoni seguisse tutti gli eventi del tempo e ne dibattesse personalmente con precise osservazioni.

Nell'agosto e nel settembre dello stesso 1820 fornisce l'informazione dell'arrivo a Brescia del primo e poi del secondo battaglione Tirolese e il 15 marzo dell'anno successivo dello scontro avvenuto fra il generale napoletano Guglielmo Pepe e gli austriaci tra il 7 e l'8 marzo (quindi pochi giorni prima) al passo di Antrodoco, in seguito alla vittoria austriaca, queste truppe entrarono, è noto, in Napoli, ove il Parlamento costituzionale si scioglieva.

Ed ecco le notizie sui moti di Torino e in Lombardia. Di Torino dice che non fu rivoluzione, ma che solo si verificarono degli arresti. Della Lombardia parla del Confalonieri, del Trecchi, del Pallavicini, del bresciano Filippo Ugoni, esule a Parigi, sfuggito, precisa, mentre erano andati per arrestarlo.

Il 25 gennaio 1822, Bettoni scrive:

> La polizia e la gendarmeria hanno di nuovo inasprito i bresciani per le misure fatte prendere dalle pattuglie che girano la notte specialmente sulle strade più frequentate. Hanno avuto la sfacciataggine di mettere la lanterna in faccia alle persone di domandargli il nome d'abitazione se erano impiegati o possidenti se impiegati li lasciavano andare per i fatti loro se erano possidenti la gendarmeria ordinava al commesso di polizia di frugargli il vestito per vedere se aveva armi onde vedete se è giusta tal generale indignazione. Tutte le pattuglie erano composte da quattro soldati un gendarme e un commesso di polizia. A Milano la polizia nei suoi rapporti mette in cattiva luce i bresciani.

Il 5 aprile del medesimo anno scrive:

> Ieri alle cinque del mattino giunse da Milano un commissario di Polizia il quale andò subito dal Delegato e con esso convertiva l'arresto per la terza o quarta volta di Giacinto Mompiani. Alla sua casa mandarono quattro uomini della polizia e dalle sei quel commissario si portò alla casa Mompiani dove eseguì l'arresto che fu condotto a Sant'Urbano per essere trasportato a Milano. Il commissario gira nel territorio per fare qualche altro arresto. Si portò anche in casa Ugoni dove interrogarono lo zio don Checco se avesse cognizione dove fosse Filippo Ugoni: al che rispose "A Parigi". Come lo sapevano? Per lettere ricevute. Domandò di vederle ed essi gnene (sic!) consegnarono due o tre che gli mandò il permesso di portarle seco e che ne partirono. Ma ho inteso che abbiano fatte altre indagini. Non so comprendere come Giacinto Mompiani sia così perseguitato. O che egli è un grande imprudente, il che temo, o che egli è disgraziato per essere buono e sincero. Voglio lusingarmi che l'arresto non avrà cattive conseguenze ma in tutti i casi non sono queste misure che lascino l'animo interamente tranquillo ne alla famiglia ne all'arrestato.

Il 29 luglio 1822 scrive:

> La Commissione straordinaria a Milano confirma il far pratica di arresti […] non so quando vogliano terminare.

Il 21 luglio 1823 riferisce che il Presidente della Corte d'Appello gli disse fra l'altro che i bresciani detenuti sono quelli che danno il maggior fastidio ai giudici.

Nel febbraio del 1822 in alcune lettere datate 4, 8 e 11 si parla della visita a Brescia del Viceré. Il 4 scrive:

> Venerdì sarà a Brescia il vicerè con la moglie e andrà a pernottare a casa Martinengo.

L'8 scrive:

> Questa mattina si aspetta il vicerè che arriverà tra l'una e le due andrà a prendere la benedizione del Santissimo a San Giuseppe che è l'ultimo giorno del Triduo la di cui macchina accesa è degna di essere veduta anco da un sovrano.

Infine l'11 scrive:

> Il viceré col suo seguito arrivò poco dopo le cinque pomeridiane a partì a mezzogiorno del sabato […] Il Teatro era assai bello e affollato

> di gente, fu ricevuto con applausi maggiori del solito, convien dire che il nostro Podestà abbia fatto venir maggior gente pagando loro il biglietto perché battessero le mani alla sua comparsa e al suo uscire. La mattina andò a visitare il Ginnasio che è traslocato al palazzo olim Bargnani […] indi alle Grazie.

Il 5 aprile 1822 scriveva su Mompiani parlando «delle persecuzioni giuste od ingiuste che soffre» e aggiunge che era, per i suoi sentimenti religiosi, deriso e «chiamato il Santo Carbonaro».

Il 12 agosto 1825 notificava che nel prossimo mese di novembre sarebbe stato trasportato lo Stato Maggiore delle truppe in Milano, in Verona e che a Brescia vi sarebbe stato un Tenente Maresciallo e un Generale, con l'aumento della guarnigione di due compagnie.

Le lettere di Francesco Bettoni aprono non alcuni, ma molti e ampi spazi sul suo tempo. Sono uno spaccato sulla città e sulle varie vicende che erano storicamente all'origine di anni lunghi, duri, di attese e, da parte dei patrioti, di sofferenze.

Come possiamo considerare queste lettere nel campo della storiografia e in quello, effettivo, dei fatti?

Per questo ultimo aspetto esse sono uno specchio diretto degli eventi nuovi, di vasta risonanza e, soprattutto direi, in rapida evoluzione, per cui le osservazioni di un testimone attento e informato come il Bettoni, acquistano una grande importanza, trasmettendoci gli stati d'animo e i presagi di tempi ricchi e densi di mutazioni.

È certo più facile riferire i fatti che le loro trasformazioni. Vanno lette e soppesate. Il carattere dell'incertezza sul futuro si manifesta chiaramente nelle varie espressioni del Bettoni: «Il tempo farà conoscere la veracità dei fatti, ma intanto lasciano luogo a molti dubbi»; «Pare siamo alla vigilia di gran novità in Italia»; «Che Dio ci tenga lontano dal flagello d'una guerra»; «Che tanti sacrifici abbiano un fine felice, questi sono i voti che porgo all'Altissimo»; «Niente si sa di nuovo»; «Ora si aspetta quale sarà il nostro destino»; «Non già entro il mese si saprà la nostra sorte futura».

Gli anni presenti nelle lettere di Francesco Bettoni si collocano nel solco dell'ampio clima generale di un'età particolare in Italia, quella costituita e rappresentata dalle origini del Risorgimento, un'età su cui si è dibattuto e si dibatte spesso nell'ambito della genesi dello Stato nazionale e unitario.

E si sa che su questo delicato e fondamentale problema c'è tutta una vastissima bibliografia. Quindi queste lettere si collocano, appunto, in questo campo.

«Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 2013, Brescia 2018.
ISSN 0375-6181

MARINO PESSINA*

L'ESPLORATORE E "L'AVVENTURA DEL VIOLINO"**

Vorrei cominciare con un ricordo personale, che risale ai primissimi anni Novanta: Claudio Sartori già anziano seduto a un tavolino al primo piano della biblioteca del Conservatorio di Milano, di fronte alla stanza dei periodici, assorto nel suo lavoro. La direttrice ci permetteva di salire per consultare direttamente le annate delle riviste, ma ogni volta ci raccomandava di non disturbare il professore e noi, giovani aspiranti musicologi, lo osservavamo di soppiatto e con timore reverenziale. Poi si ammalò; la sua postazione rimase vuota, ma ugualmente intangibile. Rivivo oggi questo ricordo con un po' d'emozione e lo conservo come un insegnamento: un monito all'essenzialità, alla costanza, alla meticolosità e all'amore per le fonti.

Questi sono i tratti che hanno caratterizzato un po' tutta l'attività di Sartori. I suoi contributi hanno costituito nel corso dei decenni un *corpus* poderoso, che evidenzia una gamma d'interessi e di competenze vastissima[1], ma anche un continuo, amorevole ritorno sui

* Musicologo, docente di Teoria dell'armonia e analisi presso il Conservatorio "Luca Marenzio" di Brescia, sex. Di Darfo Boario Terme.

** Conferenza tenuta venerdì 17 maggio 2013 in occasione del pomeriggio di studi *Brescia ricorda Claudio Giulio Sartori a 100 anni dalla nascita*

[1] Trattatistica antica, manoscritti ed edizioni, biografie di musicisti italiani "maggiori" e "minori"; l'opera e i suoi protagonisti, le biblioteche, ma anche Brescia e le sue figure di spicco e un costante impegno civile; un esempio: *La mamma di San Vittore* (1952), biografia di madre Enrichetta Maria Alfieri, suora recentemente beatificata, che operò nel carcere milanese e che fu particolarmente attiva durante la Resistenza.

medesimi oggetti d'indagine, quasi seguendo un'aspirazione all'esaustività[2]. È così che Sartori è divenuto uno dei massimi studiosi di livello internazionale e si è guadagnato il riconoscimento e la riconoscenza dell'intera comunità musicologica[3].

Quando morì, il «Corriere della sera» ne annunciò la scomparsa con un breve articolo dal titolo suggestivo: *È morto Claudio Sartori esploratore della musica*[4]. Quel titolo allora mi colpì molto e oggi ho deciso di riprenderlo per quest'intervento, che dedico al libro di Sartori forse più bello: *L'avventura del violino*.

Il volume è il frutto d'una ricerca che il musicologo condusse per decenni, documentata nelle sue tappe intermedie da diverse pubblicazioni[5] e poi descritta dal Sartori a posteriori in un simpatico corollario[6].

Pubblicato dalla ERI nel 1978, già dal suo titolo completo lascia trasparire il taglio impressogli dall'autore *L'avventura del violino.*

---

[2] Esemplari l'impegno nella librettistica, sfociato nel monumentale catalogo *I libretti italiani a stampa fino al 1800* (1994) e quello, ugualmente indefesso, profuso nell'URFM del quale fu fondatore con Mariangela Donà (1965) e direttore fino al 1981.

[3] Ricordo il volume *Scritti in memoria di Claudio Sartori*, a cura di Mariangela Donà e François Lesure, Milano, LIM, 1997.

[4] «*È morto Claudio Sartori esploratore della musica*, 81 anni, fondatore nel 1964 dell'Ufficio ricerca fondi musicali della Biblioteca Nazionale Braidense di Milano.

Milano. È morto a Milano Claudio Sartori, 81 anni, fondatore nel 1964 dell'Ufficio ricerca fondi musicali della Biblioteca Nazionale Braidense di Milano. Sartori, che era nato a Brescia, è stato una delle figure di primaria importanza per la musicologia e la bibliografia musicale internazionali. Autore di saggi e di biografie critiche di Monteverdi e Puccini, ha contribuito alla fondazione delle principali associazioni di musicologi e bibliotecari musicali e alla realizzazione delle più importanti iniziative internazionali di catalogazione di fondi musicali. Con l'Ufficio ricerca fondi musicali, Sartori creò il catalogo nazionale della musica a stampa e manoscritta presente nelle biblioteche pubbliche, private ed ecclesiastiche italiane. Aveva appena consegnato alle stampe l'ultimo volume di un'opera cominciata oltre 30 anni fa: il catalogo dei libretti per musica italiani stampati fino al 1800 e conservati in tutte le biblioteche del mondo.» («Corriere della sera», 13 maggio 1994, p. 27).

[5] *Antonio Bazzini negli ultimi anni* («Brescia», 1936); *Da Turandot a Turanda* («Chigiana» XXXI, 1974); *Quisquilie pucciniane e intuizioni bazziniane* («Nuova rivista Musicale Italiana» 8/3 1974); *Bazzini e i suoi maestri* («Nuova rivista Musicale Italiana» 11/4 1977); *Antonio Bazzini e il teatro lirico*, (in *Il melodramma dell'ottocento,* Torino, Einaudi, 1977).

[6] L'intervento all'Ateneo *L'avventura del violino. Un vecchio libro,* raccolto in «I Commentari dell'Ateneo di Brescia per il 1982», Brescia, Geroldi, 1983.

L'Italia musicale dell'Ottocento nella biografia e nei carteggi di Antonio Bazzini: uno strumento, il violino, dà vita a un'avventura; un illustre virtuoso, Antonio Bazzini, la vive in pienezza e la condivide con altri; così, attraverso la biografia e i rapporti intessuti dal violinista coi musicisti coevi, Sartori arriva a tracciare uno spaccato dell'intera vita musicale italiana del secondo Ottocento. È un percorso dal particolare al generale; un cammino che dalle testimonianze documentarie conduce alla biografia e da questa alla ricostruzione dell'intreccio storico-culturale coevo; un itinerario sviluppato secondo un orientamento storiografico solido, sostanziato da un'impressionante mole d'informazioni precise e di riflessioni significative, che risultano ancora oggi indispensabili a chiunque intenda occuparsi del secondo Ottocento strumentale italiano.

Il volume si apre con una breve *Nota irrilevante*, che si rivela però essenziale per comprendere la personalità dell'autore, il suo singolare rapporto con Bazzini e il significato stesso dell'operazione culturale cui il libro dà vita. Vorrei leggervene alcune parti, partendo proprio dall'*incipit*:

> Bazzini è stato il compagno di tutta la mia vita. [...] Essendo anch'io bresciano [...] un incontro con [lui] era inevitabile, poiché il suo ricordo, anche se appannato, era tuttora vivo. [...]
>
> [Quando] scopersi il carteggio [...] in casa Franchi [...] imparai il Bazzini di tutti i giorni, come parlava, come scriveva e come sentiva. Fu la scintilla che diede fuoco al desiderio di studiare tenacemente la biografia e l'opera di questo musicista, la cui importanza mi si rivelava a poco a poco ben oltre i confini della cittadina patria. E mi dedicai alle prime ricerche. [...]
>
> Mano a mano che la figura di Bazzini ingigantiva, la sua funzione di protagonista nella vita musicale ottocentesca italiana finiva con lo spaventarmi. [...] Bisognava capovolgere il cannocchiale, dimenticare la consueta concezione dell'ottocento italiano come del secolo esclusivamente melodrammatico, non guardare più solamente a Verdi come l'unico protagonista, e affiancargli Bazzini [...] sempre presente con l'opera, con la mente e con il cuore a salvare e continuare una tradizione altrettanto italiana di musica strumentale e sinfonica.
>
> Davanti a questa nuova prospettiva [...] ritenni le mie forze ancora troppo deboli. [...] Decisi di aspettare, di continuare cioè a raccogliere tenacemente il materiale necessario. [...] Di Bazzini non doveva parlare il giovane Sartori alla ricerca di un successo scandalistico, ma [...] un Sartori musicologo credibile. Lo sono diventato? Temo di sì. [...] Per me, alla conclusione ormai della mia vita, è giunto il momento di riassumere quanto sono andato raccogliendo in tutti questi anni.

> Credo [...] di aver raccolto buona parte del materiale essenziale [...] e di averlo ordinato nel modo migliore perché altri possa dare brevemente e lapidariamente, come occorrerà, l'ultima mano a questo lavoro di affettuosa ricostruzione.[7]

Da questi passi emerge il vivo interesse di Sartori per Bazzini, ma traspare anche qualche elemento dello stile sartoriano: l'ostinata ricerca dei materiali documentari; la coscienza che la riflessione storica è progressiva e necessita di sedimentazione e risistemazione continue; l'umiltà di chi lavora senza manie di protagonismo, sapendo che la ricerca è sempre collettiva e che il proprio operato è un lascito che altri contribuiranno a perfezionare e a far fruttare.

Alla *Nota* segue un'*Introduzione* che Sartori sottotitola "Un problema sociale". Qui il musicologo sottolinea lo stretto rapporto che sempre intercorre tra produzione musicale e relativa situazione sociale e lo esemplifica, riguardo all'Ottocento italiano, in un acuto schizzo, in cui colloca e pone in relazione tra loro istituzione teatrale, opera, pubblico (anzi i pubblici, al plurale), salotti, editoria, attività dei centri maggiori e minori. E conclude:

> Per questo riteniamo che il tracciare la biografia di Antonio Bazzini sia la prima tappa essenziale per conoscere veramente da vicino l'intera produzione musicale del secolo scorso e le sue ragioni soprattutto sociali. Non tanto per la rappresentatività di quell'artista, [...] quanto per il fatto che ricercando tutte le possibili notizie su Bazzini ci siamo addentrati nelle spire della vita sociale e musicale dell'Ottocento, mettendo sì particolarmente in luce i caratteri della vita musicale di Brescia, [...], ma [...] prendendo [...] le manifestazioni bresciane a paradigma e modello della vita musicale di tutte le cittadine e provincie italiane del secolo scorso. [...] Solo in questo modo si potranno certamente ricostruire le tessere di quel magnifico mosaico che si rivelerà l'intera vita musicale del secolo scorso.[8]

Mi pare che queste siano indicazioni interessanti per cogliere la coscienza storiografica di Sartori, il *modus operandi* del musicologo e il valore esemplare, quasi didascalico, che questo libro assume al di là dei suoi contenuti specifici.

E finalmente la narrazione storica ha inizio. Nella prima metà del volume, Sartori stende un'ampia biografia di Bazzini articolandola

---

[7] pp. 7-8.
[8] p. 13.

in due parti: *Parte prima. Nascita vita e morte di un virtuoso*; *Parte seconda. L'organizzatore, l'interprete, il compositore e il maestro.* Questa scelta riflette l'effettiva bipartizione della vita di Bazzini in due fasi distinte e complementari: la stagione del virtuosismo itinerante e quella in patria, a partire dalla metà degli anni Sessanta, fatta d'importanti impegni didattici, compositivi e organizzativi.

Per i capitoli dedicati alla prima stagione, Sartori adotta un ordinamento che definirei "topologico": seguendo il violinista nel suo lungo peregrinare, il musicologo descrive luoghi, ambienti, situazioni musicali e istituzioni caratterizzanti.

Parte ovviamente da Brescia – *Un musicista nasce in provincia* – e già qui possiamo osservare come il musicologo sappia sfruttare i singoli momenti della biografia bazziniana – per esempio la partenza per Lodi alla fine '39 – per tracciare un quadro vivido della vita musicale in provincia. Lo stesso fa nel secondo capitolo – *Nel vortice di Milano* – e, nel tratteggiare l'ambiente milanese, Sartori insiste molto sulla stratificazione sociale che caratterizzava la pratica musicale locale, specificando ambiti, funzioni, soggetti e repertori. Opera anche affondi più specifici, come quando illustra il ruolo di casa Branca – definita da Donizetti "il tempio della musica" – ma non manca di descrivere i rapporti del violinista con le altre grandi case milanesi, compresa la famiglia-impresa Ricordi.

All'inizio del 1841 Bazzini, guidato dal padrino Antonio Buccelleni, iniziò la carriera di virtuoso itinerante. Nell'apprestarsi a descrivere *La prima tournée* Sartori avverte:

> Seguendo Bazzini di concerto in concerto ci avverrà di ricreare oltre alla sua figura anche quella tipica del virtuoso dell'epoca e ci renderemo conto finalmente di che cosa dovesse significare per il protagonista stesso un tale sistema di vita senza pace, senza soste, senza tempo non solo per comporre ma neppure per pensare, spesso costretto a ripetere gli stessi programmi fino alla sazietà sua e dei critici obbligati ad ascoltarlo per dovere giornalistico.[9]

Quella del virtuoso era una vita davvero avventurosa: viaggi lunghi ed estenuanti; ricerca continua di contatti e sostegni locali; costante attività di auto-promozione in ciascun luogo toccato in *tournée* con visite, lezioni e concerti privati, prima di potersi esibire

[9] p. 36.

in pubblico; approcci con gli editori; totale incertezza sui risultati economici che dipendevano sì dalla propria abilità, ma anche dal confronto coi virtuosi concorrenti e dall'accoglienza benevola d'ambienti ogni volta diversi.

Sartori sottolinea bene questi aspetti narrando nel quarto capitolo – *Oltre confine per Vienna e la Germania* – la prima uscita all'estero di Bazzini: fu un lungo peregrinare – durò tre anni – che il musicologo segue passo passo, descrivendo così la vita musicale dei maggiori centri austriaci e tedeschi, compresa la Lipsia di Mendelssohn e di Schumann. A questo proposito scrive:

> In mezzo a loro cade Bazzini e non solo li conquista come artista, ma li avvince tutti in una catena di amicizie che durerà negli anni e nella quale è coinvolta anche Clara Schumann con tutte le altre mogli degli artisti. [...] Nel marzo del 1843 Schumann pubblicava su Bazzini nella sua rivista l'articolo che è la vera pietra miliare del [suo] successo in Germania e il suo diploma d'onore che gli apre tutte le strade. [...] Da questo momento la cronaca dei suoi viaggi e concerti in Germania diviene quasi allucinante, anche solo ad accennarla a grandi linee.[10]

Ricevuta questa prima consacrazione internazionale, Bazzini rientrò in patria e si esibì in una lunga serie di concerti che riscossero ovunque grandi consensi (Sartori ricorda però anche le sciatte recensioni della «Gazzetta Musicale di Milano» relative ai due concerti scaligeri del novembre 1845[11] e il fastidio che procurarono a Bazzini). In questo capitolo – *Alla conquista dell'Italia* – il musicologo si sofferma soprattutto sulla vita musicale fiorentina, illustrando le numerose iniziative che fiorirono in ambito privato; Bazzini s'inserì bene in quell'ambiente e più avanti vi rivestì un ruolo di primissimo piano, nella rinascita della musica cameristica. Racconta anche dell'incontro con Rossini a Bologna[12], e del concerto Bresciano del 1847 al Teatro Grande, accolto dalle grida festanti del pubblico risorgimentale ("viva Bazzini" / "viva Mazzini").

Nel capitolo seguente – *Finalmente verso Parigi, via Madrid* – narra i trionfi del virtuoso in Spagna e in Francia. Bazzini partì per

---

[10] pp. 42-43. Sartori cita la nota recensione schumanniana («Neue Zeitschrift für Musik», marzo 1843) e compie interessanti osservazioni sui risultati editoriali di quel viaggio.

[11] Probabile opera di Mazzucato.

[12] Fruttò a Bazzini le lettere commendatizie per Parigi.

il Piemonte alla vigilia delle 5 Giornate di Milano e la "Gazzetta musicale" se ne rammaricò[13]. Nel raccontare quella vicenda Sartori non trattiene la propria passione politica: sottolinea il contributo offerto da Ricordi e dalla «Gazzetta» alla causa del Risorgimento, a fronte del temperamento "un po' freddino agli entusiasmi altrui" di Bazzini e commenta, con una punta d'amarezza:

> Ma gli individui sono quelli che sono e Bazzini, il virtuoso accarezzato da tutte le corti italiane e straniere, non aveva certo l'animo del rivoluzionario e del combattente e stava a guardare gli altri che si agitavano, pensando agli affari suoi. [...] Sogna per un momento di recarsi ai bagni di Lucca, ma poi evita la bufera cambiando completamente rotta e invece di puntare su Parigi inquieta e sconvolta, ripiega sulla Spagna, che è rimasta abbastanza fuori dal ciclone. E non scriverà più a Ricordi, poiché la «Gazzetta» ha cessato le pubblicazioni. Evidentemente non c'erano altre ragioni a sostenere una corrispondenza, che riprenderà solamente nel febbraio del 1850, subito dopo la rinascita della «Gazzetta musicale di Milano».[14]

Dal Piemonte Bazzini passò nel sud della Francia e poi in Spagna, dove riscosse enorme successo[15]. Rientrato in Francia, giunse finalmente a Parigi dove si esibì al *Théâtre des Italien* il 20 marzo 1852. Nella capitale francese conobbe Berlioz, rivide Rossini e questi lo presentò ad Auber, Adam, Halévy e Gounod. Strinse anche rapporti coi principali editori e incontrò diversi altri virtuosi[16]. Ma soprattutto venne a contatto con la nuova sensibilità storica che si andava allora affermando in ambito musicale: la giovane Wilhelmine Clauss-Szarvady (1834-1907) cominciava allora a presentare musiche di Bach e di Scarlatti mentre Monin organizzava l'esecuzione pubblica degli ultimi quartetti di Beethoven. Sartori conclude così il capitolo:

> Il tanto procrastinato esame parigino s'è dunque risolto con un diploma più che onorevole per il virtuoso che ha dimostrato di non aver

---

[13] Giunto a Torino, il compositore compose e inviò a Ricordi l'inno *Il vessillo lombardo* su testo di Buccelleni.

[14] pp. 57-58.

[15] Scriveva: «I miei concerti in Madrid faranno epoca e pel concorso affollatissimo, e per la qualità degli uditori fra le notabilità artistiche e aristocratiche. – Nessuno ha sorpassato il numero di tre Concerti pubblici in Madrid, compreso Liszt. – Come vedi io ne ho dato nove». Lettera del 5 febbraio 1850 a Giovanni Ricordi, riportata nell'epistolario, p. 216.

[16] Adolfo Fumagalli, Thalberg, Herz.

> nulla da imparare e che unito a tutti gli attestati precedenti gli aprirà ormai l'Europa intera. [...] Ma a Parigi il Bazzini ha anche imparato che le musiche di Beethoven si possono introdurre d'ora in poi nei programmi dei concerti pubblici, non più limitandone l'esecuzione ai ritrovi privati. Ed è esperienza validissima per il futuro prossimo dell'interprete.[17]

Nel capitolo successivo – *Londra e poi l'Europa* – il musicologo racconta l'apogeo della carriera del Bazzini virtuoso e in apertura annota:

> Ormai Bazzini appartiene all'Olimpo dei virtuosi, non è più questione di accattivarsi pubblici che non lo conoscono, ma è invece sua degnazione il far constatare le meraviglie della sua tecnica e la dolcezza del suo porgere per commuovere finalmente anche chi non ha mai avuto il piacere di sentirlo e aspetta con ansia l'incontro. [...] La sua fase sperimentale e fortuita per lui è finita. Bazzini è Bazzini e il suo nome basta ad attirare i pubblici e a ingolosire gli impresari. Il violinista a 35 anni ha raggiunto il culmine della carriera di virtuoso. Tutti lo vogliono e quello che veramente sa di miracoloso nel suo prodigarsi continuo senza soste, senza respiro, senza rifiutare mai un gesto di beneficenza dove glielo richiedano, è questo instancabile virtuosismo concertistico cui risponde olimpicamente senza un momento di *défaillance* né artistica né fisica.[18]

Eppure la vita del violinista si preparava a una svolta radicale, che Sartori ci racconta nel capitolo finale: *Come muore un virtuoso*. Per diversi anni Bazzini continuò ancora la vita itinerante, alternando lunghi giri tra i maggiori centri europei[19] a sporadici ritorni in patria e nel 1861 fece la sua ultima *tournée* in Francia[20]. In quegli anni però intensificò anche i rapporti col giovane Antonio Freschi[21]: lo introdusse negli ambienti che frequentava e cominciò a seguirlo musicalmente, in una sorta di paternità artistica (a Toni, che era suo figlioccio, lascerà poi i suoi due Stradivari).

---

[17] p. 68.

[18] pp. 68-69.

[19] Londra, Vienna, Berlino, Lipsia, Monaco, Dresda, Parigi, Ginevra, Nizza.

[20] Sartori, a p. 84 n. 55, riporta una recensione di Escudier che fotografa il virtuoso ormai giunto all'apice della sua maturità.

[21] Era figlio dei conti Carlo e Antonietta di Cordovado, suoi amici di vecchia data.

Nel frattempo la situazione musicale in Italia andava mutando e l'interesse per la musica cameristica cresceva un po' ovunque, stimolando la nascita d'associazioni, stagioni concertistiche e perfino nuovi orientamenti didattici. Sartori ne dà conto in più riprese[22] e pone l'accento sul ruolo-guida ricoperto da Milano e da Firenze in questo processo d'emancipazione. Quando Bazzini rientrò in patria (1862) s'inserì appieno in questo clima di rinnovamento e ne fu contagiato innanzi tutto a livello compositivo, orientando la sua produzione verso il camerismo[23]. Ma cambiò poi anche tutta la sua vita; decise d'intensificare la composizione, di cessare l'attività di virtuoso e di dimorare stabilmente nella sua Brescia. Sartori conclude così la prima sezione biografica del volume:

> Bazzini dunque torna a casa e si stabilisce a Brescia, dove ormai si è creato un ambiente congeniale e dove può quindi dedicarsi serenamente alla composizione e all'organizzazione della vita musicale cittadina, cui si era già interessato anche da lontano negli ultimi viaggi[24]. È morto se non il concertista, per lo meno il virtuoso. Nasce il maestro. E sulla decisione di por termine ai pellegrinaggi certamente dovette pesare l'assenza prima e poi la morte di Buccelleni [...] e la necessità di non abbandonare più per lunghi periodi di interi anni la vecchia madre[25]. Ma indubbiamente la ragione profonda doveva essere nella sazietà di ripetere le ben note fantasie sulle varie opere [...] e nella stanchezza della vita affaticata del viaggiare senza soste passando da un albergo all'altro sempre con il violino in mano e sempre assediato da turbe di fanatici ammiratori e ammiratrici. [...] Bazzini ha ormai 46 anni ed è normale un desiderio di vita meno agitata e più seriamente produttiva. Lo aiuta meravigliosamente il nuovo ambiente che si era formato nella sua città, dove troverà una famiglia di dilettanti, che riproducono forse anche in meglio l'atmosfera degli amici fiorentini.[26]

Nella seconda parte della biografia, il musicologo cambia schema narrativo e abbraccia la logica degli ambiti operativi, poiché risulta

---

[22] pp. 82-83, 86-88, 89-90, 91-92.

[23] *Tre pezzi in forma di sonata op. 44* (1864); *Sonata op. 55* e poi i 6 *Quartetti* e il *Quintetto.*

[24] Ne dà testimonianza l'intenso rapporto epistolare con Gaetano Franchi a partire da fine 1863, riportato nella seconda parte del volume.

[25] Il padre e il fratello erano già morti negli anni del suo peregrinare. Buccelleni morì il 17.7.1864 e lo zio Giovanni Battista Bianchi il 18.12.1864. Gli restarono soltanto la madre e la sorella Tina, servite fedelmente da Orsola Bertazzi.

[26] p. 93.

più consona a illustrare la preminenza che Bazzini andò acquisendo e a descrivere l'intreccio tra la sua attività personale e la vita musicale nazionale.

Nei primi capitoli affronta temi che definirei più locali o personali, primo dei quali la fondazione de *Il Venturi e la Società dei Concerti*. Sartori descrive l'ambiente Bresciano, si sofferma sul ruolo capitale svoltovi dalla famiglia Franchi[27] e poi narra le vicende relative alla fondazione dell'istituto (1866)[28] di cui Bazzini fu presidente effettivo dal '67 al '76 e onorario fino al 1889. Quanto alla Società dei Concerti – le cui vicissitudini erano già state narrate da Roberto Zanetti[29] – il musicologo ne ripercorre le tappe fondamentali della fondazione[30] e, descrivendo l'operato di Bazzini, annota:

> Per il periodo della presidenza Bazzini ricordiamo solamente che l'artista continuò ostinatamente a sfruttare le proprie amicizie e conoscenze italiane e straniere per convogliare a Brescia le personalità più illustri, che spesso si esibivano o gratuitamente o con *cachets* assai modesti appunto per deferenza e amicizia verso il presidente.[31]

Ma continua:

> Bazzini aveva deciso di ritirarsi a Brescia nel 1864 per dedicarsi interamente alla composizione. [...] È sintomatico [...] il modo nel quale scrive e la scelta degli indirizzi. Per rispondere alle richieste degli editori per lo più stranieri continua la produzione dei pezzi da salotto

---

[27] A partire dal capo famiglia Gaetano, anzi dal padre di questi, Attilio; questa famiglia di dilettanti innamorati della musica cameristica fu punto d'incontro di tutti i musicofili bresciani: Giambattista Soncini, Costantino Quaranta, Giacinto Conti ecc.

[28] Fermamente voluto dal Bazzini assieme a Gaetano Franchi, Diogene Valotti, Costantino Quaranta, Giovanni Consolini e reso possibile, nella sua gratuità, dal lascito municipale del micologo e violinista dilettante Antonio Venturi.

[29] *Un secolo di musica a Brescia. Il primo centenario della Società dei Concerti,* Milano, Nuove Edizioni, 1970.

[30] Dall'idea balenata a Bazzini nel 1864 (P.S. alla lettera a Guidi del 22.7.1864, riportata a p. 255) alla lunga gestazione; dalla collaborazione con l'Istituto Filarmonico del Teatro Grande alla stesura dello statuto societario del 1868; in quell'anno la Società inaugurò l'attività concertistica e Bazzini fu nominato presidente (Franchi e Faustino Gaza vicepresidenti; Costantino Quaranta, Giovanni Consolini, Giacinto Conti, Giordano Corbolani consiglieri; Pietro Cogi segretario e Carlo Baresani tesoriere).

[31] A p. 101 Sartori elenca gli artisti più ragguardevoli.

> destinati al mercato dei dilettanti[32]. [...] Accanto a questa produzione corrente [è attento] a captare qualsiasi invito a concorsi a premi o a commissioni dirette, non lasciando perdere nessuna occasione che gli prometta un guadagno[33]. [...] Concorsi a parte, Bazzini poi risponde ai ripetuti inviti del duca di San Clemente di Firenze[34] [...] e con queste composizioni [...] si fa la mano per un più ampio e libero discorso che si concluderà tra non molto. [...] Bazzini scrive quanto l'animo gli detta[35], al di fuori da concorsi, commissioni o richieste degli editori.[36]

Ecco allora il capitolo dedicato a *Turanda, dramma lirico*[37], che il musicologo apre così:

> Si apre [...] il capitolo più doloroso nella carriera di Bazzini [...]: la sconfitta totale del compositore nel suo tentativo teatrale. E sconfitta ci fu senza dubbio nel disinteresse annoiato del pubblico e nella condanna della critica, amici compresi. Ma che il musicista ne soffrisse possiamo solamente presumerlo poiché [...] seppe sopportare sconfitta e condanna con una dignità veramente signorile, senza recriminazioni e giungendo addirittura a sorriderne. Tanto da credere che nel più profondo intimo suo [...] Bazzini dovesse essere sempre convinto di non essersi sbagliato lui nello scrivere, ma di essersi invece illuso di aver già operato sufficientemente in profondità nella sua azione di proselitismo così da scrivere per un pubblico ancora di là da venire. Si era sbagliato evidentemente. Il cammino doveva essere ancora lungo, più lungo, per far giungere gli altri al traguardo che egli aveva già toccato. [...] Ai suoi allievi insomma, siano essi per avventura Massa, Catalani o Puccini.[38]

I due capitoli seguenti hanno una valenza più generale; le vicende biografiche fanno quasi da sfondo all'intreccio musicale complessivo,

---

[32] Si tratta dei pezzi per violino e pianoforte op. 45-48 e 52-54.

[33] *Quartetto in do,* 1° premio al concorso della Società del Quartetto di Milano 1864; *Quintetto in la*, 1° premio al concorso Ricordi 1865.

[34] La cantata *La Resurrezione di Cristo*, il mottetto *O salutaris hostia* e il *Salmo 51.* Sartori tratteggia questa figura singolare di mecenate a pp. 103-104.

[35] Allude alle op. 49 e 51 e alla *Sonata per v.no e pf. n. 2 op. 55* dedicata a Ida Martellini.

[36] pp. 109-110.

[37] Su libretto dell'amico Antonio Gazzoletti, derivato dalla *Turandot* di Carlo Gozzi rivissuta in chiave romantica dalla riduzione di Friedrich Schiller. Prima rappresentazione Milano, Teatro alla Scala 13.1.1867; 12 rappresentazioni totali.

[38] p. 111.

che balza in primo piano e viene colto in due momenti significativi: *Muore Rossini e l'Italia lo commemora* (1868) e *Feste centenarie di Beethoven pubbliche e private* (1870).

Bazzini continuava a comporre alacremente; dopo la vittoria del primo concorso di composizione indetto dalla Società del Quartetto di Milano (*Quartetto in do maggiore,* 1864), nel 1867 rivinse con l'ouverture per il *Saul* di Alfieri[39]; nel 1869 compose il *Dies Irae* per la *Messa per Rossini*; nel 1870 vinse il 2° premio del concorso milanese con l'ouverture per il *Re Lear*[40]*;* nel 1872 completò la *Sinfonia-cantata sul Salmo 75*[41] commissionatagli dal duca di San Clemente e il *Quartetto n. 2 in re minore*.

Finalmente, nel 1873, fu nominato insegnante di alta composizione al Conservatorio di Milano[42] e il 15 aprile cominciò le lezioni:

> Il giorno seguente l'amico Gaetano Franchi gli scrive un saluto augurale e accorato: «La tua partenza lascia un gran vuoto fra noi e non possiamo confortarcene che pensando al posto distinto che andasti a coprire e alla breve distanza che ti separa da noi e che ti permetterà di sorvegliare e dirigere le piccole cose musicali di qui». Così infatti sarà. Brescia rimarrà nel cuore e nelle preoccupazioni dell'artista. Ma un altro periodo si chiude. Bazzini si trasferisce a Milano definitivamente e si prepara all'ultimo suo compito, l'educazione di una intera generazione di musicisti.[43]

Fu la fase più matura della vita bazziniana, che Sartori racconta negli ultimi due capitoli dedicati rispettivamente all'insegnamento al Conservatorio milanese – *L'uomo giusto al posto giusto* – e alla direzione del medesimo istituto: *Il diploma del conservatorio è un buon passaporto*.

Ricorda puntualmente gli eventi memorabili dei quali Bazzini fu testimone a Milano[44], ma si sofferma soprattutto sull'attività in Conservatorio e scrive:

---

[39] Fu pubblicata da Guidi nel 1869 nella collana "La biblioteca del sinfonista" con l'aggiunta di un "programma illustrativo".

[40] Presentata a Firenze, 29 giugno 1871, diretta da Teodulo Mabellini.

[41] La disfatta di Sennacheribbo, nella parafrasi di Vincenzo Meini,

[42] Dopo le polemiche sulla sua mancata nomina a direttore del Conservatorio di Napoli (fu scelto Lauro Rossi) e di Milano (dove Rossi fu sostituito da Alberto Mazzucato).

[43] p. 141.

[44] La prima milanese del *Lohengrin* e i funerali di Manzoni (1873), la prima della *Nona* di Beethoven (1878).

> È un uomo maturo che ha lasciato alle spalle una gloriosa carriera di concertista per dedicarsi all'educazione del pubblico italiano con l'esecuzione di un repertorio spesso difficile e insueto e l'organizzazione di manifestazioni per presentare composizioni complesse spesso in prima esecuzione in Italia. Ed è il compositore che scrive per un pubblico che non esiste musiche che tuttavia lentamente si impongono. [...] Ne ha guadagnato la stima generale e il rispetto quasi riverente [...] nonché la nomea di compositore dotto. [...] Insomma tutti vedono in lui il maestro e tutti sono convinti che il suo posto naturale sia nel conservatorio, se il conservatorio diverrà la scuola che tutti auspicano. Non è quindi un arrivo festoso e affettuoso, né un ingresso trionfale il suo nella scuola. È solamente l'uomo giusto che arriva al posto giusto. [...] Tranquillo come sempre, sereno, diritto, assume il suo compito con fede e religione e lo svolge lentamente, ostinatamente, con perseveranza, con pervicacia sottile. [...] Non fa dichiarazioni pubbliche, non traccia programmi, [...] lavora giorno per giorno, ora per ora, minuto per minuto.[45]

Oltre all'ordinaria attività d'insegnamento, in quel periodo Bazzini organizzò e presiedette il Congresso dei Musicisti Italiani (1881) e partecipò a diverse commissioni governative dedite alla riforma degli studi musicali[46]. Suonava in pubblico raramente, solo per speciali circostanze, ma nella composizione diede allora il suo frutto migliore: il poema sinfonico *Francesca da Rimini*.

Dall'inizio del 1881 cominciò a supplire il direttore del conservatorio, Ronchetti-Monteviti, che era malato e nel 1882 lo sostituì, vincendo la carica messa a concorso. Sartori ripercorre quel periodo seguendo il filo dei celebri discorsi bazziniani[47], ma anticipa subito l'incomprensione di cui Bazzini fu oggetto a partire dal 1888, culminata nella richiesta delle sue dimissioni da parte di allievi mediocri, insegnanti scartati e taluni critici musicali:

> È l'ultima incomprensione che dovette ferirlo più amaramente di quando i programmi dei suoi concerti erano stati considerati troppo

---

[45] pp. 142-143. A pp. 143-144 Sartori elenca i suoi allievi più insigni, cominciando da Alfredo Catalani fino a Giacomo Puccini.

[46] Fu anche coinvolto nello scandalo di Bülow relativo alla *Messa da requiem* di Verdi, eseguita nel 1874 per primo anniversario della morte di Manzoni. Sartori lo racconta a pp. 150-151, riportando la famigerata lettera di Bülow contro Verdi e il suo *Requiem*. Riporta anche le opinioni di Bazzini espresse in due lettere a Bülow (p. 389) e in altre due indirizzate a Gaetano Franchi (pp. 390). Ma con la consueta onestà intellettuale cita anche l'ammenda epistolare di Bülow a Verdi, datata 1892, e la risposta magnanima di questi (pp. 151-152).

[47] Pubblicati dal 1883 nell'*Annuario del conservatorio.*

> difficili e severi. Ora lo si accusa di gretto nazionalismo e di non capire l'aspirazione all'internazionalismo della nuova scuola italiana. [...] Proprio lui che era stato accusato di germanesimo per aver fatto conoscere al pubblico ignorante tutta una letteratura cameristica della quale non sospettava nemmeno l'esistenza, lui che era legato d'amicizia con i musicisti più validi di tutta Europa, ora [...] veniva accusato di nazionalismo codino.[48]

Sartori ricorda poi i maggiori eventi occorsi sotto la sua direzione[49] e l'assunzione della direzione della Società Orchestrale scaligera nel 1890, come successore di Faccio.

Dal 1891 la salute di Bazzini iniziò a peggiorare[50]; nel 1894 la Società dei concerti bresciana festeggiò il 25° d'attività con due grandi concerti dedicati al suo fondatore[51]; il 10 febbraio 1897 Bazzini morì[52]. L'11 febbraio 1898 la Società dei Concerti di Brescia organizzò un primo concerto commemorativo e il 28 aprile 1899 venne collocato il busto bazziniano nel vestibolo della sala dei concerti del Conservatorio di Milano[53].

Dopo la biografia Sartori colloca un *Elenco delle onorificenze bazziniane* e il *Catalogo delle opere*: coronamento d'una vita interamente dedicata alla musica ma, per la posizione centrale occupata all'interno del volume, quasi una sorta d'omaggio che il musicologo porge al violinista.

Segue poi l'ampia sezione che raccoglie i *Carteggi. Lettere di Antonio Bazzini, dei suoi genitori, di Antonio Buccelleni, di Gaetano Franchi e di altri parenti e amici dell'artista* e che riporta più di 500 documenti. Il materiale è di straordinario interesse per la messe d'informazioni fornite su fatti, persone e avvenimenti musicali, ma è interessante anche per comprendere la personalità di Bazzini: un modo pudico e veritiero d'illuminarne la figura, facendola parlare

---

[48] p. 156.

[49] L'adozione del diapason normale (1884), la proposta di Regolamento unificato per le scuole musicali (1887), l'acquisizione dell'archivio Noseda (1889), l'apertura del Museo musicale (1891).

[50] L'ultimo Quartetto, il *n. 6 in fa maggiore op. 82*, rimasto inedito, è del 1892.

[51] 28 e 29 aprile.

[52] I funerali, nella loro solennità, anticiparono di qualche anno quelli verdiani; Sartori li descrive a pp. 166-167.

[53] Commissionato allo scultore Giulio Branca per sottoscrizione, fu in realtà pagato in gran parte da Tina Bazzini.

in prima persona di sé, degli altri, degli accadimenti quotidiani e della musica.

Tra i gruppi di lettere vorrei ricordare il *corpus* indirizzato a Tito e Giulio Ricordi, nel quale incontriamo un Bazzini attentissimo a tutelare i propri interessi economici, schietto nel commentare la vita musicale coeva, talvolta mordace nel giudicarla. Vorrei menzionare anche l'intenso scambio epistolare con l'amico Gaetano Franchi, fondamentale per comprendere tutta l'attività musicale bresciana, e quello più privato, affettuoso e divertito col figlioccio Toni Freschi. Tutte queste lettere, per gli argomenti trattati e la personalità dei destinatari, offrono infiniti spunti e suggerimenti di ricerca.

Il volume si chiude con una *Bibliografia. Scritti su Bazzini in ordine cronologico* e un utilissimo *Indice dei Nomi*.

Concludo. Ho sottolineato qualche aspetto del libro, ma la materia trattata da Sartori è davvero densa e meriterebbe una disamina più puntuale. E poi c'è la scrittura; gli estratti che vi ho proposto ne hanno dato un assaggio, ma il volume, letto integralmente, risulta ben più godibile per la fluidità della narrazione e la ricchezza dell'eloquio. Colpisce soprattutto come Sartori sia riuscito a coniugare la precisione dell'esposizione con l'amabilità del tono narrativo curioso, sapido, spesso ironico, sempre illuminante; e questo preservando l'accuratezza delle informazioni fornite, con un'estrema dovizia di rimandi alle fonti, come attestano le numerosissime note a piè pagina[54].

Mi congedo allora rivolgendovi l'invito a rileggere questo testo: un libro utile, interessante e piacevolissimo, che è una lezione di storia e di storiografia musicale, un saggio di stile ma anche un somigliantissimo ritratto del suo autore, Claudio Sartori, tenace "esploratore della musica".

---

[54] Si pensi soltanto allo spoglio sistematico dei periodici. Un esempio: il terzo capitolo, *La prima tournée*, occupa solo 3 pagine (pp. 36-38), ma comprende un apparato di ben 21 note articolato in: 4 rimandi a lettere riportate integralmente nell'epistolario; 17 rimandi ad articoli contenuti in 8 periodici coevi: "Glissons n'appuyons pas", "Gazzetta di Venezia" e "Gazzetta privilegiata", "Moda", "Il Figaro", "Il Pirata", "La Gazzetta privilegiata di Milano" e "Gazzetta Musicale"; 1 segnalazione relativa alla collocazione di un programma concertistico presso l'Autografoteca Pasini della Biblioteca Queriniana di Brescia; 1 citazione testuale (epigrafe di Buccelleni dedicata a Thalberg).

«Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 2013, Brescia 2018.
ISSN 0375-6181

PIERO LECHI* E ADRIANA CONCONI FEDRIGOLLI**

SUL MONUMENTO A GIUSEPPE ZANARDELLI***

Questa conferenza a due voci prende spunto da un'idea di Piero Lechi che in primis rivolge un cordialissimo ringraziamento ai suoi cugini Bettoni sempre generosi nel mettergli a disposizione il loro Archivio. L'anno scorso Lechi ebbe modo di consultare un gruppo di lettere inviate dallo scultore Davide Calandra a suo nonno Federico Bettoni negli anni tra il 1905 e il 1909. Egli pensa che sarebbe stato interessante tenere una relazione all'Ateneo sul monumento a Zanardelli e questo per vari motivi: anzitutto per una migliore conoscenza dell'opera dello scultore Calandra, in secondo luogo per la coincidenza con il restauro ancora in corso del monumento, quindi per studiare l'accoglienza della critica e dei bresciani a sei anni dalla morte dello statista e infine anche per una doverosa commemorazione del monumento nel nostro Ateneo dopo quella tenutasi nel 2010 da un noto professore bresciano ai piedi della statua con Arci, Federazione dei Verdi, Unione Atei Agnostici Razionalisti, Rifondazione Comunista e il sedicente Partito Liberale di G. Terzi. A Lechi interessa poi un confronto tra le diverse posizioni dei suoi nonni: Teodoro Lechi moderato, giolittiano della destra sostenuto da *La Sentinella* e Federico Bettoni, zanardelliano della sinistra affiancato da *La Provincia*. Naturalmente non c'è bisogno di dire – sottolinea il relatore – che destra e sinistra storiche niente hanno in

---

* Socio effettivo dell'Ateneo di Brescia e conservatore dell'Archivio della Famiglia Lechi. Defunto il 3 settembre 2013.

** Storica dell'arte.

*** Conferenza tenuta venerdì 24 maggio 2013.

comune con le cosiddette destra e sinistra attuali. Suo nonno Lechi nel diario annotava alla data 20 settembre 1909: «Mi reco a Brescia per assistere, da lontano, all'inaugurazione del Monumento a Zanardelli alla presenza del Re. Nel ritorno passiamo da Circuito aereo in Montichiari ove si compiono le ultime prove di aviazione.». In quel "da lontano" vi è tutta la sua posizione nei riguardi di Zanardelli. Suo nonno Teodoro era amico del Calandra che aveva conosciuto a Torino quando frequentava l'università. Nel maggio 1889 Calandra gli scriveva una bella e affettuosa lettera di auguri per l'imminente suo matrimonio. Nel 1902 le amministrative di Brescia furono vinte dagli zanardelliani e fu eletto sindaco Federico Bettoni Cazzago figlio di Francesco. Già sindaco cattolico moderato, nel 1904 egli organizzò l'Esposizione in Castello. Rieletto nel 1903, diede le dimissioni alla fine del 1904, perché nominato, a soli 40 anni, Senatore del Regno. Dopo questa breve introduzione Lechi passa all'analisi delle lettere che Calandra scrisse a suo nonno Federico Bettoni in occasione della progettazione e installazione del monumento che permettono agli ascoltatori di vivere in prima persona le varie fasi della realizzazione, gli ideali, i sentimenti che mossero i protagonisti. A seguito della morte del bresciano Giuseppe Zanardelli – personaggio di spicco nella vita politica italiana per un quarantennio, avendo rivestito le cariche di Presidente del Consiglio, Ministro dei Lavori Pubblici, dell'Interno e di Grazia e Giustizia – avvenuta nella sua villa di Maderno (BS) il 26 dicembre 1903, i cittadini bresciani più influenti si attivarono per le celebrazioni costituendo un Comitato, che avrebbe avuto sede nel Palazzo Bevilacqua (oggi Credito Agrario in Piazza del Duomo), presieduto dal senatore Federico Bettoni. Tra i componenti del sodalizio, non solo vi erano importanti personalità dell'ambiente culturale locale, come l'architetto Antonio Tagliaferri e l'onorevole Ugo da Como, ma anche esponenti esterni come il prestigioso critico Primo Levi detto l'Italico. Il Comitato pubblicò nel 1904 un "appello agli italiani" con lo scopo di raccogliere i fondi necessari alla realizzazione dell'opera. Come primo atto fu deliberato che fosse eretto un monumento, che fu finanziato nella parte più ingente dall'Ateneo di Brescia – trentamila lire – attingendo dal lascito del pittore Giambattista Gigola (1767-1841), che nel legato testamentario prescriveva proprio che fossero ricordati gli "illustri bresciani", un'altra parte fu aggiunta dal Re d'Italia, Vittorio Emanuele III, e un'ultima dalla Camera di Commercio Italiana di New York. Il comitato nel 1906 scelse di selezionare gli artisti partecipanti invitandone unicamente sei: Ettore Ximenes, Davide Calandra, Luigi Contratti, Domenico

Ghidoni, Pietro Canonica e Domenico Trentacoste. Sia Canonica che Trentacoste non accettarono l'invito. In seguito Domenico Trentacoste fu inserito nella giuria insieme all'architetto Manfredo Manfredi e al pittore Cesare Laurenti. I bozzetti, un ottavo rispetto alla misura dell'opera finita, furono esposti dal 5 giugno 1906, per quindici giorni, presso il Regio Liceo Arnaldo. La commissione dopo aver preso visione delle opere proclamò vincitore del concorso Davide Calandra, seguito da Ettore Ximenes, Luigi Contratti e Domenico Ghidoni, ai quali fu conferito un premio in denaro. Ci fu qualche polemica: ad esempio Antonio Tagliaferri, con una lettera indirizzata all'amico Federico Bettoni, espresse la propria perplessità ritenendo che nessuno dei quattro bozzetti meritasse l'esecuzione del monumento.

Davide Calandra[1] (1856-1915) fu insieme a Leonardo Bistolfi e Pietro Canonica parte di quella triade che traghettò l'arte scultorea piemontese verso le nuove modalità espressive novecentesche. Fratello del letterato Edoardo autore de *La Bufera*, studiò all'Accademia Albertina, dove fu allievo di Odoardo Tabacchi e frequentò nei medesimi anni lo studio di Alfonso Balzico. Dopo un primo avvio dedicato al genere "grazioso" e alla poetica rurale si dedicò alla scultura monumentale con la realizzazione del *Monumento a Giuseppe Garibaldi* a Parma nel 1893, successivamente, nel 1902, portò a termine il *Monumento equestre del Principe Amedeo d'Aosta* a Torino, in cui rivoluzionò la consueta bidimensionalità dei bassorilievi del piedistallo, scolpendo la storia e l'epopea di Casa Savoia in una sconcertante e splendida realtà tridimensionale in cui i ritrattati, membri illustri della famiglia, appaiono coinvolti in una vibrante e incessante cavalcata senza sosta in cui l'abile scalpello imprime al loro incedere un impetuoso movimento. Seguirono moltissime opere, tra cui impossibile non citare il fregio bronzeo raffigurante "I Fasti sabaudi" posto in Palazzo Montecitorio, in cui ha sede la Camera dei Deputati. Ma l'abile colpo di stecca Calandra lo impresse sempre con maggior frequenza e con la massima maestria nei monumenti equestri, nella figura del cavaliere, ma soprattutto nell'indomito e vitale destriero. E inserisce infatti la splendida figura degli eleganti e alteri cavalli in corsa anche nel bassorilievo marmoreo, che fa da quinta scenica, al *Monumento a Giuseppe Zanardelli*, inaugurato con grande affluenza

[1] Per maggiori approfondimenti sull'artista Davide Calandra si rimanda: R. Belmondo, M. Mimita Lamberti, *Davide Calandra – L'opera, la gipsoteca*, Savignano (CN), L'Artistica Savignano, 2004.

di pubblico e alla presenza delle massime autorità, tra cui S. M. il Re, il 20 settembre 1909, come già menzionato in precedenza, nel trentanovesimo anniversario della presa di Roma. L'opera fu collocata in angolo via delle Rose – piazza Repubblica a Brescia e successivamente fu trasferito, dove attualmente trova collocazione, nei Giardini Zanardelli. Calandra immagina il giurista al sommo di una gradinata in atto di alzarsi dalla sella curulis, simbolo sin dall'epoca romana del potere giudiziario, e avviare una delle sue eloquenti dissertazioni. La mano destra aperta suggerisce proprio l'atto oratorio, mentre la sinistra posta sul fianco appare aggiungere maestosità alla figura e agli splendidi giochi di pieghe della toga che fluiscono nello spazio e che nei loro movimenti materici conferiscono massima realtà alla figura. Nello sguardo inteso e pensieroso scorrono i grandi ideali dell'uomo pubblico, ma anche dell'uomo privato. Alle sue spalle, nel bassorilievo marmoreo, già citato, Calandra rende omaggio alla grecità, raffigura, infatti, una quadriga di cavalli in corsa, che traina un carro guidato da un sapiente auriga, Febo, personificazione di Zanardelli stesso, al cui fianco appare la sapiente dea Atena, che regge tra le mani la statua della Vittoria alata bresciana. Un messaggio molto facile e intellegibile a tutti sottolineato anche dalle epigrafe: "Reipublicae strenue flexit habenas". Zanardelli come recita il testo latino seppe tenere strenuamente le briglie dello Stato in un momento storico cruciale per il Paese. Un plauso all'uomo, alla sua interezza e integrità, indipendentemente dalle sue idee politiche, e un plauso all'artista che così magistralmente lo seppe ritrarre e interpretare.

APPENDICE DOCUMENTI

Lettere inviate da Davide Calandra al conte Federico Bettoni Cazzago.

Lettera n. 1

Villanuova Solaro 4.IX.1905

Illustre amico,

anzitutto vi ringrazio del vostro gentile pensiero che mi onora.

Certo sarò lietissimo se gli impegni che ho, ed uno spunto di idea che mi parrà felice, mi permetteranno di preparare un bozzetto per il Monumento di Zanardelli.

Quindi notate pure anche il mio nome e gradite una affettuosa e riconoscente stretta di mano dal vostro

Dev.mo D. Calandra

Lettera n. 2

Torino 10.III.1907

Ill.mo S. V. Conte,

le mando la planimetria, speditami tempo addietro dall'Egregio Sig. Sindaco di Brescia[2], sulla quale ho segnato due soluzioni del problema dell'ubicazione del Monumento a Giuseppe Zanardelli...

Quella dipinta in blu avrebbe il vantaggio di collocare il monumento nel centro dell'aiuola colla soppressione della stradetta che attualmente la divide[3].

Pur senza esser sull'asse di alcune delle vie che tendono alla piazza il monumento si offrirebbe in buona vista a chiunque venga da ciascuna delle arterie principali.

Converrebbe aumentare il numero degli alberi in modo da accerchiare un poco il monumento e calcolare che questo sorga sopra un rialzo coordinato, con opportuni movimenti di terreno, colle quote planimetriche che lo circondano.

La soluzione segnata in rosso avrebbe il vantaggio di collocare il monumento sull'asse di via XX settembre.

Ma esso resterebbe spostato e un po' riccantucciato nell'aiuola e meno bene esposto all'uscita delle altre vie.

Per conto mio non sono molto tenero delle lunghe visuali per i monumenti scultorei che, anche se stupendi, presentano sempre linee spezzate ed indecifrabili.

Altra cosa è la visuale lunga per un monumento in cui domini la parte architettonica.

La mia preferenza sarebbe dunque per la soluzione in blu.

Ma il parere competentissimo dell'architetto Tagliaferri potrà dare il peso alla bilancia e sciogliere il dubbio.

---

[2] Era allora Gerolamo Orefici.

[3] Piazzale Roma.

Intanto le dirò che l'alto rilievo è quasi sbozzato in gesso.

Mi sono spaventato delle dimensioni, temendo che la mia promessa di farlo in un sol blocco dovesse trovare un ostacolo insormontabile nei mezzi di trasporto.

Ma pare che la cosa sia possibile e ne son ben lieto.

Ho pure meditato e concretato in un bozzetto qualche modificazione all'insieme del monumento, ingrandendo alquanto la statua e portandola assai di più avanti e più in alto.

Ricordi che gradirò sempre le sue visite e mentre la prego di presentare i miei omaggi alla contessa Bettoni, saluto la Signoria Vostra con tutto l'ossequio.

Suo dev.mo D. Calandra

Lettera n. 3

Torino, 22.V.1908

Ill.mo Sig. Conte

fui dispiaciutissimo di non essermi trovato in casa quando Ella venne a cercarmi, e ciò prima per aver perduto l'occasione di stringerle la mano, e poi perché avrei avuto qualche chiarimento da chiederle riguardo alle offerte delle ditte fornitrici di pietra alle quali accenna il programma di concorso per il monumento a Zanardelli e il contratto nostro.

Speravo sempre che Ella ripassasse a Torino perciò sostai nello scriverle.

Ora le sarei grato di dirmi se in epoca prossima Ella avrà occasione di venire.

In tal caso La pregherei di avvisarmene.

Se invece Ella per qualche tempo non avesse da venir qui, verrei io a Brescia in giornata se le trovasse comodo ricevermi.

Il lavoro mio procede abbastanza bene, ma non ho potuto ancor trovare il marmo per l'alto rilievo.

Verso la metà di luglio dovrei partir per Buenos Aires e la mia assenza durerà circa tre mesi.

Prima della partenza vorrei concludere per l'ordinazione della base, per la quale sono pronti i disegni, che già consegnai parecchi mesi orsono al Cav. Massardi allo scopo di averne un preventivo che attendo tuttora.

Perciò Ella vede che una conclusione sollecita sarebbe necessaria.

Sperando di aver presto il piacere di vederla La prego di gradire i miei migliori ossequi.

Suo dev.mo D. Calandra

(A matita segnato da altra mano: Lombardi)

Lettera n. 4

Torino 5.VIII.1908

Illustrissimo Signor conte Bettoni

ieri, poco prima di ricevere il suo espresso, avevo telegrafato a Serravezza per sapere in che giorno preciso si sarebbe potuto caricare l'altorilievo in marmo.

Ricevo stamani la risposta nella quale mi si assicura che la spedizione potrà essere fatta il giorno 16 corrente.

Poiché io non ebbi dalla Direzione delle Ferrovie, finora, altra risposta che un cenno di ricevuta della mia lettera del 24 giugno nella quale dicevo di aver bisogno di un carro grande per la fine di luglio voglia, Ella, aver la bontà di interessarsi alla cosa, sia per raccomandare che nel giorno suindicato il carro si trovi alla stazione di Serravezza, sia per ottenere che il trasporto da detta stazione a Brescia sia fatto sollecitamente.

Quanto alla statua è fusa ma non ancora estratta dalla forma.

Si può esser quasi certi della buona riuscita della fusione perché tutte le operazioni si passarono senza inconvenienti che facciano sospettare delle sorprese sgradite.

Perciò anche questa sarà pronta fra dieci giorni, e per essa né il trasporto né il collocamento presentano serie difficoltà.

Ella può quindi esser certo che tutto sarà all'ordine per il principio di settembre.

Io non tarderò a fare una corsa a Brescia, intanto la saluto con tutto l'ossequio.

Suo dev.mo D. Calandra

Lettera n. 5

Torino 8.IX.1908

Illustrissimo Signor conte Bettoni mia moglie mi disse della Sua gentile visita di ieri e sono ben dolente di averla mancata.

Riguardo all'argomento sul quale Ella desidera avere sollecita risposta Le dirò subito che nulla per ora può far prevedere la necessità di una dilazione nella consegna dell'opera mia.

L'altorilievo trovasi già "sgrossato" in marmo a Sarravezza.

Ciò vuol dire che due delle difficoltà che potevano portare tardi sono già superate cioè la ricerca del blocco ed il trasporto del medesimo dalle cave al piano.

Il masso è bello, sano e non rivela probabilità di tradimenti nel progresso del lavoro.

Il "getto" del modello trovasi nel mio studio, e non si attende altro, per spedirlo, se non che sia un poco asciutto e quindi più solido per il trasporto.

Quanto alla statua da eseguirsi in bronzo, Ella vide che è pur essa abbozzata nel mio studio; ed ho fiducia di non incontrare, nel finirla, quelle difficoltà gravi che talvolta obbligano ad una lotta imprevista di mesi per superarle.

Ieri speravo passare qualche ora a Brescia.

Ma mi premeva decider l'allocazione del lavoro per il basamento di pietra.

Le trattative erano iniziate fin da prima della mia partenza per l'America.

Non avevo però riuscito a chiarire alcuni punti oscuri e Le assicuro che in fatto di provvista di quel genere, e di provveditori, purtroppo le diffidenze si impongono sempre.

Perciò avevo sospeso ogni cosa; allora adesso ripresi la pratica ed entro il mese, anzi in questi giorni, la cosa sarà definita.

Ieri fui a parlare a Rezzato con il cavalier Lombardi, e visitai la cava di Mazzano.

Attendo proposte concrete definitive anche da lui, come già ebbi dai signori Massardi e Gaffuri; ed in base ad esse deciderò.

Il lavoro è semplice a larghi piani lisci, senza difficoltà di lavorazione, per cui trovate le dimensioni dei blocchi e provvisto al trasporto, che per alcuni di essi è un po' complicato, si può dire che il lavoro non offre ostacoli imprevedibili.

La possibilità dunque di un ritardo dipende da cause a cui amo meglio non pensare e che ad ogni modo non sarebbero addebitabili a me; cioè sorprese nel progresso del lavoro del marmo, dipendenti da difetti per ora invisibili nel marmo stesso; fusione mancata della statua; malattia dello scultore; imprevedute difficoltà artistiche nel fornire il modello della statua, non potendo né volendo io rassegnarmi a transigere con la mia coscienza ed a non fare per finire a tempo quel poco che so e che posso per far bene.

Conviene pensar per tempo alle epigrafi, che dovrebbero essere due, un po' equilibrate nel numero delle parole, perché dovendo esser collocate sul fondo di qua e di là dalla statua, hanno pure ufficio decorativo.

Ecco quanto posso dire riguardo alla sua richiesta, mentre interessi artistici, morali e materiali mi spingono ad essere puntuale nella consegna.

La prego di presentare i più devoti omaggi alla contessa Bettoni e di gradire i miei migliori possibili.

Suo dev.mo D. Calandra

Lettera n. 6

Torino 18.XII.1908

Ill.mo Signor conte Bettoni vengo ad augurare a Lei e alla Sua famiglia buone feste e buon anno, in caso che io non abbia il piacere di vederla in questo mese.

Intanto Le dirò che il lavoro cammina.

Alle cave si fa forza di schiene intorno all'altorilievo.

Qui la statua progredisce anch'essa abbastanza bene e non tarderò, spero, a presentarla al collaudo.

Quanto alle pietre per la base, ho conchiuso accordo con la ditta C^v^ Lombardi che mi fece proposte più convenienti della ditta Massardi e Gaffuri.

Ho visitato le cave di quella, vidi che i blocchi ci sono ed anche da questo lato spero che tutto sarà pronto in tempo.

Occorrerà poi procedere a costruire i nuclei principali della muratura interna; ma per questo converrà attendere la fine di febbraio p.v.; e per quell'epoca darò i disegni necessari e verrò poi io a Brescia per combinare.

Mentre Le rinnovo gli auguri, La saluto con tutto l'ossequio.

Suo dev.^mo^ Davide Calandra

Lettera n. 7

Roma 25.I.1909 – Moderne Hotel

Egregio signor Conte,

pare destino che Ella debba andare a Torino, a cercar me, appunto quando io ne sono assente. Mia moglie mi trasmise il suo biglietto e mi affretto a darle le informazioni che La interessano.

La statua di Zanardelli è a buon punto.

Entro il prossimo febbraio spero poterla ultimare completamente e darla alle forme.

Già fin d'ora essa potrebbe essere giudicata, perché non mi pare di dover fare cambiamenti essenziali nel movimento e nella linea avendo incominciato a finirla nei particolari.

Gli amici ne danno buon giudizio, e perciò in qualunque giorno dal 10 febbraio prossimo venturo in poi Ella, e le egregie persone che saranno incaricate del collaudo, potranno procedere a detta formalità avvertendomi due o tre giorni prima della loro tenuta affinché io mi trovi a Torino.

Spero che pure le pietre della base siano in lavorazione presso la ditta Lombardi.

In aprile, quando mi recherò a Venezia, passerò a verificare e nello stesso tempo farò pure una fermata a Brescia per dar le disposizioni riguardo alla muratura necessaria alla costruzione della base.

Io Le sarò grato intanto se il comitato vorrà pensare alle epigrafi da incidere sulla base stessa.

Come Ella sa, occorrerebbe che le iscrizioni fossero due e pressappoco della stessa misura; perché ho due campi simmetrici destinati ad esse sullo sfondo di pietra di qua e di là della statua.

La dedica "A Giuseppe Zanardelli" potrebbe essere incisa sulla base della statua.

Ma di ciò potremmo parlare quando Ella verrà a Torino.

Come Ella vide le notizie sono buone e c'è la quasi sicurezza che tutto sia all'ordine per l'epoca fissata.

Sperando che tutta la Sua famiglia goda buona salute, La prego di trasmettere alla contessa Bettoni i miei più rispettosi omaggi e di gradire i miei ossequi.

Suo dev.mo Davide Calandra

Figura 1 – Davide Calandra in un ritratto ufficiale, foto d'epoca, Savignano (To), Archivio Gipsoteca Davide Calandra.

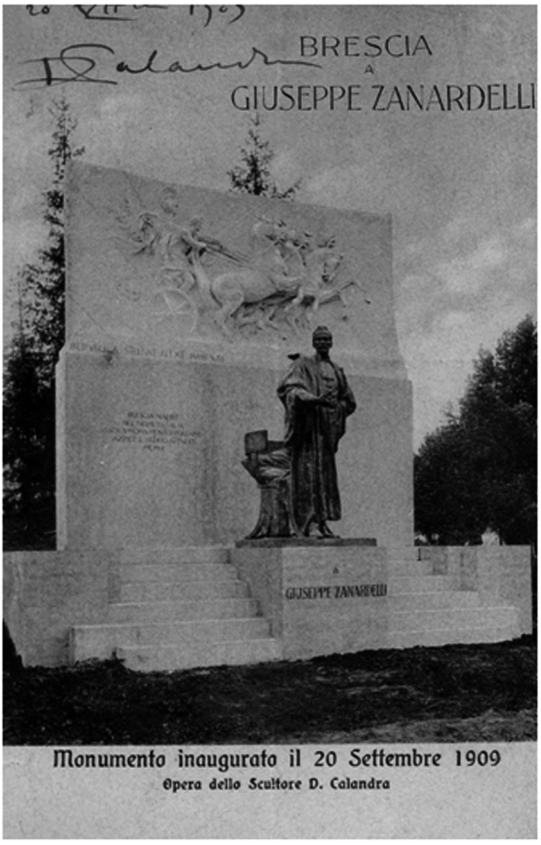


Figura 2 – Cartolina postale inviata da Davide Calandra a Teodoro Lechi il 21 settembre 1909, Brescia, Archivio Lechi.

Figura 3 – Il popolo ammira il monumento, immagine tratta da «l'Illustrazione Italiana» del 26 settembre 1909.

Figura 4 – Davide Calandra (1856-1915), *Monumento a Giuseppe Zanardelli*, 1906-1909, bronzo, marmo di Carrara e pietra di Botticino, statua h. 315, l. 145, prof. 195 cm, Brescia, angolo via delle Rose, foto d'epoca, Brescia, Archivio Lechi.

Figura 5 – Davide Calandra (1856-1915), *Monumento a Giuseppe Zanardelli* (part.), 1906-1909, marmo, Brescia, già angolo via delle Rose – piazza Repubblica, ora giardini Zanardelli.

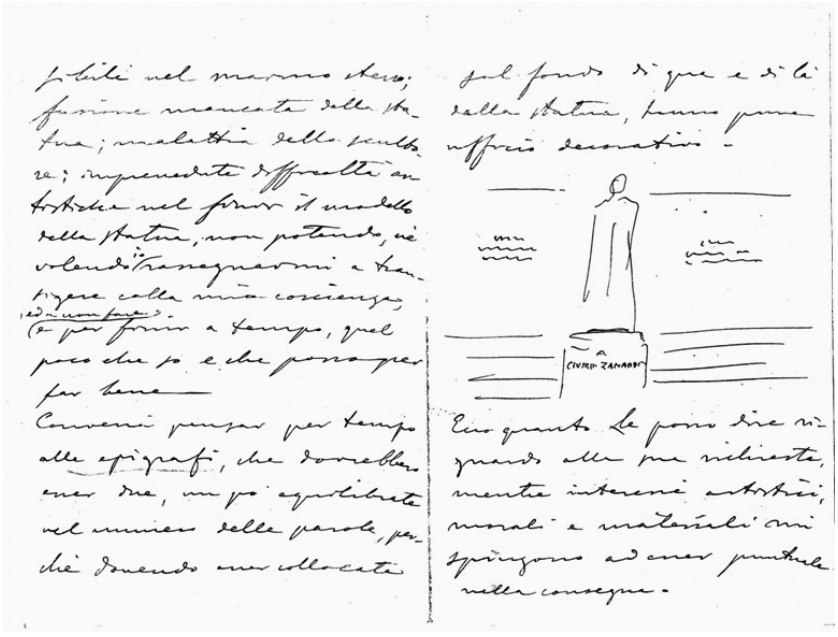


Figura 6 – Lettera di Davide Calandra inviata da Torino l'8.XI.1908 al Conte Federico Bettoni Cazzago.

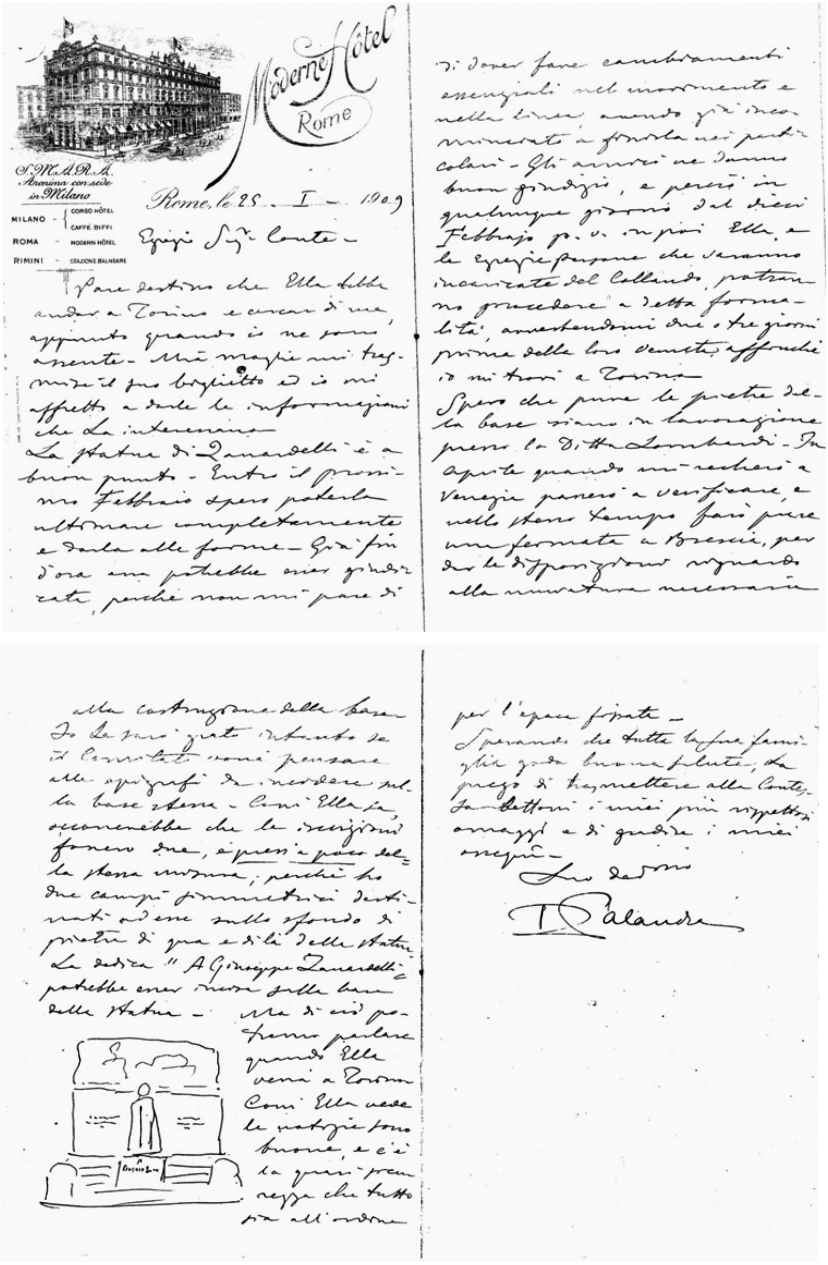


Figura 7 – Lettera di Davide Calandra inviata da Roma il 25.I.1909 al Conte Federico Bettoni Cazzago.

MARCELLO BERLUCCHI*

UN KAISERJÄGER A SOLFERINO**

Pochi avvenimenti nella Storia sono stati così profondamente studiati e hanno riempito biblioteche intere come la battaglia di Solferino del 24 giugno 1859. Sia dal punto di vista della storia europea ove la creazione del Regno d'Italia ha rappresentato senz'altro un momento importante, sia sotto il profilo più strettamente militare i fatti di Solferino non sono certo passati sotto silenzio. Naturalmente l'ottica dell'osservatore varia a seconda del proprio schieramento di appartenenza. Così tutti gli studenti italiani hanno dovuto studiare le guerre d'Indipendenza e la battaglia di Solferino e San Martino costituisce il punto centrale della seconda guerra che attribuì al Piemonte l'intiera Lombardia, prodromo alla proclamazione del Regno d'Italia di due anni dopo. Per il mondo di lingua tedesca, com'è ovvio, Solferino evoca una dolorosa sconfitta e la perdita di quella che l'Imperatore Francesco Giuseppe definiva la gemma delle sue province. Nei trattati di arte militare Solferino è indicata come esempio tipico di schema d'attacco con sfondamento al centro, ancor più del celeberrimo precedente napoleonico di Austerlitz: in quel caso Napoleone il Grande, fermati gli attacchi austro-russi sulle due ali, produsse lo sforzo finale nel centro dello schieramento nemico sull'altopiano di Pratzen, con eterna gloria dei marescialli Davout e Soult. A Solferino invece Napoleone Terzo, con l'aiuto di Mac Mahon e

* Socio effettivo dell'Ateneo di Brescia e consigliere del Comitato di Brescia dell'Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano.

** Conferenza tenuta venerdì 31 maggio 2013.

Niel concentrò oltre un centinaio di cannoni nel centro dello schieramento aprendo poi un fuoco infernale seguito dalla irresistibile carica degli Zuavi che portò allo sfondamento del fronte austriaco.

Il fenomeno delle battaglie che cambiano nome a seconda degli schieramenti è noto ma trova qui un'altra applicazione. Per tutta Europa Solferino è Solferino, solo per noi italiani diventa Solferino e San Martino, com'è giusto perché non passi sotto silenzio il ruolo molto importante dell'esercito piemontese pure confinato all'ala sinistra dello schieramento alleato fronteggiato dal maresciallo Benedeck. Un dato che ha colpito sempre la fantasia di tutti gli storici è stato quello delle perdite nella grande battaglia, così da meritare a Solferino il titolo poco ambito di "più sanguinosa battaglia dell'Ottocento". Allo svizzero Henry Dunant casualmente presente alla battaglia, quella carneficina fece sorgere l'idea della Croce Rossa, da lui fondata appunto dopo la battaglia. In realtà, nella drammatica statistica delle perdite, Solferino non è certo il massimo. Tre o quattro anni dopo la Guerra civile americana avrebbe purtroppo segnato dei record anche peggiori. In percentuale, le perdite di Solferino, da entrambe le parti, si attestarono su 10-11% delle forze schierate. Più precisamente i francesi ebbero 1622 morti, 8530 feriti e 1518 fra dispersi e prigionieri. I piemontesi ebbero 869 morti, 3982 feriti e 774 fra dispersi e prigionieri. In totale i franco-piemontesi lamentarono 16 875 perdite. Gli austriaci dovettero registrare 2292 caduti e 10 807 feriti oltre a 8638 fra dispersi e prigionieri, per un totale di 21 837 perdite. Sommando i due schieramenti contrapposti, si arriva a 38 712 che è giusto pari a un 10-11% delle forze schierate (150 000 francesi, 80 000 piemontesi, 150 000 austriaci).

Si è detto delle grandi perdite nelle battaglie americane di pochi anni dopo. Forse la più sanguinosa di queste non fu la tanto celebrata Gettysburg, che durò tre giorni e quindi ebbe purtroppo un tempo più lungo per distribuire le perdite, ma furono Pittsburg Landing (che i sudisti chiamavano Shiloh) ove, il 6 aprile del 1862, si dovette registrare il 20% delle perdite di entrambi gli schieramenti e Chickamauga (9 settembre 1863) ove addirittura le percentuali toccarono il 25% tra i vincitori sudisti e il 20% fra i federali sconfitti. A questo punto verrebbe da chiedersi che cosa resti da dire ancora su Solferino che non sia già stato detto e ridetto. Soccorrono qui le memorie personali dei combattenti, tanto più significative quando derivano dallo schieramento rimasto soccombente nell'epico scontro, portando così un soffio di umanità nell'immane tragedia.

Un Kaiserjäger di Merano ha lasciato un suo diario, rinvenuto e trascritto ai nostri giorni da un pronipote che è anche un affermato

giornalista e inviato speciale nel mondo di lingua tedesca, il quale ne ha fatto un delizioso libretto apparso da poco in versione italiana (ULRICH LADURNER, *Solferino – storia di un campo di battaglia*, Bologna, Il Mulino, 2010).

L'autore del libretto è venuto apposta nei luoghi della battaglia, descrivendoli con mano lieve e al tempo stesso drammatica e intercalando la scrittura con brani tratti dal manoscritto del bisnonno, il quale lo compose nel 1859, al termine del suo servizio militare espletato nel corpo dei Cacciatori Tirolesi che parteciparono allo scontro di Solferino. La narrazione comprende il periodo fra il 1857 e il 1859 quando l'autore si congedò dall'esercito imperiale, per mettersi a studiare e conseguire il diploma di segretario comunale (mansione che esercitò fino alla morte nel suo paesino del sud-Tirolo – quello che noi chiamiamo Alto Adige).

Aveva poco più di vent'anni Peter Ladurner, nato nel 1834, di professione calzolaio quando fu arruolato nell'esercito, perché l'imperatore Francesco Giuseppe aveva bisogno di soldati e ogni comune doveva fornire alla leva un certo numero di nomi, estratti a sorte. Anche se le nubi della politica europea non arrivavano probabilmente al suo paesello, la novità del servizio militare che consentiva di vedere nuovi paesi e conoscere nuove usanze non lasciò perplesso l'autore che scrisse: «Si può sempre pensare, quando capita qualcosa di nuovo, che anche in questo certo non c'è nulla di meglio». È evidente che il buon Peter partiva con qualche dubbio ma decise comunque di non avere paura, mentre nella caserma di Bolzano cominciava a rendersi conto della vita militare.

Come si vede nel museo di Solferino, un elemento fondamentale per il soldato era lo zaino di cuoio liscio o, per qualche corpo speciale, rivestito di pelo, non più grande di uno zainetto di scuola, ma scomodo durante la marcia con le cinghie che tagliavano le spalle. Infatti, a un certo punto Peter Ladurner scrive:

> Per noi questa giornata è una gioia perché a sera ci sono stati ritirati gli zaini che sono stati trasportati a Verona. Infatti quando uno tiene questo vitello sempre in groppa e deve marciare giorno e notte, ognuno può intendere che è un grande tormento, così anche per questo stanotte abbiamo dormito più tranquilli.

Per la gioia di noi posteri, il famoso diario stava dentro in quello zaino paragonato curiosamente a un vitello che salta. La marcia era la fatica principale dei soldati e il nostro tiene una contabilità scrupolosa:

> Questo marciare mi ha sempre lasciato assai spossato, perché infatti di famiglia io non sono abituato alla marcia, il 23 dobbiamo cominciare a fare le esercitazioni e questo tirocinio dura sette settimane e in questo periodo faceva un gran freddo e così mi si sono gelate le mani che mi ricorderò fin che vivo.

Da Bolzano attraverso Trento e lungo la valle dell'Adige si arriva a Verona, sede del quartier generale dell'esercito imperiale per le province del Lombardo-Veneto. Poi il reparto di Peter Ladurner andò a Vicenza e Padova e quindi indietro a Verona, poi a Milano, a Bergamo e Brescia e di nuovo a Verona e poi sulle rive del Mincio (lo schieramento difensivo austriaco contro la prevista invasione franco-piemontese). Prima di arrivare al giorno fatale dello scontro il diario registra alcune impressioni interessanti. Quando è di stanza a Padova l'autore scrive:

> Per quel che riguarda la città ci sono molti bei palazzi e anche chiese e la cosa più singolare era il Caffè Pedrocchi che era il più bello di tutta l'Europa e anche la chiesa di Sant'Antonio era meravigliosa. E anche lì dentro si potevano vedere molte cose curiose e lo stesso era nella chiesa di Santa Giustina: lì si vede tuttora questa segreta dove sono stati decapitati molti santi e questa pietra ha ancora gli schizzi di sangue dove sono state gettate le teste, e a tutto ciò dovette assistere anche la Santa Giustina, che rimase in questa prigione per 16 anni e poi morì.

Per chi non lo sapesse (chi vi parla invece lo sa direttamente avendo frequentato l'Ateneo Patavino) la festa delle matricole a Padova è l'8 febbraio, in memoria dei moti studenteschi del 1848 contro la polizia austriaca. Evidentemente la tradizione continuava perché una pagina del diario racconta quello che noi chiameremmo il servizio d'ordine pubblico affidato al reparto di Ladurner contro gli studenti:

> Gli studenti fanno un bel corteo funebre con un morto attraverso la città. E se qualcuno li incontra deve togliersi il cappello persino se è un soldato a incontrarli anche lui deve levarselo e lo stesso valeva per gli ufficiali. Questa processione però venne dispersa in fretta perché non avevano resistenza. Venne allarmata tutta la truppa, tutto l'esercito era pronto a intervenire e tutte le armi erano caricate con munizioni da guerra. Gli studenti credevano che l'intiera città sarebbe stata ridotta presto come un colabrodo, cosa che sarebbe accaduta se gli agitatori non si fossero dati alla fuga. Corsero slogan in tutta la città e venne aperto il fuoco dentro il museo, dove avevano trovato rifugio gli studenti. Lì ci furono parecchi morti e molti prigionieri, e l'indomani non si fece vedere nemmeno uno studente in giro. Non appena tutti gli studenti se ne furono andati via da Padova tutto tornò tranquillo come prima.

Malgrado l'eccitazione e i rischi del servizio d'ordine pubblico, il nostro diarista stava tutt'altro che male a Padova e infatti scriveva:

> Anche se in questi giorni il servizio è stato molto duro, a Padova comunque si stava bene. Perché? Perché la vita è a buon mercato il vino costa 40 e 60 centesimi al boccale e a questo prezzo si trova già vino buonissimo. E anche il cibo costava poco.

In questo periodo il nostro autore cambia mestiere nel senso che entra nella banda musicale del reparto, probabilmente con uno strumento a fiato. C'è da dire che le bande militari avevano un ruolo molto importante durante le lunghe marce scandite dai tamburini e dagli strumenti musicali e il farne parte era indubbiamente un'attività notevolmente più leggera che non quella del soldato di linea. Tuttavia nel nostro caso il povero Peter non era esentato dal servizio ordinario per cui dice che:

> Di mattina devo sempre fare le esercitazioni con gli altri e al pomeriggio suonare.

La stagione estiva del 1859 dovette essere molto calda perché il diario dice che:

> C'era una tale calura che già non si resisteva dalla sete e così siamo rimasti nell'accampamento e lì non si riesce a vedere un albero e la vampa è tale che nessuno può reggerla, c'era solo l'Adige dove bagnarsi e per il resto non si trova acqua da bere.

Così, dopo tante marce, si arriva ai giorni di Solferino dove il reparto ricevette l'ordine di porre a terra lo zaino prima di andare in battaglia: avrebbero avuto poi la sgradita sorpresa di trovare che l'ordinato deposito degli zaini era stato saccheggiato non si sa bene da chi.

Dice il diario:

> Senza un attimo di sosta avanzammo e ci incaricammo di far fuoco, ma quel sibilo dei colpi di cannone non è possibile descriverlo. Marciavamo per una collina, eravamo tutti deboli e stanchi per la sete perché non c'era acqua. Così avanzammo con foga, ma appena arrivammo in cima ecco che tutto il colle divenne nero di piemontesi che venivano contro di noi e fummo respinti. Lì molti di noi sono fatti a brandelli e ci sono pianti e lamenti perché crediamo che tutto sia perduto e invece no, proprio per niente: riprendemmo coraggio e scagliamo il secondo attacco e allora ci diciamo: Fratelli su con animo lieto ne va del nostro caro sangue! E allora li respingemmo oltre San Martino dove molti vengono stesi dal nemico tanto che quasi non si

> riesce a passare e noi abbiamo attaccato a più riprese e il nemico ha ripiegato più indietro ma c'è sempre un fuoco di pallottole che non si riusciva a sentire la propria voce perché era davvero una pioggia di pallottole che pareva impossibile scamparla se non con l'aiuto di Dio. Eravamo già da tre ore e mezzo al fuoco e senza speranza di cambio e avevamo dovuto abbandonare sul campo molti compagni che perdevano sangue e presto non ce l'avremmo più fatta a stare in piedi per la sete e la debolezza. Ma per fortuna trovammo una pozza, c'erano già parecchi morti dentro e l'acqua infatti era rossa di sangue ma con piacere ognuno bevve a volontà per salvarsi dalla sete. E provati interiormente restammo nel fuoco fino alle due del pomeriggio. Rimanemmo nella vecchia postazione e il nemico si ritirò e allora regna il silenzio. Alle cinque di sera ecco arrivare un terribile tempo di burrasca, che il vento spingeva verso di noi.

Questa colorita pagina di Ladurner non fa che confermare il principio ormai assodato che il singolo combattente vede poco o nulla della grande battaglia in cui è coinvolto e registra soltanto la sua posizione personale e i fatti che lo riguardano direttamente. L'esempio illustre di Stendhal nella "Certosa di Parma" con il protagonista Fabrizio del Dongo che della battaglia di Waterloo vede soltanto nuvole di polvere e fumo e sente rumore di cannonate, con sullo sfondo alcuni cavalieri che passano, costituisce un punto fermo in materia. Tuttavia vale la pena di guardare un po' più a fondo le parole del nostro diarista confrontandole con l'ampia relazione del Regio Stato Maggiore (Roma 1912, II, 185 come riportata da Pieri Pieri *Storia militare del Risorgimento*) per constatare come, nella loro semplicità, esse si inseriscono bene nella cronologia dei fatti. Dice lo stato Maggiore che la battaglia di Solferino e San Martino, dalla parte piemontese, si risolse in una serie di attacchi slegati in cui due divisioni con 4 brigate, solo all'ultimo una quinta, si trovarono a combattere contro 6 brigate riunite austriache, di cui 4 in prima linea e due di rincalzo, guidate dal generale Benedek. Tutto cominciò alla 7 del mattino del 24 giugno con una ricognizione inviata verso Pozzolengo dal gen. Cucchiari della 5ª divisione e guidata dal ten. col. Raffaele Cadorna. Assalita da forze soverchianti ripiegò su San Martino anche con l'aiuto dei bersaglieri della 3ª Divisione di Mollard. I piemontesi non riuscirono a sostenersi e retrocessero fino alla linea ferroviaria (ore 8.15) mentre alle 9.00 la Brigata Cuneo della Divisione Mollard attaccò con grande slancio riprendendo San Martino e impadronendosi di tre cannoni; un'altra volta il contrattacco austriaco fu immediato ma venne respinto, mentre gli austriaci retrocedevano di mezzo chilometro il loro schieramento in preparazione del nuovo contrattacco.

Il quale avvenne mezz'ora dopo (ore 9.30) con due nuove brigate austriache intervenute nella lotta per un totale di 13 battaglioni con 29 pezzi di artiglieria a fronteggiare gli otto battaglioni della Brigata Cuneo con 4 pezzi. Verso le 10.00 i piemontesi dovettero di nuovo retrocedere verso la ferrovia. Alle 11.00 Cucchiari mandò la Brigata Casale con 16 pezzi alla riconquista di San Martino, ma dopo mezz'ora di lotta furibonda con l'arrivo di 4 battaglioni freschi del nemico un'altra volta l'altura passò di mano. Alle ore 12.00 l'arrivo del 17° Acqui rinvigorì l'attacco ma il gen. Benedek intervenne di persona con rinforzi tratti dallo schieramento laterale austriaco. Due compagnie del 18° Acqui riuscirono ad arrivare ai ruderi della chiesa di San Martino ma non poterono trattenervisi. All'una e mezza del pomeriggio le divisioni piemontesi apparivano respinte su tutto il fronte del combattimento. Il gen. Cucchiari ripiegò addirittura fino a Rivoltella mentre il gen. Mollard con i bersaglieri rimaneva dietro il terrapieno della ferrovia a fronteggiare il nemico. Da questo momento fino al famoso temporale delle 5 del pomeriggio (ricordato anche dal nostro Ladurner) fu un susseguirsi di attacchi piemontesi al pianoro di San Martino, ordinati direttamente dal re che richiamò Cucchiari perché tornasse in linea per un attacco coordinato. Alle 16.45 il 13° e 14° Pinerolo, insieme ai bersaglieri e alla brigata Aosta andarono all'assalto mentre nel frattempo la 5ª divisione di Cucchiari iniziava la marcia accelerata da Rivoltella e si scatenava (ore 17.00) il famoso temporale. L'attacco decisivo fu alle 19.00 e vide tre brigate in prima linea contro le 6 austriache di Benedek: a sinistra l'11° Casale e il 18° Acqui, al centro la Brigata Aosta, a destra il 7° Cuneo e il 14° Pinerolo. Alle 19.30 si ebbe l'ultimo decisivo sforzo col centro e la sinistra piemontesi che avanzavano mentre la destra incontrava ancora una resistenza tenace del nemico. Alle ore 20.00 i piemontesi posero definitivamente piede sulle alture tanto contestate e le guarnirono con 22 cannoni. Alle 20.30, quando già calava la notte, il gen. Benedek tentò un ultimo disperato contrattacco con 2 brigate e 15 pezzi. Furono il 5° Aosta, uno squadrone di cavalleggeri di Monferrato e l'artiglieria a respingere questo ultimo attacco austriaco. 5 cannoni e 200 prigionieri rimasero in mano piemontese.

Se confrontiamo questo riassunto orario degli scontri con le parole del nostro Ladurner, vediamo che si possono trovare molte coincidenze.

Dice il kaiserjäger a un certo punto che «eravamo già da tre ore e mezza al fuoco» e poco oltre che vi restarono «fino alle due del pomeriggio». Allora gli scontri ricordati devono essere quelli delle ore

11.00 che videro coinvolta la Brigata Casale e poi via via il contrattacco di mezzogiorno guidato in persona da Benedek che causò l'arretramento dei piemontesi («e il nemico si ritirò e regna allora il silenzio»).

È interessante anche l'accenno di Ladurner al colore delle divise avversarie «tutto il colle divenne nero di piemontesi che venivano contro di noi e fummo respinti». Mi sembra un riferimento evidente ai bersaglieri la cui divisa era appunto nera, mentre era turchina di vario colore per la fanteria. L'intervento dei bersaglieri si riferisce agli attacchi di mezzogiorno o del primo pomeriggio.

Ho già detto che anche il nostro diarista ricorda bene il terribile temporale estivo scatenatosi in zona dopo le 17.00. Il nostro ricorda poi che

> di lì a poco il tempo si è rimesso e tornammo a batterci valorosamente e non ci ritirammo più di un passo e noi giungemmo sulla collina dov'erano i nostri cannoni e guardammo giù verso il campo e vedemmo anche che alcune cannonate avevano abbattuto 20 e 30 uomini delle file nemiche, e questo scontro dura fino alle 10.00 di notte e allora abbiamo sparato gli ultimi colpi.

Qui i riferimenti sono evidenti all'ultimo disperato contrattacco di Benedek dopo le 20.30 mentre il riferimento precedente alla conquista austriaca della collina da cui l'autore vede il macabro spettacolo delle file nemiche falcidiate dall'artiglieria potrebbe riferirsi alle ore 19.00, ultimo momento della giornata in cui San Martino rimase in mano austriaca. Infine l'accenno alle 10.00 di notte come termine finale appare esagerato, anche se l'inizio dell'ultimo attacco austriaco è situato dal rapporto dello Stato maggiore, alle 20.30 e le ultime scaramucce ben potrebbero essersi prolungate per un'ora e mezza.

Il nostro kaiserjäger non ebbe probabilmente il tempo di alzare lo sguardo e forse, dato le nuvole di fumo opprimente causate dalla polvere nera dei fucili e dei cannoni non avrebbe visto granché. Infatti i palloni aerostatici che costituivano una delle novità tecniche della campagna e che avrebbero dovuto ospitare il grande Nadar, uno degli inventori della fotografia, e forse ci avrebbero dato le prime fotografie aeree della storia, in realtà funzionarono poco e male perché non dettero notizia degli schieramenti nemici visti dall'alto, tanto che la battaglia di Solferino è un tipico esempio di battaglia di incontro, cioè tutto sommato casuale.

Già Radetzky nel 1849 aveva impiegato i palloni come armi aeree, inviando cariche esplosive contro Venezia assediata. Quattro anni prima in occasione della visita del giovanissimo arciduca Francesco

Giuseppe aveva fatto innalzare dall'Arena di Verona un pallone aereo forse per mostrare a tutti che non era un vecchio generale ammuffito, ma aperto ai progressi della tecnica.

Il 23 giugno, cioè il giorno prima della battaglia, il nostro Ladurner era a Pozzolengo: stanco morto perché aveva dovuto scavar trincee «su questa montagna e intanto già non si riusciva ad avere acqua e col vino andava anche peggio, ché tutti lo ricordavano di cattiva qualità». Ecco la riprova, dal basso, del disegno strategico austriaco di trincerarsi lungo il corso del Mincio, a sud della fortezza di Peschiera dove il fiume esce dal lago. Ma poiché i movimenti delle truppe non sono sempre comprensibili neppure ai comandi e certo sono del tutto incomprensibili al soldato che li subisce, ecco il contrordine e la disposizione di marciare avanti verso il Mincio. Quindi niente più protezione delle fortificazioni campali ma timore di uno scontro in campo aperto con i relativi maggiori pericoli. Tuttavia, le piccole gioie del soldato prevalgono sulle preoccupazioni di un avvenire nebuloso e il nostro era contento quel 23 giugno, giorno del *Corpus Domini*, festa religiosa rigorosamente osservata nel cattolicissimo esercito imperiale di Sua Maestà: «Alla sera ci hanno tolto gli zaini e così anche per questa notte abbiamo dormito tranquilli» (abbiamo già visto questa antipatia per lo zaino che saltava sulle spalle come un vitello).

Il giorno dopo, festa di San Giovanni (anche questa scrupolosamente annotata dal pio kaiserjäger) il suo reparto fu sorpreso alle 5 del mattino dalle avanguardie francesi mentre bolliva l'acqua del caffè.

> Hanno fatto fuoco sull'accampamento ed ecco che manca il tempo di sgomberare e così la gioia di San Giovanni è sparita. Poi sonavano le trombe da ogni parte e da ogni parte si dice: il nemico è qui ecco che si avvicina. E dopo avanziamo spediti e combattivi su un'altura e ci rimanemmo per un po', avevamo davanti il II battaglione ma sembrava che il nemico si facesse sempre più vicino. Quindi avanziamo attraverso il paese, sulla destra stava il nostro cappellano che ci diede a tutti l'assoluzione e sulla sinistra i contadini con le lacrime agli occhi che piangevano per noi, uno porta un paglericcio, l'altro un letto e preparavano per i feriti e vennero vuotate anche le case e le chiese per fargli spazio. E così marciammo verso il campo di battaglia con animo lieto per rimpiazzare i nostri commilitoni. Alle 8.00 poiché loro erano rimasti sempre all'aperto dalla mattina presto, prendemmo ad avanzare senza sosta e ci incaricammo di far fuoco.

Questo lungo brano, vivissimo nell'immediatezza del racconto, ci riporta alle fasi iniziali della battaglia cominciata appunto dai reparti esploranti francesi che marciavano sullo stradone di Medole alla

volta di Mantova sul far dell'alba, tanto che piombarono addosso alle truppe austriache ancora al bivacco. Alle stesse ore 8.00 di cui parla Ladurner il suo giovanissimo imperatore stava facendo colazione a Cavriana presso il suo comando e sentì i primi spari; uscì a cavallo con la scorta per capirne di più ma difficilmente prima delle 11 si convinse che non si trattava di scaramucce ma che il grande scontro era iniziato. Dopo lo sfondamento francese al centro dello schieramento austriaco, appunto la famosa manovra di Solferino, l'imperatore Francesco Giuseppe dovette convincersi che la battaglia era perduta e occorreva ritirarsi nel quadrilatero dietro lo schermo del Mincio. Il nostro diarista ebbe l'ordine, col suo reparto, di ritirarsi nella fortezza di Peschiera e dice che

> è triste abbandonare questo posto perché così tanti compagni erano morti e feriti e noi dobbiamo lasciarli tutti indietro, infatti nel nostro battaglione c'erano 124 tra morti e feriti.

Si noti la cifra che su una unità di 700-800 uomini come i battaglioni imperiali vuol dire una percentuale di perdite vicina al 15%. Cade nel frattempo la notte estiva e Ladurner dice che nella ritirata su Peschiera

> per strada, ecco dov'era il nostro alloggio per la notte, ma si riesce a dormire poco a causa dei molti lamenti dei feriti, poi molti vennero trasportati a Verona col treno e questi lamenti che fanno in vettura non si poteva stare a sentirli.

Il suo imperatore si era già ritirato da Cavriana da un bel po' e in un'angosciosa lettera scritta qualche ora dopo alla moglie, la celebre Sissi, diceva:

> Sono entrato a cavallo a Volta, vi ho fatto una breve sosta, e poi con un tremendo temporale ho proseguito per Valeggio da dove ho preso una carrozza per Villafranca. Ho trascorso una serata orribile, in mezzo a una massa confusa di feriti, rifugiati, carri e cavalli; c'è voluto uno sforzo enorme per riportare una sembianza d'ordine. Ho dormito quattro ore e all'alba sono arrivato qui col treno… Ecco la triste storia di un giorno terribile in cui molto è stato fatto, ma la fortuna non ci ha arriso. Ho imparato molto da quel che ho passato e ora so che cosa prova un generale sconfitto. Le pesanti conseguenze della nostra sventura devono ancora venire, ma confido in Dio e sono convinto di non avere colpe per aver dato ordini sbagliati alle truppe.

Il nostro diarista non avrà certamente visto un signore vestito di bianco con un cappellaccio in testa che si aggirava inorridito sul campo di battaglia e poi a Castiglione delle Stiviere ove le scene tragiche dei feriti di entrambi gli eserciti ricoverati nel Duomo gli fecero germogliare in testa l'idea della Croce Rossa per il soccorso dei combattenti divenuti soltanto degli uomini sofferenti. Nel suo *Souvenir de Solferino* del 1862 il banchiere ginevrino filantropo Henry Dunant che era capitato in quel luogo all'inseguimento di Napoleone III col quale voleva assolutamente parlare di affari in Algeria e cioè dello sviluppo dei grandi mulini che avrebbero dovuto fare di quel recente possedimento francese il vero granaio della madre patria, non risparmia al lettore una descrizione cruda degli orrori della guerra, non disgiunta da una cavalleresca ammirazione verso l'imperatore austriaco e le sue truppe, sconfitte ma valorose. Noi sappiamo che i feriti piemontesi e anche molti francesi furono evacuati verso ovest, cioè Brescia mentre a Castiglione vennero ricoverati soprattutto austriaci e francesi. Il diario di Ladurner dura fino al 1861, due anni dopo Solferino e San Martino. Ormai la guerra era finita con la pace di Villafranca che mandò su tutte le furie Cavour ma consegnò la Lombardia (non il Veneto) al Piemonte. Quando si diffuse la notizia della pace il nostro ne fu comprensibilmente contento:

> E adesso abbiamo anche appreso che è stata conclusa una pace completa, che per ciascuno è il suo desiderio più grande ma attendevamo con nostalgia l'ordine di metterci in marcia da qui.

L'esercito naturalmente si muoveva a piedi ed ecco la relativa fotografia:

> Durante questa marcia c'è una calura così forte che non la si può sopportare ma a Bassano ecco una zona salubre. Ricorda a tutti noi la patria tirolese perché ci sono grandi montagne e più in alto le belle Alpi e dal Tirolo parte anche sin qui un fiume ed è lì che noi guadiamo. Negli alloggi c'è sempre fresco, ma il vino è assai caro.

L'ultima parola del diario non a caso è "krieg" cioè "guerra" ma poi Ladurner si congedò e tornò al suo paese per studiare e diventare segretario comunale. La parentesi bellica, che pure egli aveva intensamente vissuto, non ossessionò il semplice cacciatore e non gli cambiò la vita, come invece aveva cambiato quella di molti altri a cominciare dal ginevrino Henry Dunant.

Questa rievocazione non sarebbe completa senza un cenno al pronipote di Peter Ladurner, che ha trovato il diario del bisnonno e ha scritto l'agile libretto dal semplice titolo *Solferino – storia di un campo di battaglia* che ha ispirato questa nota. Non si tratta solo di un doveroso cenno all'autore, ma consente qualche ulteriore rilievo.

Ulrich Ladurner è un giornalista noto nel mondo germanico quale collaboratore e inviato speciale di un periodico importante quale *Die Zeit* (Il Tempo).

In questa veste ha pubblicato le sue corrispondenze dall'Iran (*Gli Asadi – Vita, morte e politica in Teheran*, 2006) e dal Pakistan (*Prego, informate Allah. Il mondo del terrore in Pakistan*, 2008) prima di decidersi a leggere e commentare il diario del suo avo, che aveva tenuto in un cassetto per anni. Per rendersi conto della situazione come ogni buon inviato speciale, è venuto sul posto descrivendo con tocchi immaginifici le località della celebre battaglia (oltre a Solferino e San Martino, Cavriana, la torre, ecc.). Ma la cosa più interessante per noi, che conosciamo bene le località, è lo sguardo descrittivo e vergine del giornalista, che non era mai stato sui luoghi e, soprattutto, viene da un mondo culturale diverso e opposto come quello austro-tedesco, dove dubito che la storia del nostro Risorgimento sia insegnata nelle scuole (anche quelle di Bolzano, dove probabilmente ha studiato l'autore, nato a Merano) con lo stesso risalto che da noi. Questa impostazione emerge a più riprese e merita di essere sottolineata, come sempre quando si tratta del punto di vista dell'ex nemico.

Pieno di rispettosa ammirazione per il giovinetto imperatore d'Austria e di alta considerazione per Napoleone III, Ulrich Ladurner tratta molto male re Vittorio Emanuele II, descrivendo impietosamente il suo fisico non proprio apollineo («era grasso, basso ed aveva una testa eccessivamente grande che poggiava su un collo corto come palla di cannone fusa male» pag. 59) riprendendo con enfasi la leggenda metropolitana che lo voleva in realtà figlio di un macellaio e sostituito in culla. Di più, attraverso le parole dell'aiutante di campo gen. Paolo Solaroli, non lesina certo le critiche sul comportamento del re a San Martino («il nostro Re all'infuori del coraggio e dell'aventatezza, non ha nulla; non ha occhio né sangue freddo, non si ricorda il nome di un paese; la carta dice che l'ha nella testa. Dio volesse che l'avesse per davvero, ma lasciamola e diciamo che è un gran galantuomo e che Dio lo conservi»).

La visita alla torre di San Martino lo lascia poi stremato («a ogni giro arrivo nuovamente in uno spazio a forma di botte, dove di nuovo mi viene rappresentata una battaglia, di nuovo una tappa sul lungo

cammino dell'Italia verso l'unità») sicché «quando infine arrivo su, attraverso una porticina mi precipito all'aperto dove ansimo verso l'aria fresca. Mi sembra di essere salito in un budello colmo di grida e di morte. Le orecchie mi fischiano e mi ronza la testa».

Poi l'autore parla a lungo di Henry Dunant e della Croce Rossa, l'invenzione sorta da quella terribile carneficina. E termina il suo agile libretto proprio alla discesa della torre accarezzando «le rughe della copertina di cuoio del diario che ha fatto molta strada nello spazio e nel tempo» augurandosi che il viaggio prosegua.

Queste note danno ragione all'augurio di Ulrich Ladurner.

«Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 2013, Brescia 2018.
ISSN 0375-6181

ANNA MARIA CABRINI*

L'ARCIERE «PRUDENTE». IL *PRINCIPE* DI MACHIAVELLI NEL V CENTENARIO**

Il titolo che ho dato al mio intervento sul *Principe*, in occasione del V centenario di composizione dell'opera, intende mettere al centro del discorso una delle figure più emblematiche, sul piano sia concettuale sia rappresentativo, del famoso "opuscolo". Si veda infatti l'apertura del cap. VI:

> Non si maravigli alcuno se, nel parlare che io farò de' principati al tutto nuovi, e di principe e di stato, io addurrò grandissimi essempli. Perché, camminando gli uomini sempre per le vie battute da altri e procedendo nelle azioni loro con le imitazioni, né si potendo le vie d'altri al tutto tenere né alla virtù di quegli che tu imiti aggiugnere, debbe uno uomo prudente entrare sempre per vie battute da uomini grandi e quegli che sono stati eccellentissimi imitare: acciò che, se la sua virtù non vi arriva, almeno ne renda qualche odore; e *fare come gli arcieri prudenti,* a' quali parendo el luogo dove desegnano ferire troppo lontano, e conoscendo fino a quanto va la virtù del loro arco, pongono la mira assai più alta che il luogo destinato, non per aggiugnere con la loro freccia a tanta altezza, ma per potere con lo aiuto di sì alta mira pervenire al disegno loro.[1]

Machiavelli sottolinea con un innalzamento di tono l'inizio della parte che ha, entro la prima sezione del *Principe*, maggior rilievo nella

*Professore associato di Letteratura italiana – Dipartimento di studi letterari, filologici e linguistici dell'Università degli Studi di Milano.

**Conferenza tenuta venerdì 7 giugno 2013.

[1] N. MACHIAVELLI, *Principe*, a cura di G. Inglese, Torino, Einaudi, 2013, p. 34 (il corsivo è mio). L'edizione è corredata da un'ampia bibliografia sull'autore e sull'opera, a cui si rimanda per ulteriori approfondimenti.

classificazione della tipologia dei principati e dell'analisi della loro fenomenologia: il principato nuovo, «al tutto nuovo e di principe e di stato», e ricorre a una similitudine, molto efficace: adduce grandissimi esempi – antichi, i più grandi fondatori di stato – perché il principe attraverso il mirare in alto, verso ciò a cui questi esempi eccellentissimi lo conducono, cerchi per quanto la sua virtù (cioè capacità politica) consenta, di rendere almeno qualche sentore di quella grandezza, come gli arcieri accorti e abili quando vedono che il bersaglio è troppo lontano devono misurare la capacità del proprio arco e mirare verso l'alto per raggiungerlo, facendo un tiro a parabola.

L'alta mira rappresenta dunque la tensione agonistica, la sfida al perseguimento del massimo cui si può giungere, che è anche sfida dell'autore nei confronti della propria materia, portata al massimo di densità concettuale e paradigmatica. Arciere per eccellenza, sagittario quasi per antonomasia è il centauro: per questo ho scelto, per inaugurare sul piano iconografico il mio intervento, un'immagine in cui la similitudine dell'arciere si fonde con una delle metafore più emblematiche del *Principe*, sintesi di ferino e umano (fig. 1).

Figura 1 – N. Ucchino, 1999.

Una tensione agonistica è d'altra parte a fondamento della scrittura di Machiavelli, nella genesi dell'opera. Quando scriveva il *Principe* egli viveva, senza più alcun incarico né ufficio, ritirato in campagna nella sua casa a Sant'Andrea in Percussina: dopo essere stato cassato dall'ufficio di segretario della seconda cancelleria quando i Medici nell'autunno del 1512 erano tornati a Firenze, era stato incarcerato nel febbraio 1513 con l'accusa di aver partecipato alla congiura antimedicea di PierPaolo Boscoli e poi, uscito dal carcere in marzo per l'amnistia seguita all'elezione di Leone X, era stato confinato per alcuni mesi. Ormai privato di ogni possibile attività politica, non aveva altro che speranze precarie, ma non poteva né voleva sottrarsi a quel «ragionare dello stato»[2] che costituiva la sua stessa ragione di vita.

Il *Principe* ha origine da una densità di passione e riflessione di cui possiamo cogliere il manifestarsi attraverso lo scambio epistolare con l'amico Francesco Vettori, ambasciatore a Roma; ma nasce anche da una sfida che Machiavelli pone alla propria difficile condizione e alla crisi in cui versava l'Italia, che ormai, dalla calata di Carlo VIII re di Francia nel 1494, era diventata il teatro di battaglia e di guerra delle grandi potenze europee. Machiavelli aveva vissuto tale situazione anche sulla propria pelle negli ultimi mesi e negli anni precedenti.

Il frutto di questa difficile esperienza, delle intense riflessioni e letture che avevano preso ulteriore spazio, nella forzata inattività, è il famoso "opuscolo *De principatibus*", come annunciato dallo stesso autore nella lettera scritta il 10 dicembre 1513 al Vettori. In risposta a una missiva di quest'ultimo, che gli aveva fatto un disincantato resoconto della sua vita romana, tra svaghi, tra ozi e poche faccende, Machiavelli racconta la sua giornata trascorsa in futili occupazioni, fino a toccare il fondo dell'ingaglioffarsi nel gioco all'osteria in atto estremo di sfida alla fortuna: «sendo contento mi calpesti per questa via, per vedere se la se ne vergognassi». Ma, arrivato a questo punto della lettera, al punto più amaro, ecco che cambia completamente l'intonazione:

> Venuta la sera, mi ritorno in casa, et entro nel mio scrittoio; et in su l'uscio mi spoglio quella veste cotidiana, piena di fango e di loto, e mi metto panni reali e curiali; e rivestito condecentemente, entro nelle

[2] Cfr. lettera del 10 aprile 1513 a Francesco Vettori, in N. MACHIAVELLI, *Opere*. II, a cura di C. Vivanti, Torino, Einaudi, 1999, p. 241.

> antique corti delli antiqui huomini, dove, da loro ricevuto amorevolmente, mi pasco di quel cibo, che solum è mio, e che io nacqui per lui; dove io non mi vergogno parlare con loro e domandarli della ragione delle loro azioni; e quelli per loro humanità mi rispondono; e non sento per quattro ore di tempo alcuna noia, sdimentico ogni affanno, non temo la povertà, non mi sbigottisce la morte: tutto mi transferisco in loro. E perché Dante dice che non fa scienza sanza lo ritenere lo avere inteso, io ho notato quello di che per la loro conversazione ho fatto capitale, e composto uno opuscolo *De principatibus*, dove io mi profondo quanto io posso nelle cogitazioni di questo subietto, disputando che cosa è principato, di quale spezie sono, come e' si acquistono, come e' si mantengono, perché e' si perdono. E se vi piacque mai alcuno mio ghiribizzo, questo non vi doverrebbe dispiacere; et a un principe, e massime a un principe nuovo, doverrebbe essere accetto; però io lo indirizzo alla Magnificenza di Giuliano.[3]

Si tratta del passo più alto e celebre della lettera. Il "colloquio con i libri" è esemplato su di un luogo retorico più volte ricorrente nella letteratura italiana fin da Petrarca, ma in Machiavelli questo tema muta profondamente assumendo una straordinaria intensità metaforica («i panni curiali», «le antique corti degli antiqui huomini», «mi pasco di quel cibo, che solum è mio, e che io nacqui per lui» con una espressione estremamente efficace anche nella forte torsione sintattica di stampo popolaresco) e le sembianze personificate e affettivamente intense di un dialogo reale: è «ricevuto amorevolmente», interroga senza timore reverenziale, e gli antichi, per loro benevolenza, rispondono alle domande. E per tutto il tempo di questa conversazione che dura a lungo non sente più nulla del dolore della giornata, non sente più la sofferenza, non lo spaventa più la povertà, non lo sbigottisce la morte: «tutto mi transferisco in loro».

In questa conversazione le domande non sono meno importanti delle risposte: a fare le domande è il Machiavelli che era stato per lunghi anni segretario della seconda Cancelleria e testimone e partecipe dal vivo di situazioni cruciali e che già negli anni dell'ufficio aveva cominciato a delineare, anche se soltanto *in nuce*, i temi fondamentali della sua riflessione politica. Il colloquio con gli antichi, cioè la loro continua «lezione», costituisce insieme con «la lunga esperienza delle cose moderne» il binomio su cui si fonda la stessa sua opera[4].

---

[3] *Ivi*, pp. 295-96.

[4] Cfr. Dedicatoria, in N. MACHIAVELLI, *Principe*, op. cit., p. 4.

Il *Principe* è dunque presentato come frutto della metaforica "conversazione", dello sforzo di impadronirsi di quanto si è inteso (cfr. la citazione dantesca, *Pd*. V, 41-42) e del profondo lavorio intellettuale che presiede alla scrittura: «dove io mi profondo quanto io posso nelle cogitazioni di questo subietto»: «cogitazioni» che sollecitano l'argomentare e il discutere («disputando»). E da quello che Machiavelli dice in merito al fatto che continua sempre ad accrescere e a limare l'«opuscolo» ci risulta che è un lavoro ancora in corso quando ne scrive al Vettori.

Da qui, oltre che dall'intento dichiarato di dedica a Giuliano de' Medici, è scaturita una interminabile questione sulla datazione del *Principe* per quanto riguarda il compimento dell'opera; ma comunque si giudichi, per ciò che concerne l'essenza del trattato, la sua sostanza, è questa lettera del 10 dicembre 1513 a costituirne la pietra miliare e l'atto di nascita. Su questa data dunque si è costruita la celebrazione del V centenario.

Le fortune e sfortune del *Principe* ebbero subito inizio[5]: Vettori apprezza l'opera, che vuole comunque giudicare una volta finita, ma sconsiglia l'amico di andare a Roma a portarla; l'autore non riesce nel suo intento di prendere attivamente contatto con i Medici. L'opera ha una circolazione manoscritta, presumibilmente da circoscrivere a un ambito non molto ampio, e Machiavelli non la pubblica.

È invece il filosofo aristotelico Agostino Nifo a pubblicare un trattato in cui attua in un certo senso un "plagio" in latino del *Principe*, tagliandone gli aspetti più radicali e scomodi, tra cui quelli che riguardano la religione e facendone rientrare la riscrittura nell'alveo di una trattazione più ortodossa, sia per contenuti sia per forma. Non mancano studiosi che ritengono che questo incarico gli sia stato dato appositamente; fatto sta che l'opera del Nifo – insignito del titolo di appartenenza alla famiglia Medici – nel 1523 viene messa a stampa con il titolo *De regnandi peritia* e la dedica all'imperatore Carlo VI, mentre per il *Principe* bisogna attendere ancora quasi dieci anni e un tempo successivo alla morte di Machiavelli, avvenuta nel 1527.

Le prime due edizioni escono nel 1532: la *princeps* è l'edizione Blado, pubblicata a Roma, col privilegio del Papa e l'aggiunta della

---

[5] Per un quadro complessivo della storia della fortuna e sfortuna del *Principe* e della controversa ricezione dell'autore nel corso dei secoli rimando ai saggi raccolti nelle sezioni *Fortuna e diffusione*; *Interpreti e lettori*; *Il Principe oggi*, nel Catalogo della mostra *Il Principe di Niccolò Machiavelli e il suo tempo (1513-2013*), Roma, Treccani, 2013, da cui si è qui tratta una breve sintesi.

Vita di Castruccio e del racconto della strage di Senigallia; la seconda, indipendente e concorrenziale, con in più i *Ritratti delle cose di Francia e della Magna*, è l'edizione fiorentina dei Giunta. Da allora inizia la storia delle stampe del *Principe* che si vanno ad aggiungere a quelle di altre importanti opere come i *Discorsi*, con una certa fortuna, fino alla messa all'indice di Machiavelli come autore di prima classe cioè del tutto proibito nel 1559, sotto il pontificato di Paolo IV. La messa all'indice non blocca interamente la stampa e la circolazione, come per altri autori infatti furono escogitati degli espedienti, come quello di falsificare il luogo o la data di stampa: ed è questo il caso della cosiddetta Testina, che ebbe più emissioni tra la fine del Cinquecento e il Seicento con la falsa data del 1550. L'incisione riprende quella di un editore veneziano, che l'aveva premessa nel 1540 a un'edizione dei *Discorsi*. Non è in realtà Machiavelli. Tra l'altro la raffigurazione fa pensare alle deformazioni che erano ormai sorte su di lui e che ne facevano un uomo biecamente cinico e astuto: si veda l'immagine del volto torvo e infido, con un vistoso naso aquilino (fig. 2). Non a torto questo falso ritratto è stato definito un frammento del nascente antimachiavellismo europeo, l'archetipo della sua tradizione iconografica. Ben diversa è invece la vera immagine, che è riportata dal busto di Palazzo vecchio, in cui il volto si ritiene esemplato sulla maschera sepolcrale (fig. 3).

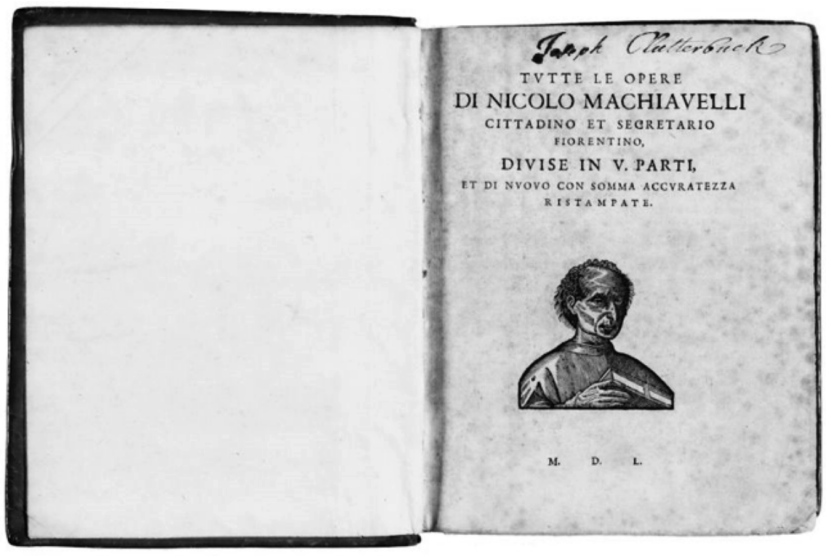


Figura 2 – Edizione "Testina".

Figura 3 – Busto di Machiavelli, Firenze Palazzo Vecchio, XVI sec.

L'opera di Machiavelli divenne ben presto l'opera politica «più celebrata e vilipesa, la più letta e al contempo la più fraintesa»[6]. Su di lui e in particolare sul *Principe* già dal Cinque-Seicento si concentrano infatti contrastanti e addirittura opposte interpretazioni, ma soprattutto si fanno aspri gli attacchi e le censure, di ateismo ed empietà, di essere ispiratore di doppiezze e tradimenti, di insegnare l'uso tirannico e malvagio del potere. Il nome di Machiavelli si proietta addirittura sullo sfondo di scontri ideologici, politici e religiosi di ampia portata, come quello tra cattolici e ugonotti in Francia, dove fu considerato l'ispiratore di Caterina de' Medici (figlia di Lorenzo il Giovane, dedicatario del *Principe*) per la strage della notte di San Bartolomeo nel 1572. In Inghilterra il cardinale Pole lo definì nemico degli uomini e diceva che avvertiva le dita del diavolo sui suoi scritti; una sorta di leggenda nera, demoniaca, fece di lui una caricatura nel teatro elisabettiano; fiorirono in Italia e in Europa scritti per confutarlo; ma anche se ne sfruttò, in chiave precettistica e politica, la materia.

Machiavellismo e antimachiavellismo rappresentano entrambi una deformazione dell'opera e dell'autore; naturalmente non mancarono anche studiosi e intellettuali che ne rilevavano importanza e

[6] A. Campi, *Introduzione* a *Il Principe di Niccolò Machiavelli e il suo tempo (1513-2013)*, op. cit., p. 4.

apprezzamenti, che si fondavano anche su di una conoscenza più ampia e approfondita degli scritti machiavelliani. La situazione è, come anche successivamente sarebbe stata, variegata.

Le cose comunque cambiarono, soprattutto a partire dal Settecento e dall'Illuminismo, e cominciò allora a prevalere la lettura in chiave repubblicana e "obliqua", come poi nei famosi versi dei *Sepolcri* del Foscolo (vv. 154-158: «*[…] Io quando il monumento / vidi ove posa il corpo di quel grande / che temprando lo scettro a' regnatori / gli allòr ne sfronda, ed alle genti svela / di che lagrime grondi e di che sangue*»). Inoltre dalla fine del Settecento e nell'Ottocento avrebbe cominciato ad affermarsi un nuovo e diverso modo di guardare al «cittadino e segretario fiorentino», considerato mentore e precursore del Risorgimento e profeta dell'unità nazionale; da allora Machiavelli è entrato nel novero degli spiriti magni della nazione italiana. Dal punto di vista iconografico la trasformazione si vede bene nel gusto classicheggiante e nella trasformazione quasi in antico "romano" nella statua di Lorenzo Bartolini del 1846 (fig. 4).

Nell'Ottocento, in cui vi furono ben 597 edizioni delle sue opere, si ebbe un crescente interesse a livello europeo, e in particolare in Germania: per l'importanza dell'influenza esercitata dal pensiero di Machiavelli in ambito di filosofia politica, egli fu considerato inventore dei fondamenti teorici della ragion di Stato; mentre in Italia si moltiplicarono nuove ricerche e studi biografici e filologici; un particolare rilievo ha in ambito culturale e letterario l'interpretazione di De Sanctis che indica nel grande fiorentino il fondatore dei tempi moderni.

La fortuna di Machiavelli fin dal primo Novecento si pone da un lato entro l'alveo delle sempre più numerose e importanti letture e interpretazioni letterarie, filosofiche, storiche e politiche, da Croce a Gramsci, da Chabod a Russo, solo per fare qualche nome; dall'altro Machiavelli fu di nuovo piegato alle esigenze dell'attualità e strumentalmente impiegato nell'apologia dei sistemi totalitari – in Italia da Mussolini –, ma anche e in seguito messo nuovamente sotto accusa, come colui che ne aveva seminato i germi, mostrando, per usare una famosa espressione di Ritter, «il volto demoniaco del potere». Un uso di Machiavelli strumentalmente politico, addirittura partitico, periodicamente ritorna e questo è accaduto anche negli ultimi decenni. Il secondo Novecento è stato poi ricchissimo di nuove ricerche e studi; l'inizio del Duemila già si mostra molto promettente.

C'è anche un'altra faccia della fortuna e sfortuna di Machiavelli più curiosa e talora bizzarra: è diventato non solo personaggio di

Figura 4 – Lorenzo Bartolini, 1846, Firenze, loggiato degli Uffizi.

opere varie[7], ma addirittura è stato travasato negli ambiti più diversi, dai manuali – per esmpio per manager o, addirittura, per le mamme – ai giochi di ruolo, ai gadget più curiosi o insensati.

Non è certo questa l'attualità che riconosciamo a Machiavelli, la cui penetrazione è ormai compiuta nei più diversi paesi e aree linguistiche; si dice che dopo *Pinocchio* sia il libro italiano più tradotto nel mondo, e si è da poco conclusa l'edizione cinese delle opere. Il *Principe*

[7] Già nell'Ottocento Machiavelli fu oggetto di temi da romanzo o argomenti da salotto come nella *Physiologie du mariage* (1829) di Balzac, "breviaire de machiavélisme marital".

continua a essere letto, a dare adito a controversie, anche interpretative, secondo quella ambivalenza, se non ambiguità, che è intrinseca nel testo stesso. Se il fascino dell'opera, anche sul piano letterario è grande, la sua modernità complessa e drammatica e le domande che pone non hanno mai cessato di creare inquietudine, come mi sembra efficacemente rappresenti sul piano iconografico il più attuale ritratto di Machiavelli, tra i più interessanti di Werner Horvath (olio su tela, 2002).

Se un'opera come il *Principe* non può essere circoscritta e ingabbiata nel suo tempo rinascimentale, come dimostra anche la sua plurisecolare presenza in tutta Europa e oltre, pure non può essere elusa la sua storicizzazione, a partire dal piano filologico. Sta ormai per concludersi la nuova edizione nazionale di tutte le opere di Machiavelli (Roma, Salerno editrice) e tra queste nel 2006 è uscita una delle più recenti edizioni critiche del *Principe*, a cura di Mario Martelli.

Con il viatico degli studi e discussioni più prossime, entro ora nel merito di alcuni essenziali aspetti dell'opera. Abbiamo visto come fin dalla lettera al Vettori, nella magistrale rappresentazione del colloquio con gli antichi, tensione teoretica e passione costituiscano un nesso inscindibile che presiede alla scrittura machiavelliana. Questo riguarda anche il soggetto dell'opera: quando Machiavelli si immerge più che può nelle «cogitazioni» sul principato non c'è un distacco scientifico nei confronti della materia ma un'operazione di conoscenza che incide sul vivo di questioni cruciali del mondo a lui contemporaneo. Scrivendo il *Principe* Machiavelli intende non solo svolgere una nuova trattazione teorica sull'argomento ma incidere sulla realtà dei fatti: la conoscenza non ha solo una valenza per se stessa, ma è uno strumento per l'azione. C'è dunque nel trattato una forte istanza pragmatica, che ne costituisce un elemento essenziale anche a livello retorico, nella pervasività di moduli persuasivi e nell'estrema efficacia espressiva. C'è inoltre un'ambivalenza da parte dello scrittore che si proietta non di rado in un rapporto che può essere o di interlocuzione antagonistica con un ipotetico contraddittore o di sostanziale identificazione con un interlocutore partecipe. In termini più generali potremmo dire che in merito sia alla materia sia alla forma la dialettica amico/nemico, principe/non principe agisce in profondità nell'opera.

Il *Principe* si fonda su di un serrato organismo concettuale, che ad apertura di libro rende subito evidente la novità:

> Tutti gli stati, tutti e' dominii che hanno avuto e hanno imperio sopra gli uomini, sono stati e sono o republiche o principati. E' principati sono o ereditari, de' quali el sangue del loro signore ne sia suto

> lungo tempo principe, o sono nuovi. E' nuovi, o e' sono nuovi tutti, come fu Milano a Francesco Sforza, o sono come membri aggiunti allo stato ereditario del principe che gli acquista, come è el regno di Napoli al re di Spagna. Sono questi dominii così acquistati o consueti a vivere sotto uno principe o usi a essere liberi; e acquistonsi o con l'arme d'altri o con le proprie, o per fortuna o per virtù.[8]

Fin dal primo capitolo ci rendiamo conto di non trovarci di fronte a un trattato politico tradizionale: Machiavelli non formula né discute teorie sulla migliore forma di stato e di governo, ma entra subito nel merito della distinzione-cardine tra principati e repubbliche; il tono è perentorio ed enunciativo, secondo un nuovo modo anche di scrittura, fondato su espressioni generalizzanti e su di un articolato procedimento dilemmatico, per opposizioni che si snodano l'una dall'altra.

Nel *Principe* il mondo della storia e della politica hanno una rappresentazione dinamica e profondamente conflittuale. La concezione naturalistica che Machiavelli ha dello stato come di un organismo vivente contribuisce ulteriormente a sottolineare uno scenario che è in larga misura sottoposto al mutamento, al rischio, al conflitto, alla trasformazione, alla necessità di previsione: il saper vedere «discosto» è uno degli imperativi categorici per non «ruinare». Il lessico è incisiva espressione del campo semantico di una continua dialettica agonistica e conflittuale, nella dinamica contrapposta di azioni e reazioni, di rischi e di pericoli: *acquistare-mantenere-ampliare* vs *periclitare-perdere-ruinare*; *assaltare/assalto*, *rompere/rotto*, *spegnere* (nel senso di "eliminare", "sopprimere"), *disfare*, *battere*, *togliere, riacquistare*, *urtare*, *forzare*, *impedire*, *mancare*, *resistere/non potere resistere*; *assicurare*; *difficultà* vs *facilità*, *tempi avversi* vs *tempi quieti*; tutti i «partiti» (cioè le decisioni) sono «dubi», nella possibilità di riuscita, bisogna dunque «pigliare el men tristo per buono» ecc.

La conquista è in primo piano, perché l'argomento principale è il principato nuovo. In esso consistono soprattutto le difficoltà, perché niente è più pericoloso che introdurre nuovi «ordini». Per questo all'analisi razionale dei modi di procedere e degli errori da evitare è necessario affiancare la «cognizione delle azioni delli uomini grandi» e l'imitazione: come già ho citato, fondamentale è l'avere la mira sui massimi esempi da imitare, gli esempi rappresentati dai grandi fondatori di stato (Mosè, Ciro, Romolo e Teseo) che si valsero della propria «virtù» e delle proprie armi, non traendo dalla fortuna altro che

---

[8] N. MACHIAVELLI, *Principe,* op. cit., p. 7.

l'«occasione»: quest'ultima è l'elemento di mediazione essenziale tra la «virtù» e la «fortuna», perché senza la «materia» fornita dall'«occasione» la «virtù» non può operare e dare alla «materia» la propria «forma», e allora si spegne; ma senza la «virtù» l'«occasione» viene invano. L'«occasione» che i grandi fondatori di stato ebbero e seppero riconoscere si incardina nelle condizioni negative in cui versavano i popoli che essi costituirono in nuovo stato; il negativo di tali condizioni è dunque, se bene compreso, l'elemento propulsivo su cui la «virtù» fa leva per la conquista. Ma perché venga mantenuto ciò che è stato acquistato sono essenziali le armi, per questo «tutti e' i profeti armati vinsono e e' disarmati ruinorno»[9].

Il *Principe* nasce dalla consapevolezza di una crisi profonda e della necessità di rimedi straordinari per combatterla. Gli esempi antichi possono allora non essere sufficienti, è necessario dunque anche un esempio moderno di incisiva efficacia. Questo, posto nel cap. VII, è relativo a Cesare Borgia (noto anche con il nome di duca Valentino): figura che aveva assunto agli occhi di Machiavelli i caratteri dell'assoluta straordinarietà fin da quando l'allora segretario aveva conosciuto personalmente il Valentino[10], certo uno dei più temibili pericoli per Firenze (al tempo di scrittura del *Principe* il Borgia era ormai morto). Per tradurre questa capitale esperienza delle cose moderne in uno dei due termini fondanti dell'opera nell'inscindibile binomio con la lezione degli antichi Machiavelli opera una sistematica razionalizzazione, che ha certo come base di partenza la realtà dei fatti, ma non con la volontà di proporne un'accurata indagine storica: per così dire selezionando gli elementi funzionali e riproponendoli nell'ottica del modello. Nella classificazione operata l'esempio del Borgia è quello del principe che conquista lo stato con «fortuna» e «armi

---

[9] N. MACHIAVELLI, *Principe,* op. cit., p. 38.

[10] Nel corso di due cruciali missioni nel 1502 l'aveva visto in azione formidabile e vincente e poi di nuovo l'aveva incontrato perdente, nell'autunno del 1503. Il cap. VII riflette questa duplice esperienza di Machiavelli: egli giudica «estrema malignità di fortuna» la perdita del principato, causata dalla contemporaneità della morte del padre (il papa Alessandro VI) e di una gravissima, quasi mortale, malattia del Valentino, mentre la sua impresa di principe nuovo non era ancora al tutto compiuta; al tempo stesso, nella parte finale del capitolo, rileva come «cagione dell'ultima ruina sua» l'errore fatto nel consentire all'elezione a papa di Giulio II, fidandosi delle sue fallaci promesse. Per questa e altre ragioni il capitolo è stato oggetto di divergenti interpretazioni e polemiche discussioni, tra cui sono da citare, su opposti fronti, C. DIONISOTTI (*Machiavellerie*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 3-59) e G. SASSO (*Machiavelli e gli antichi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1988, t. II, pp. 57-163).

altrui»; ma nella sostanza del trattato è il modello per eccellenza per i principi moderni:

> Raccolte io adunque tutte le azioni del duca, non saprei riprenderlo: anzi mi pare, come io ho fatto, di preporlo imitabile a tutti coloro che per fortuna e con le arme di altri sono ascesi allo imperio; perché lui, avendo l'animo grande e la sua intenzione alta, non si poteva governare altrimenti, e solo si oppose alli sua disegni la brevità della vita di Alessandro e la sua malattia. Chi adunque iudica necessario nel suo principato nuovo assicurarsi delli inimici, guadagnarsi delli amici; vincere o per forza o per fraude; farsi amare e temere da' populi, seguire e reverire da' soldati; spegnere quelli che ti possono o debbono offendere; innovare con nuovi modi gli ordini antiqui; essere severo e grato, magnanimo e liberale; spegnere la milizia infedele, creare della nuova; mantenere l'amicizie de' re e de' principi in modo ch'e' ti abbino a benificare con grazia o offendere con respetto; non può trovare e' più freschi essempli che le azioni di costui.[11]

Il ritratto che Machiavelli ci dà di Cesare Borgia fornisce in larga misura il quadro di quelle «qualità» del principe di cui l'autore tratta poi specificamente a partire dal cap. XV, nella sezione da sempre considerata la più inquietante dell'opera, quella che creò il maggiore scandalo. All'inizio del cap. XV l'autore rivendica la consapevolezza della novità della propria trattazione, contrapponendosi in modo antagonistico (anche se formalmente con una formula di apparente modestia) a chi ha scritto prima di lui. Rispetto ai trattati precedenti e in particolare alla tradizione dei cosiddetti *specula principum* Machiavelli attua un epocale capovolgimento, fondato sui due criteri di utilità e necessità: utilità per coloro che intendono e necessità per coloro che avendo inteso agiscono. Egli dichiara infatti di voler seguire «la verità effettuale della cosa» (cioè la concreta e reale dinamica dei fatti e delle loro cause) e non l'«immaginazione di essa»:

> E molti si sono immaginati republiche e principati che non si sono mai visti né conosciuti in vero essere. Perché gli è tanto discosto da come si vive a come si doverrebbe vivere, che colui che lascia quello che si fa per quello che si doverrebbe fare impara più presto la ruina che la perservazione sua: perché uno uomo che voglia fare in tutte le parte professione di buono, conviene che ruini in fra tanti che non sono buoni. Onde è necessario, volendosi uno principe mantenere,

[11] N. MACHIAVELLI, *Principe,* op. cit., p. 55.

> imparare a potere essere non buono e usarlo e non usarlo secondo la necessità.[12]

Anche questa concezione è radicata nella convinzione che la storia sia conflitto non evitabile, data la visione antropologica che è propria di Machiavelli: la malvagità umana non consente di sottrarsi all'uso di questi stessi mezzi, quando e se necessario: l'alternativa è la «ruina», mentre il fine supremo del principe è mantenere lo stato. In questa visione il principe incarna lo stato, non si tratta dunque solo del mantenimento del proprio potere personale ma dello stato nella sua integrità contro l'altrui conquista: mantenimento che richiede una continua disposizione a mutare secondo la necessità, perché il mondo della politica e della storia non è statico ed è il dominio della variazione:

> E io so che ciascuno confesserà che sarebbe laudabilissima cosa uno principe trovarsi, di tutte le soprascritte qualità, quelle che sono tenute buone. Ma perché le non si possono avere tutte né interamente osservare per le condizioni umane che non lo consentono, è necessario essere tanto prudente ch'e' sappi fuggire la infamia di quegli vizi che gli torrebbono lo stato; e da quegli che non gliene tolgono guardarsi, s'egli è possibile: ma non possendo, vi si può con meno respetto lasciare andare. Et etiam non si curi di incorrere nella infamia di quelli vizi, sanza e' quali possa difficilmente salvare lo stato; perché, se si considerrà bene tutto, si troverrà qualche cosa che parrà virtù, e seguendola sarebbe la ruina sua, e qualcuna altra che parrà vizio, e seguendola ne nasce la sicurtà e il bene essere suo.[13]

Come commenta Giorgio Inglese, la nuova precettistica machiavelliana punta dunque a una «accurata verifica razionale» sulla base «delle fonti – esperienze e storie – per scoprire quali vizi e virtù tolgano lo stato».

Sono naturalmente questo e i capitoli successivi quelli che hanno fatto più scalpore. Da qui anche trae origine la formula crociana secondo cui Machiavelli avrebbe fondato l'autonomia della politica dall'etica: mentre sancisce piuttosto l'antinomia di politica ed etica nel quadro ferreo della necessità. L'impatto più decisivo e duro sull'etica

---

[12] N. MACHIAVELLI, *Principe,* op. cit., pp. 109-110.

[13] N. MACHIAVELLI, *Principe,* op. cit., p. 111.

(anche dei Romani, modello fondamentale di Machiavelli, ma soprattutto, per le conseguenze che il ragionamento comporta, quella cristiana) riguarda il cap. XVIII, su come i principi debbano mantenere la «fede», cioè la parola data, i patti stabiliti: principio che l'autore sottolinea in sé lodevole, ma interamente smentito dai tempi presenti, in cui sono risultati vincenti i principi che non hanno mantenuto la «fede» quando erano cessate le cause delle promesse (cosa che per altro risulta verissima sul piano storiografico: per citare un contemporaneo di Machiavelli, basta anche solo sfogliare la *Storia d'Italia* del Guicciardini).

Nel conflitto permanente tra forze ostili in cui il principe si trova a operare, egli deve sapere che l'uso della ragione non è sufficiente: la ragione è il fondamento della giustizia e della legge, ma queste non bastano nell'urto con le passioni e gli istinti:

> Dovete adunque sapere come e' sono dua generazioni di combattere: l'uno, con le legge; l'altro, con la forza. Quel primo è proprio dello uomo; quel secondo, delle bestie. Ma perché el primo molte volte non basta, conviene ricorrere al secondo: pertanto a uno principe è necessario sapere bene usare la bestia e lo uomo. Questa parte è suta insegnata alli principi copertamente da li antichi scrittori, e' quali scrivono come Achille e molti altri di quelli principi antichi furno dati a nutrire a Chirone centauro, che sotto la sua disciplina li custodissi.[14]

Machiavelli si appropria, modificandone profondamente il significato, di una pagina ciceroniana del *De officiis* – opera nella quale utile e buono non possono essere in contraddizione; ma la rete di richiami intertestuali per questo capitolo è molto più fitta e di grande interesse – e mostra come sia essenziale avvalersi della duplicità della natura dell'uomo: la natura ferina non va dunque soppressa e negata ma le forze di cui dispone devono essere conosciute e usate contro gli avversari. Machiavelli vuole portare alla luce quello che gli antichi hanno insegnato attraverso il mito, con la figura emblematica del centauro Chirone, che è sintesi di ferino e umano ed espressione di un uso sapiente della sua natura anche ferina. Machiavelli dichiara dunque un'operazione di verità e svelamento:

> Il che non vuole dire altro, avere per precettore uno mezzo bestia e mezzo uomo, se non che bisogna a uno principe sapere usare l'una

[14] N. Machiavelli, *Principe,* op. cit., pp. 123-124

> e l'altra natura: e l'una sanza l'altra non è durabile. Sendo dunque necessitato uno principe sapere bene usare la bestia, debbe di quelle pigliare la golpe e il lione: perché el lione non si difende da' lacci, la golpe non si difende da' lupi; bisogna adunque essere golpe a conoscere e' lacci e lione a sbigottire e' lupi: coloro che stanno semplicemente in sul lione, non se ne intendono.[15]

Le bestie da scegliere sono il leone e la volpe ed entrambe vanno prese, perché l'una e l'altra da sole non bastano. Nel bestiario di Machiavelli c'è un terzo riferimento ad animali, annichiliti dal leone, i lupi, simbolo della violenza predatoria. La volpe è la bestia, esacrata dalla tradizione – tranne eccezioni – nel significato simbolico dell'astuzia fraudolenta: ed è dunque questa bestia che deve ora usare il principe, quando è necessario, non mantenendo i patti, simulando e dissimulando: «parere piatoso, fedele, umano, intero, religioso»; esserlo, se può, ma mantenersi pronto con l'animo a «entrare nel male» se «necessitato», con «l'animo disposto a volgersi secondo che e' venti della fortuna e la variazione delle cose gli comandano»[16].

L'immagine che questo capitolo ci restituisce è quella di un principe che assume una doppia figurazione: quella tragica e di tono eroico di chi riconosce la durezza della necessità e sa disporsi al cambiamento dovuto facendo anche forza su stesso e la maschera comica dell'attore che recita, in modo abilissimo, una parte:

> e paia, a udirlo e vederlo, tutto pietà, tutto fede, tutto integrità, tutto umanità, tutto religione: e non è cosa più necessaria, a parere di avere, che questa ultima qualità.[17]

Il principe-centauro sa che la variazione e il mutamento presiedono a tutte le cose: ma come si può misurare il potere della fortuna? e quale spazio effettivo è dato alla «virtù»? È la cruciale questione che Machiavelli affronta sul piano teorico nel cap. XXV, dopo aver sperimentato sul piano storico («ne' nostri tempi») una tale variazione delle cose «che si sono viste e veggonsi ogni dì, fuora di ogni umana coniettura» da aver spinto molti a un'opinione fatalistica e deterministica, a cui l'autore stesso dichiara di non essere stato del tutto estraneo:

---

[15] *Ivi*, p. 124.
[16] *Ivi*, p. 126.
[17] *Ivi*, p. 127.

> Nondimanco, perché il nostro libero arbitrio non sia spento, iudico potere essere vero che la fortuna sia arbitra della metà delle azioni nostre, ma che etiam lei ne lasci governare l'altra metà, o presso, a noi.[18]

Riprendendo un'immagine tradizionale, anche sul piano iconografico[19], ma riscrivendola nella forma e nel contenuto, paragona il potere della fortuna a un «fiume rovinoso», un torrente che quando è in piena tutto travolge se non si ha la capacità di saper prevedere, quando è in secca, la sua pericolosità e se non si fanno per tempo argini e ripari:

> Similmente interviene della fortuna, la quale dimostra la sua potenza dove non è ordinata virtù a resisterle: e quivi volta e' sua impeti, dove la sa che non sono fatti gli argini né e' ripari a tenerla. E se voi considerrete la Italia, che è la sedia di queste variazioni e quella che ha dato loro il moto, vedrete essere una campagna sanza argini e sanza alcuno riparo: che, s'ella fussi riparata da conveniente virtù -come è la Magna, la Spagna e la Francia-, o questa piena non arebbe fatto le variazioni grande che la ha, o la non ci sarebbe venuta.[20]

Se questo vale sul piano generale, venendo al particolare – cioè all'operato di ogni singolo principe –, il problema si complica. Machiavelli è convinto che non si trovi un uomo così savio da capire che, anche se è sempre stato fino a quel momento vincente, quando cambiano i tempi e l'ordine delle cose deve cambiare a sua volta il proprio modo di operare. Ma soprattutto ritiene che anche se si trovasse un simile savio pure anche a questo non sarebbe possibile mutare ciò a cui la natura lo inclina: l'indole è immutabile, chi è «respettivo» (cioè cauto) non può diventare «impetuoso» quando è necessario e viceversa. Crede dunque sia «felice» (cioè abbia buona fortuna) «quello che riscontra il modo del procedere suo con la qualità de' tempi, e similmente sia infelice quello che con il procedere suo si discordano e' tempi». «Felice» fu certo l'impetuoso Giulio II, ma fu solo la brevità del suo pontificato a non consentirgli di sperimentare l'avversa fortuna:

---

[18] *Ivi*, pp. 175-176.

[19] Cfr. l'incisione di Nicoletto da Modena (fig. 5), particolarmente interessante perché racchiude in sé questa prima similitudine e la metaforica figurazione della Fortuna-donna con cui si conclude il cap. XXV.

[20] N. MACHIAVELLI, *Principe,* op. cit., p. 177.

Figura 5 – Nicoletto da Modena: Fortuna; incisione inizio sec. XVI.

> perché, se fussino sopravvenuti tempi che fussi bisognato procedere con respetti, ne seguiva la sua ruina: né mai arebbe deviato da quegli modi alli quali la natura lo inclinava.[21]

Sul piano razionale ci si trova dunque di fronte a uno scacco: ma l'immagine dell'impetuoso offre a Machiavelli il modo di travalicare

[21] *Ivi*, p. 181.

l'*impasse*, con un impulso volontaristico all'azione, tramite la metafora di violenta sottomissione della Fortuna-donna:

> Concludo adunque che, variando la fortuna e' tempi e stando li uomini ne' loro modi ostinati, sono felici mentre concordano insieme e, come e' discordano, infelici. Io iudico bene questo, che e' sia meglio essere impetuoso che respettivo: perché la fortuna è donna, e è necessario, volendola tenere sotto, batterla e urtarla; e si vede che la si lascia più vincere da questi che da quegli che freddamente procedono; e però sempre, come donna, è amica de' giovani, perché sono meno respettivi, più feroci e con più audacia la comandano.[22]

Conclusa con questa immagine il discorso, la trattazione lascia il campo alla famosa «exhortatio», in forma di retorica perorazione, a Lorenzo il Giovane e alla casata Medici – in particolare al papa Leone X – affinché liberino l'Italia dai «barbari», cioè dagli stranieri che l'avevano ridotta «più stiava che li ebrei, più serva ch'e' persi, più dispersa che gli ateniesi: sanza capo, sanza ordine, battuta, spogliata, lacera, corsa», sopportando «d'ogni sorte ruina»[23]. Ricca di afflato letterario e di un tono biblico e profetico (che si addice al più importante interlocutore, il Papa), l'orazione raffigura la condizione terribile dell'Italia, giunta a toccare ormai il fondo, come la grande occasione perché un principe – nella fattispecie Lorenzo – manifesti la sua «virtù», ponendo fine a tanto strazio e prendendo la guida, in armi, dei popoli d'Italia.

L'«exhortatio», di cui non va certo sopravvalutato il significato, tanto meno in chiave patriottica, neppure va liquidata come accessoria: ancora una volta in primo piano è il tema capitale delle armi, in una sfida finale che arruola, suo malgrado, la canzone di Petrarca, «Italia mia», esortatrice alla pace. Il trattato diventa così "manifesto" politico e "arringa":

> Non si debba adunque lasciare passare questa occasione, acciò che la Italia vegga dopo tanto tempo apparire uno suo redentore […]. Quali populi gli negherebbono la obbedienza? Quale invidia se li opporrebbe? Quale italiano gli negherebbe lo ossequio? A ognuno puzza questo barbaro dominio. Pigli adunque la illustre Casa vostra questo

---

[22] *Ivi*, pp.181-182.

[23] *Ivi*, pp. 183-184.

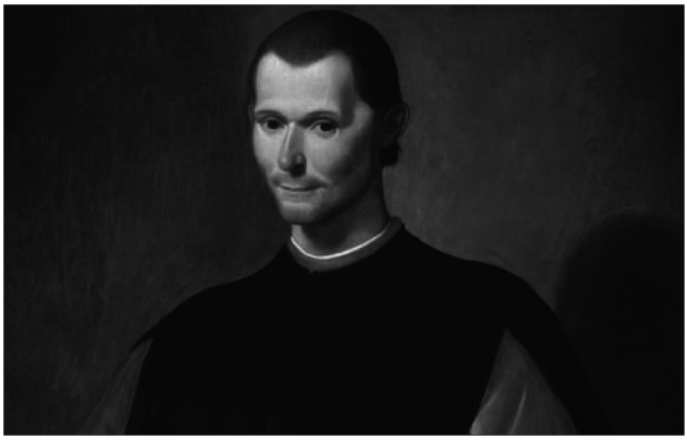


Figura 6 – Santi di Tito, ritratto di Machiavelli, Firenze Palazzo vecchio.

> assunto con quello animo e con quella speranza che si pigliono le imprese iuste, acciò che, sotto la sua insegna e questa patria ne sia nobilitata e, sotto e' sua auspizi, si verifichi quel detto del Petrarca: – quando disse:
>
> Virtù contro a furore
>
> prenderà l'armi, e fia el combatter corto,
>
> che l'antico valore
>
> nelli italici cor non è ancor morto.[24]

Abbiamo toccato qui solo alcuni punti essenziali: le componenti del *Principe* sono molteplici, l'opera è molto densa e complessa, tanto da renderne in più casi non agevole l'interpretazione; ma ciò che subito si impone al lettore, oltre alla novità, è lo spessore concettuale calato in quella potenza di forma e di stile che ne fa un capolavoro anche dal punto di vista letterario.

Congedandoci da Machiavelli, il pensiero ritorna a uno dei suoi ritratti più famosi, che ce ne restituisce una pensosa immagine, sottilmente ironica e sempre viva e vitale (fig. 6).

[24] *Ivi*, p. 191. Machiavelli cita RVF 128, vv. 93-96.

BERNARDO FALCONI*

AGGIUNTE AL CATALOGO DI FAUSTINO BOATTI (BERGAMO 1797-1851) "Ritrattista in Miniatura dell'aristocrazia bresciana in età Romantica": quattro inedite effigi di casa Fenaroli Ferraroli**

Quattro inedite effigi miniate su avorio recentemente comparse sul mercato antiquario italiano[1], raffiguranti membri della nobile famiglia Fenaroli Ferraroli di Brescia, si connotano come importanti aggiunte al catalogo del pittore bergamasco Faustino Boatti (1797-1857), distintosi per oltre un trentennio tra i più validi specialisti del ritratto di piccolo formato attivi nella Lombardia austriaca post-napoleonica[2].

Formatosi tra il 1811 e il 1821 alla Scuola di Pittura dell'Accademia Carrara di Bergamo, diretta dal cremonese Giuseppe Diotti (1779-1846), in un ambiente oscillante fra fedeltà alla tradizione classica e incipiente Romanticismo, ma anche sensibile, inevitabilmente, all'influsso della gloriosa scuola ritrattistica locale "della realtà" (Moroni, Ceresa, Frà Galgario), Boatti si metteva presto in luce tra i migliori allievi assieme a due condiscepoli destinati a più vasta fama, quali Francesco Coghetti (1802-1875) e Giovanni Carnovali detto il Piccio (1804-1873), conseguendo diversi riconoscimenti, culminati con la conquista, nel 1818, del prestigioso "premio di prima classe per la Scuola di Pittura – Accademia del Nudo".

Completati gli studi, il giovane artista intraprendeva – unico tra gli allievi di Giuseppe Diotti di quegli anni – la professione di pittore

---

* Storico dell'arte, socio effettivo dell'Ateneo di Brescia.

** Conferenza tenuta venerdì 24 giugno 2013.

[1] Antichità Walter Padovani, Milano.

[2] B. FALCONI, A. M. ZUCCOTTI, *Faustino Boatti (1797-1857). Un protagonista del ritratto in miniatura e all'acquerello nella Lombardia dell'età romantica*, Verona, Scripta, 2013.

"ritrattista in miniatura e all'acquerello", lavorando intensamente per la committenza della città natale, dove godette della protezione del conte Andrea Vertova, ma anche a Como e, soprattutto, nella vicina Brescia, dove, tra la fine degli anni '20 e gli inizi del decennio successivo, divenne il vero e proprio "ritrattista ufficiale" della nobiltà locale, prima di aprire un suo studio a Milano, riuscendo in breve tempo a conquistare la fiducia della migliore aristocrazia ambrosiana.

Risalgono al 1828 i suoi primi contatti con Brescia, dove si meritò presto una solida reputazione, divenendo il più ricercato tra i "ritrattisti in miniatura" allora attivi per la committenza locale, la quale, da lungo tempo orfana di Giambattista Gigola (1767-1841) – attivo per lo più a Milano sin dalla fine del secolo precedente, e ormai sempre meno dedito al ritratto –, si affidava ai servigi di alcuni specialisti di diversa levatura quali Giuseppe Bassini (1807 ca.-1839), Giacomo Bonetti (attivo tra il 1825 e il 1857), le nobili sorelle Adelaide Camplani (1796 ca.-1863) e Maria "Mimì" Besozzi (1798-1868) – nate Bianchi di Velate (Milano) –, il conte Paolo Olmo (attivo tra il 1817 e il 1834), la nobile Eleonora Riva Lechi, nata de Launay (1812-1879), e il nobile Pietro Vergine (1800-1863)[3].

Testimoniano l'apprezzamento riscosso a Brescia dall'artista bergamasco i numerosi ritratti miniati su avorio sino a oggi da noi riportati alla luce (una quarantina) eseguiti soprattutto tra il 1828 e il 1832 e poi, ancora, seppure in modo più sporadico, fino alla metà degli anni '40, per tante facoltose famiglie locali: Calini, Chizzola, Cigola, Ducco, Ducos, Fenaroli Avogadro, Fenaroli Ferraroli, Fisogni, Guarneri, Lana, Maggi, Martinengo Cesaresco, Martinengo Colleoni, Martinengo Villagana, Monti, Riva, Sangervasio, Valotti e Vergine.

Tali effigi vanno a costituire un vero e proprio "album di famiglia" ideale, una sorta di piccolo Pantheon cittadino, dove spiccano i volti, ormai maturi, di alcuni esponenti dell'aristocrazia che in gioventù si erano distinti nella Brescia rivoluzionaria e napoleonica, quali il conte Pietro Ducco, il nobile Carlantonio Fisogni, il conte Gaetano Maggi, il conte Giovanni Estore Martinengo Colleoni e la contessa Marzia Martinengo Cesaresco, nata a Provaglio, protagonista tra il 1807 –

---

[3] B. Falconi, F. Mazzocca, A. M. Zuccotti, *Giambattista Gigola (1767-1841) e il ritratto in miniatura a Brescia tra Settecento e Ottocento*, Milano, Skira, 2001.

l'anno dei *Sepolcri*, editi a Brescia dal geniale tipografo Nicolò Bettoni – e il 1809 di una tumultuosa *liaison* con Ugo Foscolo; e quelli più giovanili del conte Alessandro Cigola, uno dei protagonisti della sfortunata cospirazione antiaustriaca del 1821, e del barone Girolamo Monti, letterato e attivo fautore della causa risorgimentale, nonché a lungo presidente del nostro Ateneo.

Fu proprio negli anni della sua intensa attività bresciana che l'artista – abituato a firmare le sue opere quasi sempre con il solo cognome, "Boatti", seguito dall'anno d'esecuzione – andò perfezionando la tipologia dei suoi inconfondibili ritratti a mezzo busto, miniati all'acquerello e *gouache*, con ampio utilizzo di gomma arabica per rafforzare le ombre, su piccoli, sottilissimi tondi d'avorio d'identiche dimensioni (diametro 5,5 cm), racchiusi per lo più in tipiche cornicette in rame dorato e legno o metallo laccato di nero, munite di eleganti appiccagnoli in forma di foglia.

In queste realistiche, raffinatissime effigi, delineate con mano sicura su fondo unito, solitamente del tutto privo di ombre, a una sempre attenta resa fisiognomica, si accompagna la puntigliosa descrizione di ogni minimo particolare delle acconciature e dei capi d'abbigliamento all'ultima moda. Solamente verso il 1832 l'artista andò inserendo, di quando in quando, sullo sfondo dei suoi ritratti scorci di cielo nuvoloso, mentre negli anni immediatamente successivi andrà immortalando sempre più spesso i suoi committenti in un luminoso paesaggio, oppure in un interno meticolosamente descritto, o solo evocato dalla presenza di pochi elementi d'arredo o architettonici, utilizzando per le sue opere su avorio, ora non più caratterizzate prevalentemente, come in precedenza, da una sobria tonalità monocroma, anche lastre di più ampio formato.

Nonostante le quattro miniature in esame – tutte diligentemente firmate e datate dall'autore – siano prive d'iscrizioni riferite agli effigiati, la conoscenza di alcune repliche, in parte fedeli, in parte eseguite con minime varianti, ancora conservate presso i discendenti, ci permette di identificarli con certezza quali esponenti della nobile famiglia Fenaroli Ferraroli, assidua committente di Faustino Boatti lungo tutto il quinquennio del suo intenso periodo bresciano (1828-1832).

La serie è inaugurata dall'effigie del capofamiglia, il nobile Lelio Fenaroli (1769-1854), figlio di Giacinto e di Vittoria Violini, esponente di uno dei più importanti rami in cui era suddiviso questo antico casato del patriziato bresciano, quello detto "di Corneto", lo-

calità nel territorio di Rodengo Saiano, in Franciacorta, dove la famiglia ancora possiede un'importante dimora[4]. La miniatura, che raffigura il gentiluomo nel 1830, all'età di sessantuno anni, con una sobria redingote blu a doppio petto munita di bottoni dorati, camicia bianca e cravatta nera, era nota solamente attraverso una rarissima riproduzione fotografica ottenuta con la tecnica del dagherrotipo, dove l'effigie, priva di colori, è riprodotta in controparte[5]. Protagonista degli eventi rivoluzionari del 1797, Lelio Fenaroli fu membro del Comitato di Finanza del Governo Provvisorio della Repubblica Bresciana, e dopo la caduta dell'Impero Napoleonico aderì alla fallita congiura contro l'Austria del 1821. Così recita l'epigrafe commemorativa a lui dedicata sul monumento funerario della sua famiglia, nel Cimitero Vantiniano, realizzato nel 1862 dallo scultore ornatista Giovanni Rizzerio Palazzi con la collaborazione dello statuario Michele Boninsegna[6]: "A LELIO DI GIACINTO FENAROLI / CITTADINO E PATRIZIO DISTINTO / DILETTO E VENERATO PADRE DI FAMIGLIA / COLTO, PROBO, UMANISSIMO / NATO IL XXXI MAGGIO M.DCC.LXIX / CESSATO IL I MARZO M.DCCC.LIV / I SUPERSTITI CON LAGRIME PREGANO PACE".

Segue il ritratto della moglie Livia (morta nel 1865), figlia dell'ultimo rappresentante maschile della nobile famiglia Ferraroli, Giuseppe (q. Pietro Antonio), che edificò a Brescia, entro il 1770, il magnifico palazzo di Contrada Santa Croce[7], ancor oggi di proprietà dei discendenti. L'effigie fu miniata nel 1832, assieme a una replica del tutto simile ancora conservata presso gli eredi, ma giunta purtroppo sino a noi in cattivo stato di conservazione. Elegantemente abbigliata con un vestito nero dalle caratteristiche ampie maniche *à gigot*, uno scialletto bianco bordato da fiorellini azzurri, e una voluminosa, candida cuffia, fermata sotto il mento da un nastro azzurro, l'aristocratica figura si staglia su uno sfondo di grigie nubi che si aprono verso il centro della composizione, lasciando intravedere uno squarcio di cielo azzurro.

---

[4] F. Lechi, *Le dimore bresciane in cinque secoli di storia*, 8 voll., Brescia, Edizioni di storia bresciana, 1973-1979, VII, 1979, pp. 89-91.

[5] B. Falconi, F. Mazzocca, A. M. Zuccotti, op. cit., 2001, pp. 101-102, cat. 31; B. Falconi, A. M. Zuccotti, op. cit., 2013, p. 19, fig. 12.

[6] V. Terraroli, *Il Vantiniano. La scultura monumentale a Brescia tra Ottocento e Novecento*, Brescia, Grafo, 1990, pp. 76-78, cat. 43.

[7] F. Lechi, op. cit., VI, 1977, pp. 347-359.

La serie è completata da una coppia di miniature realizzate nel 1830, raffiguranti due dei sei figli nati dal matrimonio di Lelio Fenaroli e Livia Ferraroli, tre maschi (Giacinto, Benedetto e Pietro, tutti immortalati da Boatti), e tre femmine (Caterina Maria, Teresa Caterina e Vittoria), che aggiunsero al cognome paterno quello della madre.

La prima rappresenta il nobile Giacinto (1802-1868), che dalla moglie, Benedetta Giacomini, non ebbe discendenza. Già ritratto da Boatti nel 1828 in redingote grigia a doppio petto, il giovane gentiluomo è qui effigiato con un raffinatissimo *diebitsch* in tessuto blu, cappotto di foggia militare, trapunto di alamari e foderato di astracan, che fu in gran voga fra l'*élite* aristocratica internazionale dell'età romantica.

La seconda raffigura la sorella Vittoria, divenuta contessa Ducco, con un abito azzurro bordato di bianco e una candida camicia con alto colletto neorinascimentale a gorgiera. L'opera va ad aggiungersi ad altri due suoi ritratti miniati da Boatti[8], rispettivamente, nel 1830 e nel 1831. L'iscrizione riportata a tergo della prima di queste due versioni – "VITTORIA / FENAROLI figlia / di LELIO e di LIVIA / FERRAROLI – nata il / 27 agosto 1796 – sp.[osò] il / C[on]te LODOVICO DUCCO il / giorno 5 maggio 1830 – / morta il 7 (sic) aprile 1831 / dopo aver dato alla / luce una bambina / che morì pure" –, riassume gli scarni dati biografici della sfortunata contessa Vittoria, morta per le conseguenze del suo primo parto, all'età di soli trentaquattro anni. L'effigie eseguita invece, come l'opera in esame, nel 1830, all'epoca delle sue nozze, la raffigura in un abito viola con maniche *à gigot* e alta collaretta pieghettata a gorgiera, sul quale spicca il rosso intenso di una sciarpa. Quella dipinta l'anno successivo, dopo la sua morte prematura, la raffigura in modo pressoché identico, ma, significativamente, con un'espressione del viso più melanconica e l'abito privo della nota squillante della sciarpa. Una toccante epigrafe, incisa sul monumento funerario della famiglia dei conti Ducco nel Cimitero Vantiniano, così ricorda l'effigiata: "VITTORIA DI LELIO FENAROLI MOGLIE DOLCISS[IMA] A LODOVICO DUCCO / FIORE DI PRUDENZA, DI VIRTÙ. AHI! MISERA MORÌ / DI ANNI XXXIV ADDI VIII APR.[ILE] M.DCCC.XXXI / DANDO VITA A BAMBINA NON SORVISSUTA ALLA MADRE. / QUI DORMONO INSIEME".

---

[8] B. Falconi, F. Mazzocca, A. M. Zuccotti, op. cit., p. 102, cat. 33; B. Falconi, A. M. Zuccotti, op. cit., pp. 67, 95, cat. 24, 25.

Figura 1 – Faustino Boatti, *Ritratto del nobile Lelio Fenaroli*, 1830. Acquerello e *gouache* su avorio, diametro 5,5 cm.

Figura 2 – Faustino Boatti, *Ritratto della nobile Livia Fenaroli, nata Ferraroli*, 1832. Acquerello e *gouache* su avorio, diametro 5,5 cm.

Figura 3 – Faustino Boatti, *Ritratto del nobile Giacinto Fenaroli Ferraroli*, 1830. Acquerello e *gouache* su avorio, diametro 5,5 cm.

Figura 4 – Faustino Boatti, *Ritratto della contessa Vittoria Ducco, nata Fenaroli Ferraroli*, 1830. Acquerello e *gouache* su avorio, diametro 5,5 cm.

Figura 5 – Faustino Boatti, *Quattro ritratti in miniatura della famiglia Fenaroli Ferraroli*, 1830-1832.

«Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 2013, Brescia 2018.
ISSN 0375-6181

GIUSEPPE CHIECCHI*

DA BALIGANTE («NOVELLINO», LXII) A MASETTO («DECAMERON», III, 1)**

Per evitare lo stucchevole confronto tra il *Novellino* e il *Decameron*[1] e l'altrettanto banale prevedibilità del giudizio di merito letterario, risulterà utile partire dalla lettura di *Decameron*, III, 1 che Guido Almansi ha inserito ne *L'estetica dell'osceno*[2] e che individua nell'organo genitale di Masetto da Lamporecchio il «vero protagonista» della novella decameroniana. Non concordo in pieno con quella, a tratti, nervosa interpretazione «carnalista», peraltro autodefinita «arrogante», poiché mi sembra che la vera protagonista della novella boccacciana, come si dimostrerà più avanti, sia ancora una volta la parola, dichiarata e soprattutto osservata nel multiforme sistema narrativo. Quella di Almansi è stata, comunque, un'operazione salutare di sfrondamento critico, che oltretutto ci permette di coniugare l'indicato epicentro genitale della novella di Masetto con quello, in *Novellino*, LXII, della novella di Baligante, protagonista «molto grande della persona». Nel *Novellino*, la sineddoche anatomica giunge, meno celata nel traslato retorico, alle orecchie della contessa (e, infatti: «sentendo la contessa ch'elli era a gran misura, giacque con lui»)[3] e si itera

---

* Professore ordinario di Letteratura italiana all'Università degli Studi di Verona.

** Conferenza tenuta venerdì 3 ottobre 2013.

[1] Edizioni utilizzate: S. Lo Nigro (a cura di), *Novellino e Conti del Duecento*, Torino, UTET, 1968[2]; V. Branca (a cura di), *Decameron*, Milano Mondadori, 1976.

[2] G. Almansi, *L'estetica dell'osceno. Per una lettura «carnalista»*, Torino, Einaudi, 1994[3] (d'ora in poi: Almansi).

[3] Nel manoscritto Panciatichiano 32 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (d'ora in poi: Pan), la lezione è ancor più trasparente: «l'avea di sì gran misura». Per ulteriore notizia, sempre in Pan, il sempliciotto, però ben dotato, si chiama Domenico.

nel cuore-metafora di Baligante, fatto spezzatino e imbandito in forma di torta a tutte le donne che si erano congiunte con il *melenso portiere*. Parlo di cuore-metafora, poiché, all'interno del contesto sessuale e non amoroso della novella, c'è da scommettere che, più che il cuore, sia coinvolto nel rito antropofagico l'attrezzo di Baligante. Insomma è plausibile che un certo grado di pudore faccia migrare il racconto dal territorio dell'osceno a quello del punitivo truculento, e lo rifugi nella metafora e nella generosa ospitalità di un *topos* assai diffuso come è quello, appunto, del cuore mangiato[4], che sarà più volte impiegato nel *Decameron*: nella novella di Tancredi e Ghismonda (IV, 1), in quella di Guiglielmo Rossiglione (IV, 9) e nella visione che appare a Nastagio degli Onesti (V, 9).

Molti *ligamina* testuali sono e rimarranno sconosciuti. Ma l'affioro della corrente carsica che trascina nel *fabliau*, nell'*exemplum* e persino nei versi scherzosi di una ballata[5] il motivo della effrazione sessuale del sacro recinto di un monastero, ci offre qualche spiegazione sul fatto che il contenuto narrativo alberghi nel *Novellino* con i segni di una chiara tabuizzazione depositata a residuo di una *exemplaris dispositio*, che la spinta inibitoria produca nel testo gli spostamenti retorici appena osservati, e che sia responsabile dell'attracco stesso alla prima parte della seconda parte della novella, nella quale la contessa e le cameriere, diventate rispettivamente badessa e suore «de le nonane d'Arimine monte», sottopongono i cavalieri ospiti del convento a una prova di abilità, quella di «mettere lo filo ne la cruna dell'ago». Si potrebbe dire che il lupo perde il pelo, ma non il vizio. Il secondo troncone della novella sta al primo per re-

---

[4] M. MAIO, *Il cuore mangiato. Storia di un tema letterario dal Medioevo all'Ottocento*, Milano, Guerini e Associati, 1996; P. CARAFFI, *Cuori mangiati, corpi smembrati. Da Isotta a Filomena*, in AA. VV., *Corpo e cuore*, a cura di Patrizia Caraffi, Bologna, Emil, 2012, pp. 9-39; cfr. anche l'antologia *Le coeur mangé: récits erotiques et courtois des 12 et 13 siècles*, Paris, Stock, 1994. Per l'aspetto antropologico e religioso del tema, cfr. J. G. FRAZER, *Il ramo d'oro: studio sulla magia e la religione*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990; soprattutto cap. 50, *Mangiare gli dei*, p. 572 sgg. (Titolo originario: *The golden bough: a study in magic and religion*, London, Macmillan, 1957).

[5] Si tratta della ballata *Kyrie kyrie pregne son le monache*, cfr. T. CASINI, *Studî di poesia antica*, Città di Castello, S. Lapi, 1913, pp. 126-129; il ms. che la riporta (BNCF Magl. VII 1078) è della prima metà del secolo XV, ma i componimenti risalgono a epoca anteriore. Per il "motivo" narrativo, cfr. S. THOMPSON, *Motif-index of folk literature*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1932-1936, K 1323; per il rimando ai *fabliaux*, cfr. P. J.B. LEGRAND D'AUSSY, *Fabliaux ou contes, fables et romans du XII^e^ et du XIII^e^ siècle*, Paris, J. Renouard, 1829, V, pp. 48-52.

plicati riti esorcistici della sessualità, compresi nel rovesciamento parodistico del *topos* antropofagico[6]. Peraltro è evidente la sostanza parabolica anche della prova imposta dalle monache ai loro ospiti. Per analogia con il «rimettere il diavolo in inferno» della novella di Alibech (*Dec.*, III, 10, 11), l'atto sartoriale, dal cui buono o cattivo compimento dipende la diversa sorte dei cavalieri giunti nel monastero, blandisce evidentemente ben altra abilità, la quale determina il giudizio delle ospitanti e i provvedimenti a danno o a vantaggio degli ospiti. È l'atteggiamento retorico, provocato da intravisti meccanismi inibitori e intenti parodistici, il filo, questa volta letterale e non metaforico-sessuale, che ha causato, o, perlomeno, che ha permesso, la legatura in unità dei due tronconi della narrazione del *Novellino*[7], la cui quasi-coerenza è determinata dal registro parabolico agente nella genesi stessa dei due segmenti della rappresentazione.

Già da queste osservazioni preliminari sui congegni narrativi deriva la convinzione che l'affinità tra *Decameron* e *Novellino* oltrepassi il semplice dato tematico, per giungere a stadi più intimi della forma novella. All'attenzione alla *machinerie* corrispondono, quasi a compensazione, l'assenza di psicologia e l'abilità combinatoria, due aspetti che Guido Almansi applica non solo alla novella di Masetto, ma a molte altre novelle decameroniane, come quella del monaco e dell'abate (I, 4), di Alatiel (II, 7), di Alibech (III, 10) e che considera, in generale, quali pilastri portanti dell'arte narrativa di Boccaccio. Di fatto, rimanendo ancora un poco su *Novellino*, nella novella di Ba-

---

[6] Secondo Rudolf Besthorn (*Ursprung und Eigenart der älteren italienischen Novelle*, Halle, Niemeyer, 1935, pp. 58-62) la seconda parte della novella ha carattere autonomo e sta alla prima parte con funzione di annullamento della fine catastrofica prevista dal *topos*; peraltro, questa medesima seconda parte della novella si ritrova come racconto a sé stante in appendice del fondamentale ms. Pan. Anche in *Novellino*, XLII («Qui conta una bellissima novella di Guiglielmo di Bergadan di Proenza») il tema del cuore mangiato, presente nell'antigrafo della novella, cioè, secondo Sebastiano Lo Nigro (edizione cit., p. 128, nota 1) il «testo francese perduto che costituisce la fonte del *Lai d'Ignauré ou lai du prisonnier* (edizione: a cura di Rita Lejeune, Liège, H. Vaillant, 1938) e del *Livre du Chevalier de la Tour Landry* (edizione: a cura di M. Anatole de Montaiglon, Paris, P. Jannet, 1854)», viene disinnescato della sua fine tragica mediante la parola astuta del protagonista. Il *topos* ricorre più volte nella letteratura di Boccaccio, come si è detto nel *Decameron* e anche nel *De casibus virorum illustrium* (IX, 26), per determinante influsso dantesco (*Vita Nuova*, III) e senecano (*Tieste*, 970-1068). Cfr. S. THOMPSON, *Motif index of folk literature*, cit., Q 478.

[7] SEGRE, p. 153, nota 1: depone per la indipendenza della seconda parte della novella, che appare, infatti, come racconto autonomo in appendice di Pan.

ligante non si trova alcuna dimensione psicologica, né potrebbe trovarsi per mancanza pressoché totale di diacronia, dato che «l'approfondimento psicologico è necessariamente legato a un approfondimento temporale»[8]. Il racconto procede, invece, per segmenti, per così dire, paratattici e i predicati verbali (che non mancano e che d'altronde non potrebbero mancare) non posizionano i quadri della novella in un rapporto di causalità temporale, ma in una sequenza priva di profondità prospettica. Per la sua dimensione paratattica, la novella consentirebbe processi abbastanza facili sia di estrazione sia, all'opposto, di inserimento (come, nel caso specifico, è probabile sia avvenuto) di singoli tasselli del mosaico, senza grave offesa per l'insieme, per la sua congruità e per la sua comprensione. In verità, si rileva qualche lieve spessore diacronico, specie tra la prima e la seconda parte della novella, che non comporta comunque l'istanza di qualche spessore psicologico. Infatti l'*habitat* della novella proscrive il rapporto di causalità tra gli eventi e, soprattutto, qualsiasi reazione dei personaggi, anche quando questi vengono immolati, come Baligante, per allestire l'antropofagico banchetto, oppure quando vengono spogliati di ogni loro «arnese» per aver fallito la trinitaria infilatura a disposizione dei gentili uomini ospitati nel monastero. Non c'è modo, via via nello svolgersi della trama, di sapere cosa passi nella testa del pur tonto portinaio e di tutte le altre figure che agiscono nella novella: il loro universo è meccanico, mentre gli accadimenti le coinvolgono per neutra casualità, procurando soltanto gli algidi automatismi del congegno narrativo.

Se la successione temporale non fa spazio alla psicologia, non è perciò né completamente inesistente, né del tutto inerte, poiché perlomeno orienta il vettore del racconto in modo che vi si scorgano pallide, quasi evanescenti, dinamiche ideologiche, quanto basta per determinare il carattere trasgressivo, punitivo o penitenziale delle azioni. Infatti anche il repertorio di Genot-Larivaille[9] registra, nella novella bipartita (I parte: ambiente laico; II parte: ambiente religioso), il duplicarsi della sequenza ternaria: tentazione-peccato-punizione[10]. Si tratta, ribadisco, di un'ideologia dalla generica consisten-

---

[8] ALMANSI, p. 62.

[9] G. GENOT; P. LARIVAILLE, *Etude du Novellino*, I (*Répertoires des Structures narratives*), Université Paris X, naterre, 1985, pp. 122-123.

[10] Con variazione nella terza fase, per cui, nella seconda parte, la «punition» è sostituita dalla «mise a l'epreuve» del gentile uomo da parte delle monache.

za, appena avvistabile, per esempio, nell'intervento del re, che vede e provvede in maniera tanto efferata, quanto sbrigativa, oppure nel passaggio pressoché immotivato dei personaggi femminili dalla corte al monastero. Con questo siamo, però, già al secondo aspetto narrativo, sottolineato da Almansi a proposito del *Decameron* e applicabile al testo del *Novellino*, dato che lo strato superficiale della favola produce interesse per la *machinerie* della narrazione e dato che l'assenza di scandaglio psicologico tende a compensarsi con la propensione combinatoria e organizzativa degli elementi narrativi. Non è una storia, quella che scorre sotto i nostri occhi, ma un *fabliau*, nel quale l'evento che precede si giustifica con quello che succede, secondo un ritmo di continuo rinvio del significato. Non ha senso che il re uccida il portinaio, o *soltanto* il portinaio, e neppure ha senso logico-realistico il democratico convito nel quale tutte, contessa e cameriere, al medesimo desco trangugiano carne macinata di Baligante: il re uccide il portinaio per estrargli il cuore; il cuore di Baligante viene usato come ingrediente per preparare una torta; la torta viene preparata perché sia data in pasto alle donne; le donne mangiano la torta con piacere perché il re possa proferire la sentenza: «Ciò non è maraviglia che Baligante vi piacea vivo, quando v'è piaciuto di morto». Nella prima parte della novella, il racconto risolve tutte le sue incongruenze e le contraddizioni interne nel motto di spirito, secondo una modalità caratteristica del narrare italiano, come bene individua Luisa Mulas nel suo pregevole saggio sul *Novellino*[11]. E comunque sia avvenuto il rannesto delle due parti del racconto, il significato della prima si rinvia alla seconda, nella quale, infine, labile si mostra il senso della monacazione collettiva dell'intera porzione femminile di quella contea di Borgogna; e così pure sfugge la congruenza con quanto precede della "prova" imposta dalle *nonane* ai cavalieri in transito presso il monastero, salvo un'ipotetica *reductio ad unum*, per cui convergono all'idolo fallico molte e varie pulsioni e intenzioni bulimiche, quelle che spingono ai congiungimenti con Baligante, che fanno gradire la torta, che causano l'accogliente ospitalità nel monastero dei nobili passeggeri, che determinano donazioni e sottrazioni a favore o a danno dei medesimi.

---

[11] L. MULAS, *Lettura del «Novellino»*, Roma, Bulzoni, 1984; p. 61: «Per la cultura che produce e consuma il *Novellino*, invece, il bel detto, comico o no, ha una dignità retorica e letteraria tale da giustificare di per sé un racconto»; e cfr. più avanti, V, 3 *L'esaltazione della parola*, pp. 165-175.

L'*ars combinatoria*, nel *Novellino*, è imperfetta, specie nella polisemia delle singole tessere narrative e tra le tessere dentro l'integrità del mosaico. L'indiziata, non unica ma determinante, è una dinamica inibitoria, produttiva del traslato che sommuove e rimuove il significato in un'azione di continui rimandi e posticipazioni, e che, come si è già visto, provoca incongruenze piuttosto vistose nella logica e nella distribuzione dei materiali narrativi nella struttura del racconto. Una conferma ci viene fornita dalla novella dei tre anelli, altro esemplare di una possibile sinossi *Novellino-Decameron* (*Nov*., LXXIII; *Dec*., I, 3). Nella versione antica si verifica la sfasatura tra il numero tre degli anelli (come per l'appunto, tre sono le religioni monoteiste), da una parte, e, dall'altra, il numero due (con esclusione di quella cristiana) delle religioni che vengono nominate e poste a confronto nella domanda insidiosa che il Soldano pone al ricco Giudeo:

> Il Soldano mandò per questo Iudeo, e domandollo qual fosse la migliore fede, pensando: se dirà la giudea, io dirò ch'elli pecchi contra la mia; e se dirà la saracina, e io diroe: or dunque, perché tieni la giudea?

Boccaccio ripristina la corrispondenza (tre anelli/tre religioni)[12], dimostrando con questo l'inferenza non inerte del *Novellino* nel novellare di Boccaccio, presente sì come modello di *ars combinatoria*, ma che progredisce e si perfeziona nel "nuovo" testo in conseguenza del superamento di inibizioni e in coincidenza dell'amplificazione dello spazio narrabile. Si tratta di una vera e propria evoluzione che – a stare ancora con Almansi – compensa i limiti vistosi del *Novellino*, ossia la mancanza di profondità storica e l'assenza di memoria del loro vissuto nella rappresentazione dei personaggi[13].

Se e quale forma redazionale dell'antico novelliere sia stata concretamente consultata da Boccaccio è un problema, credo, irrisolvibile, a causa della irriducibilità dei testimoni del *Novellino* a un'unica redazione, nonostante i vari tentativi stemmatici compiuti, per tacere di altri, da Aldo Aruch (1910), Angelo Monteverdi (1954), Guido Favati (1970), ipotesi che inevitabilmente si sono scontrate con l'e-

---

[12] *Dec*., I, 3, 8: «E fattolsi chiamare, e familiarmente ricevutolo, seco il fece sedere e appresso gli disse: "Valente uomo, io ho da più persone inteso che tu se' savissimo e nelle cose di Dio senti molto avanti; e per ciò io saprei volentieri da te quale delle tre Leggi tu reputi la verace, o la giudaica o la saracina o la cristiana"».

[13] ALMANSI, p. 62.

sistenza di inestricabili contaminazioni tra rami e gruppi[14], a tal punto che la questione del *Novellino* è stata definita una «piccola questione omerica»[15]. Tuttavia, non c'è da dubitare, al di là dell'ecfrastico coincidere, diretto o mediato, di motivi e fonti narrative di diversa provenienza nel capolavoro narrativo di Boccaccio, che la riserva novellistica, formatasi tra XIII e XIV secolo in Toscana e che noi chiamiamo *Novellino*, per quanto concerne la novella del melenso portiere, l'altra appena indicata del Soldano e del Giudeo e poi in alcuni altri luoghi[16], sia stata effettivamente la fonte del *Decameron*. Così come non c'è dubbio che il *Decameron* sia variamente e complessivamente legato a quel *corpus* narrativo, che costituisce una parte non indifferente del patrimonio letterario, giunto a Boccaccio, per così dire, lungo l'asse ereditario stabilito per diritto indiscusso di appartenenza e proprio per questo trattato con straordinaria libertà. Il rapporto di influenza valorizza la tradizione, sia nel suo complesso, sia nelle sue singole poste: ciò che si attua nel testo dell'erede è presente in potenza nel testo del precursore, anche e, direi, soprattutto quando nel nuovo testo siano assunte nei confronti dell'antico tutte le dinamiche della competizione creativa e della divergenza.

Così posto, il confronto tra la novella di Masetto e la novella di Baligante (e, *tout court*, tra *Decameron* e le sue fonti) si inoltra nelle profondità e nella competizione della linea genealogica e ci permette di individuare alcuni caratteri genetici del raccontare toscano, caratteri prevalenti, non causati (semmai sobillati) dalla materia oscena: il parlare per metafora; l'assenza della psicologia; l'interesse per la *machinerie*. Ciò che subito balza all'occhio è che, nella novella di Masetto, manca anche quella parte di morale che, nella novella di Baligante, è causa di reticenze e di inibizioni ed è motrice di racconto, dato che la torta imbandita alle donne corrisponde a un provvedimento conseguenza di qualcosa d'altro. Oppure, meglio, nel *Decameron* la morale sta in agguato nelle zone peritestuali. Ma di quale morale si tratta? Di primo acchito potrebbe sembrare che Filostrato,

---

[14] M. DARDANO, *Varianti della tradizione del "Novellino"*, «Rivista di cultura classica e medievale», VII, 1965, pp. 384-400.

[15] L'espressione appartiene a Letterio Di Francia; per tutte queste notizie, cfr. L. MULAS, *Lettura del «Novellino»*, op. cit., I, *Il testo*, pp. 9-36.

[16] Ad esempio, *Nov*., XIV si relaziona alla novella di Filippo Balducci posta nella *Introduzione* della IV Giornata del *Decameron* (12 ss.); la novella del piovano Porcellino (*Nov*., LIV) viene ripresa in *Dec*., I, 4 e IX, 2; a sua volta, il contenuto metanarrativo di *Nov*., LXXXIX passa nella novella di madonna Oretta in *Dec*., VI, 1.

accingendosi a narrare il caso del finto mutolo, inizi concludendo, come se il narratore intendesse predisporre l'occlusione degli eventi proprio mentre la parola sta per porgerli all'ascolto della gentile brigata. Ma non è così. Ecco il prologo (III, 1, 2-5):

> Bellissime donne, assai sono di quegli uomini e di quelle femine che sì sono stolti, che credono troppo bene che, come a una giovane è sopra il capo posta la benda bianca e indosso messole la nera cocolla, che ella più non sia femina né più senta de' feminili appetiti se non come se di pietra l'avesse fatta divenire il farla monaca: e se forse alcuna cosa contra questa lor credenza n'odono, così si turbano come se contra natura un grandissimo e scelerato male fosse stato commesso, non pensando né volendo avere rispetto a se medesimi, li quali la piena licenzia di potere far quello che vogliono non può saziare, né ancora alle gran forze dell'ozio e della sollecitudine. E similmente sono ancora di quegli assai che credono troppo bene che la zappa e la vanga e le grosse vivande e i disagi tolgano del tutto a' lavoratori della terra i concupiscibili appetiti e rendon loro d'intelletto e d'avedimento grossissimi. Ma quanto tutti costoro che così credono sieno ingannati, mi piace, poi che la reina comandato me l'ha, non uscendo della proposta fattaci da lei, di farvene più chiare con una piccola novelletta.

L'eros è irrefrenabile, come tutte le pulsioni naturali; forse, con molti secoli d'anticipo sulla *Religieuse* di Diderot, Boccaccio ci vuol dire che è piuttosto la monacazione a opporsi alla naturalità dell'istinto sessuale, per cui incomprensibile appare lo scandalo dei benpensanti per qualche notizia, a loro giunta, di avvenuta infrazione alla castità claustrale. Così pure, soltanto chi guarda il reale con pregiudizio classista può ritenere che il lavoro duro della terra e una scadente qualità alimentare siano in grado di dissolvere il desiderio sessuale. Insomma, nel preambolo della novella ha spazio una considerazione che, in quanto liberatoria degli avvenimenti che si annunciano, appare paradossale in rapporto al luogo incipitario, normalmente dominio del preavviso e dell'imputazione. Qui, invece, la morale non pregiudica, anzi normalizza gli eventi annunciati e li predispone al racconto. La vicenda di Masetto si costituisce fin dai preliminari come paradigma di affrancamento dal pregiudizio, una nuova apertura della parola nei confronti delle infinite possibilità del reale. È questa disponibilità eventica, tanto insopportabile per gli imitatori quanto per i censori[17], e l'*habeas corpus* di Melchisedech

[17] Il caso di Masetto è replicato in quello di Muscacchio ne *Il Novelliere* di Giovanni Sercambi (a cura di Luciano Rossi, Roma, Salerno Editrice, 1974; *Exemplo* LXXXXVIIII [numero C nell'edizione a cura di Giovanni Sinicropi, Bari, Laterza,

(I, 3), di Alatiel (II, 7), della moglie di Pietro di Vinciolo e di Ercolano, suo amante (V, 10), di Tingoccio (VII, 10) e di molti altri, che costituiscono l'infinita dimensione del narrabile, in cui anche l'evento più osceno ci lambisce, ci tocca (avviene, infatti, in «queste nostre contrade») e mediante l'astuzia strategica della *diminutio* (Filostrato, infatti, definisce ciò che sta per raccontare una «piccola novelletta») viene accolto dalla scrittura senza nessun antidoto, senza pudore e senza tentativi di rimozione, magari – come spesso avviene nella novellistica – svaporando il fattaccio nelle dissolvenze del remoto e persino dell'esotico.

L'arte narrativa di Boccaccio sta proprio in questo concedersi alla neutralità degli accadimenti, i quali a loro volta non avvengono per qualche motivo, ma *semplicemente*, cioè *naturalmente*. A questa disponibilità eventica corrisponde tuttavia una capacità, tutta mercatantesca, di previsione e di adattamento: energia dell'intelligenza laico-borghese, applicata prima e dopo quella circostanza che la mente in qualche modo può favorire, ma che comunque non è in grado di determinare. Siamo nella zona concettuale ambigua del successo, oscillante tra l'imprevedibilità degli accadimenti e le iniziative dell'intelletto. In rapporto all'accadimento l'uomo non può che adeguarsi, usando tutta la sua astuzia strategica e tutte le sue capacità di discrezione e di adattamento. In esecuzione al tema posto da Neifile alla giovane brigata dei novellatori[18], Masetto fa da apripista ad altri scaltri protagonisti della terza Giornata decameroniana e l'espediente da lui impiegato apre la sequenza di altri abili accorgimenti, i quali,

---

1972], *De malitia hominis*), ma il preambolo è molto diverso: «A voi, donne religiose le quali per apetito dizonesto la castità promessa rompete, ad exemplo dirò una novella che messer Johanni Boccacci narra in questo modo». Luigi Groto, nel suo *Decameron* censurato (Venezia, Fabio e Agostino Zoppini, 1588), stravolge con omissioni e mutazioni la parte introduttiva in questo modo: «Assai sono di quegli huomini, e di quelle femine, che sì sono stolti, che credono troppo bene, che una giovane fragile, e delicata, sia di pietra contra gli amorosi appetiti. E se forse alcuna cosa contra questa lor credenza odono, così si turbano, come se un grandissimo, e scelerato male fosse stato commesso, non pensando, né volendo haver rispetto a se medesimi, li quali la piena licenza di poter far quel, che vogliono, non può satiare, né ancora, alle gran forze dell'otio, e della solitudine. Ma quanto coloro, che così credono, sieno ingannati, mi piace, poiché la Reina comandato me l'ha, non uscendo della proposta fatta da lei, di farvene più chiare con una picciola novelletta».

[18] *Dec.*, II, *Concl.*, 9: «[…] sì perché sarà ancora più bello che un poco si ristringa del novellare la licenzia e che sopra uno de' molti fatti della fortuna si dica, i' ho pensato che questo sarà: di chi alcuna cosa molto da lui desiderata con industria acquistasse, o la perduta recuperasse».

nel loro insieme, rivelano un pensiero di Boccaccio, cioè che, per usare un'immagine machiavellica, non potendo evitare i disastrosi effetti del fiume in piena, bisogna correre ai ripari nei *tempi queti*. È evidente che Boccaccio guarda con simpatia e approvazione il rustico ortolano, poiché la sua innata virtù è la discrezione, tanto che l'umile plebeo è posto a capo della sequenza di ingegnose *performances* di aristocratici e borghesi, di laici e preti, di uomini e donne. In questa capacità di iniziativa, in questo accorgimento che appartiene al protagonista maschile dell'effrazione conventuale, sta la più incidente novità della novella in rapporto alle fonti, possibili o reali che siano, nelle quali il tratto che le accomuna è l'inerzia dei personaggi: Boccaccio trasforma la colpa in azione virtuosa.

C'è dell'altro; il «lavoratore forte e robusto» ci riserva qualcosa di inaudito. Per poter essere accolto nel convento femminile come ortolano, si finge povero e, soprattutto, sordomuto. Non ci ingannino le apparenti analogie con i tanti imbrogli italici di falsi invalidi: l'inserimento diegetico dell'*handicap* è un esperimento autoriale stupefacente, che non ha contatto né con l'accoglienza predicata nel Vangelo, né con altri superamenti di barriere (che Foucault chiamerebbe "liminari") edificate per la rimozione della disabilità. Qualora qualche allusione fosse confluita nell'astuta trovata del rustico manovale toscano, risulterebbe comunque trattata dalla parodia. Piuttosto, Masetto trova un suo parziale precedente nel buffone Martellino (II, 1), il quale, aiutato da altri due fiorentini suoi compagni, si finge sciancato e attratto per potersi avvicinare alla salma, ritenuta taumaturgica, del Beato Arrigo da Treviso. Anche lì c'è la finzione di una grave disabilità, ma lo scopo è la burla non priva di venature dissacranti, al limite della profanazione, tanto che Martellino prima subisce il linciaggio della folla inferocita, poi la tortura. Nella novella di Masetto, (III, 1, 12) «giovane e appariscente», non c'è, a ben guardare, proposito dissacratorio, ma solo impulso naturale guidato dalla ragione, risvegliato nella sua corporeità vigorosa dalle parole dello stanco e vecchio Nuto, che già di per sé, nel discorso che rivolge a Masetto, provvede a desacralizzare il convento, nel quale – sempre stando alle sue parole – non ci sono suore, ma *donne*, per di più *giovani* e *con il diavolo in corpo* (8-9):

> Io lavorava un loro giardino bello e grande, e oltre a questo, andava alcuna volta al bosco per le legne, attigneva acqua e faceva cotali altri servigetti; ma le donne mi davano sì poco salaro, che io non ne potevo appena pagare i calzari. E oltre a questo, elle son tutte giovani e parmi ch'elle abbiano il diavolo in corpo, ché non si può far cosa niuna a lor modo.

La demistificazione dell'ambiente claustrale, eseguito a partire dalla novella del monaco e dell'abate del convento in Lunigiana (I, 4), fino alla badessa del convento lombardo con in testa le brache del prete (IX, 2), rientra nel più vasto e articolato registro dell'osceno, che coinvolge ambienti (dal cenobio all'eremo) e generi letterari (dai *fabliaux* alle leggende agiografiche), e che comunque importa nei recinti del sacro il dominio irrefrenabile degli istinti naturali. Ma tutto questo, se pure è presente, non basta a esaurire la comprensione del caso di Masetto da Lamporecchio, il cui *deficit* simulato concerne proprio la facoltà del parlare e dell'udire. Si osservi lo straordinario paradosso: Filostrato, il narratore, imposta sulla loquacità di Nuto il silenzio di Masetto e si dispone a raccontarci le conseguenze di una parola negata dalla finzione del "suo" personaggio principale. La novella della parola negata nasce da una ispirazione metanarrativa e ci autorizza pertanto a compiere una lettura inoltrata nella referenzialità di un testo novellistico solo apparentemente divertito e salace.

La prima osservazione è che all'impedimento verbale consegue un'area rappresentativa svuotata, sgombra per l'incursione degli eventi, com'è l'immenso mare nella novella di Alatiel (II, 7). La nave, che trasporta la bellissima figlia del sultano, destinata dal padre in matrimonio al re del Garbo, naufraga nel mare tempestoso e finalmente s'incaglia nelle sabbie di Maiorca. Da quel momento, lungo un quadriennio, Alatiel si congiungerà con otto uomini diversi («forse diecemilia volte», secondo il calcolo approssimativo di Panfilo, il novellatore), in una successione fosca di sventure e di violenze efferate, conclusa felicemente dal matrimonio con il re del Garbo, il nono uomo (121) «allato *al quale* si coricò per pulcella»: mai, come nella circostanza, nel numero nove *totum continetur*! Guido Almansi parla di novella "velica" e definisce il mare, che ne costituisce l'*habitat*, come infinito, misterioso, sovrabbondante di segni[19]. Sta di fatto che la vitalità del mare coincide con l'assenza della parola, che gli eventi che avvengono tumultuosi nel regno ampio dei venti procedono (o, perlomeno, sono consentiti) dall'impossibilità di comunicare tra i personaggi con la parola, dato che ad Alatiel, nel lungo tempo delle sue peripezie, come a Masetto (80) «a guisa quasi di sorda e di mutola era convenuta vivere»[20]. Laddove la parola tace, parla la comprensi-

[19] ALMANSI, p. 82 e ss.

[20] *Dec.*, II, 7, 80: «e [Antioco] sappiendo la lingua di lei (il che molto a grado l'era, sì come a colei alla quale parecchi anni a guisa quasi di sorda e di mutola era convenuta vivere, per lo non aver persona inteso, né essa essere stata intesa da persona), da amore incitato […]».

bilità dei gesti, parla l'evidenza della carne (il *corno* fallico di Pericone; il *santo cresci in man* di Marato), tanto che Alatiel, dopo alcune resistenze, (30) «senza attendere d'essere a così dolci notti invitata, spesse volte se stessa invitava, non colle parole, ché non si sapea fare intendere, ma co' fatti». Infine, è la struttura stessa della novella che consegue all'alternativa del possesso e della perdita della facoltà verbale: per una sorta di invaginazione narrativa, Alatiel, in quanto personaggio, inizia a vivere sprofondando nel silenzio della casualità, incomincia a morire quando, risalita alla superficie del linguaggio, svolge una logorroica falsificazione del vero, presupposto indispensabile per il felice esito della novella. Lo scioglimento della trama, felice o infelice che sia, coincide con la morte dei personaggi e coincide con la fine del racconto, per cui, ogni sforzo compiuto dal personaggio per raccontare di sé, più che ingannare gli altri, assume la funzione di un mortale auto-fraintendimento.

Ritorniamo a Masetto. Anche per lui il tempo della finta disabilità corrisponde a quello della sua vita di personaggio: silenzio contornato dalla parola iniziale, quella del loquace Nuto interpellato da Masetto, e, alla fine, dalle parole pronunciate dallo stesso ortolano, spossato da tante imprese erotiche, che si concludono con la metafora che Masetto, ormai vecchio, pronuncia (43): «affermando che così trattava Cristo chi gli poneva le corna sopra il cappello». A dirla con Manzoni, il proverbio corrisponde al «sugo di tutta la storia»[21]: il "sugo", per l'appunto, non la morale, dato che la novella si chiude sostituendo, o, meglio, negando il giudizio con una *boutade*. Questa, collegata all'introduzione della novella, costituisce la sostanza coerente del provvedimento autoriale, liberatorio della materia narrata e, insieme, devolutivo di questa alla casualità delle circostanze e alla meccanica successione degli eventi. L'astuzia del giovane sarebbe già, a rigore, un intervento artificioso nel flusso degli accadimenti futuri; tuttavia risulta la condizione minima e indispensabile per dare l'abbrivo alla vicenda. Dunque, Masetto entra nel convento muto e sordo, portando con sé, più che la scure poggiata sul collo, più che i presumibili quattro

[21] MANZONI, *Promessi Sposi*, XXXVIII, 746. Vittore Branca, nel suo commento al *Decameron* (cfr. *ad locum*), considera il pronunciamento conclusivo di Masetto una «frase proverbiale»: ciò comporta che l'espressione è solo in apparenza blasfema, mentre nella sostanza ha il carattere eventico dei proverbi, per cui mi permetto di rimandare al mio *Sentenze e proverbi nel «Decameron»*, in «Studi sul Boccaccio», IX, 1975-1976, pp. 119-68 (p. 156: «La tendenza dei proverbi, infatti, è la retrospettiva, il loro carattere è la rassegnazione: essi rilevano l'universo dei distinti e si pongono come empirica esperienza dei singoli eventi»).

stracci dei poveri, la sua giovinezza e la sua astuta finzione, in sostanza con il bagaglio della sua corporeità emancipata dalla parola; avendo rinunciato al linguaggio, egli libera la natura e le pulsioni istintive proprio in un luogo di particolare inibizione, qual è il convento. Con lui entra nel monastero pure la narrazione, che evidentemente è parola, ma questa volta esentata dalla consueta e multiforme eloquenza dialogica tra i personaggi, in virtù dell'afasia e della sordità di Masetto, cosicché il bozzolo di silenzio, che avvolge quest'ultimo, risulta compensativo della sua ingegnosa finzione e lo pone in un singolare privilegio di disimpegno verbale e di pieno risarcimento *in rebus*.

Il beneficio comunicativo, così massiccio nel giovane ortolano, coinvolge a pioggia e felicemente tutte le altre presenze del *munistero*, di modo che «per provare che bestia *sia* l'uomo» non c'è bisogno di agitare sofistici procedimenti, come quelli, per esempio, che – in un'altra novella della medesima Giornata – l'abate deve rivolgere alla moglie di Ferondo, per riuscire a portarsela a letto[22]. Penso altresì che sia interessante registrare e valutare il dialogo tra le prime due monache che si congiungono con l'ortolano, ritratte mediante un unico e sbrigativo tratto caratteriale, per cui siamo preventivamente informati che una delle due (21) «alquanto era più baldanzosa» dell'altra. Con questo minimalismo psicologico, che costituisce l'elemento di continuità tra il *Novellino* e il *Decameron* e che Boccaccio genialmente perfeziona nella specifica circostanza dell'esonero comunicativo, la suora «più baldanzosa» invoca dalla compagna una riservatezza venata di complicità (21):

> «Se io credessi che tu mi tenessi credenza, io ti direi un pensiero che io ho avuto più volte, il quale forse anche a te potrebbe giovare».

Ottenuta dall'altra la garanzia del riserbo, prosegue (22-24):

> «Io non so se tu t'hai posto mente come noi siamo tenute strette, né che mai qua entro uomo alcuno osa entrare, se non il castaldo ch'è vecchio e questo mutolo; e io ho più volte a più donne, che a noi son

[22] *Dec.*, III, 8, 25-27. Per dare peso all'eloquenza dell'abate, basterà qui rilevare che l'espressione (25): «Anima mia bella, non vi meravigliate, ché per questo la santità non diventa minore, per ciò che ella dimora nell'anima e quello che io vi domando è peccato del corpo» risulta parodia del *De Amore* di Andrea Cappellano: «istud crimen solum animam simul cum corpore foedat, ergo super omnibus est criminibus evitandum»; per cui rimando ancora al mio *Sentenze e proverbi nel «Decameron»*, op. cit., p. 159.

> venute, udito dire che tutte l'altre dolcezze del mondo sono una beffa a rispetto di quella quando la femina usa con l'uomo. Per che io m'ho più volte messo in animo, poiché con altrui non posso, di volere con questo mutolo provare se così è; ed egli è il migliore del mondo da ciò costui, ché, perché egli pur volesse, egli nol potrebbe né saprebbe ridire. Tu vedi ch'egli è un cotal giovanaccio sciocco, cresciuto innanzi al senno: volentieri udirei quello che a te ne pare».

Quanto Dante parodiato! In esordio («Se io credessi che tu mi tenessi credenza»), la suora più ardita esegue una parte della contorsione isidoriana pronunciata da Dante personaggio nella selva dei suicidi[23]; un po' più oltre si affida alla figura del *nequeo* («egli nol potrebbe né saprebbe ridire»), presente soprattutto nel *Paradiso*[24]; il tutto dentro una rapidissima orazione protrettica. Seguono due obiezioni, mosse dalla suora più timida, cioè il voto di castità e il rischio di ingravidare (25 e 27):

> «Oimè!» disse l'altra «che è quel che tu di'? non sai tu che noi abbiamo promessa la verginità nostra a Dio?» […] A cui la compagna disse: «O se noi ingravidassimo, come andrebbe il fatto?».

Entrambe le riserve sono tanto poco radicate nel timore di Dio e nei sensi di colpa, che basta, da parte della compagna più intraprendente una *persuasio* più retorica che argomentativa, perché le remore si dissolvano come neve al sole. Nella sequenza, che conduce dalla intenzione all'esecuzione, il testo asseconda con gli strumenti della *langue* tradizionale (ossia l'*ars dictaminis*) e con la *parole* di Dante, l'onnipresente precursore, l'unico movente dell'azione, cioè la natura con i suoi impulsi irrefrenabili, e vi acconsente senza le resistenze e i pregiudizi non strettamente richiesti dal vero. Dunque, non in un mondo e in un tempo allontanati dalla rimozione narrativa, ma nel punto esatto di intersezione del presente cronologico e geografico, nel monastero – come ci informa il narratore Filostrato – che tutti conoscono e che ancora c'è, il dialogo è, da un lato, interrotto, o, forse meglio, sottratto dall'*handicap* simulato del protagonista, dall'altro, quello stesso botta e risposta delle due suore è ridotto nell'ambito, per così dire, residuale concesso dalla prepotenza del libero (e liberato) accadimento degli eventi.

---

[23] *Inf*., XIII, 25: «Cred'io ch'ei credette ch'io credesse».

[24] Mi limito solo a *Par*., I, 5-6: «e vidi cose che ridire/né sa né può chi di là su discende».

Metafora e combinazione, *boutade* e *machinerie*, come un'eredità che giunge dal narrare collettivo duecentesco, vengono reinvestite da Boccaccio, intanto con la ripetizione di «lavorare l'orto», in un continuo e malizioso riflesso di possibilità e di funzioni letterali e traslate disposte nei punti strategici della trama[25]. Il resto è affidato alla sequenza della rappresentazione, il cui radicale e coerente svolgimento sul pelo degli eventi e delle loro cause sensitive risarcisce l'assenza di elementi tonali, o di inoltri nelle pieghe interiori dell'animo umano. L'abilità di Masetto (14: «che fortissimo era», come Baligante era «molto grande della persona») dimostrata nello spaccare i ceppi fornitigli dal castaldo (non esentabile da un parodistico richiamo alla *épreuve*, che il cavaliere deve superare per conquistare la dama, alla stessa stregua, nel caso del *Novellino*, della prova che consiste nell'inserire il filo nella cruna) anticipa con valore di emblematica e muscolare attitudine ben altre "fenditure" prossime venture. Il resto è *sub oculis*, a partire dall'insistere sul corpo dell'ortolano dello sguardo delle due monache, nel fulgore (questa volta non credo "pallido e assorto") del meriggio (21):

> Or pure avvenne che, costui un dì avendo lavorato molto e riposandosi, due giovinette monache, che per lo giardino andavano, s'appressarono là dove egli era e lui che sembiante facea di dormire cominciarono a riguardare.

Nella medesima eccitazione della calura meridiana lo sguardo si ripete e oltretutto si inoltra sull'epicentro anatomico, reso ancor più accessibile dal vento-evento che scompone la veste di Masetto (34-35):

> Ultimamente la badessa […], andando un dì tutta sola per lo giardino, essendo il caldo grande, trovò Masetto, il quale di poca fatica il dì per lo troppo cavalcar della notte avea assai, tutto disteso all'ombra d'un mandorlo dormirsi; e avendogli il vento i panni dinanzi levati indietro, tutto stava scoperto. La qual cosa riguardando la donna, e sola vedendosi, in quello medesimo appetito cadde che cadute erano le sue monacelle.

---

[25] Incomincia Nuto (8): «Io lavorava un lor giardino bello e grande»; prosegue il castaldo (16): «Se egli sapesse lavorare l'orto»; poi tocca alla badessa (17): «sappi se egli sa lavorare»; infine Masetto (18): «Se voi mi mettete costà entro, io vi lavorerò sì l'orto, che mai non vi fu così lavorato». E di seguito (19): «avendo il castaldo veduto che egli ottimamente sapeva lavorare […] gl'impose che egli l'orto lavorasse»; (21): «Or pure avvenne che, costui avendo lavorato molto»; (35): «con gran querimonia dalle monache fatta che l'ortolano non venia a lavorar l'orto».

Dall'inizio alla fine, non nella perfezione teologica del numero nove dantesco, ma nella compiutezza simbolica del medesimo numero[26], esattamente come capita ad Alatiel, nove sono le *partners* attribuite dal narratore a Masetto, al fine di esaurire simbolicamente tutto il possibile accadere nello spazio circoscritto del convento. Boccaccio vi colloca il più formidabile *jeu de regard* di tutto il *Decameron*, costruito sul labirinto inesauribile del vedere e dell'essere viste, del mostrasi e del sottrarsi. Le due giovani monache cominciano a guardare Masetto, il quale finge di non vedere (21); la monaca più intraprendente invita la compagna a constatare sia che, essendo l'ora nona, cioè il primo pomeriggio, le altre suore stanno a riposare nelle loro celle e non possono a loro volta vedere ciò che sta per accadere, sia che non c'è altra anima viva nel giardino del convento che le possa sorprendere (30); solo dopo aver (31): «*guardato* ben per tutto e *veggendo* che da niuna parte potevano *essere vedute*»[27], conducono Masetto nel cappannetto e si congiungono con lui, facendosi reciprocamente la guardia; da una finestra un'altra suora, *avvedutasi* della cosa, la *mostra* ad altre due compagne (33); infine la badessa *guarda* il corpo disteso di Masetto (35). Il campo stretto fa sempre vibrare le corde dell'arte boccacciana, come si potrebbe dimostrare, tra l'altro, nella rappresentazione della peste fiorentina, o nei casi di Andreuccio (II, 5), di Tancredi e Ghismonda (IV, 1), di Lisabetta da Messina (IV, 5); si tratta prevalentemente di corde tragiche, amplificate dal restringimento e dalla compressione dello spazio della rappresentazione. Qui, l'area definita del convento funziona, invece, come universo circospetto, di impossibili occultamenti e di fulminanti palesamenti, insomma come un *locus narrationis* antonomastico, senza zone d'ombra. Nel piccolo mondo di quel convento tutto è dicibile, perché tutto è sotto gli occhi: una, per Boccaccio, succulenta occasione metanarrativa.

Come è già stato anticipato, il "sugo" della storia sta nella "chiusa aperta" della novella: ossimoro che denota non imparzialità, ma negazione del giudizio. E proprio al termine della vicenda, laddove l'ablazione di qualsiasi riserva morale si perfeziona e si conclude, l'audace proverbio delle corna sulla ghirlanda di Cristo penso ci abbia

---

[26] Due monache apripista (21); una monaca che vede e che rende partecipi altre due compagne (33); altre tre monache che si aggiungono successivamente (33); infine la badessa (34).

[27] Corsivi miei.

da sempre distratti, con la sua repentina e blasfema apparizione, su quanto immediatamente precede (42):

> Così adunque Masetto vecchio, padre e ricco, senza aver fatica di nutricar figliuoli o spesa di quegli, per lo suo avvedimento avendo saputo la sua giovanezza bene adoperare, donde con una scure in collo partito s'era se ne tornò […].

Basterà richiamare i tanti padri che Boccaccio ha inserito nelle sue opere, dal *Filostrato* alla *Fiammetta*, o più velocemente ripassare la frequenza pur cangiante del personaggio del padre nel *Decameron*, tra cui Gualtieri (II, 8), Tancredi (IV, 1), messer Lizio da Valbona (V, 4), per comprendere che molti straordinari *adynata* compongono la paternità di Masetto. Egli, partito povero da Lamporecchio, dopo aver ottimamente lavorato l'orto del convento, se ne torna padre di numerosa prole e nello stesso tempo ricco, senza famiglia e libero da qualsiasi obbligo di mantenimento e di crescita dei figli. Non per caso, Masetto è l'unico padre felice di tutta la letteratura di Boccaccio. La gioiosa e disimpegnata paternità di Masetto (e, suppongo di conseguenza, la gioia dei molti "monachini" da lui generati, che possono vivere senza padre, cioè senza le inibizioni e le imposizioni paterne) è non soltanto uno splendido *hapax* in tutta la produzione boccacciana, ma, a ben vedere, anche l'unica vera "licenziosità" della novella che apre la terza Giornata del *Decameron*.

«Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 2013, Brescia 2018.
ISSN 0375-6181

LORENZO PASSERINI GLAZEL*

LE REGOLE DEL GIOCO**

"Quod non in regula, non in mundo."
Czesław Znamierowski

INTRODUZIONE

Ogni gioco ha le sue regole.

Questo mio intervento, che si inscrive in un più ampio ciclo di conferenze organizzate dall'Ateneo di Brescia sulla filosofia del gioco, è dedicato ad alcune riflessioni sul rapporto tra giochi e regole, e su ciò che questo rapporto ci può insegnare, più in generale, sul rapporto tra regole e realtà.

Sappiamo che l'identità stessa di molti giochi è determinata dalle loro regole: è sufficiente cambiare un numero assai limitato di regole d'un gioco per avere un gioco differente. È il caso, per esempio, di giochi di carte come il "Ramino", la "Scala quaranta" e "Macchiavelli".

Ma le regole di questi giochi non si limitano a determinarne l'*identità*: esse ne determinano la *possibilità* stessa.

Sono molti i giochi (dagli scacchi, ai giochi di carte, ai giochi da tavolo, agli sport) che non potrebbero avere luogo senza le regole che li regolano.

---

* Docente del Dipartimento di Giurisprudenza dell'Università degli Studi di Milano-Bicocca.

** Conferenza tenuta mercoledì 16 ottobre 2013, nell'ambito del ciclo *La filosofia del gioco*.

Sono molti i giochi per i quali si può dire: non v'è gioco senza regole.

Regole e ludicità non sono, dunque, concetti incompatibili; al contrario: la ludicità spesso presuppone regole.

Proprio questo peculiare rapporto con le regole ha attirato l'attenzione dei filosofi. Alcuni filosofi hanno preso i giochi a modello d'analisi delle regole in quanto tali; altri hanno preso i giochi a modello d'analisi di altri fenomeni, meno ludici, nei quali le regole giocano un ruolo fondamentale: il diritto e la realtà istituzionale.

L'INDEFINIBILITÀ DEL CONCETTO DI "GIOCO" IN LUDWIG WITTGENSTEIN

Ma che cos'è un gioco?

Sembra, questa, una domanda banale: tutti noi sappiamo, infatti, giocare a una pluralità di giochi. E tutti noi usiamo correntemente la parola "gioco".

Eppure, definire che cos'è un gioco, definire il significato preciso del termine "gioco", non è un gioco. Contrariamente a quanto presupporrebbero le teorie classiche del significato, infatti, non sembra esserci una caratteristica che sia comune a *tutti* i giochi, e *soltanto* ai giochi, e che dunque consenta di dare una definizione univoca del termine "gioco". Non sembra esserci, in altri termini, una caratteristica dei giochi che valga come *condizione necessaria e sufficiente* per poter usare univocamente il termine "gioco" in riferimento a una data attività.

Di ciò si è accorto Ludwig Wittgenstein (1889-1951), che proprio al problema della definizione del concetto di "gioco" ha dedicato un ben noto passo delle *Ricerche filosofiche* (1953):

> Considera i processi che chiamiamo "giochi". Intendo i giochi da tavolo, i giochi di carte, i giochi di palla, i giochi Olimpici e così via. Che cosa c'è di comune tra tutti questi giochi? – Non dire: «Ci deve [*muß*] essere qualcosa di comune a tutti, altrimenti non si chiamerebbero "giochi"» – ma guarda [*schau*] se ci sia qualcosa di comune a tutti. – Infatti, se li osservi, non vedrai qualche cosa che sia comune a tutti, ma vedrai somiglianze, parentele, e ne vedrai tutta una serie: non pensare, osserva![1]

[1] L. Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen/Philosophical Investigations*, Oxford, Blackwell, 1953, § 66 (traduzione italiana: *Ricerche filosofiche*, Torino, Einaudi, 1967).

Il concetto di "gioco" sembra, dunque, sfuggire a una definizione chiara e univoca, basata, cioè, su almeno una caratteristica necessaria e sufficiente per denominare qualcosa un "gioco". Il suggerimento di Wittgenstein è che concetti come quello di "gioco" siano fondati *non* su un insieme di caratteristiche necessarie e sufficienti, ma su una rete di "somiglianze di famiglia", di *Familienähnlichkeiten*.

Scrive Wittgenstein:

> Osserva, per esempio, i giochi da tavolo, con le loro molteplici affinità. Ora passa ai giochi di carte: qui trovi molte corrispondenze con quelli della prima classe, ma molti tratti comuni sono scomparsi, altri ne sono subentrati. Se ora passiamo ai giochi di palla, qualcosa di comune si è conservato, ma molto è andato perduto. Sono tutti "*divertenti*"? Confronta il gioco degli scacchi con quello della tria. O forse c'è dappertutto un vincere e un perdere, o una competizione fra i giocatori? Pensa allora ai solitari. Nei giochi con la palla c'è un vincere e un perdere; ma quando un bambino getta la palla contro il muro e la riafferra, questa caratteristica è sparita. Osserva quale parte abbiano l'abilità e la fortuna. E quanto sia differente l'abilità negli scacchi da quella del tennis. Pensa ora ai girotondi: qui c'è l'elemento del divertimento, ma quanti altri tratti caratteristici sono scomparsi! […] Si vedono somiglianze emergere e sparire.
>
> Ciò che vediamo è una complicata rete di somiglianze, che si sovrappongono e si incrociano a vicenda.[2]

Questi passi di Wittgenstein hanno contribuito notevolmente allo sviluppo di una innovativa teoria della *categorizzazione*, la *teoria dei prototipi*, e di una correlata teoria del *significato*, la *semantica dei prototipi*[3]. Secondo queste teorie, per ricondurre diverse entità a una singola categoria, e per "maneggiare" cognitivamente il significato di un termine, la mente umana non ha necessariamente bisogno di individuare analiticamente un insieme definito di condizioni necessarie e

---

[2] L. Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen,* 1953, § 66, op. cit.

[3] La teoria dei prototipi è stata proposta negli anni '70 del Novecento dalla psicologa cognitivista Eleanor Rosch e da alcuni suoi collaboratori (cfr., in particolare, E. Rosch, *Cognitive Representations of Semantic Categories*, in «Journal of Experimental Psychology: General», vol. 104, n. 3, September 1975, pp. 192-233). Sulla semantica dei prototipi si vedano, tra gli altri, G. Kleiber, *La sémantique du prototype*, Paris, PUF, 1990; J. R. Taylor, *La categorizzazione linguistica: i prototipi nella teoria del linguaggio*, Macerata, Quodlibet, 2003; L. Passerini Glazel, *La forza normativa del tipo. Pragmatica dell'atto giuridico e teoria della categorizzazione*, Macerata, Quodlibet, 2005.

sufficienti per l'appartenenza alla categoria, e dunque per l'uso del termine a essa correlato.

Come i petali di un fiore, le diverse aree semantiche connesse al concetto di "gioco" si sviluppano in direzioni differenti l'una dall'altra, ma condividono il loro punto di origine centrale, e possono sovrapporsi solo parzialmente le une alle altre. Vi saranno, dunque, un sotto-insieme di giochi che presentano molte caratteristiche comuni tra loro, un altro sotto-insieme di giochi che condividono solo poche caratteristiche con questo primo insieme (ma molte tra loro), un altro sotto-insieme ancora che condivide alcune caratteristiche con il secondo sotto-insieme, ma nessuna con il primo sotto-insieme e così via.

Sebbene, dunque, i diversi tipi di giochi possano essere tra loro distinti e differenti, l'immagine complessiva della categoria "gioco", così come l'immagine d'un fiore, si presenta come unitaria nel nostro paesaggio cognitivo.

Ma non è alla teoria della categorizzazione o alla teoria del significato che è dedicato questo mio intervento: ciò su cui voglio soffermarmi sono tre delle possibili "somiglianze di famiglia" che presentano molte di quelle attività che chiamiamo "giochi":

1. molti giochi implicano un'*interazione* tra due o più partecipanti;
2. molti giochi implicano un esercizio di *fantasia*;
3. molti giochi implicano un rapporto con le *regole*.

Regole e fantasia sembrano essere due concetti incompatibili: spesso associamo la fantasia a una fuoriuscita dalle regole che ci sono imposte dalla realtà o dalla società in cui viviamo.

Tuttavia, da un lato, a ben vedere, le regole stesse sono un prodotto della fantasia; dall'altro lato, proprio le regole possono trasformare certe fantasie in realtà: possono rendere oggetti di fantasia come un re, un alfiere, una torre nel gioco degli scacchi, un arroccamento, uno sacco matto stesso, un asso, un gol, una mèta ecc., oggetti di una realtà socialmente condivisa attorno alla quale prende forma e si coordina l'interazione sociale.

LA TEORIA DELLE REGOLE COSTITUTIVE

Oltre alla teoria dei prototipi, v'è (almeno) un'altra teoria che è stata in parte ispirata dalle ricerche filosofiche di Wittgenstein sui giochi e sulle regole: la teoria delle regole costitutive.

Tra i principali filosofi che hanno sviluppato, in maniera in parte indipendente, una teoria delle regole costitutive, ne ricorderò qui tre: il filosofo del diritto italiano Amedeo G. Conte (*1934), il filosofo americano John R. Searle (*1932), il filosofo del diritto polacco Czesław Znamierowski (1888-1967).

Regole *eidetico-costitutive* in Amedeo G. Conte

Secondo Amedeo G. Conte, le regole degli scacchi sono esempio paradigmatico di un tipo particolare di regole: le regole che egli chiama *eidetico-costitutive*, e che si contrappongono alle regole *prescrittive*.

Le regole *eidetico-costitutive*, secondo Conte, a differenza delle regole *prescrittive* (come "Aiuta il prossimo" o "È vietato fumare") *non prescrivono* alcunché.

Le regole eidetico-costitutive, invece di *prescrivere* qualcosa, *costituiscono* e *rendono possibile* qualcosa; qualcosa che senza di esse non sarebbe possibile.

Scrive Conte nel saggio *Fenomeni di fenomeni* (1969):

> La *praxis* chiamata gioco degli scacchi e i praxemi di essa, le sue unità (i pezzi: ad esempio, l'alfiere; i pragmemi [le mosse]: ad esempio, l'arroccamento; gli *status* ludici: ad esempio, lo scacco), non esistono anteriormente alle regole, e non sussistono indipendentemente da esse. È in questo senso che le regole costituiscono il gioco e (nel gioco) i suoi praxemi.[4]

Come spiega Conte, "nel caso delle regole eidetico-costitutive vale *non* la tesi «*Forma dat esse rei*», ma la tesi «*Norma dat esse rei*»".

Conte chiama le regole degli scacchi (così come le regole di molti altri giochi) regole *eidetico*-costitutive perché esse sono costitutive dell'*eîdos*, ossia del concetto stesso, di ciò di cui sono regola: in particolare, esse sono costitutive del concetto stesso di "gioco degli scacchi", così come dei concetti dei praxemi di quel gioco

---

[4] A. G. Conte, *Fenomeni di fenomeni*, in G. Galli (ed.), *Interpretazione ed epistemologia*, Torino, Marietti, 1986, pp. 167-198; seconda edizione in A. G. Conte, *Filosofia del linguaggio normativo. II. Studi 1982-1994*, Torino, Giappichelli, 1995, pp. 313-346, qui p. 322.

(del concetto di "alfiere", di "arroccamento", di "scacco" ecc.). L'idea di gioco degli scacchi può prendere forma nella mente (nella fantasia) solo con le regole eidetico-costitutive di quel gioco; e solo in virtù di quelle regole diviene possibile (nella realtà) quel peculiare tipo di interazione umana che consiste nel giocare al gioco degli scacchi.

Prima che fossero inventate le regole degli scacchi, nemmeno Dio poteva giocare a scacchi. Una delle definizioni proposte da Conte del concetto di "regola eidetico-costitutiva" è la seguente:

> Chiamo *regole eidetico-costitutive* le regole le quali sono condizione necessaria di ciò su cui esse vertono.[5]

In particolare, secondo Conte, le regole eidetico-costitutive sono *condizione necessaria* di *possibilità*, di *concepibilità* e di *percepibilità* di ciò su cui esse vertono.

La definizione delle regole eidetico-costitutive in termini di *condizione necessaria* di ciò su cui esse vertono consente di contrapporre queste regole alle regole *prescrittive*.

Le regole *prescrittive* non sono, infatti, *condizione* di ciò su cui esse vertono; esse possono, tutt'al più, determinare un *condizionamento* dell'azione di chi agisce in conformità a esse.

Ecco due illuminanti esempi di Conte.

La regola *prescrittiva* sul pedone della strada: "Il pedone deve fermarsi al rosso" può (contingentemente) *condizionare* l'azione (il fermarsi al rosso del pedone) su cui essa verte; ma essa *non è condizione* necessaria di quell'azione.

Invece, la regola *eidetico-costitutiva* sul pedone degli scacchi: "Il pedone muove in linea retta" è *condizione necessaria* di quell'atto (la mossa del pedone) su cui essa verte: se questa regola non vi fosse, non esisterebbe l'atto corrispondente, e non sarebbe pertanto possibile la commissione di esso[6].

---

[5] A. G. Conte, *Fenomeni di fenomeni*, op. cit., qui p. 322.

[6] Cfr. A. G. Conte, *Paradigmi d'analisi della regola in Wittgenstein*, in R. Egidi (ed.), *Wittgenstein. Momenti di una critica del sapere*, Napoli, Guida, 1983, pp. 37-82; nuova edizione in A. G. Conte, *Filosofia del linguaggio normativo. II. Studi 1982-1994*, Torino, Giappichelli, 1995, pp. 265-312.

Regole *costitutive vs*. regole *regolative* in John R. Searle

Una contrapposizione analoga a quella di Conte è stata proposta, indipendentemente da Conte, anche dal filosofo americano John R. Searle.

Nel volume *Atti linguistici. Un saggio di filosofia del linguaggio* (1969), Searle distingue, in particolare, le regole *costitutive* dalle regole *regolative*. Scrive Searle:

> Le *regole regolative* regolano forme di comportamento già esistenti in precedenza o esistenti indipendentemente da esse; per esempio, molte regole dell'etichetta regolano le relazioni interpersonali, le quali esistono indipendentemente dalle regole.
>
> Le *regole costitutive*, invece, non si limitano a regolare: esse creano o definiscono nuove forme di comportamento. Le regole del *football* o degli scacchi, per esempio, non si limitano a regolare il giocare a *football* e il giocare a scacchi, ma creano, per così dire, la possibilità stessa di giocare a questi giochi.[7]

Norme *costruttive vs.* norme *imperative* in Czesław Znamierowski

Anteriormente a Conte e a Searle, lo stesso tipo di distinzione era stato proposto dal filosofo del diritto polacco Czesław Znamierowski, in termini di contrapposizione tra norme *costruttive* e norme *imperative*. Scrive Znamierowski nel volume *Z nauki o normie postępowania* (*La scienza delle norme di condotta*, 1927):

> Chiamo "norme *imperative*" le norme che regolano azioni psicofisiche.
>
> Chiamo "norme *costruttive*" le norme che attribuiscono ad azioni psicofisiche un significato convenzionale.[8]

---

[7] J. R. Searle, *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge, Cambridge University Press, 1966, p. 33; traduzione italiana di G. Raimondo Cardona, *Atti linguistici. Un saggio di filosofia del linguaggio*, Torino, Boringhieri, 1976, p. 61.

[8] C. Znamierowski, *Z nauki o normie postępowania*, in "Przegląd Filozoficzny", 30 (1927), pp. 348-349; traduzione italiana parziale, dal polacco: *Norme costruttive e norme imperative*, in G. Lorini/L. Passerini Glazel (eds.), *Filosofie della norma*, Torino, Giappichelli, 2012, pp. 87-89, qui p. 88.

La mossa del pedone nel gioco degli scacchi non è per esempio, secondo Znamierowski, una mera azione *psico-fisica*: essa è un'azione alla quale una norma *costruttiva* ha assegnato un significato convenzionale, un'azione che, senza quella norma *costruttiva*, non avrebbe il significato che essa ha:

> Se io dico d'un soggetto: "Ha mosso un pedone", è non soltanto perché egli ha compiuto una certa azione psico-fisica, ma anche (e soprattutto) perché una determinata norma *N* ha assegnato a questa azione un significato convenzionale.[9]

Già in un'opera precedente, *Podstawowe pojęcia teorji pra prawa* (*I concetti fondamentali della teoria del diritto*, 1924), Znamierowski aveva spiegato in che senso una norma può "costruire", o costituire, qualcosa:

> Il mettere un asso e il mettere un re su un tavolo sono indubbiamente delle azioni psico-fisiche, ma la norma del solitario ha costruito tra queste azioni psico-fisiche una connessione, la quale assegna a queste azioni un certo significato determinato dalla relazione tra esse. Grazie alla norma, queste azioni non sono soltanto un mero disporre dei pezzi di carta colorata sul tavolo, ma sono "disporre un asso", "disporre un re". Questi sono atti stabiliti e costruiti dalla norma.
>
> Anche nel gioco degli scacchi, grazie a una certa regola (più propriamente: grazie a un intero sistema di regole), certe azioni psico-fisiche ricevono un nuovo significato costruito dalla norma. Delle figure fisiche, dei pezzi di legno intarsiato o di avorio, divengono "pezzi degli scacchi", i quali possono essere mossi in questo o in quel modo. Oggetti fisici e azioni psico-fisiche ricevono un nuovo significato costruito dalla norma.[10]

Per Znamierowski esistono, dunque, accanto alle azioni meramente *psico-fisiche*, un differente tipo di atti (come le mosse del gioco degli scacchi) che sono "costruiti" dalle regole costruttive, le quali ascrivono a un determinato atto psico-fisico uno specifico significato convenzionale. Egli chiama questo tipo di atti "*atti thetici*", dal greco

---

[9] C. Znamierowski, *Z nauki o normie postępowania*, op. cit., qui p. 88.

[10] C. Znamierowski, *Podstawowe pojęcia teorji pra prawa. Część pierwsza: Układ prawny i norma prawna*, Poznań, Fiszer i Majewski, 1924; traduzione italiana parziale, dal polacco, di G. Lorini, *Atti psicofisici* vs. *atti thetici*, in G. Lorini/L. Passerini Glazel (eds.), *Filosofie della norma*, Torino, Giappichelli, 2012, pp. 145-151, qui p. 146.

τίθημι *títhēmi*, "porre" (da cui anche θέσει *thései*, "per convenzione", in contrapposizione a φύσει *phýsei*, "per natura").

Così come per Conte, anche per Znamierowski le norme costruttive sono *condizione necessaria* di ciò su cui esse vertono. Ma, a differenza di Conte, Znamierowski include tra gli atti thetici non soltanto gli atti che si possono compiere in giochi come i giochi di carte e il gioco degli scacchi, ma anche gli atti giuridici.

Scrive Znamierowski:

> Così come non si può "mangiare un pedone" senza le norme degli scacchi, allo stesso modo non si può donare a qualcuno un cavallo senza le norme che istituiscano la proprietà e l'atto di donazione.
>
> Quando non esiste una norma, nel primo caso è possibile unicamente togliere da un determinato posto della scacchiera un pezzetto di legno e sostituirlo con un altro. Nel secondo caso, invece, si può solo cedere materialmente il cavallo consegnando le briglie, o conducendo il cavallo nella scuderia, o qualcosa del genere.[11]

La capacità delle regole di costituire entità "fantastiche" sembra non essere, dunque, circoscritta ai giochi, alla realtà ludica e all'interazione ludica. Ecco, allora, che il rapporto tra regole e giochi può illuminare realtà e forme di interazione umana che sono molto meno ludiche dei giochi.

REALTÀ COSTITUITE DA REGOLE

Fatti *bruti vs.* fatti *istituzionali* in John R. Searle

Ma che cosa sono le entità costruite, o costituite, da regole costitutive?

Analogamente a Znamierowski, che distingue atti *psico-fisici* e atti *thetici*, Searle distingue fatti *bruti* (o, come forse sarebbe più opportuno tradurre, fatti *grezzi*)[12] e fatti *istituzionali*.

---

[11] C. ZNAMIEROWSKI, *Podstawowe pojęcia teorji pra prawa. Część pierwsza: Układ prawny i norma prawna*, op. cit., qui p. 147.

[12] L'espressione inglese usata da Searle, che l'ha a sua volta recepita da G. E. M. Anscombe, è "*brute facts*": probabilmente questa espressione è ispirata all'espressione francese "*fait brut*" che, nell'epistemologia di Édouard Le Roy e di Henri Poincaré, si contrappone a "*fait scientifique*".

Sono fatti *bruti* o *grezzi* fatti come: "questa pietra è contigua con quest'altra", "i corpi si attraggono con una forza inversamente proporzionale al quadrato della distanza tra loro e direttamente proporzionale al prodotto delle loro masse", "ho mal di testa".

Sono fatti *istituzionali* le donazioni, i matrimoni, le elezioni politiche e amministrative, le università, le accademie delle scienze ecc.

I fatti istituzionali presuppongono, secondo Searle, sistemi di regole *costitutive*. Scrive Searle:

> I *fatti istituzionali* […] sono sì fatti, ma la loro esistenza (a differenza dell'esistenza dei fatti bruti) presuppone l'esistenza di certe istituzioni umane. Queste "istituzioni" sono sistemi di regole costitutive.[13]

È a partire dal concetto di "fatto istituzionale" che Searle ha sviluppato una serie di ricerche che hanno contribuito in modo decisivo a quella che oggi si chiama "ontologia sociale", ossia l'indagine del modo di essere specifico di fenomeni sociali come le donazioni, i matrimoni, le università, le accademie delle scienze, i presidenti della repubblica, il denaro ecc.

Così come i pezzi, le mosse, e gli *status* ludici del gioco degli scacchi, anche fenomeni come le donazioni, i matrimoni, le università, le accademie delle scienze, i presidenti della repubblica, il denaro, presuppongono, secondo Searle, sistemi di regole costitutive: senza le regole costitutive che li costituiscono, questi fenomeni non potrebbero esistere.

Sono specifici sistemi di regole costitutive a conferire a certi pezzi di carta colorata il valore di banconote da 20 euro. Senza quelle regole le banconote da 20 euro non esisterebbero.

Sono, dunque, regole ideate dagli uomini, e in particolare regole costitutive come le regole dei giochi, a consentire la "creazione" di entità nuove, inesistenti in natura, come le banconote.

Si tratta, allora, di meri oggetti di fantasia, di meri "fantasmi" normativi, come suggerirebbe la teoria psicologistica del diritto di un altro filosofo polacco riscoperto solo di recente, Leon Petrażycki (1867-1931)?[14]

---

[13] J. R. SEARLE, *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language*, op. cit., p. 51; traduzione italiana di G. R. CARDONA, *Atti linguistici. Un saggio di filosofia del linguaggio*, op. cit., p. 82.

[14] Secondo Petrażycki, infatti, le norme stesse, e le entità a esse correlate, come i debiti, gli obblighi, i diritti ecc., non sarebbero altro che "fantasmi emozionali", ossia mere proiezioni delle nostre "emozioni etiche".

O invece queste entità possiedono un qualche tipo di realtà e di oggettività, che è loro conferita dalle regole che li costituiscono?

Ecco una delle domande fondamentali dell'ontologia sociale e dell'ontologia istituzionale.

Forme dell'impossibilità normativa

Che i fenomeni istituzionali abbiano un qualche tipo di oggettività è suggerito dal fatto che non ogni arbitrario prodotto della fantasia può avere un significato e un valore entro un determinato contesto istituzionale.

Pochi anni fa, in una cittadina della Germania, un signore ha pagato la spesa in un supermercato con una banconota da 30 euro. Il cassiere tratto sul momento in inganno dalla somiglianza di quella anomala banconota con le regolari banconote da 20 euro, ha accettato il pagamento, e ha persino consegnato il resto. Successivamente, però, quando si è accorto dell'anomalia, dell'irregolarità, della banconota, ha chiamato la polizia, e il signore che aveva pagato con la banconota da 30 euro ha rischiato seri problemi giudiziari. ż

Non sembra sufficiente la fantasia d'un singolo per creare un'entità istituzionale: v'è bisogno di un sistema di regole condivise.

Non tutto è, dunque, possibile all'interno di un particolare sistema istituzionale; vi sono oggetti e atti impossibili: la banconota da 30 euro è un oggetto impossibile nel sistema monetario europeo, così come l'arroccamento è una mossa impossibile nel gioco della dama.

Ma l'impossibilità della banconota da 30 euro nel sistema monetario europeo, e l'impossibilità dell'arroccamento nel gioco della dama, sono casi di un'impossibilità particolare.

Ambedue queste impossibilità sono *non* impossibilità *fisiche* o *materiali* (come l'impossibilità per un essere umano di saltare fino alla Luna), ma impossibilità *normative*, impossibilità che dipendono da norme o da regole.

Esistono, tuttavia, diversi tipi di impossibilità che dipendono da norme o da regole, diverse forme di impossibilità normativa.

Secondo Amedeo G. Conte, per esempio, è una forma di impossibilità normativa l'impossibilità (*deontica*) di fumare in un locale pubblico in Italia. È normativamente impossibile, secondo Conte, fumare in un locale pubblico in Italia perché nell'ordinamento giuridico italiano vigente *è presente* una norma che espressamente lo vieta.

Al contrario, l'impossibilità della banconota da 30 euro entro il sistema monetario europeo, e l'impossibilità dell'arroccamento nel gioco degli scacchi dipendono *non* dalla *presenza* di una particolare norma o regola che ponga un divieto, ma dall'*assenza* di una norma: dall'assenza di una regola costitutiva che renda possibile, rispettivamente, la banconota da 30 euro nel sistema monetario europeo e l'arroccamento nel gioco della dama.

Conte chiama questa forma di impossibilità normativa "impossibilità eidetica", perché essa dipende dall'assenza d'una regola eidetico-costitutiva che costituisca l'*eîdos*, il concetto, il tipo, rispettivamente, della banconota da 30 euro e dell'arroccamento.

L'ontologia istituzionale come ontologia di *types*

L'arroccamento nel gioco della dama e la banconota nel sistema monetario europeo sono, dunque, impossibili perché *non v'è* alcuna norma, alcuna regola costitutiva, che istituisca, rispettivamente, il tipo (nel lessico filosofico di Charles Sanders Peirce: il *type*) di mossa "arroccamento" nel gioco della dama, e il tipo (il *type*) di oggetto "banconota da 30 euro" nel sistema monetario europeo.

Nel sistema monetario europeo esiste sì la banconota da 20 euro: le regole del sistema ne hanno istituito (costituito) il tipo, il *type*, e in virtù di esse è possibile produrne i *tokens*, le singole occorrenze, le singole concrete banconote che teniamo nel portafoglio, e che ci scambiamo nelle nostre interazioni commerciali. *Non* vi sono, invece, regole del sistema monetario europeo che abbiano istituito (costituito) il *type* di banconota da 30 euro; è pertanto impossibile produrne alcun *token*, alcuna concreta banconota da 30 euro. Nessun foglio di carta con la scritta "30 euro" può realmente essere una banconota da 30 euro nel sistema monetario europeo, perché in questo sistema non esiste il corrispondente *type*.

Di ciò di cui non v'è *type* non è possibile, in contesti istituzionali come il sistema monetario europeo e il gioco della dama, che si diano *tokens*.

Ecco una caratteristica peculiare dell'ontologia dei fenomeni ludici e istituzionali che sembra distinguerla radicalmente dall'ontologia dei fenomeni naturali: mentre i singoli concreti fenomeni *naturali* sono possibili ed esistono indipendentemente dalla nostra mente, che si limita a classificarli *a posteriori* in tipi differenti, certi

fenomeni *istituzionali* sono possibili soltanto in virtù dei *types* che la mente degli uomini costituisce *a priori* attraverso l'invenzione di regole costitutive.

Correlativamente, mentre nel caso dei fenomeni naturali sono i *types* astratti di fenomeni (il *type* zoologico "cigno", per esempio) a doversi conformare, nella nostra mente, ai singoli concreti *tokens* che esistono nella realtà, al contrario, nel caso dei fenomeni istituzionali sono i *tokens* a doversi conformare al *type* costruito dalla mente umana per poter esistere.

Quando, per esempio, gli europei hanno scoperto i cigni neri nell'emisfero australe, non hanno certo pensato di doverli dipingere di bianco per renderli conformi al *type* zoologico "cigno" per come era stato costruito fino ad allora: è stato il *type* "cigno" a essere modificato, per render conto dell'esistenza di cigni neri.

Le banconote del sistema monetario europeo non possono, invece, essere tali se non sono conformi ai *types* previsti da questo sistema: nessuno penserebbe oggi che una banconota da 30 euro sia una vera banconota.

L'ontologia dei fenomeni *istituzionali* (come quella di certi giochi, e a differenza dell'ontologia dei fenomeni naturali) sembra, dunque, essere primariamente un'ontologia di tipi, di *types*.

Alla distinzione di queste due ontologie, e alla capacità della nostra mente di creare entità nuove attraverso regole costitutive (entità che assumono una specifica realtà nelle nostre interazioni quotidiane), convengono le parole di Tommaso d'Aquino (1225-1274):

> La verità […] consiste nell'adeguazione tra l'intelletto e la cosa. Ora, quell'intelletto che è causa delle cose è ad esse comparato come regola e misura, mentre il contrario avviene per l'intelletto che trae la conoscenza dalle cose. Quando sono, dunque, le cose ad essere misura e regola dell'intelletto, la verità consiste nel fatto che l'intelletto si adegua alle cose, come accade in noi: è, infatti, in base al fatto che una cosa è o non è, che le nostre opinioni e i nostri discorsi sono vere o false. Quando, al contrario, è l'intelletto ad essere regola o misura delle cose, allora la verità consiste nel fatto che le cose si adeguano all'intelletto, così come di un artista si dice che fa un'opera vera quando essa concorda con l'arte.[15]

---

[15] T. D'AQUINO, *Summa Theologiae*, I[a], q. 21, a. 2.

«Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 2013, Brescia 2018.
ISSN 0375-6181

ALFREDO PASOTTI*

GIOCHI PERICOLOSI: LA SFIDA DELL'ENIGMA, OVVERO LA TRAPPOLA SAPIENZIALE**

> Difatti la natura dell'enigma è questa: nel dire cose reali, congiungere cose impossibili. Non è possibile far questo, orbene, secondo la connessione dei nomi, ma secondo la metafora è possibile, per esempio: «Vidi un uomo che col fuoco incollava bronzo su un uomo»
>
> (Aristotele, *Poetica*, 1458 a 26-30)

Tutto comincia su uno scoglio dell'isola di Io. Da una domanda casuale, forse anche ispirata a cortesia, che riceve una risposta divertita, ironica e mortale.

> Omero interrogò il dio per sapere chi erano i suoi genitori e quale fosse la sua patria e il dio così rispose:
>
> «Patria di tua madre è l'isola di Io, ed essa ti accoglierà da morto, ma guardati dall'enigma di giovani uomini».
>
> […] giunse a Io. Qui, seduto su uno scoglio, vide dei pescatori che si avvicinavano alla riva e chiese loro se avevano qualcosa. E quelli, che non avevano pescato nulla ma si spidocchiavano, per la mancanza di pesca, così risposero:
>
> «Quanto prendemmo lo lasciammo, quanto non prendemmo lo portiamo»,
>
> alludendo con un enigma al fatto che i pidocchi che avevano preso li avevano uccisi e lasciati cadere, e a quelli che non avevano preso li portavano nelle vesti. Omero, incapace di risolvere l'enigma, morì per lo scoramento.
>
> (Aristotele, *Sui poeti*, fr. 8)

---

* Filosofo, scrittore e giornalista.

** Conferenza tenuta mercoledì 30 ottobre 2013.

La soluzione è una banalità. Omero muore per una banalità. Il tema dell'enigma non riguarda le verità ultime, e la soluzione non porta a rivelazioni altrimenti non attingibili.

Il senso dell'enigma è quello di essere una sorta di macchina fatale – nel senso del Fato – messa in moto per trasmettere un messaggio che non è la soluzione dell'enigma: la soluzione (così come la formulazione) è semplicemente un pretesto.

Insidiosamente simile alla trappola che conduce alla morte Omero, è quella di Edipo, per quanto il contesto qui sia già drammatico. Non potrà che finire in tragedia.

> Laio, figlio di Labdaco, sposò Giocasta e governò su Tebe. Da molti anni cruciato perché non aveva figli, consultò in segreto l'oracolo di Delfi, che gli spiegò come quella apparente disgrazia fosse in realtà una benedizione degli dèi: il figlio di Giocasta avrebbe ucciso il proprio padre.
>
> La loro unione non soltanto l'avrebbe ucciso, ma avrebbe anche sposato la madre, essendo la causa di un seguito spaventoso di disgrazie. Allora Laio ripudiò Giocasta, ma non le disse perché e la regina esasperata lo ubriacò e lo attirò di nuovo tra le sue braccia al calar della notte. Quando nove mesi dopo Giocasta diede alla luce un figlio, Laio lo strappò alla nutrice, gli forò i piedi con un chiodo legandoli assieme e lo abbandonò sul monte Citerone.
>
> […]
>
> Un giorno Edipo, dileggiato da un giovane corinzio perché non somigliava affatto ai suoi presunti genitori, andò a chiedere all'oracolo di Delfi quale sorte gli riservasse il futuro. «Lontano dal santuario, miserabile!» gridò la Pizia con disgusto. «Ucciderai tuo padre e sposerai tua madre!»
>
> Poiché Edipo amava Polibo e Peribea e inorridiva all'idea che un disastro li colpisse, subito decise di non ritornare a Corinto. Ma nello stretto valico tra Delfi e Daulide si imbattè in Laio che con voce aspra gli ordinò di scostarsi e di lasciare il passo ai suoi superiori. Laio era su un cocchio ed Edipo a piedi.
>
> […]
>
> Laio era diretto a Delfi per chiedere all'oracolo come liberare Tebe dalla Sfinge.
>
> […]
>
> Era mandò la Sfinge per punire i Tebani, irata contro Laio che aveva rapito il fanciullo Crisippo di Pisa. Accovacciata sul monte Ficio, nei pressi della città, la Sfinge poneva ora a ogni viaggiatore tebano un indovinello che le avevano insegnato le Tre Muse: «Quale essere con una sola voce, ha talvolta due gambe, talvolta tre, talvolta quattro, ed è tanto più debole quante più ne ha?»
>
> (Robert Graves, *I miti greci*, 105)

L'enigma chiama sempre in causa un dio.

Vale ovviamente anche l'inverso: il dio ricorre sempre all'enigma per comunicare con gli uomini.

Il divino è una dimensione portante – la dimensione portante – dell'enigma, la più immediata: c'è sempre un dio dietro a un enigma – come c'è sempre un enigma davanti a un dio.

Ed è quasi sempre Apollo. Apollo che viene sollecitato dalla stoltezza degli uomini o dalla loro follia che li sospinge a voler sapere ciò che sarebbe meglio non sapessero.

Il dio accontenta l'uomo e lo accontenta inserendolo *in un circuito autoreferenziale* che lo porta al disastro: cioè il fatto di sapere cosa accadrà condiziona quello che accade e quindi quello che accade non è ciò che doveva accadere se l'uomo non avesse sollecitato il dio.

E quindi la corsa a evitare che accada quello che non sarebbe accaduto se l'uomo non avesse sollecitato il dio, lo fa accadere. Perché, una volta sollecitato il dio, l'uomo non può ignorarne l'oracolo – questo insegna la vicenda di Edipo.

E l'autoreferenzialità – questa autoreferenzialità indotta dal dio – è una delle strutture portanti (e paradossi basali, insieme a totalità e a infinito) della speculazione filosofica.

Ma l'enigma non esiste solo nel mondo ellenico.

Esiste nel brumoso settentrione, dove Apollo diviene Iperboreo ha luogo la sfida fra il signore degli dei e il più sapiente dei giganti di Jotunheim, come racconta il *Vafþrúðnismal* (forse X secolo). Qui l'enigma si presenta con alcuni tratti di quello ellenico, ma il gioco sapienziale diventa più scoperto. Anzi brutalmente esplicito. L'enigma, in mano al dio, diventa arma da guerra.

Óðinn

Confesso che son curioso
di disputare sulle cose remote
con quel gigante onnisciente. (I)

Frigg

La sapienza ti assista
dovunque tu, Aldafǫðr. (IV)
ti rivolgerai al gigante.

Óðinn

Voglio per primo sapere
se tu sapiente sei
e onnisciente, o gigante. (VI)

Vafþrúðnir

Non uscirai
da questa sala
se non risulterai tu il più sapiente.
(VII)

Vafþrúðnir

E metteremo alla prova
chi più cose conosca
se l'ospite o il vecchio cantore. (IX)

Disse Óðinn:
Molto viaggiai,
molto feci esperienza,

molto misi alla prova gli dèi.
Che cosa disse Óðinn,
a chi saliva sul rogo
lui stesso nell'orecchio del figlio?
(LIV)

Disse Vafþrúðnir
«Nessun uomo sa
quel che tu in principio
dicesti nell'orecchio del figlio.
Con la bocca di chi sta per morire
ho parlato sulle cose antiche
e sul destino degli dèi.
Adesso con Óðinn ho provato
la mia conoscenza.
Sei tu il più sapiente. (LV)

Disse Vafþrúðnir
«Di' tu a me, Gagnráðr,
se dall'atrio vuoi
la tua sapienza provare.
Come si chiama il destriero
che uno ad uno trascina
il giorno per le schiere umane?»
(XI)

Disse Óðinn:
«Skinfaxi si chiama
chi il chiaro trascina
giorno per le schiere umane.
Dei destrieri lo si stima
il migliore tra i Reið-Goti.
Di quel cavallo risplende la
criniera». (XII)

[…]

Disse Óðinn:
«Di' tu questo per primo
se hai sufficiente saggezza
e tu, Vafþrúðnir, sai.
Da dove la terra provenne
e il cielo in alto
in principio, o saggio gigante?»
(XX)

Disse Vafþrúðnir:
«Dalla carne di Ymir
fu la terra creata
e dalle ossa i monti;
il cielo dal cranio
del gigante freddo di brina
e dal sangue il mare». (XXI)

La domanda è chiarissima. Non si tratta di inezie.

La soluzione non è allusa dalla domanda: o si sa o non si sa.

È sempre un dio che sfida e sfida sul piano della sapienza, della sapienza più originaria, quella che custodisce il senso del mondo.

Non c'è enigma senza riferimento alla sapienza: a volte diretto, come nella sfida fra l'Ase e il Gigante, a volte indiretto, come nei casi di Omero ed Edipo. È proprio vero che, "Initium sapientiae timor domini est" (*Ps. 111 (110), 9*).

L'enigma è una sfida, una provocazione, una messa alla prova, che testimonia e sancisce una lacerazione tra la dimensione del quotidiano e la dimensione del divino.

Perché

> […] sotto il gomito
> tengo molti dardi veloci

dentro la faretra,
che parlano a coloro che comprendono:
ma rispetto al tutto
hanno bisogno di interpreti.
Sapiente è colui che sa molte cose
per natura, ma quelli che hanno imparato,
come corvi turbolenti che balbettano […]

(Pindaro, *Olimpiche*, 2, 83-87)

È la sfida fra colui che sa molte cose *per natura* e colui che le sa perché le ha *imparate*.

E in gioco c'è il possesso della sapienza e il potere che essa conferisce.

Quindi il dio – il possessore per natura della sapienza – alza un muro invalicabile per impedire a chi la sapienza impara, di entrare nel suo dominio.

Eppure, in qualche modo l'uomo *ha titolo* alla sapienza, perché altrimenti il dio non si preoccuperebbe di difenderla. Ha titolo e in qualche modo il dio teme che l'uomo faccia valere questo titolo. Perché non può impedirglielo: può rendere arduo l'accesso al suo dominio, ma non può chiudere ogni varco.

Per questo marca i confini e rende problematico l'ingresso. Ed ecco il senso nascosto dell'enigma.

L'enigma è una chiave per entrare in una dimensione altra. Anzi una porta che si apre se la soluzione è corretta – come nelle favole con l'indovinello per superare una porta.

L'enigma è una sfida senza arbitro nella quale la pertinenza della soluzione si manifesta inoppugnabilmente da sé – aprendo la porta.

Non è il dio l'arbitro e il dio non può barare sulla correttezza della soluzione.

Il dinamismo sapienziale che si dipana attraverso l'enigma è più grande anche del dio. Così, al dio, visto che non è consentito chiudere ogni varco, è però consentito marcare il confine in modo che non a tutti sia concesso varcarlo. L'enigma è una porta che è normalmente chiusa.

Non può mancare un cenno al vicino oriente.

La vicenda di Gesù è esemplare. Gesù parla in parabole non per ammaestrare, ma per escludere: le parabole di Gesù non sono una semplificazione a uso dei poveri di spirito, ma sono un linguaggio iniziatico, riservato solo a chi ha orecchie per intendere. Il testo di Matteo 13, 10-15 è esemplarmente chiaro, per quanto fin troppo spesso frainteso:

> Allora i discepoli, accostatisi, gli dissero: «Perché parli loro in parabole?». Ed egli, rispondendo, disse loro: «Perché a voi è dato di conoscere i misteri del regno dei cieli, ma a loro non è dato. Perché a chiunque ha sarà dato, e sarà nell'abbondanza; ma a chiunque non ha, gli sarà tolto anche quello che ha. Perciò io parlo loro in parabole, perché vedendo non vedano, e udendo non odano né comprendano. Così si adempie in loro la profezia d'Isaia, che dice: "Voi udirete ma non intenderete; guarderete ma non vedrete. Perché il cuore di questo popolo è divenuto insensibile, essi sono diventati duri d'orecchi e hanno chiuso gli occhi, perché non vedano con gli occhi e non odano con gli orecchi, e non intendano col cuore e non si convertano, e io li guarisca".

Nell'ottica di Gesù, la verità – il frutto della sapienza che è appannaggio del dio – non è *a-letheia*, cioè *non-latenza*, come la chiamavano i greci, ma è essenzialmente e strutturalmente *nascondimento*. Nascondimento dietro la barriera dell'enigma.

Così, il pronunciamento oracolare si manifesta come l'enigma per eccellenza e l'autorità del dio consacra la formulazione oracolare – oscura, contraddittoria, insensata – come unico possibile linguaggio della sapienza. E ciò vale ancora di più e ancora più sottilmente e insidiosamente nelle parabole che racconta Gesù.

Ma anche chi supera la porta dell'enigma non può abbassare il livello della tensione, perché al dio è pure concesso di prendersela con chi varca quella porta. Chi varca la porta dell'enigma, scatena puntualmente lo *phtonos theon*, l'invidia e ira degli dei, che si scatena tanto più forte quanto minore è la supposta distanza fra dio e uomo, denunciando tutta la fragilità e accessibilità di quel divino che sembrava presentarsi come solido e inattingibile pilastro di tutto ciò che esiste.

In questo senso l'enigma è già, fin dall'inizio, una condanna.

E per lo sventurato toccato dall'enigma, il solo destino possibile è la morte.

Ma allora la sapienza non è fonte di vita, ma sentenza capitale. Non è salvezza ma perdizione, non è innalzamento, ma caduta.

Se l'idea greca di enigma è più spostata sull'idea del divino e quella norrenica più sull'idea della sapienza come possesso delle ragioni ultime, cioè delle cose supreme, entrambe però hanno la medesima conclusione: la morte – immediata o dilazionata – di chi contende al dio la sapienza.

E questo accade perché il dio che si nasconde dietro l'enigma è sempre un dio *provocato*, chiamato in causa dall'orgoglio o dalla stoltezza di un uomo.

Il dio non attacca mai per primo se non viene in qualche forma sollecitato – per quanto gli dei siano permalosi.

C'è qualcosa che stona nell'affermazione di Giorgio Colli (*La nascita della filosofia*, p. 52) quando definisce che la presenza del dio nel mondo umano si connota come "l'intervento di un arbitrio divino, l'intrusione nella sfera umana di qualcosa di perturbante, inspiegabile, irrazionale, tragicamente assurdo".

Non è mai il dio che provoca gli uomini. Perché mai dovrebbe interessargli? Il superiore non ha alcun interesse a confrontarsi con l'inferiore. È semmai il contrario, perché l'uomo, come i Titani, da che ha aperto gli occhi alla consapevolezza ha subito tentato la scalata all'Olimpo. E a differenza di quelli, c'è in buona parte riuscito.

In questo senso è eccezionalmente rivelatorio quanto Platone racconta nell'*Apologia di Socrate*.

Se risaliamo all'origine del magistero socratico, c'è un dio *provocato*, un pronunciamento oracolare sèguito di una precisa domanda.

Socrate raccoglie la sfida dell'oracolo, quando nessuno ormai più è in grado nemmeno di cogliere la sottigliezza mortale del dio. Per questo è lui l'ultimo dei sapienti, fiorito inspiegabilmente dopo un secolo e mezzo che Talete aveva dato il benservito ad Apollo.

Provocato da Cherofonte, il dio lancia la sua sfida, un enigma implicito, nella sua formulazione più mortale, perché senza via d'uscita.

> 5. […] Vi riferirò invece quelle di colui che parla in modo degno di fede: vi presenterò lo stesso dio di Delfi come testimone della natura della mia sapienza, se di sapienza si può parlare. Voi certamente conoscete Cherofonte. Lui ed io eravamo amici d'infanzia. Era un democratico, un amico di molti di voi, uno che è stato in esilio con voi e con voi è tornato in patria. Era di carattere impetuoso, lo sapete, qualunque cosa facesse ed una volta, trovatosi a Delfi, osò porre al dio questa domanda – non mormorate, vi ripeto, cittadini: gli chiese se vi fosse qualcuno più sapiente di me. Ebbene, la Pizia riferì che nessuno

era più sapiente. Cherofonte è morto, ma suo fratello che è qui tra voi potrà garantirvi che la Pizia dette davvero quest'oracolo.

6. […] Venuto infatti a conoscenza di questi fatti, dissi a me stesso: «Cosa dice il dio, a cosa allude? So bene di non essere affatto sapiente, né poco né molto. Che cosa intende dicendo che io sono il più sapiente? Certo, infatti, il dio non mente: mentire è contro la legge degli dei». A lungo rimasi così, senza trovare una via d'uscita. Infine, davvero controvoglia, mi decisi a verificare la cosa nel modo seguente. Andai a trovare uno degli uomini che avevano fama di sapienti., pensando che così avrei smentito in qualche modo il responso e avrei potuto dire all'oracolo: «Ecco, questi è più sapiente di me, mentre tu hai detto che io sono il più sapiente di tutti». […]

7. In seguito mi recai da uno dopo l'altro, accorgendomi con rammarico ed anzi con una certa inquietudine, che mi stavo facendo dei nemici. Continuai lo stesso, però, perché ritenevo indispensabile considerare più di ogni altra cosa il responso del dio. Bisognava dunque che cercassi coloro che sembravano possedere il sapere, ed in questo modo potessi capire il senso dell'oracolo. […]

Dopo i politici, andai a trovare i poeti, autori di tragedie, di ditirambi e d'altro. […]

8. Per finire, andai dagli artigiani. […]

9. […] In realtà, giudici, probabilmente solo la divinità è sapiente, e con questo oracolo ha voluto dichiarare che il sapere dell'uomo è davvero poca cosa, o niente. E se ha nominato Socrate, è chiaro che si è servito del mio nome portandomi ad esempio. È come se avesse detto: «O uomini, il più sapiente tra voi è colui che sa, come Socrate, che alla fin fine il suo sapere è nulla».

Il sapiente sa che la conoscenza è sempre una sfida. Una sfida alla quale non può sottrarsi e che, una volta provocato il dio (per colpa sua o di altri) si conclude invariabilmente con la morte del sapiente, stritolato dalle "mascelle feroci della vergine" (Pindaro, framm. 77d).

Questo è il senso della sfida che il dio lancia a Socrate, proclamandolo il più sapiente di tutta la Grecia. Il passo vale l'intero *corpus platonicum*. La reazione di Socrate alla stoltezza di Cherofonte è di esemplare raffinatezza. La stoltezza di Cherofonte è nell'aver fatto la domanda e nella domanda che ha fatto.

È evidente che c'è almeno uno più sapiente di Socrate. Lo stesso Apollo. Il quale è sapiente *per natura*, non perché ha imparato. Socrate conosce bene la lezione di Piandaro.

La domanda, gratuita e malposta, segna il destino di Socrate: Socrate non può dare ragione al dio perché peccherebbe di *hybris* e gli

dei aspettano solo che gli uomini – Apollo in particolare – travalichino il limite. Così sarebbe se accettasse il primato con cui l'oracolo lo vorrebbe rivestire. Ma non può nemmeno negare la parola del dio, perché sarebbe empietà accusarlo di falso.

La stoltezza di Cherofonte condanna così Socrate alla trappola sapienziale tesa dal dio. Trappola che non ha scampo.

Tuttavia Socrate – ultimo vero sapiente – trova l'unica possibile scappatoia per non accettare e per non negare l'oracolo del dio. Nessuno, nemmeno i Sette Sapienti, aveva osato raccogliere la sfida del dio, come ricorda Diogene Laerzio:

> Ben note sono le vicende riguardanti il tripode trovato dai pescatori e mandato in giro ai sapienti dal popolo dei Milesi. […] Ma tratto fuori il tripode, nacque una controversia, sino a quando i Milesi mandarono a consultare l'oracolo a Delfi.
>
> E il dio diede questo responso:
>
> Rampollo di Mileto, riguardo al tripode interroghi Febo?
>
> Di chi è il primo fra tutti nella sapienza, di lui sia il tripode, lo proclamo.
>
> Lo danno dunque a Talete; costui poi lo dà a un altro, e questo a un altro ancora, sino a giungere a Solone.
>
> Quest'ultimo disse che il dio è il primo nella sapienza e lo rimandò via a Delfi.
>
> (Diogene Laerzio, *Vite dei filosofi*, I, 22-40)

Ma non è solo coraggio, quello di Socrate. Lui non può rimbalzare la sfida, perché la domanda al dio era stata *diretta in nome e per conto suo*, per quanto senza che lui ne sapesse nulla. La stoltezza di Cherofonte in nome dell'amicizia è abissale.

Così, Socrate deve trovare un'altra scappatoia.

Come? Facendo filosofia.

Ecco perché nasce la filosofia come atto di distacco, di rinuncia al possesso attuale della sapienza: per sfuggire alla carica distruttiva e mortale della sapienza che, una volta per tutte, è possesso esclusivo del dio, che la protegge con il velo dell'enigma. Ma al tempo stesso è un atto di accettazione della provocazione del dio – proprio per non smentire il dio. L'uomo viene *condannato alla sapienza*. Cioè all'indagine estenuante e senza fine, che ogni volta ricomincia daccapo perchè ogni volta divora ciò che è stato ottenuto.

Se la filosofia è visione della totalità, allora è anche una forma – la forma più umana dell'essere dio. Con la radicale contraddizione che comporta, cioè l'essere dentro e allo stesso tempo fuori dalla totalità. Essere autocoscienza, *conscientia sui et alii*. Essere autoreferenzialità.

Ecco perché, Socrate rappresenta ed è effettivamente uno spartiacque, dividendo la storia della filosofia in due. I presocratici non sono né ingenui, né improvvisatori, né approssimativi. Sono intelligenze di primissimo ordine, ma che si muovono ancora in un contesto sapienziale, quello in cui è ancora il dio e solo il dio – esplicitamente o implicitamente – il sapiente per natura.

Come la intendiamo noi, in realtà, la filosofia nasce con Socrate.

La filosofia è il supplizio di Sisifo cui l'uomo è condannato dal dio per la sua insopprimibile spinta a scalare l'Olimpo.

Il dio non può semplicemente negare all'uomo la sapienza, ma non può nemmeno assecondarlo nella ricerca. Così l'uomo non può non essere ammesso al cospetto della sapienza, ma a un prezzo altissimo: divorare ogni volta il risultato sapienziale acquisito, cioè con la successiva scoperta dell'illusorio traguardo a cui sembrava essere giunto.

Alla fine, la morte non ha scoraggiato gli uomini alla ricerca della sapienza e gli dei sono stati sconfitti. Ma questo non ha significato la vittoria per gli uomini, che si sono dovuti accontentare di guardare da lontano – *per speculum et in aenigmate*, appunto – la sapienza.

Ma chissà se il dio fosse veramente geloso della sapienza o non abbia piuttosto voluto proteggere gli uomini dal tocco bruciante di questa, perché, come è detto nell'*Edipo Re* (vv 316-317):

> «Com'è terribile sapere
> quando sapere non giova a chi sa»!

«Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 2013, Brescia 2018.
ISSN 0375-6181

GIULIA ZAVA*

IL PETRARCA QUERINIANO. UN COMMENTO PER IMMAGINI**

A Brescia è conservato uno dei più rari tesori dell'iconologia petrarchesca. La Biblioteca Queriniana, alla segnatura G V 15, custodisce uno dei pochi esemplari giunti a noi della *princeps* delle opere volgari di Petrarca, stampata a Venezia nel 1470 da Vindelino da Spira; ma non è questo il motivo per cui il volume bresciano – già prezioso di per sé – è oggetto di ammirazione degli studiosi sia di Petrarca che del Rinascimento, sia dell'illustrazione che della tradizione, sia della poesia sia dell'immagine. L'esemplare queriniano è stato infatti decorato da un anonimo di fine XV secolo, il quale, con mano fine e mai casuale, ha corredato le liriche del poeta di postille e illustrazioni, trasponendo le vicende petrarchesche in una storia per immagini che ammalia gli osservatori odierni come quelli quattrocenteschi. L'intervento fu concepito per un pubblico di corte, probabilmente milanese, che voleva ascoltare la poesia del grande poeta aretino e che al tempo stesso desiderava apprezzarne una resa in immagini: non stupisce quindi vedere Valchiusa tramutare in un galante paesaggio ameno, ricco di castelli e fiumi, abitato da gentiluomini e dame vestiti secondo la moda che si usava alla corte del Moro (alla cui moglie Beatrice fu forse dedicato il lavoro del nostro anonimo)[1].

* Dottorando presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università Cà Foscari di Venezia.

** Conferenza tenuta venerdì 18 ottobre 2013.

[1] Se così fosse, la realizzazione del Petrarca sarebbe da collocarsi fra il 1491, anno del matrimonio della figlia di Eleonora d'Aragona con il Moro, e il 1497, anno della sua morte.

Andiamo però con ordine. Il centinaio di copie della prima stampa del *Canzoniere* e dei *Trionfi* fu pubblicato da un lungimirante stampatore tedesco residente a Venezia, che volle così porre il Petrarca volgare all'interno di un piano editoriale fino a quel momento fortemente improntato sulla classicità. Di questo e degli altri molteplici aspetti legati alla *princeps* – di quella che ancora nel 1516 veniva definita «la più coreta stampa che sia» – ci relaziona Ennio Sandal in apertura della fondamentale monografia a tre mani rivolta al volume queriniano, pubblicata nel 1990 insieme a Giuseppe Frasso e Giordana Mariani Canova[2]. I tre studiosi hanno ricostruito con acribia le vicende dell'esemplare che dai torchi veneziani giunse alla Biblioteca di Brescia e hanno formulato un'affascinante ipotesi secondo la quale l'intera opera di decorazione del volume andrebbe ricondotta alla mano di Antonio Grifo, un letterato veneziano attivo, per l'appunto, alla corte di Ludovico Sforza. La tesi si basa su una serie di verifiche storiche e di somiglianze nello stile grafico del queriniano con quello della mano di altri tre volumi, fatti risalire a tale personaggio, autore di una corposa miscellanea di rime conservate alla Marciana di Venezia e possibile decoratore di un *petrarchino* della Bodleian Library di Oxford e della *Commedia* romana della Casa di Dante in Roma[3] (a tal proposito, non sarebbe affascinante immaginare questo illustratore di Petrarca dedicarsi poi all'opera dantesca, in un passaggio dai *fragmenta* dell'uno alle terzine dell'altro?). Non è tuttavia certo che quest'ipotesi, per quanto plausibile, si possa ritenere dimostrata: come ha sostenuto Pietro Gibellini, è rischioso fondare congetture su somiglianze di stile, in un'epoca fortemente uniformata da convenzioni. Non mancano poi incertezze cronologiche, rischi di omonimia, incomprensioni sui motivi di alcune scelte (perché, si chiede per esempio Gibellini, il

---

[2] G. Frasso, G. Mariani Canova, E. Sandal, *Illustrazione libraria, filologia ed esegesi petrarchesca tra Quattrocento e Cinquecento. Antonio Grifo e l'incunabolo queriniano G V 15*, Padova, Antenore, 1990. In particolare, il volume è così articolato: E. Sandal, *La prima edizione delle opere volgari del Petrarca* (pp. 1-18), G. Frasso, *Antonio Grifo postillatore dell'incunabolo queriniano G V 15* (pp. 19-145), G. Mariani Canova, *Antonio Grifo illustratore dell'incunabolo queriniano G V 15* (pp. 147-200). La citazione del 1516, tratta dal *Commento al Petrarca* del patrizio veneziano Antonio da Canal, è ricordata nel saggio di Sandal, *La prima edizione delle opere volgari del Petrarca*, op. cit., p. 1.

[3] L'esemplare romano è stato di recente riprodotto anastaticamente: cfr. *Comedia di Dante con figure dipinte.* Facsimile dell'incunabolo veneziano del 1491 nell'esemplare della casa di Dante a Roma, Salerno, Roma, 2014.

Dante romano è postillato in latino e il Petrarca bresciano in volgare?). Lo studioso ha dunque proposto di attenersi a una più prudente denominazione per il nostro anonimo, definendolo "Maestro Queriniano" o "Dilettante Queriniano"[4]. Indipendentemente dall'attribuzione, un dato è tuttavia certo: la mano che ha compiuto l'opera sull'incunabolo ha svolto un intervento estremamente interessante, fornendo con la sua illustrazione una lettura unica dei *fragmenta*. Il lavoro di Sandal, Frasso e Mariani Canova ha saputo valorizzare con sapienza l'incunabolo bresciano, analizzandone il valore storico-bibliografico, la rilevanza filologica e l'interesse artistico; il prezioso esemplare può tuttavia offrire ancora nuovi motivi di studio, relativi all'incontro di campo poetico e artistico e dati dall'apprezzamento delle immagini in relazione stretta con il testo cui sono poste a riferimento[5].

Dilettante, dunque. La definizione, agli occhi di chi scrive, riesce a individuare con chiarezza una caratteristica importante del decoratore del volume. Nell'epistola dedicatoria – in cui si rivolge a un'«alma Minerva et altissima mia madonna», la possibile, si è detto, Beatrice d'Este – egli si professa tale, dichiarando di svolgere «cosa che, non essendo de mia prophessione, ineptamente ho fabricata»[6];

---

[4] Per una completa trattazione della tesi, cfr. P. GIBELLINI, *Il Maestro Queriniano*, in F. PETRARCA, *Il Canzoniere. I Trionfi*. Edizione anastatica dell'incunabolo queriniano G. V. 15 (Venezia, Vindelino da Spira, 1470), Brescia, Grafo, 1995, pp. XI-XVIII e ID., *Il Petrarca per immagini del Dilettante Queriniano*, in «Annali Queriniani», (2000), pp. 41-62. Il punto di vista dello studioso è stato poi oggetto di un suo intervento presso questo stesso Ateneo: ID., *Il Petrarca per immagini del Dilettante Queriniano*, in «Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 2004», pp. 35-60.

[5] In questa direzione sono stati finora forniti pochi, anche se autorevoli, cenni. Oltre agli studi di Pietro Gibellini già ricordati, mi riferisco alle pubblicazioni di F. COSSUTTA, *Il Maestro Queriniano interprete del Petrarca*, in «Critica letteraria», 3 (1998), pp. 419-448 e ID., *Tra iconologia ed esegesi petrarchesca: note sulla Laura Queriniana*, in «Humanitas», 1 (2004), pp. 66-82, ad alcune osservazioni di M. T. R. BAREZZANI, *Dalla "pastorella" di Francesco Petrarca al* Cerf Blanc *di Guillaume de Machaut. Alcune brevi annotazioni*, in «Civiltà bresciana», 3-4 (2010), pp. 7-61 e agli studi di G. ZAGANELLI, *Dal «Canzoniere» del Petrarca al Canzoniere di Antonio Grifo: percorsi metatestuali*, Perugia, Guerra, 2000 ed EAD., *La storia del Petrarca e la favola del Grifo. Costruzioni narrative*, in «Annali Queriniani», 2002, pp. 85-127.

[6] Per le chiose del volume mi attengo alla puntuale edizione di G. FRASSO, *Antonio Grifo postillatore dell'incunabolo queriniano G V 15*, op. cit., pp. 89-145: per questa in particolare cfr. pp. 89-90.

l'illustrazione dell'incunabolo non è quella di un esperto di pittura e le miniature, per quanto godibili, non vanno apprezzate per un loro particolare valore artistico. Esse, con il loro tratto semplice, confermano l'intervento di un non professionista (di un dilettante, appunto) e al tempo stesso attestano con fermezza il lavoro di un letterato. Le immagini si fanno *lèggere*, perché il contributo illustrativo è quello di un interprete che voleva trasporre il *Canzoniere* in un racconto per immagini, o meglio, in un *commento* per immagini. Non si tratta di semplici icone che rappresentano meramente le vicende di Petrarca[7]. Certo, il Dilettante non si lascia sfuggire le occasioni di una visualizzazione offerta dal testo, si parli di liriche amorose – ecco per esempio Laura avvicinarsi in sogno a Francesco in *Rvf* XXXIII al *verso* del foglio 14 – o di gusto più avventuroso, con le apparizioni del catoblepa (la «fera […] soave et queta tanto / che nulla più, ma pianto / et doglia et morte dentro agli occhi porta» di *Qual più diversa et nova*, presentata al foglio 59v), di cavalieri e di dame dal sapore ariostesco; ma le sue immagini non sono quelle di un pittore, bensì di un letterato-critico che voleva far avvicinare i suoi ascoltatori a un testo raccontato in modi inediti, piacevoli ma non per questo semplificati.

Come quindi presentare Petrarca al pubblico della corte di Ludovico Sforza e di Beatrice d'Este[8]? Petrarca il poeta, certo, ma anche Petrarca l'uomo (siamo ancora lontani dal rigoroso influsso bembesco e il padre dell'Umanesimo può ancora essere visto come autore cui ci si deve accostare, non come *auctor* infallibile da imitare). Francesco, come si è accennato, compare certamente nelle sue sembianze umane, ma molto più frequentemente viene richiamato dal Dilettante

---

[7] Come d'altronde ha poi confermato la rara tradizione iconografica riservata ai *fragmenta*, non è certo operazione semplice illustrare le liriche della raccolta: come raffigurare il tormento, la lontananza e, in generale, il sentire più profondo di cui il poeta parla?

[8] Anche prescindendo dall'ipotesi di Antonio Grifo, l'ambiente milanese ben si confà all'intervento del nostro, per lo spirito, affine al petrarchismo di fine Quattrocento di quella corte, con cui i *fragmenta* vengono interpretati. Per la lirica dei poeti che lì operavano, cfr. P. Bongrani, *La poesia lirica alla corte di Ludovico il* Moro, in Id., *Lingua e letteratura a Milano nell'età sforzesca. Una raccolta di studi*, Parma, Università degli Studi, Istituto di Filologia Moderna, 1986, pp. 37-65. Per un'analisi delle icone queriniane in cui il sapore ironico della corte sforzesca appare più evidente, mi permetto di rimandare al mio *Interpretazione e ironia nelle immagini del Petrarca queriniano*, in M. Sipione, M. Vercesi (a cura di), *Filologia ed ermeneutica. Studi di letteratura italiana offerti dagli allievi a Pietro Gibellini*, Brescia, Morcelliana, 2015, pp. 13-28.

attraverso il simbolo del codice colorato di rosso, quasi sempre accompagnato da serpente e freccia, attributi eloquenti del sentire di colui che colpiscono e tormentano. La scelta del libro è certo significativa, immagine del poeta che si fa tale mutando dal satiro della carta d'apertura che cantava «il suono / di quei sospiri» e che nel suo trasfigurarsi si fa segnale, come ha detto Fabio Cossutta, di un passaggio «da uno stato di *sfrenatezza* a uno di *temperamento* dei costumi […], da uno stato in qualche modo *selvaggio* a una condizione *progredita*»[9]. Interessanti poi la freccia e il serpente: amore e lussuria, che colpiscono l'emblema librario con quel tocco di umanità che avvicina l'autore al lettore, che ne fa un simbolo vivente capace di mutare nel corso del *Canzoniere* allo stesso modo del sentire di colui che rappresenta. Eccolo aprirsi per mostrare il volto piangente del poeta (in *Rvf* CL, f. 64v) o ammirare in più occasioni, in compagnia della serpe che si erge da sé, il viso dell'amata; ecco il serpente assillare Petrarca – questa volta presentato nella sua forma umana – in *L'aere gravato et l'importuna nebbia* (*Rvf* LXVI, f. 27r) o dotarsi di ali per spiccare il volo al fine di consegnarne la preghiera all'Apollo di *Rvf* XXXIV (f. 15r), dio che nell'amore per il lauro è un doppio dell'autore («sì vedrem poi per meraviglia inseme / seder la donna nostra sopra l'erba, / et far de le sue braccia a se stessa ombra», recitano i versi finali del sonetto).

Ancora, il pittogramma può essere accompagnato da fiori, che – posti principalmente a ornamento nelle *Rime in vita* – passano in quelle *in morte* a essere «elemento più incisivo […] specialmente quando, spuntando dal codice stesso, stanno a segnalare una particolare serenità che il poeta può raggiungere solo nel momento in cui la sua donna, cessate le peregrinazioni terrene, può finalmente costituire per lui un punto fermo di riferimento dal cielo»[10]. Al dolore per la perdita di Laura subentra lentamente, nei *fragmenta*, la consapevolezza della condizione eterna della donna: «Cerchiamo 'l ciel, se qui nulla ne piace» scrive Petrarca in *Rvf* CCLXXIII, v. 12, ed ecco subito comparire qualche speranzoso bocciolo. Si alternano così volumi tormentati dai serpenti e libri da cui crescono fiori, a seconda che il poeta si accusi di pensieri impuri – «Apar per questo sonetto

---

[9] F. Cossutta, *Il Maestro Queriniano interprete del Petrarca*, op. cit., p. 433. Interessante la lettura proposta a tal proposito dallo studioso, il quale verifica come questa sorta di mitologia culturale fosse presente in molti autori del tempo, da Poliziano a Boiardo: cfr. *ibi*, in particolare alle pp. 432-434.

[10] *Ibi*, p. 439.

che l'auctor incolpa se stesso dilo error dove si trova involto dopo la morte de madonna Laura» postilla il Dilettante a commento di *Datemi pace, o duri miei pensieri* (*Rvf* CCLXXIV, f. 101v) – o pensi alla condizione eterna della donna, come in *Ne l'età sua più bella et più fiorita* (*Rvf* CCLXXVIII, f. 102v). In ogni caso la rappresentazione dei fiori non implica l'assenza del serpente lussurioso. Quasi sempre i due coesistono; da quel che mi risulta, infatti, l'angue non attacca il codice fiorito solo nella lirica CCLXVI – già addotta da Cossutta come esempio di una scena di totale pacificazione[11] – e in altri due significativi casi. Il primo è costituito da *L'alto et novo miracol ch'à dì nostri* (*Rvf* CCCIX, f. 110r), sonetto in cui Amore vuole che il poeta rappresenti Laura: ecco dunque che in una lirica tutta incentrata sull'ineffabilità della bellezza della donna – «non son al sommo anchor giunte le rime», recita il verso 9 – il serpente, per quanto rivolto verso il codice fiorito, può non attaccarlo. L'altro esempio è dato da *L'alma mia fiamma oltra le belle bella* (*Rvf* CCLXXXIX, f. 105r), sonetto in cui Petrarca vive un momento di particolare consolazione, convinto della gloria e della virtù ottenute grazie all'amore[12]. Si tratta dunque di eccezioni: il Dilettante non cede alla semplificazione, sa comprendere la compresenza di sentimenti che caratterizza la maggior parte delle liriche di Petrarca e di conseguenza realizzare immagini al tempo stesso dotate di fiori e di serpenti (e, viceversa, sa apprezzare la particolarità delle tre liriche citate, investendole di immagini che si allontanano dalla prassi)[13].

---

[11] *Ibi*, pp. 438-439. Il Dilettante può qui realizzare un'immagine di tal genere perché ritiene che il poeta abbia indirizzato il sonetto «al summo Giove, dimostrando a sua deità quello che sempre vede» (cfr. G. Frasso, *Antonio Grifo postillatore dell'incunabolo queriniano G V 15*, op. cit., p. 123) e non al cardinale Giovanni Colonna, come già aveva ipotizzato il cosiddetto Antonio da Tempo e come la critica contemporanea ritiene (cfr. R. Bettarini, in F. Petrarca, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 1193-1194 e M. Santagata, in F. Petrarca, *Canzoniere*, Milano, Mondadori, 1996, pp. 1072-1073).

[12] Notevole comunque che qui, nonostante l'impressione creata sia certo quella di una coesistenza libro-fiori, questi non sorgano propriamente direttamente dal codice, ma, nascendo dalla terra davanti a lui, lo vadano a sovrastare.

[13] Le riflessioni sui fiori che sorgono dal codice sono scaturite da quanto affermato in F. Cossutta, *Il Maestro Queriniano interprete del Petrarca*, op. cit., *passim*. Interessante a tal proposito quando notato, per esempio, a p. 444, in cui si segnalano le serpi che si allontanano dal codice dei fogli 131v e 132r. Siamo verso la fine del *Canzoniere* e i testi cui fanno riferimento le immagini presentano un Petrarca segnato dal pentimento e rivolto a Dio. Il quadro proposto dall'illustratore è sicuramente quello di una complessiva serenità e di un allontanamento delle angosce amorose – al punto che la freccia in *Tennemi Amor anni ventuno ardendo* (*Rvf* CCCLXIV, f.

Così come nelle parole del poeta, anche l'alloro è poi presenza centrale e costante nelle illustrazioni del volume. È segnale della donna amata, della gloria, del sentimento petrarchesco e del suo divenire, con il passaggio dall'amore rigoglioso dei ramoscelli verdi posti a capolettera delle rime *in vita* a quello disperato delle fronde secche di quelle *in morte*. L'alloro si fa emblema dei *fragmenta* queriniani e, insieme all'ambiente di Valchiusa, parla di Laura nello stesso modo in cui il codice rosso parla di Petrarca: simboli che si fanno carico di un mondo complesso e articolato come quello delineato dal poeta, che rappresentano, pur nella semplicità del loro tratto, una sfera lirica che viene compresa profondamente dall'anonimo illustratore. L'alloro può quindi imbiondirsi dei capelli della donna e contemporaneamente indorarsi di gloria, come avviene per esempio nelle immagini poste a corredo delle liriche poste fra i *recti* dei fogli 76 e 77: ecco il ramoscello de *L'aura celeste che'n quel verde lauro* (*Rvf* CXCVII) tinto del colore de «le chiome bionde», ecco che il poggio di *Non pur quell'una bella ignuda mano* (*Rvf* CC) – già immagine della Valchiusa e conseguentemente patente segnale di Laura – si arricchisce di una folta chioma di capelli, ecco infine che Laura si palesa nella sua forma umana a chiusura dei sonetti del "ciclo del guanto" in *Rvf* CCI. E quanto eloquente è il viso della donna che, a partire dallo stesso punto di un ramoscello della pianta sacra ad Apollo, si allunga dal poggio di *Giovene donna sotto un verde lauro* (*Rvf* XXX, f. 13v)? Quanto è significativo il volto di Laura che si nasconde dal serpente che porta le parole di Francesco, ma che in un qualche modo suggerisce sempre che lei sorga dal poggio stesso (in *Rvf* XLVII, f. 20r)? Quanto racconta di Petrarca vederlo trasfigurarsi – così come nei versi – in un'alta pianta laurea, con le mani e i capelli che si tramutano in fronde al foglio 7r, a lato di *Nel dolce tempo de la prima etade* (*Rvf* XXIII)?

È un continuo intrecciarsi di piani realistici e simbolici, quello dell'incunabolo queriniano, proprio come lo è il *Canzoniere* petrarchesco: l'alloro è Laura, il codice è Petrarca, ma Laura è anche la poesia, Petrarca è l'autore innamorato e in cerca di gloria, Laura è Valchiusa, Petrarca è il poeta che innalza i suoi versi e che si rivolge ad Apollo come ai suoi cari (e a tal proposito, come non apprezzare il libro che, alato, si trova costretto ad allontanarsi dal suo cuore trafitto

131v) è posta a terra, spezzata. In relazione a quanto riportato in precedenza, mi sembra tuttavia importante notare come, pure in questo dipinto dall'assoluta fiducia, i fiori tornino a essere posti a fianco del volume rosso.

e incastrato nel colle di *Quanto più disïose l'ali spando* – *Rvf* CXXXIX, f. 61r?). Petrarca è colui che si annulla nell'amore per la donna, mutando e prendendo le sembianze di lei nella *Canzone delle metamorfosi*, e Laura è colei che, anche dopo la morte, non manca di presentarsi al poeta per guidarlo, ritornando in sogno (eccola apparire in *Quando il soave mio fido conforto*, accompagnata, oltre che dai suoi soliti simboli, da una candida cerva – f. 124r), o a ispirare l'opera di Francesco, comparendo alta nel cielo, con il volto talvolta persino contornato di angeli, come recita la terzina finale di *Spinse amor et dolor ove ir non debbe* (*Rvf* CCCXLV, f. 126v): «ché più bella che mai con l'occhio interno / con li angeli la veggio alzata a volo / à piè del suo et mio Signore eterno». La rarità dell'incunabolo queriniano non è solo quella di uno splendido volume, che si fa ammirare per le immagini che lo corredano e che stupiscono di fronte alla figura di poeta di rigore che ormai Petrarca richiama alla mente; certo, vedere Francesco in queste inedite vesti restituisce al lettore odierno una nuova chiave di lettura, ma è importante capire che nascoste dietro alle ricche vesti e agli ameni paesaggi del nostro Dilettante si trova la lettura di un uomo che studiava con attenzione i *fragmenta* del poeta. L'analisi della poesia si tramuta nella sua rappresentazione nelle pagine dell'incunabolo: le icone non ci parlano di un raffinato pittore, ma ci mostrano quanto preziosa possa essere anche l'illustrazione semplice di un interprete puntuale, capace di consegnarci le chiavi per leggere Petrarca in un'ottica godibile – a tratti persino giocosa – ma sempre esatta nella sua profondità.

«Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 2013, Brescia 2018.
ISSN 0375-6181

FILIPPO RONCHI*

NEL 160° ANNIVERSARIO DELLA MORTE. GLI ULTIMI ANNI DI TITO SPERI A BRESCIA**

La vicenda che condusse Tito Speri al patibolo, insieme con gli altri cosiddetti "Martiri di Belfiore", si inserisce in uno dei periodi più cupi della storia della Lombardia, che definirei l'"Era dei generali" successiva alla sconfitta della rivoluzione milanese e della Prima Guerra d'Indipendenza nel 1848-1849. Fu un'epoca lugubre, sia a causa di Radetzky, il feldmaresciallo che era stato posto a capo di una sorta di Giunta che dominava con pugno di ferro la regione, sia a causa dell'ascesa di una "cricca militare" nel cuore stesso dell'Impero d'Austria.

Il senso di durezza, che i sudditi lombardi e veneti avvertirono immediatamente, derivò senz'altro dalla militarizzazione della vita pubblica imposta dal feldmaresciallo – che deteneva anche la suprema carica di governatore civile – e dagli alti ufficiali suoi collaboratori. Ma d'altra parte l'affermazione del "partito militare" risultò la conseguenza del fatto che era stato l'esercito a salvare l'Impero dal crollo. Lo stesso Francesco Giuseppe, dal canto suo, aveva una vocazione militaresca assai più pronunciata di quella dei suoi predecessori.

La declinazione violentemente autoritaria del potere, che Radetzky esercitò nel riconquistato Lombardo-Veneto, rappresentò pertanto una variante locale – benché ingigantita dalla particolarità della situazione – di una più generale tendenza che aveva solide radici

---

* Docente di Materie Letterarie presso l'Istituto Olivieri di Brescia, Consigliere del Comitato di Brescia dell'Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano.

** Conferenza tenuta mercoledì 6 novembre 2013.

a Vienna. La politica del feldmaresciallo venne quindi sostanzialmente condivisa dalle istanze centrali viennesi. Era da questi supremi centri decisionali che arrivava infatti l'indicazione di riservare alle province italiane nuovamente sottomesse un trattamento di estremo rigore. Dall'elaborazione personale – definiamola così – di Radetzky scaturì semmai la scelta in merito alle modalità di applicazione di quel trattamento. Nella prima metà degli anni '50 dell'Ottocento si assistette perciò a un'estremizzazione dello scontro politico. Il drastico soffocamento delle libertà civili imposto attraverso lo stato d'assedio e il giudizio statario, unito a una spaventosa crisi economica, provocò infatti per contraccolpo il consolidamento delle correnti che si richiamavano alla democrazia repubblicana.

In Lombardia era certo radicata tra i ceti abbienti una corrente d'opinione liberale e monarchica vicina ai Savoia, ruotante attorno ai nobili fuggiti a Torino e alla rivista *Il Crepuscolo* di Carlo Tenca, nonché al salotto della contessa Clara Maffei in Milano. Ma essa restò, nella fase immediatamente successiva al 1848-1849, annichilita dalla repressione operata dai militari asburgici, che avevano scatenato una furibonda "lotta di classe" contro i ceti possidenti lombardi – ritenuti l'origine di tutti i guai dell'Impero nella Pianura Padana – attraverso multe, requisizioni, confische, esìli. Perciò a lanciare continue iniziative indipendentiste furono i mazziniani, i quali cercarono un contatto organizzativo con i ceti subalterni cittadini. Essi pensavano infatti che l'azione repressiva delle forze reazionarie non potesse a lungo frenare la spinta innovatrice che aveva determinato un evento tanto vasto e impetuoso come il Quarantotto ed erano convinti che, dopo il 1849, fosse iniziata soltanto una breve tregua nel grande conflitto tra rivoluzione e conservazione. In particolare Mazzini – appunto – fu il primo a riprendere l'attività per far ripartire il movimento democratico.

Dalle vicende rivoluzionarie egli era uscito con un grande prestigio morale, legato alla breve ma eroica vicenda della Repubblica Romana. Dall'esperienza quarantottesca, d'altra parte, egli aveva maturato la convinzione della necessità di agire con rinnovata energia per la realizzazione delle idee proclamate fin dal 1831-1832. Per lui, le ragioni della sconfitta della rivoluzione erano essenzialmente due: sul piano europeo il mancato coordinamento tra le varie correnti democratiche; sul piano italiano, la direzione imposta al movimento nazionale dai liberali e quindi la fiducia troppo a lungo riposta in Pio IX e Carlo Alberto. Per la ripresa della lotta in Italia, comunque, Mazzini si proponeva di realizzare un fronte quanto più largo possibile delle forze patriottiche, perciò al principio del 1850 stampò un

volantino, firmato da lui stesso e da altri due noti esponenti democratici, Aurelio Saffi e Mattia Montecchi, diffondendolo tra gli esuli e clandestinamente in Italia sotto il titolo *Programma dell'Associazione Nazionale*. Mazzini esponeva di nuovo in esso i tre punti fondamentali del suo programma: l'idea dell'unità, il principio democratico, la necessità dell'insurrezione nazionale.

La formulazione era piuttosto generica, per superare i dissidi che esistevano nel movimento patriottico. Sempre per questo motivo, inoltre, si rinviava a una fase successiva la discussione sull'ordinamento istituzionale e sociale da dare alla futura Italia unita e indipendente. Mazzini si adoperò poi per formare un Comitato Nazionale Italiano, che avrebbe dovuto dirigere l'Associazione Nazionale, estenderne e rafforzarne l'organizzazione, mantenere i collegamenti con i movimenti patriottici di altri Paesi europei. Perciò al principio di ottobre del 1850 pubblicò il primo *Manifesto* del Comitato stesso, con la sua firma e quella di altri leader repubblicani: Aurelio Saffi, Aurelio Saliceti, Giuseppe Sirtori, Mattia Montecchi. Il documento si apriva col testo di una delibera presa il 4 luglio 1849 da un gruppo di deputati dell'Assemblea Costituente della Repubblica Romana e approvata dall'Assemblea stessa e da un centinaio di patrioti di altre parti d'Italia, che istituiva un Comitato Nazionale, composto da Mazzini, Saffi e Montecchi, autorizzati a far confluire nel Comitato i "cittadini italiani", col mandato di contrarre un prestito a beneficio della causa nazionale e di compiere ogni atto politico e finanziario che potesse promuovere il ristabilimento della "legittima autorità popolare su Roma". In tal modo Mazzini presentava il Comitato come un organo di governo, investito da una legittimità di origine popolare, mediante un collegamento ideale con la Costituente romana, tanto più che quasi tutti i firmatari del *Manifesto* dell'ottobre del 1850 avevano partecipato, come triumviri o come ministri, al governo della Repubblica Romana.

Dopo questo preambolo, il testo riaffermava i princìpi ai quali il Comitato intendeva ispirare la sua azione: Indipendenza, Libertà, Unificazione. Il *Manifesto* manteneva, in ogni caso, un tono possibilistico destinato a tranquillizzare e attirare i patrioti filopiemontesi, chiamando a raccolta tutti coloro che "amano sinceramente, operosamente la Patria" e rinviando all'avvenire ogni decisione sull'ordinamento dell'Italia (per questo motivo qualunque accenno alla repubblica e alle riforme sociali era scrupolosamente evitato).

Insieme al *Manifesto* Mazzini diffuse due Circolari del Comitato Nazionale, che lanciavano un Prestito Nazionale di dieci milioni di

lire e davano le prime disposizioni relative a esso. La diffusione delle cartelle si svolse mediante la creazione di una serie di Comitati locali in Italia e nei principali centri esteri nei quali si raccoglieva l'emigrazione italiana. Tutto ciò aveva, evidentemente, un valore politico oltre che finanziario. Ma le speranze di Mazzini di creare una sorta di fronte patriottico restarono ben presto deluse, perché i documenti da lui elaborati provocarono tra il 1850 e il 1851 vivacissimi dissensi nell'ala democratica del movimento nazionale italiano, che considerava le prese di posizione di Mazzini troppo vaghe e troppo possibiliste. Tutte queste diatribe da un lato contribuirono non poco al fallimento del tentativo di Mazzini di riunire le forze patriottiche sotto la guida del suo Comitato, dall'altro si chiusero con un nulla di fatto per quanto riguardava la formazione di un nuovo partito, tanto che, mentre l'organizzazione mazziniana rimase nonostante tutto in piedi svolgendo un'intensa attività, i seguaci dei vari Carlo Cattaneo, Giuseppe Ferrari, Enrico Cernuschi, Carlo Pisacane, Giuseppe Montanelli si dispersero completamente.

Mazzini proseguì così con tenacia implacabile la sua azione cospirativa, più che mai convinto che i dissidenti non avrebbero combinato nulla sul terreno dell'azione cospirativa e insurrezionale. Perciò, con un ultimo *Manifesto* del 30 settembre 1851, egli espresse ancor più chiaramente il suo programma. Firmarono il documento di nuovo Saffi, Montecchi e Maurizio Quadrio, subentrato al dimissionario Sirtori. Il nuovo testo conteneva una netta presa di posizione repubblicana e una forte riaffermazione del principio unitario, accompagnata da una condanna esplicita del federalismo. Affermava che la rivoluzione doveva essere anche "sociale", benché le dichiarazioni in tal senso risultassero generiche, mentre erano relativamente più precise quelle da tempo avanzate anche dai liberali: libertà di commercio, mercato nazionale, sviluppo delle comunicazioni e dei lavori pubblici.

Il facile successo del colpo di Stato del 2 dicembre 1851 in Francia, che vedeva la conquista di un potere di tipo dittatoriale da parte di Luigi Napoleone Bonaparte, confermava del resto Mazzini nelle sue opinioni, ossia che la Francia stessa avesse perso ormai la funzione di guida rivoluzionaria dell'Europa e che il socialismo, con le sue dottrine materialiste, avesse indebolito gravemente la capacità di lotta delle masse popolari. Per cui da un lato egli iniziò una violenta polemica contro i socialisti francesi, dall'altro intensificò i preparativi per un'insurrezione italiana, non trascurando di mantenere stretti contatti con i dirigenti in esilio dei movimenti patriottici di altri Paesi, primi fra tutti quelli dell'Ungheria. L'Associazione Nazionale, così,

divenne in Italia la più estesa rete clandestina esistente. L'attività svolta da Mazzini e dai suoi amici non risentì infatti delle polemiche che dividevano gli ambienti dell'emigrazione. Inoltre la situazione esistente in tutti gli Stati italiani, fuorché nel Regno di Sardegna, caratterizzata da una pesante repressione, se da un lato aveva costretto i liberali a interrompere ogni attività politica, aveva d'altra parte stimolato l'attività cospirativa di tanti giovani patrioti, che volevano ridare vita alla tradizione di lotta della Giovane Italia. Si trattava per la maggior parte di repubblicani e democratici galvanizzati dall'esperienza quarantottesca, malgrado la sconfitta.

L'Associazione – diretta da elementi borghesi – assunse perciò ben presto caratteri popolari, grazie alla sua base di artigiani e operai abbastanza vasta nei centri urbani. Questo fatto caratterizzò un po' dappertutto l'organizzazione mazziniana dopo il 1849. Il piano insurrezionale mazziniano mirava, del resto, in primo luogo proprio alle città della Lombardia, perché era rivolto principalmente contro l'Austria ed era concepito in collegamento con altre insurrezioni che, dietro il segnale di quella italiana, avrebbero dovuto scoppiare in Ungheria, in Germania e nella Francia stessa, tutti Paesi dove Mazzini aveva stabilito contatti con gli esponenti dei movimenti democratici locali.

Nel Lombardo-Veneto dunque l'attività mazziniana per la costituzione dell'Associazione Nazionale cominciò sin dalla primavera del 1850 e s'intensificò dopo il lancio del Prestito, la cui diffusione – specialmente in Lombardia – fu assai notevole. Un Comitato Centrale Lombardo fu costituito a Milano probabilmente nel marzo 1850. Comitati provinciali si formarono poco dopo a Pavia con Benedetto Cairoli, a Cremona, a Como, a Mantova con don Enrico Tazzoli e Giovanni Acerbi, che a loro volta diedero impulso a Comitati locali nei centri minori. Una trama di gruppi clandestini avviluppava le città e le località più importanti della Lombardia e il buio in cui brancolava la polizia austriaca – che qualcosa pure sospettava – era una riprova dell'ostilità diffusa nella popolazione contro il dominio militare straniero. I Comitati erano riusciti, peraltro, a stabilire con Mazzini un contatto che permetteva una continuità di rapporti tra la direzione dell'Associazione Nazionale collocata a Londra e la cospirazione dell'interno. In questo sotterraneo fermento si colloca dunque la vicenda di Tito Speri, nella seconda parte della sua breve vita.

Dopo la rocambolesca fuga da Brescia, travestito da contadino, attraverso Porta San Giovanni, al termine delle Dieci Giornate, egli – in compagnia del fedele amico Camillo Biseo – percorrendo la Val Trom-

pia, la Val Camonica e il passo dell'Aprica, si era recato a Lugano, centro di raccolta degli esuli italiani seguaci di Mazzini. Lì venne accolto calorosamente dai numerosi bresciani e bergamaschi che vi si trovavano. Contratti e Cassola, i duumviri che l'avevano preceduto, avevano infatti portato notizie sull'importante ruolo da lui svolto durante i combattimenti contro gli Austriaci. Si era agli inizi di aprile del 1849.

A Lugano Speri tuttavia non si trovò a suo agio, forse disorientato dalle polemiche che caratterizzavano l'ambiente dell'emigrazione democratica, cui abbiamo sopra accennato. Perciò nel maggio dello stesso anno era già a Torino, probabilmente spinto anche dalla necessità di trovare mezzi di sostentamento, tanto più che era consapevole di aver abbandonato la madre e la sorella nell'indigenza. Nella capitale sabauda altri esuli, per la gran parte liberali, riannodavano le loro speranze attorno a Vittorio Emanuele II e alla monarchia costituzionale dei Savoia. Ma pure lì Speri, giovane ventiquattrenne sballottato dagli avvenimenti, venne accolto con stima e affetto. In lui si onorava l'eroismo di Brescia. E a Torino trovò senza difficoltà un impiego nell'Ispettorato Generale delle scuole elementari presso il Ministero della Pubblica Istruzione. C'è comunque una significativa lettera datata 23 maggio 1849 e diretta al suo tutore Giuseppe Pilati, nobile di Montichiari, nella quale Speri condanna lo spirito polemico dei democratici più accesi che accusavano la dinastia sabauda di tradimento e di viltà, ma al tempo stesso sembra riaffermare la sua appartenenza a un campo che non è quello dei liberali, perché scrive che alcuni «son certo mi accuserebbero che essendo vicino ai Re, ai codini, ai Piemontesi … mi fossi dato al loro partito. Io protesto che amo l'Italia, la mia patria, la verità, che non mi staccherò mai da questa […]». E quando il governo imperiale asburgico – che alternava il bastone alla carota – concesse, nell'agosto 1849, un'amnistia escludendo da essa soltanto una novantina di emigrati appartenenti ai "grossi nomi" (fra essi i Borromeo, i Casati, i Pallavicini, i Belgiojoso, i Litta), Speri cominciò a pensare seriamente al ritorno nella sua città. Non valsero a fargli cambiare idea, evidentemente, né i consigli degli amici piemontesi e degli esuli, né la constatazione di lasciare un impiego sicuro, tranquillo e più che dignitoso.

Ai primi del 1850 rientrò così a Brescia, dove riprese a esercitare l'attività che aveva svolto prima della rivoluzione, ossia quella d'insegnante che dava ripetizioni private agli allievi del ginnasio. Il suo tutore Pilati gli affidò i propri figli, altri se ne aggiunsero. Contemporaneamente studiava diritto in uno dei corsi para-universitari aperti in città dai vari Zanardelli, Ballini, Pagani e Soleri, essendo chiuse le Università pubbliche. Approfondiva inoltre la scienza militare leg-

gendo il trattato del generale La Marmora sulla formazione del corpo dei bersaglieri. E componeva poesie, drammi, romanzi, andati poi quasi tutti dispersi. Alla polizia austriaca sembrava quindi che Speri avesse capito la lezione e abbandonato ogni attività politica. La realtà era ben diversa. Ritrovati a Brescia i compagni delle Dieci Giornate, a partire da Camillo Biseo, Antonio Frigerio, Antonio Bosio, Alessandro Sora e altri ancora più giovani, aveva ricominciato clandestinamente con essi l'attività di agitazione e propaganda degli ideali per i quali essi avevano già combattuto e sofferto.

Coloro che si raccoglievano attorno a lui, ormai da tempo individuato come leader del gruppo, erano quasi tutti popolani o modesti impiegati, sostanzialmente differenti dunque per condizione sociale dai patrioti della generazione precedente, appartenenti in genere alla colta aristocrazia liberale. Quello che si era perso in dottrina, tuttavia, si era guadagnato in combattività e passione del rischio. Saputo che a Mantova, il 2 novembre 1850, sotto la guida del prete don Enrico Tazzoli, era stato creato un primo Comitato che aveva raccolto gli appelli lanciati da Mazzini, Speri – accordatosi con una trentina di amici – già in quello stesso mese fondava il Comitato Segreto Insurrezionale Bresciano. E creava anche un Sotto-Comitato d'azione, destinato a eseguire le decisioni del primo. Ma solo lui e alcuni dei più fidi compagni sapevano dell'esistenza contemporanea dei due organismi. Speri si assunse poi, quasi da solo, il compito di mettere in comunicazione il Comitato Bresciano con quello di Mantova e con quello di Milano, nonché di fondare piccoli nuclei nei centri della provincia, da Pontevico a Iseo, da Chiari a Manerbio e Verolanuova. L'attività del cospiratore prevedeva, del resto, di suscitare speranze, intrecciare intese, prendere accordi, fare proseliti, diffondere bollettini e cartelle del prestito. A questo proposito, peraltro, il Comitato di Mantova aveva allargato il campo d'azione e, per dare modo di partecipare anche ai meno abbienti, aveva emesso cartelle di una, due e cinque lire, sotto il titolo di "DONO PATRIOTTICO", con i timbri di "ITALIA e ROMA", "DIO e POPOLO", "REPUBBLICA ITALIANA" e col motto "Non vincerete in un giorno, ma vincerete!". Speri accolse favorevolmente l'iniziativa e la propagandò, avendo una incondizionata fiducia in don Tazzoli.

Nel frattempo, per giustificare le frequenti riunioni con gli amici e non insospettire la polizia, Speri dava a esse l'aspetto di baldorie giovanili, di bicchierate, oppure di lezioni collettive per imparare il francese. Invece nel corso di quelle riunioni venivano pianificate le azioni dimostrative di protesta contro la dittatura militare di Radetzky: non fumare per danneggiare il monopolio imperiale dei tabacchi, non an-

dare nei teatri e in qualsiasi altro luogo pubblico frequentato dagli austriaci, avvolgere nel silenzio qualsiasi iniziativa utile del governo. In tutto questo lavorio l'autorità di Speri era indiscussa. Bastava che egli facesse sapere che bisognava sospendere il passeggio a Porta Torrelunga per festeggiare, per esempio, a rovescio il compleanno dell'imperatore; o che i cittadini vi si recassero in massa in un determinato giorno per protestare contro un atto di autorità, perché il viale rimanesse deserto o vi comparissero decine e decine di persone con quella data fibbia al cappello, quel nastro, quel fiore all'abito, come stabilito da Speri e dai suoi compagni. In occasione di un prestito imposto dall'Imperial Regio Governo, molti bresciani uscirono improvvisamente a una data stabilita con le tasche degli abiti rovesciate, per mostrare che di denari non ne avevano più, gli austriaci glieli avevano già presi tutti. Un'altra volta, sui cannoni messi a perenne monito alla popolazione in piazza del Duomo presso il Gran Corpo di Guardia, si trovarono appesi dei cartelli con la scritta "Da affittarsi", mentre sui muri della città comparivano delle enormi scritte "Abbasso l'Austria!".

Ma la dimostrazione più imponente si verificò nel gennaio 1851, in occasione della morte del giovane Cesare Zuccari-Zanetti, che aveva fatto per primo sventolare la bandiera tricolore a Venezia, il 18 marzo 1848, ed era stato uno degli ultimi difensori ad abbandonare la città assediata. Speri riuscì a fare in modo che la cerimonia in ricordo dell'amico si trasformasse in una protesta contro gli oppressori, perché il corteo funebre si trasformò in una scia di circa trecento persone che seguirono il feretro coperto di bianco, su cui era stata deposta una corona di fiori rossi circondata da piante sempreverdi. La polizia iniziò ad allarmarsi seriamente, avendo trovato biglietti d'invito al funerale che si potevano far risalire allo Speri, allora quest'ultimo si allontanò per qualche tempo da Brescia, recandosi presso amici a Pontevico e a Milano. Ma quando, nell'autunno del 1851, Francesco Giuseppe volle visitare il Lombardo-Veneto, pensando che bastasse questo per riconciliarsi con i suoi sudditi, e fu di passaggio anche a Brescia nel mese di settembre, trovò ad accoglierlo una città semideserta, dove le poche persone raccolte sul Corso del Teatro Grande, davanti al caffè principale, tacevano al passaggio delle carrozze imperiali, non togliendosi nemmeno il cappello in segno di rispetto e zittendo immediatamente con una serie di imprecazioni uno sprovveduto maestro di ballo che aveva tentato il grido "Viva l'Imperatore!". In quell'occasione Tito Speri, insieme ai propri compagni, era di nuovo in città, vigilando dalle imposte chiuse delle finestre perché nessuno contravvenisse all'ordine dato di serbare il più assoluto si-

lenzio. Infaticabile, Speri fu inoltre l'ideatore e il fondatore, con i suoi amici, della prima Società di Mutuo Soccorso istituita a Brescia, quella dei commessi di negozio, considerati i più idonei a essere uniti per primi in associazione dato il loro accettabile livello d'istruzione, nel solco del mazzinianesimo sociale. Tale esempio doveva servire, nelle intenzioni, a preparare il terreno per la costituzione di altri sodalizi simili tra operai e contadini. Si trattò comunque di un'impresa difficile, dato che le autorità austriache avevano vietato qualsiasi adunanza pubblica, dovendosi oltretutto intendere per adunanza pubblica anche un crocchio di cinque persone.

Dopo otto mesi di estenuanti trattative, la seduta del primo Congresso Generale della progettata Società di Mutuo Soccorso dei Commessi dei Negozianti di Brescia poté infine tenersi il 24 agosto 1851. Si radunarono più di 150 lavoratori, all'occhiuta presenza di un Imperial Regio Commissario. A parte Antonio Bosio e Adamo D'Oria, due amici di Speri, tutti gli altri componenti del Consiglio Direttivo furono eletti in quell'occasione tra uomini d'ordine e moderati, sia per togliere dubbi alla sospettosa polizia austriaca, sia per favorire quella cooperazione fra le classi sociali che avrebbe dovuto facilitare il conseguimento dell'obiettivo fondamentale, la liberazione dell'Italia dallo straniero. Ma soprattutto fin dai primi momenti dopo il suo ritorno Speri s'era assunto il compito rischiosissimo di diffondere i bollettini rivoluzionari e i libri proibiti provenienti in gran parte dalla Tipografia Elvetica di Capolago. Non solo. Speri acquistò a Milano una stamperia completa e insieme al fedele Biseo riuscì a nasconderla nella cantina della sua abitazione a Brescia. Il torchio fu nascosto in una botticella a tre scompartimenti, due dei quali, quelli esterni, riempiti di vino. Così il carretto che portava il recipiente, guidato dal popolano Carlo Giustacchini di Nave, poté arrivare presso la casa dello Speri, in via Sant'Alessandro, ed essere scaricato tranquillamente in pieno giorno. Per prudenza, in seguito, la stamperia passò nottetempo nelle residenze di altri membri del Comitato: di Biseo prima, di Frigerio poi.

Da quel momento comparvero quotidianamente in città proclami, avvisi, incitamenti alla cittadinanza, diffide ai collaborazionisti con lo scopo di intimorirli. E per allontanare il sospetto che tali scritti fossero di provenienza locale, Eugenio Beresani, uno degli amici di Speri, si recava a Milano e in altre città della Lombardia a spedire i documenti. Un nuovo torchio fu procurato dallo Speri e portato da lui stesso al Comitato di Mantova. Un'ulteriore attività pericolosissima cui si dedicò fu la ricerca e la raccolta di armi. Lo aiutava in questo un altro popolano, Angelo Scarpari, carrettiere di Botticino Sera, suo amico fin

dall'infanzia e poi uno dei Mille, che nascondeva le armi nel suo carretto a doppio fondo, nelle balle di fieno e di paglia, sotto la legna. Un altro cospiratore, Luigi Semenza, proprietario di una filanda a Verolanuova, aveva il compito di custodirle nel suo magazzino. Altre se ne trovavano in alcune case di Brescia e in una chiesetta sulle coste di Sant'Eusebio.

Nel frattempo Speri stesso impartiva ai suoi amici del Comitato lezioni di scherma alla sciabola e l'istruzione militare, servendosi della sua esperienza di capo d'insorti delle Dieci Giornate e del libro di La Marmora tanto apprezzato. Se le lezioni teoriche erano date la sera attorno a un tavolo da caffè, le esercitazioni pratiche erano compiute di notte o nei giorni festivi sulle colline di Caino, di Nave e sulle coste di Sant'Eusebio. Dopo la cattura di Luigi Dottesio, avvenuta il 12 gennaio 1851, si era intanto diffusa a Brescia la voce – peraltro credibile – che alla scoperta e all'arresto del patriota che provvedeva al trasporto dalla Svizzera al Veneto di libri stampati a Capolago e di cartelle del prestito, transitato a Brescia nell'estate del 1850, avesse contribuito Luigi Mazzoldi, giornalista austriacante e direttore del periodico «La Sferza». Speri avrebbe voluto organizzare un attentato per farla finita con questo collaborazionista, poi – su consiglio di don Tazzoli – insieme a Biseo si limitò a intimidirlo sorprendendolo una notte per le vie della città.

Mazzoldi, che fortunatamente non lo riconobbe, effettivamente, costituiva un problema per i patrioti, poiché dalle pagine del suo giornale andava sostenendo la tesi secondo cui la rivoluzione in Italia era – in estrema sintesi – un'invenzione dei benestanti appartenenti all'aristocrazia e alla borghesia cittadina, nonché dei preti, per sfruttare meglio il proletariato. Ergo, l'imperatore Francesco Giuseppe e i suoi generali dovevano considerarsi come coloro che – in nome di una sorta di cristianesimo sociale – difendevano i proletari dalle prevaricazioni dei capitalisti. Tesi suggestiva, degna di attenzione: se non fosse per il fatto che le truppe imperiali – coordinate dalla terribile Commissione Militare d'Este – stavano giustiziando proprio in quel medesimo lasso di tempo centinaia di poveracci ridotti alla disperazione dalla spaventosa crisi economica, acutizzatasi in conseguenza dei provvedimenti punitivi di Radetzky, nella Bassa Bresciana, nel Mantovano, nel Polesine. Gli Asburgo, insomma, difendevano sì i diritti, ma di quei ceti proprietari che restavano ancora dalla loro parte, a tutela dei quali furono processati tra il 1850 e il 1854 più di mille disgraziati contadini, di cui 414 finirono fucilati e 781 condannati a lunghi periodi di lavori forzati, per aver commesso prevalentemente furti di bestiame, pollame, cibo e danneggiamenti

alle cascine … D'altra parte, neppure l'organizzazione molto estesa e ramificata dei Comitati clandestini e la larga diffusione delle cartelle del prestito potevano sfuggire all'infinito alla vigilanza poliziesca.

Il 2 agosto 1851 viene fucilato a Milano il tappezziere Amatore Sciesa, che faceva parte delle fratellanze segrete operaie e artigiane sorte nel capoluogo lombardo a fianco del locale Comitato mazziniano, perché trovato ad affiggere manifesti rivoluzionari. A Mantova tre mesi dopo stessa sorte tocca a un sacerdote, don Giovanni Grioli, accusato di aver incitato alla diserzione alcuni soldati ungheresi. Ormai la polizia è mobilitata, segue delle buone piste e solo il silenzio mantenuto dai catturati sbarra la strada a ulteriori scoperte.

Intanto Speri, pur sapendo di essere da tempo sotto osservazione in quanto ex-capo militare dell'insurrezione bresciana del 1849, riesce ancora a sfuggire ai controlli usando le più ingegnose cautele: invece della firma mette sulla sua corrispondenza un contrassegno, indica persone e cose compromettenti con parole in gergo, spesso scrive con inchiostri simpatici, nel caso abbia con sé lettere o documenti pericolosi li nasconde in una seconda fodera del cappello o tra le suole delle scarpe. Insomma tutte le tipiche gherminelle delle associazioni segrete, che da decenni combattono in Italia contro la polizia austriaca. Ma il colpo di Stato del 2 dicembre 1851 in Francia a opera di Carlo Luigi Napoleone, che fa trucidare a centinaia i repubblicani di Parigi e altre migliaia ne condanna all'esilio o alla deportazione, rende del tutto aleatoria la prospettiva di una nuova rivoluzione democratica di respiro europeo.

I Comitati Insurrezionali devono mantenersi perciò ancora sull'aspettativa, attendendo nuove indicazioni da Mazzini e limitando la loro opera alla propaganda. Infine, nel gennaio 1852, accade l'irreparabile. Il giorno di Capodanno viene arrestato a Castiglione delle Stiviere il prete Ferdinando Bosio, professore al seminario di Mantova. Un certo Luigi Pesci, esattore comunale di Castelgoffredo, sospettato di spaccio di banconote false, a cui era stata trovata per caso durante una perquisizione una cartella del prestito mazziniano, aveva confessato di averla ricevuta da Bosio stesso. Quest'ultimo, dopo qualche resistenza, rivela a sua volta di avere avuto la cartella da don Tazzoli. L'arresto del capo del Comitato mantovano è immediato, sono perquisite a tappeto la sua abitazione, quelle degli amici e quelle dei parenti. Fra i documenti rinvenuti spicca un registro sul quale don Enrico ha tenuto nota delle somme ricevute e pagate per conto del Comitato. Ma il registro è scritto in un codice conosciuto solo da lui, da Giovanni Acerbi – uno dei congiurati più coraggiosi – e

da Luigi Castellazzo, segretario del Comitato, venticinquenne figlio di un commissario di polizia, che ha già combattuto a Roma e passa per essere un entusiasta della causa italiana. Bosio, sconfessato in un confronto diretto da Tazzoli, si offende e continua a rivelare quanto sa di nomi e circostanze, ma non conosce la chiave per decifrare il codice. A condurre le indagini è un commissario italiano al servizio dell'Austria, Filippo Rossi, che spera di guadagnare lodi e promozioni grazie alla riuscita dell'inchiesta e soprattutto a far dimenticare certi suoi tentennamenti nella fedeltà all'imperatore durante il 1848.

Il momento per i cospiratori è pericolosissimo. Castellazzo e Acerbi, ancora liberi, corrono a Brescia e chiedono a Speri – in nome del Comitato mantovano che adesso si trovano a dirigere – di uccidere il commissario di polizia. Dopo qualche giorno Speri è a Mantova con due suoi compagni fra i più animosi e fidati – Biseo e Giuseppe Squintani – per concertare e attuare l'attentato. Lì, nella casa di Pietro Frattini, altro patriota, trovano il dottor Carlo Poma, scelto anche lui dal Comitato mantovano per portare a termine l'impresa. Ma l'indecisione e la paura sembrano essersi impadroniti dei congiurati mantovani, in particolare di Poma. Finisce che non se ne fa nulla, è lo stesso Speri che – forse disgustato dall'idea di dover compiere un omicidio, per quanto politico – annulla l'operazione, dopo aver seguito da lontano in piena notte il commissario Rossi, reduce da un veglione, fino a quando quest'ultimo non si ritira nella sua dimora. Infine la polizia arresta anche Camilla Marchi, direttrice degli Asili d'Infanzia amministrati da Tazzoli, e quest'ultima si lascia sfuggire il nome di Castellazzo, indicandolo come segretario del Comitato e come colui che può forse conoscere il segreto del linguaggio cifrato.

Le notizie che giungono a Brescia da Mantova, a quel punto, provocano il panico. Chi può si salva varcando il confine. Ma Speri non vuole muoversi. Gli amici e la madre insistono perché parta, ricordandogli che è proprio lui a correre i rischi maggiori, essendo il solo conosciuto dagli arrestati di Mantova. Infine si allontana per qualche tempo. Va a Torino, forse all'estero, comunque non resta via che qualche settimana. Ha fiducia infatti nel silenzio di don Enrico e Castellazzo, è convinto che taceranno, sa che don Bosio tutto quello che poteva rivelare l'ha già detto.

Effettivamente gli arresti per qualche tempo si fermano e nessuna prova è stata raggiunta contro di lui. Ma in modo febbrile, anche a Vienna – dove sono stati inviati il registro e i biglietti di Tazzoli – gli specialisti lavorano e dopo alcune settimane di ricerche affannose trovano la chiave del codice segreto utilizzato dai patrioti: il "Pater noster"

in latino. La traduzione è inviata a Mantova, dove la Commissione militare inquirente sta istruendo il processo per alto tradimento. Sono state decifrate, tra le altre, queste parole: "Speri-viaggi L. 500". Così nei mesi di maggio-giugno 1852 decine e decine di arresti si susseguono a Mantova, Brescia, Milano, Venezia. Il 16 giugno un ordine di cattura viene spiccato anche nei confronti del "famigerato" Tito Speri, che due giorni dopo viene preso mentre si trova a scrivere nella cantina di casa sua. I gendarmi mettono a soqquadro l'abitazione, ma inutilmente.

La forte presenza di spirito della madre consente infatti di far sparire il fascicolo sul quale erano segnati i nomi degli affiliati del Comitato Segreto Insurrezionale e del Sotto Comitato di azione. Il 25 giugno, stretto in catene, sopra una carretta traballante, circondato da soldati, Speri è condotto a Mantova e rinchiuso nel Castello di San Giorgio. La sua posizione, insieme a quella di altri patrioti, si aggraverà a causa delle rivelazioni fatte agli inquirenti da Castellazzo, uno dei personaggi più controversi del Risorgimento, il quale, cedendo sotto la minaccia delle bastonature e la lusinga dell'amnistia che effettivamente riceverà, fa nomi di congiurati anche non compresi nel registro di don Tazzoli (che sarà giustiziato il 7 dicembre 1852) e svela i retroscena del traffico di armi, delle stamperie clandestine, dei mancati attentati al commissario Rossi e al giornalista Mazzoldi. Speri dal canto suo non confesserà mai alcunché e finirà impiccato a ventotto anni, il 3 marzo 1853, a Belfiore insieme all'arciprete di Revere don Bartolomeo Grazioli e al nobile veronese Carlo Montanari. La loro eliminazione costituirà una specie di rappresaglia di Radetzky dopo la cosiddetta "Rivolta dei Barabba" – i proletari repubblicani delle Fratellanze Operaie – a Milano, avvenuta il 6 febbraio precedente.

Ma in fondo «che cos'è il tempo per chi disprezzando il presente ha sacrata la vita a fondar l'avvenire?» – aveva scritto Mazzini in una Circolare della Federazione della Giovine Italia. Ebbene, nella breve vicenda terrena – umana e politica – di Tito Speri noi possiamo rintracciare il paradigma di un modello esistenziale. Il suo tempo – come quello di tutti i suoi compagni d'avventura e di sventura – è un eterno futuro, una continua promessa di riscatto, rinnovata nelle lacrime e nel sangue. È il tempo dell'urgenza di definire il proprio spazio nella società, che trova sbocco nel progetto di militanza e di fratellanza all'interno di un'associazione egualitaria. «Oggi ancora la nostra è la religione del martirio: domani sarà la religione della vittoria» – si poteva del resto leggere già nel *Manifesto* della Giovine Italia. In una lettera scritta da Speri – ormai braccato dalla polizia – al suo tutore Pilati riecheggia la stessa idea: «Il momento è vicino in cui sarà fatta

la luce, e io potrò mostrarle che io sono fra que' martiri che nelle grandi convulsioni dei popoli sono necessari». E ancora al momento della lettura della sentenza di morte, il 28 febbraio 1853, il giovane rivoluzionario trova la forza di esclamare in faccia al feroce auditore Kraus: «Ma se moriamo, sopravvive a noi la Nazione, e la Nazione ci vendicherà. Noi insegneremo agli Italiani a morire, ecco quello che ci resta a fare». Il messaggio di Mazzini nasce dunque profondamente immerso nella misura temporale dell'aspettativa, della speranza che ha i toni della convinzione e poi quelli della fede.

L'irrompere di tale messaggio costituisce una svolta potente per i più sensibili, i più sofferenti, i più entusiasti. E i giovani che – come Speri e i suoi amici bresciani – lo seguono hanno la consapevolezza di essere una nuova generazione, la generazione dei "nati col secolo", destinatari unici e naturali della dura pedagogia mazziniana. Speri, in particolare, è il prototipo del cospiratore a oltranza, che può pensare di abbassare la guardia – e lasciare la militanza – solo una volta che si sia realizzato l'obiettivo della lotta, che diventa anche il senso di un'esistenza intera. Il modello del cospiratore a oltranza è – direi – geneticamente intrinseco alla predicazione mazziniana e i tratti del militante ideale, che vediamo così ben delineati in Speri, sono quelli dell'impegno della propria vita per la causa: è un'adesione senza riserve, che ben poco può concedere ad aspirazioni di normalità, è una capacità di tensione emotiva prolungata. C'è anche l'ansia per una "prova delle armi", per quel confronto militare procacciatore di gloria che l'eredità napoleonica ha mitizzato e che la gabbia della Restaurazione ha inesorabilmente precluso. In questo senso, ancora esemplare risulta nella biografia di Speri il rapporto con il padre, figlio di contadini e soldato napoleonico, poi modesto artigiano a Brescia, che trasmette al suo ragazzo la passione per le armi, l'amore per la Patria, l'aspirazione alla libertà e all'indipendenza, il desiderio d'avventura.

Anni dopo, fallita nelle Dieci Giornate la rivoluzione in campo aperto, la militanza segreta con le sue parole d'ordine, il senso del gruppo e il cameratismo propri dell'associazione mazziniana, le trame per preparare focolai d'insurrezione locale saranno tutte dimensioni che agiranno da potenti surrogati. È innegabile, altresì, che il ceto medio borghese fu il vero destinatario del messaggio politico mazziniano, trovando nella tensione morale e religiosa di tale messaggio da un lato uno stimolo a lottare per il proprio riscatto contro la reazione imperante, dall'altro una rassicurazione a livello sociale nell'associazionismo contrapposto alla lotta di classe. E d'altra parte,

proprio questa borghesia, soffocata nel suo sviluppo economico, lesa nella sua stessa dignità dal carattere sempre più poliziesco assunto dalla dominazione austriaca, privata di ogni speranza di ricevere appoggio dai Paesi a regime sociale e politico liberale (l'Inghilterra, la Francia, il Belgio), non aveva altra alternativa – nella prima metà degli anni '50 dell'Ottocento – che quella di unirsi ai ceti popolari cercando di sollevarli a favore del sogno dell'Italia unita.

A guardar bene dunque la vicenda di Speri, ci si imbatte in una storia fatta di passioni e di azzardo, di determinazione e di casualità da parte di chi scelse di mettersi in gioco aprendosi a un discorso patriottico radicale basato sull'antinomia non negoziabile liberazione/sottomissione al dominatore straniero. È noto infatti che le centinaia di indagati finirono in buona parte condannati a vari anni di carcere «in ferri» e ben nove furono impiccati. Belfiore, quindi, fu un sacrificio collettivo per superare la dittatura militare, lo stato d'assedio, a favore di una convivenza civile a base democratica, secondo l'ottica della sovranità popolare e non della proprietà dinastica.

NOTA BIBLIOGRAFICA

Nello scrivere il testo di questa conferenza, per l'inquadramento della vicenda dello Speri nel più generale contesto politico italiano della sua epoca mi sono avvalso del sempre utile e valido GIORGIO CANDELORO, *Storia dell'Italia moderna*, vol. IV, *Dalla Rivoluzione nazionale all'Unità 1849-1860*, Milano, UE Feltrinelli, 1982. Per la ricostruzione degli ultimi anni di Tito Speri a Brescia in particolare non ho potuto prescindere dal volumetto scritto da uno dei suoi amici, e testimone diretto delle vicende narrate, FAUSTINO PALAZZI, *Del Comitato Segreto Insurrezionale Bresciano*, Brescia, Stab. Tip. La Sentinella, 1886. Così come non ho potuto non consultare un altro "classico", ossia ALESSANDRO LUZIO, *I martiri di Belfiore*, Milano, Cogliati, 1905. Ma è innegabile che la parola definitiva su questa pagina di storia del Risorgimento l'ha scritta recentemente con la sua monumentale opera che oltrepassa le milleottocento pagine COSTANTINO CIPOLLA, *Belfiore*, vol. 1, *I comitati insurrezionali del Lombardo-Veneto e il loro processo a Mantova del 1852-1853*, e vol. 2, *Costituti, documenti tradotti dal tedesco e altri materiali inediti del processo ai comitati insurrezionali del Lombardo-Veneto (1852-1853),* Milano, Franco Angeli, 2006. A essa mi sono ampiamente ri-

fatto, trovandovi peraltro citate e sintetizzate praticamente tutte le principali pubblicazioni uscite sullo Speri nell'arco di oltre un secolo. Suggestivi spunti di riflessione sulla psicologia dei patrioti mazziniani, fra i quali possiamo a buon diritto includere Tito Speri, mi sono stati offerti, infine, dalla lettura di ARIANNA ARISI ROTA, *I piccoli cospiratori. Politica ed emozioni nei primi mazziniani*, Bologna, Il Mulino, 2010.

«Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 2013, Brescia 2018.
ISSN 0375-6181

ELENA LEDDA*

«NELLO SPIRITO DELLA CITTÀ EROICA» D'ANNUNZIO E BRESCIA**

> «Ho lasciato ieri la terra lombarda. Lungo il viaggio ho scorto, evanescente e silenziosa come un volto di donna appena velato e soffuso nel sogno, la città eroica di Brescia. Tra la nebbia sottile, morbidamente si plasmavano, come cammei, i fantasmi di cupole e campanili e il colle sereno con la sua fortezza vegliava claustrale. Era forte il desiderio di varcare la soglia dei luoghi antichi e penetrarvi alla scoperta della Vittoria[1], ma l'ora era ormai tarda […]».

Si potrebbe pensare a una pura trasfigurazione lirica, ma chi conosce il luogo e il tempo sa quanto, seppur nei toni del preziosismo dannunziano, sia realistica questa descrizione.

---

* Dannunzista, segretaria accademica dell'Ateneo di Salò.

** Conferenza tenuta mercoledì 13 novembre 2013.

[1] Si tratta della statua di Nike, personaggio della mitologia greca, personificazione della vittoria, che è per l'appunto la traduzione del termine greco *νίκη,* raffigurata come una donna con le ali. Nike è figlia del titano Pallante e della ninfa Stige e sorella di Cratos (Potenza), Bia (Forza) e Zelos (Ardore). Secondo la mitologia classica, Stige porta i suoi quattro figli da Zeus quando quest'ultimo sta raggruppando gli alleati per la guerra contro i Titani. Zeus nomina Nike condottiera del suo carro divino, ruolo in cui è spesso ritratta nell'arte classica greca, e nomina tutti e quattro sentinelle del suo trono. La maggior parte delle altre divinità alate aveva perso le ali prima di giungere al periodo classico greco.

Nike è strettamente legata alla dea Atena a cui è dedicato il tempio, costruito intorno al 425 a.C., sul lato ovest dell'acropoli, presso i Propilei. Qui una statua di culto arcaico la rappresenta priva di ali. Pausania, viaggiatore e geografo del II secolo d.C., racconta che sono gli ateniesi a tagliarle le ali perché la dea e, dunque, la vittoria, non si allontani mai più dalla loro città.

È un crescendo ritmato quello che si legge nelle parole scritte dal poeta nella missiva[2] destinata all'amico filologo Francesco Novati. Dalle vibrazioni più basse della subitanea apparizione della città, seppur offuscata, il tono sale quando lo scrittore mira all'identificazione dei soggetti storico-architettonici e poi culmina nel desiderio di «penetrarvi alla scoperta».

È la prima «istantanea» che d'Annunzio dedica alla città bresciana tornando da Milano dopo aver tenuto, il 1° marzo 1901, invitato dall'Associazione Lombarda dei Giornalisti, l'inaugurazione della cattedra di Umanesimo dell'Università Popolare e la presentazione della *Notte di Caprera*[3], di fronte a un pubblico folto ed entusiasta.

L'occasione di sostare a Brescia si presenta al poeta nel luglio dell'anno successivo quando accetta, dopo alcuni rinvii, l'invito di Massimo Bonardi[4] a tenere, presso la «Dante Alighieri», la lettura di alcune liriche che entreranno a far parte, di lì a poco, del *Libro primo* delle *Laudi*, *Maia.*

Al primo invito del deputato bresciano, d'Annunzio risponde con una lettera da Settignano datata 10 febbraio 1902:

> «[…] mi perdoni l'indugio nel rispondere alla Sua lettera cortese e bella. Da gran tempo io desidero di venire ad adorare la Vittoria che inspirò al mio grande Maestro[5] un'ode sublime. Sarò a Milano verso i primi di marzo, probabilmente. Spero che nessuna circostanza avversa m'impedisca di venire a Brescia per la lettura che la Dante Alighieri mi chiede. E mi sarà compenso larghissimo la gioia di vivere

---

[2] Lettera datata 2 marzo 1901 (in Archivio privato M. P.) a Francesco Novati (Cremona, 10 gennaio 1859 – Sanremo, 27 dicembre 1915). Allievo di Alessandro D'Ancona all'Università di Pisa, il Novati ottiene nel 1883 la cattedra di Storia comparata delle letterature neolatine alla Regia Accademia Scientifico-Letteraria di Milano e nel 1886 quella di Letterature neolatine nell'Università di Palermo.

[3] Ode civile, già in opuscolo sotto il titolo *La canzone di Garibaldi.*

[4] Nasce a Iseo nel 1850 e muore a Roma nel 1905. Laureato in giurisprudenza, si dedica all'avvocatura e al giornalismo. Divenuto direttore della «Provincia di Brescia», è nominato consigliere comunale e provinciale, poi deputato, per otto legislature, alla Camera. Nel 1898 è nominato presidente dell'Ateneo di Brescia.

[5] Allude all'ode barbara del Carducci, *Alla Vittoria*, composta nella prima metà del 1877, suggerita da due gite che il poeta compie a Brescia: la prima nell'estate 1871 insieme a Carolina Cristofori, la seconda nell'ottobre 1876. La lirica accoglie i versi: «Lieta del fato Brescia raccolsemi, / Brescia la forte, Brescia la ferrea, / Brescia leonessa d'Italia / beverata nel sangue nemico».

qualche ora nello spirito della città eroica. Null'altro potrebbe il poeta accettare».[6]

D'Annunzio si trattiene a Brescia un solo giorno, il 7 luglio, perché ufficialmente atteso, in quello successivo, da Giuseppe Treves a villa Cordelia, sul lago Maggiore. Più verosimilmente ad attenderlo è la giovane e attraente nipote dell'editore, Olga, verso la quale prova, da alcuni mesi, una «voluttuosa attrazione di sensi e di vitale piacere».

La visita alla città è, dunque, fuggevole, ma tanto basta al poeta per recarsi ad ammirare la «grande Nike» nel Museo dell'Età romana, coglierne l'essenza, annotarla, per poi idealizzarla nei versi ieratici e celebrativi del sonetto *Brescia* raccolto tra le *Città del silenzio* nel secondo Libro delle *Laudi*, *Elettra*.

Brescia, ti corsi quasi fuggitivo
nell'ansia d'una voluttà promessa!
Ed ebbi onta di me, o Leonessa,
per la vil fiamma che di me nutrivo.

Sol cercai nel tuo tempio il vol captivo
della Vittoria, con la fronte oppressa.
Repente udii su l'anima inaccessa[7]
fremere l'ala di metallo vivo.

Bella nel peplo dorico, la parma
poggiata contro la sinistra coscia
la gran Nike incidea la sua parola.

«O Vergine, te sola amo, te sola!».
Gridò l'anima mia nell'alta angoscia.
Ella rispose: «Chi mi vuole, s'arma».

Il trasferimento dagli appunti al testo formale comporta in genere in d'Annunzio, fin dal tempo di *Canto novo*, un affinamento stilistico

[6] Lettera di G. d'Annunzio a Massimo Bonardi, in Archivio Personale del Vittoriale (A.P.V.), inv. n. 29890.

[7] In accesa, nel manoscritto (f. 5082). La variazione cassata è «indefessa».

operato attraverso sostituzioni preziose. In questa lirica si può assistere a un fenomeno di alleggerimento e rarefazione lessicale nel passaggio dal dato informativo alla realizzazione poetica. La citazione, il clima di «sospensione meditativa», l'acclamazione e l'incitamento finale sono gusto di travestimento prezioso, estetizzante, che si serve del passato per fissare immagini sottratte al tempo.

Quella che d'Annunzio liricizza, come del resto nella sua ode alcaica Carducci, maestro di civismo e di austerità espressiva, è la bronzea statua della Vittoria[8] rinvenuta la sera del 20 luglio 1826, in parte smontata, priva delle ali, accuratamente nascosta[9] sotto le scalinate del tempio capitolino.

L'opera, attualmente conservata nel Museo di Santa Giulia, al tempo della visita dannunziana si trovava nel vecchio Museo civico, istituito per volontà dell'Ateneo di Brescia e della Congregazione municipale, «tra un ammasso di materiali – scrive Gaetano Panazza – che conferiva alle tre sale museali un curioso aspetto di magazzino mentre all'esterno, fra le piante e i fiori, si scorgevano, in un romantico disordine, colonne, steli e frammenti scultorei».

Nel 1904 d'Annunzio torna a Brescia in compagnia di un'altra «Nike», la marchesa Alessandra Starabba di Rudinì[10], donna di straordinario fascino, dal corpo statuario «affinato dalla sensualità ellenica», che risiede tra Roma, Firenze e Garda[11], cittadina della

---

[8] Sappiamo, oggi, che la statua è da attribuire alla scuola di Cleomene III, artista eclettico del I secolo d.C. ed è considerata una felice ripresa romana, tramite la replica di Capua, proprio dell'Afrodite di Milo del IV secolo a.C. che, posto il piede sull'elmo di Ares, si specchia nel suo scudo. È lecito pensare, quindi, che la statua sia stata trasformata in Vittoria all'epoca di Vespasiano, in occasione della costruzione del *Capitolium.*

[9] Nascosta, probabilmente, perché non fosse fusa, al fine di ricavarne delle armi, durante le invasioni delle genti barbariche, o più semplicemente, per evitarne, in tempi sospetti, la venerazione.

[10] Figlia del marchese Antonio, presidente del Consiglio dei Ministri del Regno d'Italia dal 1891 al 1892 e dal 1896 al 1898, soprannominata «Nike» dallo stesso poeta, «... aveva una cultura non comune ed era donna passionale; ma più di tutto a far breccia nel poeta erano state le sue forme eccezionali e il nobile portamento. Era fine "in ogni suo tratto"; luminosa, aveva nella linea slanciata della persona, nel malizioso splendore dei grandi occhi azzurri, nell'aureola d'oro dei capelli, un fascino che incantava, un potere di seduzione a cui nessuno poteva sottrarsi…». (Cfr. A. Mazza, *I grandi amori di Gabriele d'Annunzio*, Brescia, Zanetti, 2005, p. 77).

[11] Nella dimora della nobildonna, d'Annunzio trascorre giorni di passione nell'estate del 1904.

sponda veronese del Benàco. Con lei rivede l'emblematica scultura bronzea e sale al colle Cidneo.

Dopo il 1904 altre sono le opportunità per il poeta di ritornare a Brescia: la prima è quella legata al terzo circuito automobilistico della «Targa Florio»[12] che si svolge nell'anello stradale Brescia-Cremona-Mantova-Brescia.

Vi si reca fra il 31 agosto e il 3 settembre 1907 in compagnia d'una nuova amante, la contessa fiorentina Giuseppina Giorgi Mancini, soprannominata «Giusini» e «Amaranta» nel *Solus ad Solam*[13], alla quale tempo dopo scriverà: «Oggi si compie l'agosto, mese per noi di sofferenza e di gaudio. Or è un anno era per compiersi il sogno ardente di Brescia. Il sogno di Tristano passava su di noi, nella notte […]»[14].

La presenza del poeta a Brescia, che ha preso alloggio in Corso Magenta 41, passa, tuttavia, quasi inosservata. Solo «La Tribuna» del 1° settembre segnala la sua partecipazione al ballo offerto dall'Automobile Club di Milano presso il Grand Hotel Vittoria. La stampa locale dedica più spazio a Giovanni Pascoli, anch'egli in città per diporto.

È forse più il tempo che d'Annunzio, nell'occasione, dedica alla visita «solitaria» dei luoghi cittadini «estasianti per la loro storia e civiltà» che non quello che impiega ad assistere alle gare.

Diverso, sotto molti aspetti, è invece il suo approccio con la città nel settembre 1909, in occasione del primo Circuito aereo internazionale di Montichiari, dove egli appare – sul campo aviatorio – tra alcune figure di spicco.

Ha, tra gli altri, un osservatore d'eccezione, Karl Kafka che lo nota «piccolo e debole, mentre sgambetta apparentemente timido davanti al conte Olofred».

A Montichiari il poeta sperimenta personalmente l'ebbrezza del volo, prima, in maniera repentina, con Curtiss, poi con Calderara,

---

[12] Tale denominazione è assunta dalla competizione automobilistica, in precedenza chiamata *Coppa Brescia*, a partire dal 1905. Deriva dalla decisione di Vincenzo Florio di istituire un premio di 50 000 lire e una coppa (opera del parigino Polak) da assegnare alla casa costruttrice che avesse vinto più volte nell'arco di 7 edizioni.

[13] Sull'opera e la figura della protagonista si veda, in particolare, G. D'ANNUNZIO, *Solus ad solam*, introduzione e note di Federico Roncoroni, Milano, Mondadori,1979, pp. 5-56.

[14] Cfr. G. D'ANNUNZIO, *Solus ad solam*, p. 133 sgg.

confidando al giornalista Luigi Barzini del «Corriere della sera» e alla «Sentinella bresciana» le sue prime impressioni:

> «Vi ripeto, una sensazione divina […]. Vorrei essere aviatore! E il rumore del motore si perde nell'immensità dello spazio libero; invece di stordire, pare che quel rombo concentri ogni facoltà e diventi così un elemento del piacere. Tutte le sensazioni del volo sono nuove. Quel leggero movimento di beccheggio dell'aeroplano, che nei primi istanti provoca una sensazione improvvisa di vuoto, come una lieve vertigine, finisce per essere desiderabile [...]. Distaccandosi dalla terra pare che si abbandoni la materia. Ci si sente lievi, eterei, trasfigurati. E come esprimere la stranezza di sogno che hanno le cose viste dall'alto, fuggendo? […] Invidio questi uomini che hanno fatto del volo lo scopo della loro vita».

Debitrice della sua infatuazione per il mondo aeronautico è l'elaborazione della narrazione in fieri: *Forse che si forse che no*, nata dalle pagine del *Solus ad solam*, confessione dell'amore per Giuseppina Mancini. Alla «fiammante passione amorosa» – secondo un'intervista rilasciata a «La Tribuna» il 4 giugno 1909 – in d'Annunzio si va coniugando la rappresentazione «delle forme eroiche della civiltà moderna» (l'automobilismo – conosciuto due anni prima a Brescia sotto l'aspetto competitivo – e l'aviazione). Ma è in particolare l'aviazione ad attrarlo «per la sua forza moderna, innovativa, sensuale: erotica-eroica».

Lo sfondo del romanzo è quello della bassa pianura lombarda, per la verità un po' di maniera, con «i salici della pianura fuggente, i pioppi, i gelsi, in filari lungo gli argini verdi, dove tutte le linee che seguono l'orizzonte, in concorde lentezza, si prolungano verso l'infinito».

La vicenda vede protagoniste le figure di Paolo Tarsis e Giulio Cambiaso con le sorelle «diversamente amate», ma anche la statua della Vittoria bresciana che, sul terreno aviatorio, torna a rivivere in frammenti paradigmatici:

> Imagine di eternità incontro a quell'apparato precario, forma di perfetta bellezza sopra quelle linee senz'arte, fra tutto quel legno polito materia insigne colorata dai segreti dei secoli e dagli spiriti della terra, nel mezzo del campo sorgeva alla sommità d'una colonna romana la statua della Vittoria. Liberata dal carcere astruso, fuor del triste museo ingombro di are di plinti e di anfore discesa pei deserti gradi di pietra invasi dall'erba, era venuta non con la sua quadriga trionfale ma con un carro rustico, col plaustro dei coloni di Roma, tratto da sei duri

buoi lombardi per la strada che conduce al contado di Vergilio. Le aveva fatto corteggio il popolo prode. Imposta al capitello corinzio involto di acanti corrosi, ora viveva nel cielo come quando il giovanissimo capo e l'omero potente e l'apice dell'ala aquilina coronavano il fastigio del tempio eretto a piè del Cidneo da Flavio Vespasiano fondatore di anfiteatri. Verde come la fronda del lauro, glauca come la foglia dell'oleastro, su la svelta colonna dalle scannellature cupe ella perpetuava il gesto misterioso con le mani dalle dita tronche ove ancor lucevano le tracce dell'oro cesareo.[15]

E ancora:

S'avvicinava l'anniversario eroico. Già correva il nono mese dal giorno del lutto. Il popolo di Brescia, apprestandosi alla nuova festa dedàlea, aveva decretato di porre un segno in memoria del caduto su la pianura sottoposta al suo immenso stadio azzurro. Dopo le gare la statua della Vittoria sul carro rustico, sul plaustro dei coloni di Roma tratto dai sei buoi lombardi, era tornata nella sua cella a piè del Cidneo; ma la colonna romana dalle scannellature profonde era rimasta alzata nel mezzo del campo, col suo capitello corinzio involto di acanti corrosi, vedova del simulacro. Per decreto del popolo prode una statua novissima, fusa nel bronzo fornito dall'erario civico, doveva sostituire l'antica e rimanervi in perpetuo a commemorazione dell'eroe ligure.[16]

Quando, prima di raggiungere il campo di Montichiari, d'Annunzio passeggia indisturbato tra le vie antiche della città di Brescia e si reca in visita ai luoghi storici che più ama, ne traspone esperienza e sensazioni in brevi note di taccuino:

Il Museo Civico a Brescia – La piazzetta deserta – Il cancello – Nella piazza la Chiesa di San Zeno con i delfini attorti

A sinistra, contro la casa del custode un melograno in fiore, che copre tutta la muraglia Una fontanella geme in una vasca fatta di un capitello vuoto -

Capitelli corrosi ammonticchiati vecchie pietre – Dinanzi la scalinata di pietra nei cui interstizii cresce l'erba – Tronchi di colonne scanalate, grigiastre, biancastre – Di qua e di là dalla scala fiori di giaggioli delicati, e qualche rosaio -

---

[15] Cfr. G. D'ANNUNZIO, *Forse che si forse che no*, Milano, Mondadori, 1959, p. 64.

[16] Ibid. p. 401 sgg.

> Cippi – Frammenti di architravi – Un oleandro fiorito-
>
> Si entra in una grande sala dalle pareti coperte di iscrizioni – Le vetrine funebri – piene di bronzi e di vetri Nella stanza chiara – dove il sole entra – ingombra di are, di plinti, di anfore, di bassi rilievi è la Vittoria di bronzo – Tiene il piede destro a terra, il sinistro alzato, forse poggiato su che? – su l'occipite del vinto? Le due braccia fanno un gesto incomprensibile le mani sono mutilate con lievi tracce di dorature – Ha il diadema d'argento
>
> Nell'interno della Vittoria fu trovata la statuetta dorata dello schiavo con le braccia legate dietro le reni –
>
> La Vittoria era sul carro – teneva forse le redini e una corona – La testa piccola come quella d'Isabella La capellatura ondeggiata, costretta dal diadema d'argento Il braccio sinistro ha l'ascella divaricata, mal connessa – L'ala sinistra è rotta. Il peplo cade sul dorso del piede […].[17]

La Nike bresciana riveste, dunque, per d'Annunzio, non solo un ruolo simbolico e artistico, ma anche sentimentale e quando, nei primi anni '30 del secolo scorso, i membri dell'Associazione «Combattenti bresciani» scrivono al poeta al Vittoriale, per informarlo dell'intenzione di donargli un calco della loro «Vittoria alata», egli risponde che desidera sia corrispondente a quella ritrovata in origine, cioè senz'ali.

E nel suo ultimo messaggio *Per i bresciani morti nella conquista d'Africa*, datato 17 agosto 1936, tiene a precisare:

> Alla podestà di Fausto Lechi in Brescia: che è tuttora orgoglio latino. Brixia praeclaris inclyta bellis. Oggi la nostra città sembra effigiata in una sola effigie spirante. Esprime in anima quella che in bronzo finge: e, togliendole alla fine le ali non sue, le ridona le sue vere di origine divina e maschia. Il nome di mascula oggi le si addice come non mai. Non è oggi tutta ali sopra i suoi vivi che tornano e sopra i suoi morti presenti come i vivi in eterno?

Di Brescia leggiamo ancora tra le pagine dei *Taccuini*, quando d'Annunzio la sorvola in tempo di guerra. Durante la ricognizione aerea del 4 settembre 1917, annota:

---

[17] Cfr. G. D'ANNUNZIO, *Taccuini*, a cura di Enrica Bianchetti e Roberto Forcella, Milano, Mondadori, 1965, p. 547.

> Il lago è immobile, come allora[18]. Le nuvole vi si specchiano […] A un tratto la nuvola si dissolve. Tutto è azzurro, come un'ebrezza improvvisa, come un capo che si rovescia per ricevere un bacio profondo.
>
> Il lago è d'una bellezza improvvisa, indicibile. E il Nemico è tuttavia laggiù!
>
> Intorno a Sirmio le vene di smeraldo. S'odono i violini e le viole di Salò… Passiamo su Desenzano alle 10 e 25′. La pianura tutta s'indora. Brescia e la strada sono come un aquilone abbattuto in cima a una lunga cordicella bianca.
>
> Ecco che dal monte[19] arriva un corteggio di nuvole. Passano sotto la carlinga, con lunghi dossi paralleli. Riappare la cordicella che tiene Brescia […].[20]

La scrittura dannunziana che, anche nelle brevi annotazioni, accomuna sempre cose e sentimento delle cose, ritorna sulla città bresciana negli anni di vita gardonese. Lasciata Fiume dopo che il suo «disobbedisco» si è trasformato di fatto in un sofferto «obbedisco» per evitare spargimento di sangue fraterno nella città olocausta e abbandonato l'angusto appartamento veneziano di palazzo Barbarigo, il poeta si muove alla volta di una nuova «Caprera». Avrebbe potuto scegliere l'Umbria francescana, la Versilia carducciana o la manzoniana terra lariana, predilige, invece, il seducente Bènaco e un luogo a poco più di trenta chilometri da Brescia.

A Gardone, in località Cargnacco, al sommo di un'altura circondata da frutteti e giardini, fra ulivi e cipressi, lo attende il rustico edificio requisito dal Governo allo storico dell'arte tedesco Henri Thode. «Prendo possesso – scrive *nell'Atto di donazione al popolo italiano* – di questa terra votiva che m'è data in sorte, e qui pongo i segni che recai meco, le mute potenze che qui mi condussero».

In un primo tempo si limita a migliorie provvisorie, poi – sempre con l'ausilio dell'ingegnoso e fidato architetto Maroni, che si avvale anche di artisti e artigiani bresciani – inizia a trasfigurare l'abitazione e il parco con lo stesso fervore che lo aveva ispirato nelle precedenti dimore della Capponcina e di Arcachon fino a crearne «quel libro religioso che mi pensai preposto ai riti della patria e dai vincitori latini chiamato il Vittoriale».

---

[18] Allude al periodo in cui frequentava Alessandra di Rudinì.

[19] Il monte Maddalena.

[20] Cfr. G. D'ANNUNZIO, *Taccuini*, op. cit. p. 967 sgg.

«Nessuno immagina con che ansia io sia entrato in questo rifugio, con che bisogno di sprofondarmi in me stesso e nella più segreta sorgente della mia poesia» ripete frequentemente ai selezionati amici che gli fanno visita mentre si aggira nei meandri della nuova casa sempre più alienata dall'esterno. Continua a vestire gli abiti di Casanova e di guerriero, di debitore insolvente e di venturiero, ancora una volta, senza ventura, ma soprattutto di custode di se stesso impedendo che interferenze o sollecitazioni stravolgano quella sua nuova esistenza quotidiana dove frammentarietà e accidentalità lasciano il posto a una più rassicurante consuetudine.

Tra le prime visite ufficiali bresciane al nuovo cittadino gardonese (pochi giorni dopo da lui ricambiata) si annovera quella del poeta dialettale Angelo Canossi. Il cantore della brescianità aveva conosciuto d'Annunzio ai tempi del Collegio Cicognini di Prato e – in quell'occasione – ne aveva ricevuto un'impressione non molto gradevole:

> «D'Annunzio è giovane vanesio, privo di avvenire, trascurato nell'abbigliamento, i calzoni sono sempre rappezzati, un cappello a sbrindulù che faceva pietà: gli stivali senza tacchi, non portava mai cravatta e quasi mai colletto».[21]

La prima impressione diverge molto da quella successiva, datata settembre 1909, subito resa pubblica, in occasione del primo circuito aereo di Montichiari:

> «Snello scattante, due baffetti arditi, all'insù; un'eleganza raffinatissima, giacca tweed, pantaloni bianchi e le scarpe in tinta con le ghette. Tutto in tiro, come un damerino dandy, sul campo fangoso prima di salire su un traballante aereo».

Altri incontri avvengono tra i due poeti al Vittoriale. Nel 1923, alla vigilia della Domenica delle Palme, Canossi vi si reca per ritirare un fascio di rami di olivo da portare all'Istituzione della «Memoria», accompagnato da un biglietto autografo di d'Annunzio che recita «A Brescia, gli Ulivi del Vittoriale, nella domenica santa, crescunt». La notizia della visita, durante la quale i due letterati si scambiano opinioni sulle liriche vernacolari e d'Annunzio annuncia che sta imparando il dialetto bresciano, è segnalata dalla «Provincia di Brescia». Al direttore del quotidiano, l'autore pescarese telegrafa, di lì a poco:

---

[21] Cfr. G. FURLAN, *Canossi. Poeta della Brescianità,* Brescia, S.T.E., Giulio Vannini, 1949.

> «Mi è carissimo l'affettuoso ricordo del buon Poeta bresciano, che amo ed ammiro da tempo. Sono ormai vostro cittadino per decreto di sovrana gentilezza».

L'ultima visita di Canossi a d'Annunzio è del settembre 1927 quando accompagna alcune comparse di Brescia scritturate per interpretare il ruolo dei pastori nella suggestiva rappresentazione della *Figlia di Iorio* sul Colle Mastio del Vittoriale. È in questa occasione che dona i suoi noti versi

Come d'Abruzzo il magico cantore
Si fè brescian tra i lauri gardonesi,
Così i Bresciani, qui per mutuo amore
Corrono a trasformarsi in Abruzzesi!

all'amico abruzzese il quale tenta, tra la benevola ilarità dei presenti, di tradurli nel dialetto bresciano.

Mentre sempre più rare, negli anni benacensi, sono le uscite del «monarca in esilio» dalla «cittadella fortificata», la scrittura, quella epistolare – in particolare – si accresce favorendo un fitto ordito di conoscenze, di amicizie e legami in ambito culturale, politico e sociale nella città di Brescia.

D'Annunzio, sappiamo, pone meticolosità nel curare l'immagine di sé attraverso le lettere che vivono «in una zona intermedia fra il gesto e il testo, fra la creazione di uno stile e l'intrigo con la vita»[22]. È nei suoi epistolari e in quelli dei corrispondenti, dunque, che possiamo ancora trovare qualche sorpresa degna di menzione che ci aiuta ad aggiungere nuovi tasselli alla biografia del nostro, laddove l'opera letteraria non ci sostiene. Ma non solo. Carteggi e documenti sparsi poco esplorati ci consentono di ridare un po' di luce e di verità a storie cadute nell'ombra o a correggere le inesattezze dei pochi che ne avevano fiutato distrattamente le tracce.

Del legame con la città e i suoi cittadini più o meno illustri, nel tempo gardesano, molto si legge nelle carte epistolari[23] conservate

---

[22] Cfr. G. D'ANNUNZIO, *Lettere a Jouvence*, prefazione di Pietro Gibellini, a cura di Elena Broseghini, Milano, Rosellina Archinto, 1987, p. 5.

[23] Cfr., unitamente alle voci menzionate nel *Catalogo delle lettere* (in «Quaderni Dannunziani» XLII-XLIII, 1976), con relativi rimandi all'Archivio Personale del Vittoriale (A.P.V.), la cartella *Brescia (Provincia e Comune),* I, 5 e Ateneo di Brescia, XVI, 5, conservate nell'Archivio Generale del Vittoriale (A.G.V.)

negli archivi del Vittoriale. Sono missive firmate dalle alunne del «Gambara»[24] che lo invitano nella loro scuola, dalla Società podistica bresciana che gli chiede il conio di un nuova denominazione, dal Comitato per le onoranze ai Ferrovieri bresciani che richiede un motto, dal generale di Divisione Militare[25] Roberto Segre che lo sollecita all'inaugurazione del nuovo campo sportivo, dalla Presidenza della Provincia che formula una richiesta[26] di contributo per la costruzione della casa della Madre e del Bambino, dall'avvocato Fornasini dell'Ateneo di Brescia che lo nomina nuovo socio[27], dagli Orfanelli dell'Istituto di Via Mentana che chiedono di potergli far visita al Vittoriale. E molte altre.

Sono documenti epistolari che riconducono a situazioni d'ordine istituzionale e storiografico utili, anche se non eclatanti, sia alla ricostruzione di alcuni momenti significativi della vita del poeta che a quelli della storia bresciana. S'intersecano date, episodi, situazioni memorabili su una filigrana a metà passante fra realtà e leggenda, fra biografia e litografia d'ambiente. I temi riscontrati, che spesso travalicano la quotidianità, si snodano anche attraverso le citazioni di protagonisti bresciani del passato come Luca Marenzio[28] del quale fa eseguire alcuni raffinati madrigali dal suo «Quartetto veneziano» nelle occasioni «più nobili» del Vittoriale, Veronica Gambara[29], «la nipote di Ginevra Nogarola signora di Correggio virtuosissima», elogiata fin dai tempi in cui frequentava Eleonora Duse o Cesare Arici[30] che ritiene «autore di versi di vergiliana purezza» e che legge

---

[24] La richiesta reca la data del 7 giugno 1922.

[25] La lettera intestata porta la data del 5 giugno 1925.

[26] Lettera datata 10 aprile 1936.

[27] D'Annunzio è nominato socio effettivo dell'Ateneo di Brescia il 31 dicembre 1922.

[28] Luca Marenzio o Marenzi (Coccaglio, 18 ottobre 1553? – Roma, 22 agosto 1599) è compositore, cantore e liutista italiano, tra i più acclamati autori di madrigali del suo tempo. Figlio di un notaio cancelliere bresciano, riceve i primi insegnamenti musicali presumibilmente da Giovanni Contino, maestro della cattedrale di Brescia. Diviene a sua volta maestro di cappella, prima del cardinale Cristoforo Madruzzo, poi del cardinale Luigi d'Este. Pubblica molti libri di madrigali, più volte ristampati, diffusi in Italia e all'estero.

[29] Nasce nel vecchio castello di Pralboino, la notte tra il 29 e il 30 novembre 1485, da nobile ed erudita famiglia. Di costei d'Annunzio conosce la storia dai tempi della Capponcina, quando ne scrive, con toni elogiativi, a Eleonora Duse.

[30] Poeta, nato a Brescia nel 1782 e ivi morto nel 1836, professore di eloquenza nel liceo cittadino e membro dell'Ateneo locale, si rivela nel 1805 con un poema didascalico: *La coltivazione degli ulivi* (altri poemi suoi dello stesso genere sono: *Il*

attraverso le lodi di Monti e Foscolo durante il periodo francese, mentre nel periodo gardonese nell'edizione originale dei suoi *Inni di Bacchilide*[31].

Fra l'incanto del passato d'una città dallo spirito eroico e il presente d'un luogo dell'anima dove anche le figure più semplici si muovono per lui in uno straordinario sincretismo affettivo, d'Annunzio non ha possibilità di scelta. Li ama in eguale misura e non potrebbe essere diversamente.

Lo ricorda anche Angelo Canossi nei suoi delicati versi:

Fra Gabriel, vardé
sté foja de ligabosc e sté tré viöle,
e uliga 'n po' de bé.
e alura capirì
perchè V'ho dit chè si
pròpe 'l «nost söcher sura le maöle».[32]

corallo, 1810; *La pastorizia*, 1814; *L'origine delle fonti*, 1833). Lodato dal Giordani, dal Monti e dal Foscolo, fu ritenuto convinto avversario dei romantici, ma non si sottrasse all'influsso della poesia manzoniana (nel 1828 pubblicò *Inni sacri*). Nel 1815 aveva composto *Inni di Bacchilide*, fingendo di tradurli da un originale greco, e un macchinoso poema epico, *Gerusalemme distrutta* (di cui pubblicò solo sei canti, 1819).

[31] Dono dell'amico Antonio Masperi.

[32] Cfr. Angelo Canossi a Gabriele d'Annunzio (A. G. XXIX, 5)

«Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 2013, Brescia 2018.
ISSN 0375-6181

MARIO GORLANI*

DAL SUFFRAGIO ELETTORALE MASCHILE A QUELLO MASCHILE E FEMMINILE**

Per ragionare intorno alle trasformazioni del diritto di voto e dei sistemi elettorali a cavallo delle due grandi guerre – in sintesi: delle modalità e del grado di coinvolgimento del popolo nella scelta dei suoi organi di governo e, quindi, del tasso di democraticità espresso dal nostro ordinamento – occorre muovere da una premessa di carattere storico-politico e sociale.

Com'è noto, il nostro Paese ha conosciuto, in quel periodo, la prima vera industrializzazione; a essa – e in ragione di essa – si accompagna la nascita dei grandi partiti di massa (PSI, 1892; PPI, 1919; PCI, 1921), che danno voce e rappresentanza politica all'interno delle istituzioni ai nuovi ceti popolari.

Questa transizione economica, sociale e politica segna il definitivo tramonto degli schemi della classe borghese e liberale e dell'età giolittiana. Si assiste anche al disgelo dell'impegno dei cattolici, e il Patto Gentiloni ne è il suggello fondamentale.

Inevitabilmente, in questo contesto, cambia anche la relazione tra elettorato e rappresentanti, che non è più, come nell'Ottocento, di natura clientelare e personale. L'affermarsi sulla scena politica di nuovi ceti sociali e di masse che chiedono rappresentanza impone di riconsiderare i modelli elettorali, non soltanto in ordine all'allargamento dell'elettorato attivo, ma anche in relazione alle vere e proprie modalità di scelta degli eletti.

---

* Professore di Diritto costituzionale presso l'Università degli Studi di Brescia.

** Conferenza tenuta mercoledì 20 novembre 2013.

Se infatti il sistema maggioritario, in vigore nell'Italia unita fino agli inizi del 1900, si confaceva alle esigenze di un ceto politico ristretto e di un corpo elettorale limitato alla classe benestante e istruita, perché consentiva di scegliere i rappresentanti all'interno di una sola classe sociale, con l'avvento dei partiti di massa e di un ruolo sociale e politico attivo delle masse produttive diventò necessario non solo allargare progressivamente il suffragio, ma anche definire modalità di elezione che consentissero una rappresentatività effettiva dell'intero corpo elettorale.

In questo senso, la scelta del sistema proporzionale, introdotto nel 1919, fu il frutto delle trasformazioni politiche in corso dalla società dei notabili che caratterizzavano gli ordinamenti borghesi ottocenteschi a quella, moderna e attuale, dei partiti politici di massa.

La stessa campagna elettorale cambia fisionomia: da un dibattito sui bisogni locali del singolo collegio a temi di più ampio respiro sociale, che interessavano tutta la popolazione.

L'introduzione del sistema proporzionale ha ripercussioni anche sulla forma di governo, a riprova del legame indissolubile che sussiste tra il primo e la seconda, tra criteri di scelta dei rappresentanti e rapporti che s'instaurano tra gli organi costituzionali. Con il sistema proporzionale, infatti, cambia, definitivamente, anche l'idea che il titolare del potere esecutivo sia il Re, che si contrapponeva alla classe borghese e produttiva, rappresentata nel Parlamento titolare del potere legislativo.

Il Governo, mediante un più stretto rapporto di fiducia con il Parlamento, diventa organo sempre più autonomo dal Sovrano, chiamato a rappresentare gli interessi globali della nazione. In questo senso, la legge del 1919 segna «una vera e propria rivoluzione costituzionale con cui la forma di governo di partito legittimato in virtù del mandato ricevuto dal corpo elettorale si sostituì al tradizionale governo di gabinetto».

La trasformazione della legge elettorale diventa così un elemento determinante della trasformazione della forma di governo a Costituzione immutata.

La modifica del sistema elettorale accende i riflettori anche su altre questioni di natura strettamente tecnica, che riguardano, oltre all'estensione del suffragio, anche il tema dell'obbligatorietà del voto.

Si discute inoltre dei meccanismi elettorali veri e propri e dei loro potenziali effetti.

Si sa che il sistema proporzionale senza correzioni favorisce un'ampia partecipazione e un meccanismo d'interdizione tra le forze politiche; mentre il sistema maggioritario si attaglia meglio a società più omogenee, come lo era quella post-unitaria, almeno in termini di partecipazione politica; e inoltre favorisce il formarsi di governi e la loro stabilità.

Va ricordato, peraltro, che tutta la nostra Costituzione è costruita sul presupposto implicito dell'adozione di un sistema proporzionale, anche senza menzionarla mai esplicitamente e senza perciò escludere la possibilità di far ricorso a sistemi diversi, come poi effettivamente avvenuto a partire dagli anni '90.

Tra il 1912 e il 1945 il nostro Paese conosce diverse e ripetute modifiche della legge elettorale – nel 1912, nel 1919, nel 1923 e poi nel 1945-46 – a riprova che la legge elettorale, nei momenti di maggiore difficoltà politica, è il primo strumento su cui si interviene per trovare soluzioni; ma che, spesso, questo sforzo è vano. D'altra parte, le frequenti e ravvicinate modifiche di quegli anni testimoniano una società in trasformazione e tensioni sociali e politiche che non trovarono risposta, sino a culminare nello sbocco del fascismo.

Come osserva Sturzo:

> Storicamente possiamo rilevare un fatto interessante che nei Paesi dove i partiti sono stabili, le leggi elettorali tradizionali sono rispettate e non subiscono altri cambiamenti tranne quelli di adattamento al progressivo sviluppo della popolazione avente diritto al voto. Negli altri Paesi, dove i partiti sono numerosi e fluidi, le leggi elettorali sono spesso ritoccate o rifatte, variando sistemi e modi per poterle adeguare alla situazione del momento. Vale anche la pensa di sottolineare che, in alcuni Paesi, è affannosa la preoccupazione di ottenere, attraverso le elezioni, una maggioranza effettiva e solida e quanto meno possibile frazionata, per evitare l'intrigo di gruppi e di partiti che con il loro facile spostarsi indeboliscono le basi di ogni Governo.

Venendo in dettaglio alle singole leggi, la prima significativa modifica alle leggi maggioritarie dell'Ottocento si ha con il Testo Unico n. 666 del 1912, con il quale viene riconosciuto il suffragio universale maschile a tutti coloro che hanno compiuto 30 anni, oppure a coloro che hanno compiuto i 21 anni, ma che hanno prestato servizio effettivo nell'esercito o in altri corpi, che hanno superato l'esame di compimento del corso elementare inferiore, che hanno ricoperto particolari cariche, o che hanno un censo minimo.

Per questa via si estende il diritto di voto a circa 8 milioni e mezzo di persone, anche se nel 1913 votano 5 600 000 aventi diritto, ovvero soltanto il 58,8% degli elettori.

I collegi elettorali sono già 508, con una suddivisione per Province. Brescia ne eleggeva 8.

Alle elezioni del 1913 il partito di gran lunga più votato sono i liberali, con il 51% dei suffragi, mentre nessuno degli altri partiti supera il 10%. I cattolici ottengono 34 seggi, con il 4,5% dei voti, mentre il partito socialista ottiene 47 seggi con il 7,5% dei voti. Significativo è anche il risultato dei radicali, che raggiungono l'8,6% dei voti e 73 seggi.

Nel 1919 la legge elettorale viene cambiata, con estensione del diritto di voto a tutti i cittadini maschi che avessero compiuto i 21 anni. Il numero degli aventi diritto sale così a 10 235 874.

Il numero di seggi da assegnare è ancora di 508, ma l'elezione dei deputati viene fatta a scrutinio di lista con rappresentanza proporzionale – e non più in collegi uninominali con sistema maggioritario – in collegi provinciali o sovra provinciali, di almeno 10 seggi.

Viene ammesso il voto di preferenza o di "aggiunta", e la distribuzione dei seggi con il metodo d'Hondt all'interno del collegio provinciale.

Nelle elezioni politiche del 1919 votano il 56,6% degli aventi diritto. Il partito più votato è il Partito Socialista Italiano che, con il 32,3% dei voti, ottiene 156 seggi, seguito dal Partito Popolare Italiano, con il 20,5% dei voti e 100 seggi e dai Liberali, Democratici e Radicali che, con il 15,9% dei voti ottengono 96 seggi.

Nelle elezioni del 1921 cambia poco rispetto al voto di due anni prima. Avevano diritto al voto tutti i cittadini di sesso maschile maggiorenni, ovvero che avessero compiuti i 21 anni. Vengono tolte le limitazioni d'età agli elettori analfabeti e i seggi sono aumentati da 508 a 535, suddivisi in 34 collegi elettorali.

Furono le prime elezioni a cui parteciparono i votanti dei territori neoannessi della Venezia Tridentina e della Venezia Giulia.

Su 11 457 164 aventi diritto al voto si recarono alle urne 6 701 496 di elettori, ovvero il 58,4%. Il Partito Socialista Italiano fu ancora il partito più votato, con il 24,7% dei voti e 123 seggi, seguito dal PPI, con il 20,4% dei voti e 108 seggi.

Vale la pena di ricordare che, nelle elezioni del 1921, il Partito Nazionale Fascista si presentò nella lista Blocchi Nazionali, ed elesse 35

deputati, tra cui lo stesso Mussolini che risultò terzo deputato più votato d'Italia.

Con la legge n. 2444 del 1923, cosiddetta "legge Acerbo" si è proceduto alla modifica del sistema proporzionale in vigore da 4 anni, integrandolo con un premio di maggioranza, che sarebbe scattato in favore del partito più votato che avesse anche superato il quorum del 25%, aggiudicandosi in tal modo i 2/3 dei seggi. Durante la discussione in commissione i popolari avanzarono numerose proposte di modifica, prima cercando di ottenere l'innalzamento del quorum al 40% dei votanti e poi l'abbassamento del premio ai 3/5 dei seggi; ogni tentativo di mediazione fu però vano e la commissione licenziò l'atto nel suo impianto originale, esprimendo parere favorevole a seguito di una votazione terminata 10 a 8.

La legge Acerbo prevedeva l'adozione di un sistema proporzionale con premio di maggioranza, all'interno di un collegio unico nazionale suddiviso in 16 circoscrizioni elettorali. A livello circoscrizionale ogni lista poteva presentare un numero di candidati che oscillava da un minimo di tre a un massimo dei due terzi di quelli eleggibili (non più di 356 su 535, quindi); oltre al voto di lista era ammesso il voto di preferenza. Il risultato nel collegio unico era decisivo per determinare il modo di distribuzione dei seggi: nel caso in cui la lista più votata a livello nazionale avesse superato il 25% dei voti validi, avrebbe automaticamente ottenuto i 2/3 dei seggi della Camera dei Deputati, eleggendo in blocco tutti i suoi candidati; in questo caso tutte le altre liste si sarebbero divise il restante terzo dei seggi, sulla base di criteri simili a quelli della legge elettorale del 1919. Ai principi di quest'ultima ci si richiamava anche in un altro caso, per l'attribuzione di tutti i seggi, se nessuna delle liste concorrenti avesse superato il 25% dei voti.

Le elezioni del 6 aprile 1924 videro una partecipazione al voto del 63,10% degli aventi diritto, e un risultato plebiscitario della Lista Nazionale, con gli altri partiti ridotti a percentuali sotto il 10% e a una rappresentanza parlamentare di pura testimonianza.

Le elezioni del 1946 si tennero con il sistema di voto introdotto con il decreto legislativo luogotenenziale n. 74 del 10 marzo1946, dopo essere stato approvato dalla Consulta Nazionale il 23 febbraio 1946.

Già l'anno prima, peraltro, era avvenuta l'estensione del suffragio universale alle donne con d.lgs. lgt. 1° febbraio 1945, n. 23.

Secondo il decreto luogotenenziale n. 74 del 10 marzo 1946, i partiti presentavano in ogni circoscrizione una lista di candidati. L'assegnazione di seggi alle liste circoscrizionali avveniva con un sistema

proporzionale; stabilito il numero di seggi guadagnati da ciascuna lista, venivano proclamati eletti i candidati che, all'interno della stessa, avessero ottenuto il maggior numero di preferenze da parte degli elettori, i quali potevano esprimere il loro gradimento per un massimo di quattro candidati.

I seggi e i voti residuati a questa prima fase venivano raggruppati poi nel *collegio unico nazionale*, all'interno del quale gli scranni venivano assegnati sempre col metodo dei divisori, ma utilizzando ora il *quoziente Hare* naturale ed esaurendo il calcolo tramite il metodo dei più alti resti.

La legge elettorale prevedeva l'elezione di 573 deputati.

Ebbero diritto di voto tutti gli italiani, maschi e, per la prima volta, femmine, di almeno 21 anni d'età. Gli aventi diritto al voto rappresentavano il 61,4% della popolazione. In tal modo fu possibile anche alle donne di partecipare al voto sul referendum istituzionale e all'elezione dell'Assemblea costituente.

Il resto è storia recente; ma è una storia tutt'altro che conclusa. Intorno alla legge elettorale continua a svolgersi un vivace dibattito politico – oltre che tecnico – nella consapevolezza che la scelta dell'uno o dell'altro sistema elettorale non solo prefigura un diverso rapporto tra governanti e governati e apre a una diversa funzionalità dei modelli istituzionali, ma delinea e favorisce modelli diversi di società e di partecipazione politica e democratica.

«Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 2013, Brescia 2018.
ISSN 0375-6181

IVANA PASSAMANI*

GLI ASSI PROSPETTICI DI BRESCIA TRA SPAZI PUBBLICI E PRIVATI UN METODO DI ANALISI E RAPPRESENTAZIONE**

SPAZIO PUBBLICO-SPAZIO PRIVATO ATTRAVERSO GLI ASSI PROSPETTICI

> Le città sono un insieme di tante cose: di memoria, di desideri, di segni d'un linguaggio; le città sono luoghi di scambio […] ma questi scambi non sono soltanto scambi di merci, sono scambi di parole, di desideri, di ricordi.[1]

Ampliando l'analisi di Calvino, ritengo che le città siano interpretabili come scambi di visuali e di spazi: questo dinamismo è maggiormente accentuato nel periodo barocco, che mette in campo allineamenti, corridoi visivi, giochi dialettici per intrecciare gli spazi pubblici con quelli privati.

L'ASSE PROSPETTICO COME *FIL ROUGE*

> Lo sguardo percorre le vie come pagine scritte: la città dice tutto quello che devi pensare.[2]

---

* Ricercatore presso il D.I.C.A.T.A.M. (Dipartimento di Ingegneria Civile, Architettura, Territorio, Ambiente e di Matematica) dell'Università degli Studi di Brescia.

** Conferenza tenuta venerdì 6 dicembre 2013.

[1] I. Calvino, *Le città invisibili*, Presentazione, Torino, Einaudi, 1972.

[2] I. Calvino, *Le città invisibili*, Le città e i segni – Tamara.

Figura 1 – Individuazione asse prospettico nel tessuto urbano.

Leggere un tessuto urbano seguendone con lo sguardo gli assi prospettici (fig. 1) consente di restituirne il respiro del periodo barocco utilizzando un codice grafico e iconico sintetico: l'asse prospettico viene quindi assunto come *fil rouge* della scena urbana, ma lo si ritrova anche nel contesto paesaggistico.

Se infatti inizialmente sono lo stupore e la curiosità a stimolare l'indagine di questo fenomeno, diffuso sia nel centro storico sia nel territorio circostante tanto da divenire linguaggio caratterizzante e permeante, subentra presto la necessità di sistematizzare i dati fotografici e grafici, di individuare categorie tipologiche che esplicitino il ruolo urbano e quello architettonico, di rilevare questi sistemi applicando una chiave di lettura particolare, per evidenziare gli attori di quelle che si possono definire "scena urbana" o "scena paesaggistica".

Lo spazio urbano che a prima vista ci appare continuo, delimitato e bloccato com'è dalle alte superfici verticali delle facciate dei palazzi,

si squarcia in infilate prospettiche generate dai bei portali marmorei che negano la continuità della superficie muraria.

La prospettiva nella città barocca è applicata come concetto spaziale: rappresenta un sistema scientifico che la plasma, guidando l'osservatore a leggere le connessioni tra gli spazi pubblici e quelli privati. Essa in quel periodo storico fornisce alla città gli strumenti per organizzare gli spazi e le loro relazioni: i palazzi sono il luogo dell'espressione prospettica per eccellenza, sia nei portali marmorei che a Brescia sono declinati in prospettiva (i "portali prospettici") sia nelle sequenze di elementi architettonici lungo l'asse di simmetria, sia nelle costruzioni illusorie *trompe l'oeil*, che annullano la bidimensionalità delle pareti, simulando un fondale, o trasfigurano le volte degli scaloni e dei saloni d'onore.

La lettura di questo fenomeno può essere condotta in modo duale, secondo binomi come *fuori/dentro, vuoto/pieno, ombra/luce, boccascena/fondale, figura/sfondo*. Interessante notare come nella maggior parte di queste coppie sia presente l'arco come figura di mediazione: arco reale o simulato in *trompe l'oeil*, sempre usato con intenti scenografici, per inquadrare, incorniciare o per suggerire profondità maggiori del reale.

SISTEMATIZZAZIONE DEI DATI, RUOLO URBANO-RUOLO ARCHITETTONICO: INDIVIDUAZIONE DI CATEGORIE TIPOLOGICHE

Nel territorio circostante il capoluogo si può riscontrare la presenza d'impianti prospettici di ampio respiro, che connettono porzioni di paesaggio modellate dall'uomo con edifici, corti, viali alberati o ritmati da elementi architettonici: penso per esempio all'impianto settecentesco di Villa Fenaroli a Rezzato dove un lunghissimo asse prospettico collega il cancello d'ingresso sulla strada alla sommità della collina dove il focus è rappresentato dal Tempio di Bacco (fig. 2).

Questo complesso monumentale mi dà lo spunto per introdurre gli assi prospettici a variazione altimetrica: essi si sviluppano in siti caratterizzati da dislivelli che vengono utilizzati come sfida per una progettazione di più ampio respiro e complessità; le scalinate e i terrazzamenti si aggiungono ai consueti elementi architettonici e l'osservatore deve adattare l'occhio ai cambi di quota.

Nella città un esempio illustre è rappresentato dall'ex convento di Santa Chiara che, con la sua settecentesca scalinata marmorea di

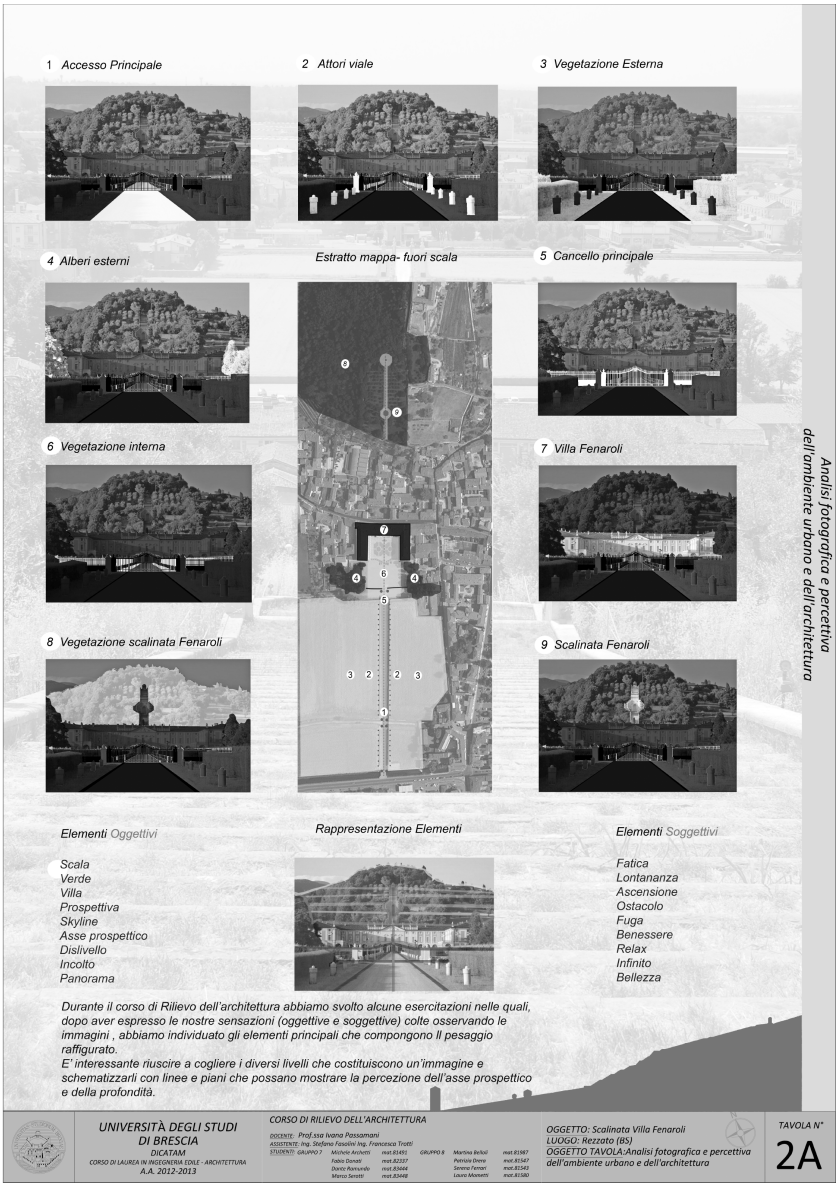


Figura 2 – Studio fotografico e percettivo dell'asse prospettico di Villa Fenaroli (Rezzato) (Corso di Rilievo dell'Architettura, A.A. 2012/2013, prof. Ivana Passamani, studenti Archetti, Donati, Ramundo, Serotti, Belloli, Drera, Ferrari, Mometti).

Ascanio Girelli adagiata sulle pendici del colle Cidneo, testimonia il ricorso alle riduzioni dimensionali e agli sfalsamenti per accentuare l'effetto di profondità.

La complessità della casistica urbana ha imposto una sistematizzazione in categorie tipologiche, che si basa sul carattere del luogo nel quale gli assi si declinano e sul rapporto tra spazio pubblico e spazio privato.

La compattezza del tessuto della città storica è infatti solo apparente: gli invasi privati si collegano percettivamente allo spazio urbano attraverso gli assi visivi che trapassano i pieni edilizi: questa è l'impostazione tipicamente barocca che ha conferito al tessuto urbano maggiori dinamicità e respiro.

Nello studio condotto le visuali analizzate sono state definite IN e OUT in relazione alla posizione dell'osservatore: al punto di vista privilegiato (IN: dallo spazio urbano verso l'interno dell'edificio) si aggiunge il controcampo visivo (OUT: dallo spazio privato verso l'esterno) il che consente di percorrere nei due sensi gli assi visivi sovvertendo la mono direzionalità statica di chi approccia l'architettura considerandola più una facciata che un'articolata concatenazione di elementi bi-tridimensionali.

In relazione a questa impostazione metodologica sono state individuate quattro categorie tipologiche: A, B, C, D.

Le prime tre (A, B, C) con le rispettive sottocategorie (Bi, Ci) riguardano tutte la dimensione urbana, o perché l'asse prospettico si sviluppa tutto nello spazio pubblico (A), o perché l'asse pur interagendo con la dimensione privata funge da ponte visivo tra spazi pubblici (B) o ancora perché l'asse si avvia nello spazio pubblico e si estende in quello privato (C).

Si noti che le sottocategorie Bi e Ci denunciano, per la presenza del portale scolpito in prospettiva, la messa in scena dell'inganno.

Il caso degli assi che si sviluppano esclusivamente nello spazio privato è segnalato dalla quarta categoria (D).

A: Assi prospettici urbani – pubblici con fondali ed eventuali contro fondali di pertinenza pubblica. Si svolgono solo nello spazio pubblico e si concludono in fondali appartenenti a edifici pubblici. La scena si svolge nelle grandi piazze e coinvolge gli edifici del potere civico, economico o religioso.

B/Bi: Assi prospettici privati a fruizione visiva pubblica (ponti visivi). È la tipologia più esemplificativa del respiro barocco conferito

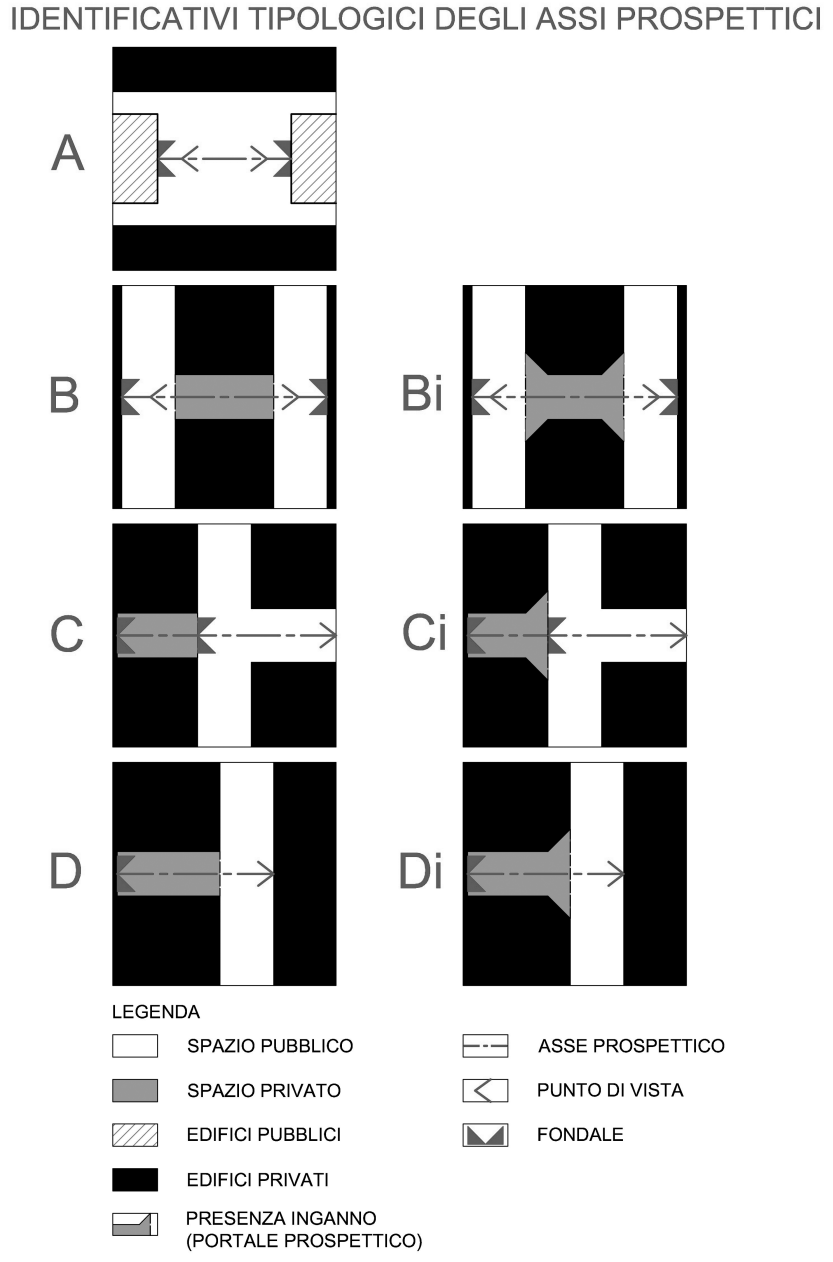


Figura 3 – Schema sinottico degli identificativi tipologici degli assi prospettici.

alla città: trapassando un edificio è possibile traguardare la strada parallela a quella dalla quale stiamo osservando.

C/Ci: Assi prospettici urbani – pubblici con fondali di pertinenza privata (palazzi) dotati di asse prospettico interno. Questo si genera nell'urbano e ha il suo primo fondale nel portale del palazzo, prosegue nello spazio privato fino al focus conclusivo: una statua, una fontana, un dipinto *trompe l'oeil*.

D/Di: Esempi di assi prospettici privati. La tipologia attiene alla dimensione architettonica del costruito: è connotata da assi che non hanno con lo spazio pubblico alcun rapporto, salvo la presenza del portale che si affaccia sulla scena urbana per suggerire l'avvio della sequenza interna all'edificio.

Ne deriva un metodo di analisi e rappresentazione articolato e complesso, che ricorre a diverse scale di approfondimento per evidenziare i rapporti tra dimensione pubblica e privata, giocati lungo l'asse prospettico: un *fil rouge* tanto invisibile quanto denso di suggestioni percettive e ricco di colpi di scena.

La visualizzazione dei numerosi casi studiati nella maglia del centro storico di Brescia evidenzia la notevole concentrazione del fenomeno, che si esalta nella declinazione pubblica: a partire dall'epoca romana (piazza del Foro) attraverso il Cinquecento del cuore urbano di piazza della Loggia fino al Razionalismo di piazza della Vittoria.

DAL CONCETTO DI PORTA ALLA SCENOGRAFIA TEATRALE

L'Arnheim sostiene che «una relazione visiva può essere direttamente percepita solo quando le due parti interessate sono presenti nella medesima immagine» e continua affermando che «nessun problema spaziale caratterizza l'opera dell'architetto più dell'esigenza di vedere l'esterno e l'interno in reciproca relazione – vale a dire sinotticamente, come elementi della medesima concezione»[3]: la nostra città, fatta di continui rimandi visivi IN-OUT, costituisce una palestra d'osservazione e di lettura critica in tal senso (fig. 4).

A fare da cerniera connettiva tra le parti interessate all'esperienza visiva si pone il portale a sottolineare il ruolo strategico della porta come negazione del muro, come luogo di interscambio tra la città e lo spazio dell'abitare.

---

[3] R. Arnheim, *La dinamica della forma architettonica*, Milano, Feltrinelli, 1994.

Figura 4 – Via Marsala (Brescia): esempio di connessione visiva esterno/interno.

L'arco a tutto sesto è la forma maggiormente usata per aprire la facciata, e a Brescia il portale marmoreo è particolarmente presente in tante soluzioni decorative e morfologiche grazie alla vicinanza delle cave di Botticino.

L'utilizzo della forma ad arco ha molte applicazioni, tra le quali è importante ricordare le installazioni processionali che percorrevano, su itinerari prestabiliti, il centro storico. In queste particolari circostanze gli archi come apparati effimeri venivano allestiti lungo i percorsi urbani toccati dalle processioni delle Sante Croci[4] per valorizzare i luoghi di culto coinvolti.

Dalle cronache del tempo si deduce che anche negli allestimenti che i privati organizzavano si ricorreva sovente alle strutture ad arco come "portoni" e "archi trionfali": essi aprivano finte gallerie che guidavano i cortei verso vere e proprie scene teatrali temporanee.

È evidente come l'arco a tutto sesto funga da soglia anche nella scenografia teatrale, basti ricordare la scena del teatro Olimpico di Vicenza la cui strada principale è introdotta da tale elemento scenico.

[4] Le processioni vennero tenute, dal secolo XVI, il 3 maggio ovvero il giorno dell'Esaltazione della Santa Croce. Vi erano poi le processioni straordinarie, indette per eventi particolari, più frequenti nel XV e XVI secolo che in quelli successivi.

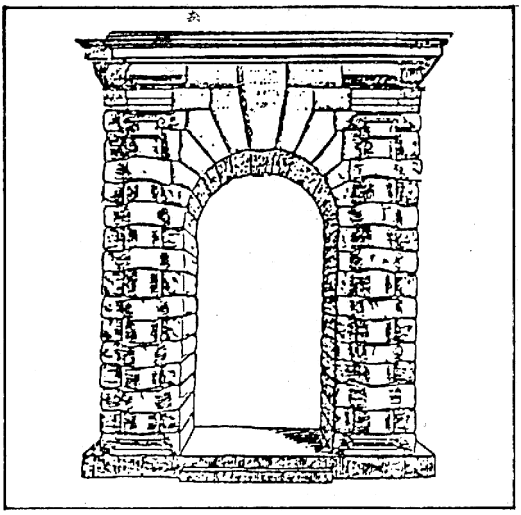


Figura 5 – Sebastiano Serlio, L'architettura, IV Libro. Iconografia di portale.

Lo stesso ricorre in modo ancora più evidente nella storia dell'arte, dove ha un ruolo differente in relazione alla sua posizione rispetto al vero soggetto dell'opera: può "preannunciarlo" incorniciandone così la narrazione; oppure stagliarsi come fondale del racconto, definendone così la spazialità.

Nei quadri possiamo individuare due atteggiamenti distinti dell'arco, descrivibili con termini propri della scenografia teatrale.

- Arco cornice – boccascena: l'arco a tutto sesto o la volta a botte è posto in primo piano e incornicia, introducendolo, il tema della narrazione.
- Arco quadro – fondale: l'arco a tutto sesto o la volta a botte è rappresentato alle spalle del soggetto, a chiusura o fondale della composizione spaziale.

Si noti che nella Manualistica storica la raffigurazione del portale è un'immagine prospettica e non il semplice prospetto[5]: il manuale di Sebastiano Serlio, per esempio, nel IV Libro riporta l'iconografia (prospettica) del portale bugnato; sottolineo anche l'esaltazione dell'immagine simbolica del "portale" che troviamo (disegnato sempre

[5] Il metodo delle proiezioni ortogonali viene introdotto e codificato da Gaspard Monge solamente alla fine del 1700.

in prospettiva) nella "copertina" di alcuni manuali di architettura (Cataneo, Palladio, Vignola).

GLI ATTORI DELLA SCENA

Se l'arco è l'elemento cardine dell'infilata architettonica, altri manufatti che nello studio sono stati considerati bidimensionali sono connessi uno all'altro attraverso l'asse prospettico: attraverso il disegno e il ricorso a modelli tridimensionali l'edificio è stato scomposto e trasformato in sequenza di "attori" e in questa analisi è stato coinvolto anche lo spazio urbano.

Leggere la città nella sua trama di pieni e vuoti come fosse un teatro, usare termini come attori, scena urbana, quinta, quadro – fondale e cornice – boccascena dimostra il legame concettuale tra l'architettura e la storia dell'arte e la scenografia.

I rilievi degli edifici suffragano questa interpretazione: gli accorgimenti d'impianto planimetrico, o le correzioni ottiche applicate, evidenziano le conoscenze ad ampio raggio degli architetti dell'epoca.

È anche da sottolineare la varietà di soluzioni compositive riscontrate: fermo restando alcuni ineludibili accostamenti ricorrenti (che sono legati ai caratteri distributivi dell'edificio), gli elementi si ordinano lungo l'asse prospettico generando molteplici e differenti immagini percettive.

Nell'ottica di una necessaria chiarezza, pur nella sintesi, della resa grafica si è associato a ogni attore della scena un simbolo da comporre

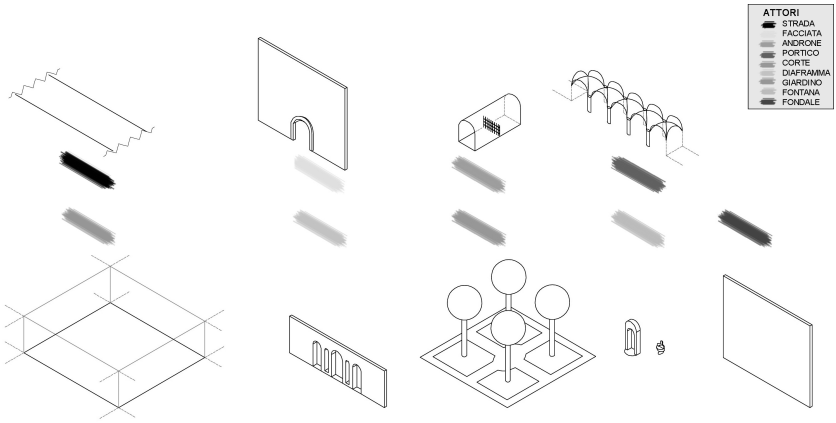


Figura 6 – Schemi grafici relativi agli attori della scena urbana.

lungo l'asse prospettico e un colore di riferimento, che nelle schede è utilizzato anche per abbinare l'apparato iconografico a ogni attore; si è optato inoltre per una rappresentazione a fil di ferro in assonometria isometrica.

Va specificato che i simboli individuati per la dimensione urbana non sono esaustivi per quella paesaggistica: la maggiore articolazione dei complessi architettonici inseriti in un paesaggio impone di aggiungere ulteriori simboli.

Facciata con portale

La facciata parla del rapporto tra il palazzo e l'esterno; in essa viene aperto il varco, sottolineato dalla presenza del portale considerato come parte integrante dell'elemento bidimensionale.

Definiamo il portale come elemento ordinatore della facciata e del sedime a terra.

Androne

Necessario dal punto di vista funzionale e psicologico (primo elemento distributivo, primo riparo dalle intemperie) esercita un ruolo chiave dal punto di vista percettivo: il suo volume poco illuminato prepara l'occhio alla graduale riconquista della luce.

Portico

Definiamo portico una galleria aperta, posizionata al piano terreno di un edificio; funge da filtro tra il volume dell'edificio e lo spazio vuoto (pubblico o privato), nonché da riparo e decoro. La storia dell'architettura e quella del giardino ne confermano la centralità come spazio di mediazione.

Corte e cortile

Gli spazi vuoti – corti, cortili, chiostri, giardini – della città alleggeriscono la densità della trama urbana.

Attraverso gli assi prospettici percepiamo la ricchezza di questo volto interiore della città, che mostra la costante presenza di alcuni

elementi artificiali come il portico o le fontane, o vegetale, come i giardini. Nel cortile la vita del palazzo scorre da un'ala all'altra: possiamo considerare il cortile come una piccola piazza privata.

Diaframma

Elemento molto presente nell'architettura barocca, in quanto perfettamente rispondente alla ricerca di giochi percettivi e di inganni: suggerire una vista è più interessante che esibirla.

Mentre si conferma il principale ruolo del diaframma di marcatura del confine tra dimensione dell'artificio (la corte) e dimensione della naturalità (il giardino), la declinazione è varia e complessa: bidimensionale, con cancellate in ferro battuto con colonne o pilastri articolati a più registri; tridimensionale, con corpi percorribili al primo livello, per collegare le due ali del palazzo, nonché per osservare il giardino e la corte d'onore.

Costante il materiale costitutivo, la pietra di Botticino il cui colore bianco restituisce un forte contrasto cromatico con il nero del metallo.

Giardino

Precedenti studi e pubblicazioni hanno analizzato il sistema dei giardini privati dei palazzi bresciani e la loro caratterizzazione botanica[6] proponendone una lettura sinottica: essi sono analizzati come elementi circoscritti.

La mia lettura considera invece il giardino come attore di una rappresentazione complessa, quindi strettamente legato agli altri elementi e al tempo stesso interagente con lo spettatore. In questa accezione interpretativa esso dialoga percettivamente con l'architettura, è filtrato dai diaframmi, diviene il fondale dell'asse prospettico nella sequenza visiva IN. Rappresenta la natura, in antitesi con l'artificio del costruito, anche se trattasi di giardino all'italiana. In questi casi è il luogo deputato a ospitare la fontana, la statua o l'affresco *trompe l'oeil*: possibili fondali delle sequenze prospettiche, attori molto presenti nelle composizioni barocche.

---

[6] AA.VV., *I giardini di Brescia. Un censimento del verde nel Centro storico*, vol. 1, Grafo Edizioni, Brescia, 1996.

Fondali, fontane, monumenti, affreschi *trompe l'oeil*

Il fondale nel linguaggio barocco ha una fondamentale importanza: fa da sfondo alla scena proposta. Nell'analisi qui presentata, è l'elemento che offre una pausa per l'occhio, una sosta anche temporanea, quindi può non essere unico. Può essere intermedio o conclusivo. Gli elementi più utilizzati sono le fontane, che testimoniano nelle loro varie fogge (monumentali, semplici, utilitaristiche e funzionali) la ricchezza di acqua del nostro territorio ma ancor più ricordano il significato simbolico: acqua strumento di catarsi, acqua fonte di vita.

Nelle nicchie, spesso ammiccanti al tema della grotta attraverso il trattamento a grisaille, vengono frequentemente abbinate alle fontane statue o monumenti simbolici e celebrativi della famiglia proprietaria.

Ancora più coerente con lo stile espressivo barocco, in quanto legato al linguaggio della quadratura e dell'illusionismo prospettico, è il fondale con affresco *trompe l'oeil* collocato a concludere l'asse visivo per ampliare visivamente spazi ristretti sfondando le pareti.

Da tale disamina appare evidente il valore degli elementi composti lungo l'asse prospettico: veri attori della scena urbana e privata, essi si succedono variamente.

INDIVIDUAZIONE METODO DI ANALISI E RAPPRESENTAZIONE

Il metodo di analisi proposto fornisce i contenuti critici per la comprensione della scena e degli attori, ricorrendo a un sistema di schedatura sviluppato in quattro schede A4, che si articolano in quattro sezioni: *presentazione*, *inquadramento urbano*, *architettura*, *attori della scena*.

La sezione *presentazione* presenta immagini d'impatto e interpretative: i poster, che evidenziano i caratteri specifici del tema.

Segue una prima contestualizzazione con l'estratto mappa della singola Quadra in cui il tema è collocato e altri logo e codici, nonché estratti mappa delle soglie storiche catastali.

Mi interessa evidenziare che lo schema grafico degli assi prospettici interni al palazzo viene presentato in modo immediato, per segnalare il passaggio da una visione alla scala urbana a quella a una scala architettonica.

La sezione *inquadramento* urbano ricorre all'uso delle immagini: da quelle per l'avvicinamento percettivo al tema con molteplici filtri tematici (il rapporto cielo-terra, quello tra facciata e contesto, il rapporto pieni-vuoti, gli elementi di disturbo), a quelle delle sequenze fotografiche IN e OUT lungo l'asse prospettico (asse IN per visualizzare come osservatori il rapporto spazio urbano-spazio privato; asse OUT per simulare la visione del proprietario).

Completa la sezione l'inquadramento dell'edificio e dell'asse prospettico nell'aerofotogrammetrico: in evidenza il corpo del palazzo, gli spazi di percorrenza, i vuoti del cortile e del giardino, l'asse IN e OUT, ovvero gli elementi attivi nella rappresentazione teatrale.

La sezione *architettura* è dedicata alla dimensione architettonica, descritta dalla sezione longitudinale lungo l'asse prospettico collegata in proiezioni ortogonali alla pianta (o alla semi-pianta, qualora l'edificio sia simmetrico). La compresenza delle due rappresentazioni garantisce il controllo della posizione reciproca spazio pubblico-spazio privato. A queste rappresentazioni si aggiungono la restituzione

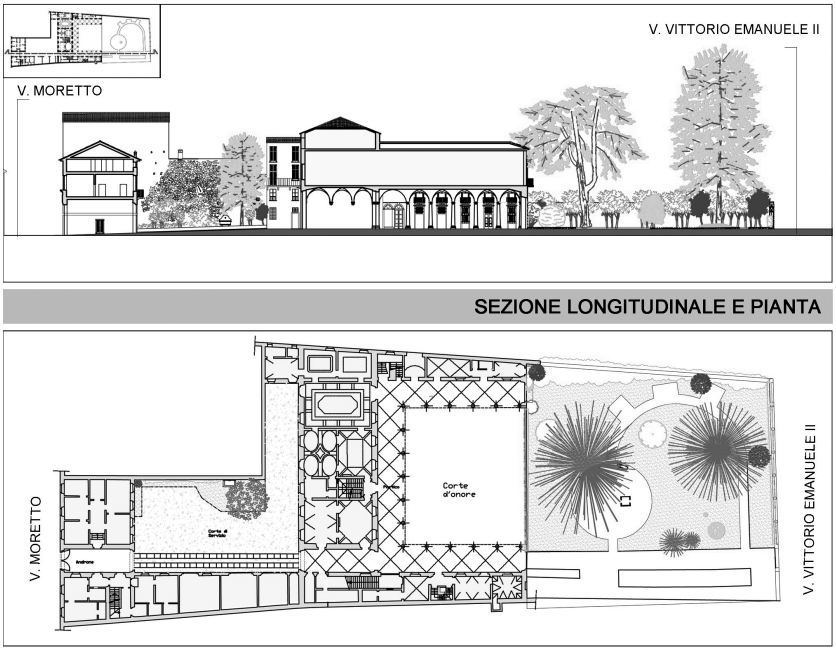


Figura 7 – Palazzo Averoldi, via Moretto (Brescia): nel disegno selettivo si sono accostati pianta e sezione longitudinale lungo l'asse prospettico.

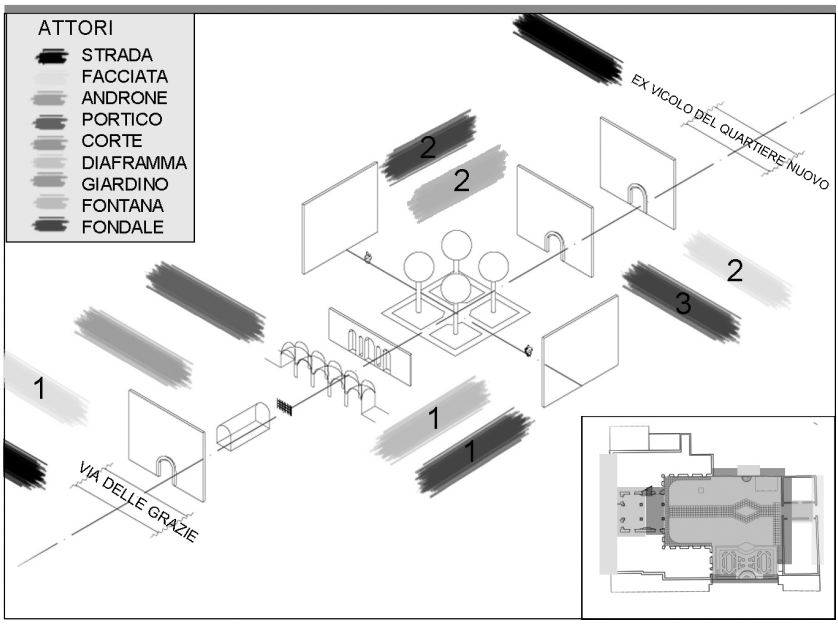


Figura 8 –Palazzo Fenaroli, via delle Grazie (Brescia): esempio di schema tridimensionale con assi prospettici e attori della scena.

del prospetto principale e di viste tridimensionali o spaccati assonometrici lungo l'asse prospettico.

La quarta sezione è riservata agli *attori della scena*, cioè ai veri protagonisti del racconto della città. Ogni attore è rappresentato da un simbolo grafico e da un colore.

Focus della sezione è lo schema assonometrico che descrive per piani verticali e orizzontali la configurazione spaziale di ogni caso esaminato: si tratta di una modalità grafica originale e comunicativa per mostrare le assialità prospettiche, ispirata alle mirabili visioni impossibili a volo d'uccello dei disegnatori settecenteschi come Domenico Carboni, e ottenuta rarefacendo gli elementi in piani verticali e piani orizzontali, volumi, elementi.

La parte destra della sezione presenta una suddivisione a fasce contenente immagini e disegni di dettaglio sugli attori della scena.

Gli esempi che seguono costituiscono un sistema informativo prezioso e implementabile, dove attingere dati grafici *sulle* cose della

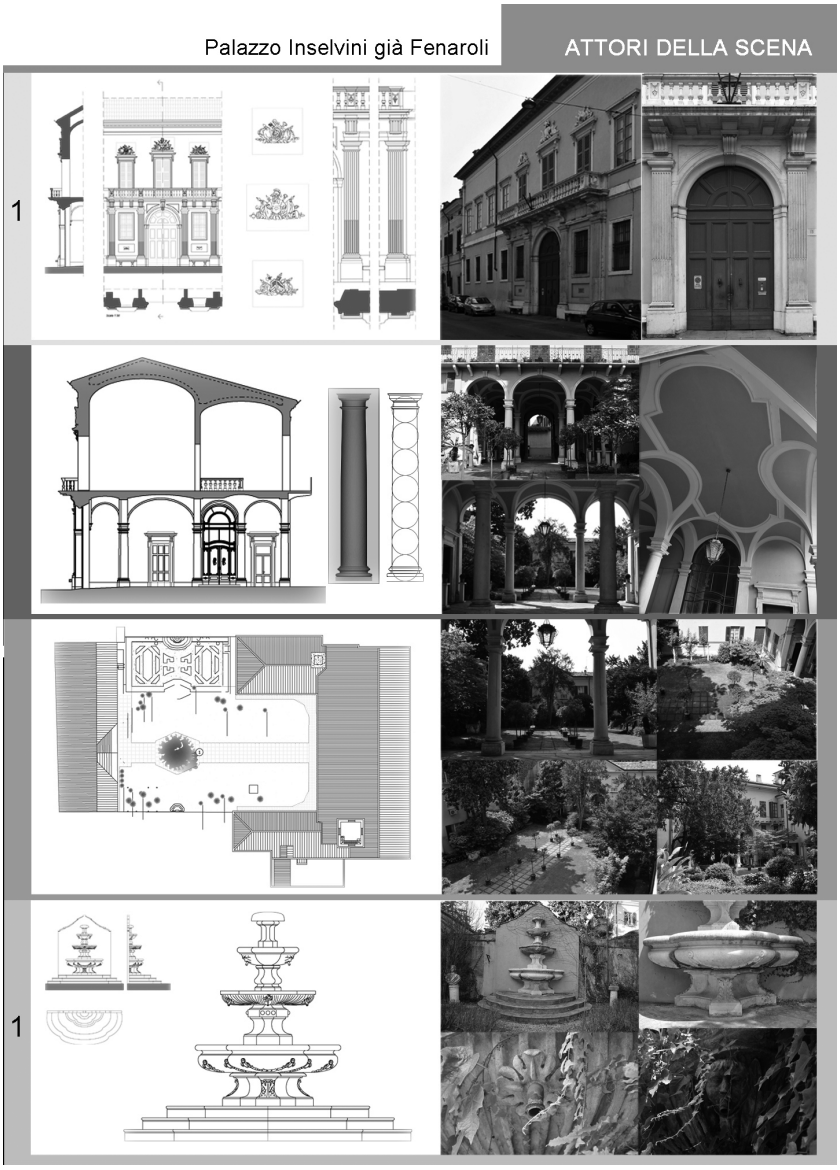


Figura 9 – Palazzo Fenaroli, via delle Grazie (Brescia): parte di scheda sugli attori della scena.

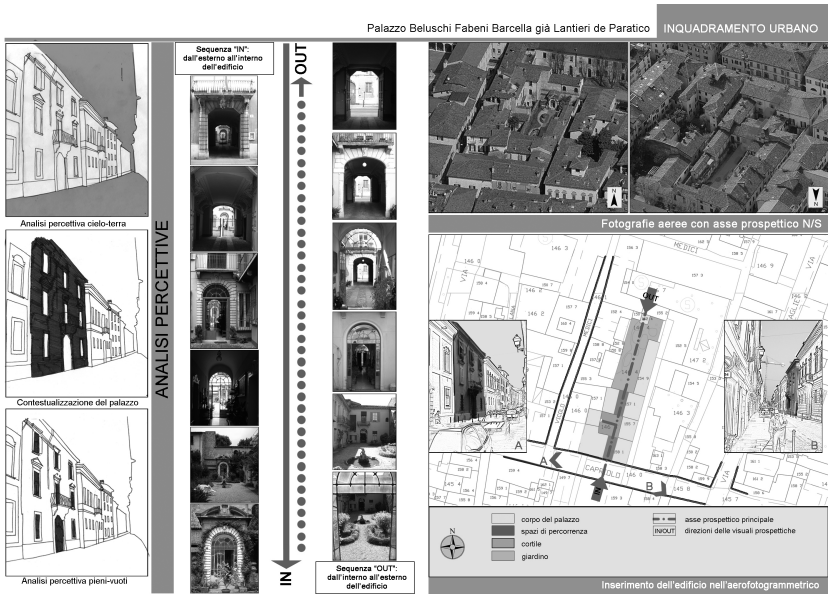


Figura 10 – Palazzo Beluschi, via Capriolo (Brescia): scheda 2.

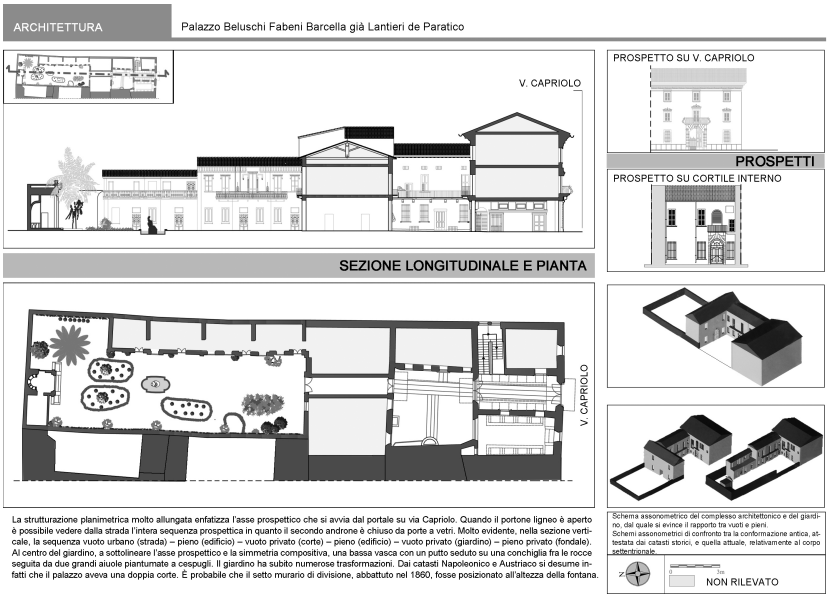


Figura 11 – Palazzo Beluschi, via Capriolo (Brescia): scheda 3.

città, ma soprattutto dove ricavare una risposta interpretativa dinamica sui rapporti *tra* le cose della città[7].

Perché, come sostiene Calvino «D'una città non godi le sette o le settantasette meraviglie, ma la risposta che dà a una tua domanda»[8].

[7] Buona parte dei materiali illustrativi sono tratti dal libro: I. PASSAMANI, *Gli assi prospettici di Brescia. Il disegno come strumento di lettura e codificazione*, Roma, Gangemi, 2012 e derivano dal materiale didattico dei Corsi di Rilievo dell'Architettura da me tenuti negli anni.

[8] I. CALVINO, *Le città invisibili*, op. cit.

ISSN 0375-6181

LETIZIA BAROZZI*

UN AFFRESCO SACRO AL PALAZZO AVOGADRO DI ZANANO. PROPOSTE PER UN'INDAGINE ICONOGRAFICA**

La Sala della Torre di Palazzo Avogadro a Zanano di Valtrompia, nucleo più antico di una delle dimore valligiane dell'importante famiglia signorile degli Avogadro[1], conserva ancora al suo interno buona parte della decorazione ad affresco: un sistema decorativo aniconico, caratterizzato da semplici losanghe bianche e nere e da più complesse losanghe con rosone centrale, si interrompe, sulla parete orientale e sul lato settentrionale, per lasciare spazio a un episodio narrativo, un combattimento tra fiere sullo sfondo di un paesaggio montuoso, e a un interessante riquadro sacro.

In quest'ultimo è rappresentata al centro una Vergine in trono con il Bambino, a cui due santi presentano sette fedeli, disposti in un gruppo di quattro da un lato e tre dall'altro, inginocchiati in atto di preghiera.

L'affresco venne citato, forse per la prima volta da Frassine sulle pagine del «Giornale di Brescia», il 4 aprile 1963: l'articolo annunciava che i recenti lavori di restauro operati a Zanano presso Palazzo Avogadro, sede, dalla fine dell'Ottocento, delle Ancelle della Carità, avevano portato alla luce affreschi «di inestimabile valore»[2], che avrebbero costituito un fondamentale tassello da aggiungere al va-

---

* Specializzando in Storia e critica dell'arte presso l'Università degli Studi di Milano.

** Conferenza tenuta venerdì 20 dicembre 2013.

[1] Del Palazzo e della sua appartenenza agli Avogadro tratta Lechi (F. LECHI, *Le dimore bresciane in cinque secoli di storia,* II, Brescia, Edizioni di Storia Bresciana, 1973, pp. 351-355).

[2] F. FRASSINE, *Portati alla luce a Zanano affreschi di inestimabile valore,* «Giornale di Brescia», 4 aprile 1963.

riopinto mosaico delle vicende storiche della Valtrompia. Nel fornire l'elenco delle pitture murali ricomparse «sotto i colpi di martello dei muratori», Frassine ricordò i due importanti riquadri nella Sala della Torre: il primo rappresentava «una battaglia tra orsi bianchi e orsi neri», mentre il secondo «una Madonna col Bambino circondata da Santi e da fanciulli. L'affresco, di quattro metri quadrati, è stato portato a termine nel 1430, come dice una scritta che lo sovrasta. Pertanto la ricchezza dei colori e dei particolari fanno appartenere il dipinto a una delle tante scuole lombarde che tante opere pregevoli hanno lasciato in tutta la provincia».

Un anno più tardi, Gaetano Panazza citò i dipinti murali del castello zananese, ritenendo «la Madonna in trono con il Bambino, fra i Santi Antonio da Padova e Antonio Abate, con devoti inginocchiati ai lati del trono» «di più raffinata esecuzione e di più impegno» rispetto al contemporaneo e più misterioso affresco della battaglia[3], propendendo per una datazione «già oltre il 1430 […]»[4]. Palazzo Avogadro trovò spazio nell'opera di Fausto Lechi, dedicata alle dimore bresciane: l'autore registrò la presenza dell'«affresco sacro con devoti della famiglia»[5]. L'articolo di Giancarlo Piovanelli, apparso sul «Giornale di Brescia» in data 8 novembre 1971, annunciava i lavori di restauro operati dal Pescatori sugli affreschi dell'antica dimora zananese, intervento che avrebbe riportato all'antico splendore anche la *Madonna con sette membri della famiglia Avogadro con due santi protettori*[6].

Più recentemente, la *Madonna in trono col Bambino* è stata citata da Simoni, che ha identificato il santo rappresentato sulla destra con San Martino Vescovo, figura speculare a una santa con la mano alzata a brandire una freccia[7]. Sandro Guerrini ha notato il nobile tratto che caratterizza la *Madonna con Bambino e committenti*, ritenendo

---

[3] G. Panazza, *La pittura a Brescia nella prima metà del Quattrocento,* in *Storia di Brescia,* II, *La dominazione veneta (1426-1575)*, Brescia, Morcelliana, 1963, p. 896.

[4] *Ibidem.*

[5] F. Lechi, *Le dimore bresciane in cinque secoli di storia,* II, Brescia, Edizioni di Storia Bresciana, 1973, pp. 351-355.

[6] G. Piovanelli, *L'antica potenza degli Avogadro riflessa nella loro dimora di Zanano,* «Giornale di Brescia», 8 novembre 1971.

[7] R. Simoni, *Per le contrade di Sarezzo. Storia di un territorio e della sua gente dalle origini al 1900,* Brescia, Grafo Edizioni, 2001, p. 56

il riquadro opera di maestro bembesco e proponendo per i due santi in un primo momento i nomi di Sant'Antonio Abate e Santa Caterina d'Alessandria[8], per poi propendere per un'identificazione di quest'ultima con Sant'Eurosia.

Le affinità rilevate da Panazza con il linguaggio di Franco e Filippolo de Veris e di Badile[9] e la datazione oltre gli anni '30 del Quattrocento proposta dalla letteratura collocano l'affresco nel particolare momento in cui le vicende artistiche bresciane vennero indirizzate dalla presenza della famiglia cremonese dei Bembo. A due anni dalla dipartita di Gentile da Fabriano, impegnato dal 1414 al 1419[10] nella decorazione della cappella palatina di Pandolfo Malatesta nel Palazzo del Broletto[11], avvenne il trasferimento di Giovanni Bembo da Cremona a Brescia: nel 1421 vennero commissionati all'artista da Filippo Maria Visconti gli stemmi viscontei nel Castello cittadino[12]. Andrea Bembo, figlio di Giovanni, nel 1431 ottenne la cittadinanza bresciana per sé e tutta la sua famiglia, mentre risale al 1436 il pagamento per le insegne dei Rettori veneti di Brescia[13].

---

[8] S. GUERRINI, *Guida artistica,* in *Per le contrade di Sarezzo,* op. cit., p. 257.

[9] G. PANAZZA, *La pittura a Brescia*, op. cit., p. 896.

[10] È conservata presso l'Archivio di Stato di Fano la richiesta di un salvacondotto fatta dal pittore a Pandolfo (A. FALCIONI, *Richiesta di Gentile da Fabriano a Pandolfo III Malatesta per ottenere un salvacondotto della durata di quindici giorni presso il Conte di Carmagnola,* cat. VII. 10, in *Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento,* Catalogo della mostra [Fabriano, 21 aprile-23 luglio 2006], Fabriano, 2006, pp. 316-317).

[11] L. ANELLI, *Ricognizione per la presenza bresciana di Gentile da Fabriano dal 1414 al 1419,* in «Arte Lombarda», 76-77, pp. 31-54; P. PANAZZA, *Il Trecento e il gotico cortese,* in C. BERTELLI (a cura di), *Duemila anni di pittura a Brescia,* I, *Dall'età romana al Cinquecento,* Brescia, Associazione Amici di Lino Poisa, 2007, p. 149; E. CONTI, *La signoria malatestiana: la committenza a Gentile da Fabriano,* in *Duemila anni di pittura,* op. cit., p. 162.

[12] Le vicende documentarie della famiglia dei Bembo sono state ricostruite da Laura Paola Gnaccolini (L. P. GNACCOLINI, *Sulle tracce dei Bembo a Brescia,* in M. ROSSI (a cura di), *La pittura e la miniatura del Quattrocento a Brescia,* Atti della giornata di studi (Brescia, 16 novembre 1999), Milano, Vita e Pensiero, 2001, pp. 35-59).

[13] L. P. GNACCOLINI, *Sulle tracce dei Bembo,* op. cit., p. 43. Marco Tanzi (2003) ricondusse alla sua attività il San Cristoforo del Carmine, le parti più arcaizzanti della cappella Cavalcabò di Cremona, le lunette di Santa Caterina oggi alla Tosio Martinengo e la decorazione della cappella maggiore di Sant'Agostino a Bergamo. Laura Gnaccolini ricorda la notizia riportata da Oretti (M. ORETTI, *Pitture della città di Brescia e del suo territorio,* 1775, ed. a cura di C. Boselli, «Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1957», p. 156) riguardo alcuni affreschi di un "Andreas

Il riquadro murale del castello di Zanano apparterrebbe a un momento cronologicamente precedente rispetto all'episodio pittorico più rilevante della Valtrompia, la decorazione dell'oratorio di San Filastrio a Tavernole sul Mella con il ciclo bembesco dedicato alle *Storie di San Domenico*[14], da datarsi oltre il 1455, a causa della presenza della figura di Vincenzo Ferrer, canonizzato in quell'anno[15].

Se una datazione entro il quarto decennio del XV secolo è accettata unanimemente, minor chiarezza si riscontra nella lettura iconografica, a partire dall'identificazione dei due santi che accompagnano e proteggono i committenti dell'affresco. Per la figura posta sulla destra del riquadro la maggior parte della letteratura propendeva per il nome di Sant'Antonio Abate, a eccezione di Roberto Simoni, che identificò la figura ammantata di nero, barbuta e con pastorale, come un San Martino Vescovo[16]: tale identificazione è dovuta all'assenza di uno degli attributi fondamentali del santo, il "tau", tradizionale bordone ligneo dell'eremita[17], e al fatto che San Martino fosse titolare della chiesa che sorge di fronte al palazzo. Tuttavia, non di rado Sant'Antonio Abate si appoggia a un pastorale, attributo che lo accompagna anche negli affreschi presenti nella chiesa a lui dedicata a Sale Marasino[18], in Sant'Eufemia a Nigoline di Corte Franca[19], nella chiesa del-

---

de Bembijs" nel chiostro di San Domenico a Brescia (L. P. Gnaccolini, *Sulle tracce dei Bembo,* op. cit., p. 2001, p. 52). Ciò costituirebbe un elemento a favore della sua presenza in Santa Caterina, di regola agostiniana ma affidato al priore di San Domenico (F. Riccobono, *Bottega dei Bembo (Andrea Bembo?), Glorificazione della Vergine,* cat. 43 b, in *Pinacoteca Tosio Martinengo,* I, *Quattrocento e Cinquecento,* Brescia, Marsilio Editore, 2014, p. 83).

[14] V. Terraroli, *Brescia,* in *La pittura in Lombardia,* II, *Il Quattrocento,* Milano, Electa, 1993, p. 219.

[15] G. Panazza, *La pittura a Brescia*, op. cit., p. 897.

[16] R. Simoni, *Per le contrade di Sarezzo,* op. cit., p. 56. Per la stessa identificazione propende anche Galliano Brunello (G. Brunello, *Gli Avogadro,* Sarezzo, Comitato Culturale Noboli, 2011, p. 46.)

[17] L. Fenelli, *Dall'eremo alla stalla. Storia di Sant'Antonio Ab. e del suo culto,* Roma-Bari, Editori Laterza, 2011, p. 111.

[18] F. Troletti, *La prima campagna decorativa e alcuni lacerti inediti,* in *Chiese sussidiarie di Sale Marasino,* Sale Marasino (Bs), Comune di Sale Marasino, 2013, p. 70.

[19] A. Zaina, *Il Maestro di San Cassiano a Marasino. Un piccolo e operoso maestro tra Sebino, Franciacorta e Valtrompia,* in *Chiese sussidiarie di Sale Marasino,* Comune di Sale Marasino, p. 77.

la Madonna dell'Avello a Ome[20], nonché nella nota tela di Moretto nel Santuario di Auro a Comero[21], opere in cui è ritratto in paludamenti abbaziali.

Nell'affresco di Zanano, inoltre, ai piedi del santo è rappresentato un piccolo animale, da identificarsi con il maialino, a cui solitamente Antonio Abate si accompagna: l'aspetto del mammifero dal pelo irsuto e scuro, più somigliante a un piccolo cane che a un suino, non deve trarre in inganno, giacché le fattezze del maiale nel Medioevo erano del tutto differenti da quelle attuali. Come scrive efficacemente Montanari, i maiali «allevati nei boschi allo stato brado, erano magri e snelli, con gambe lunghe e sottili, abbastanza simili, tutto sommato, ai cinghiali, con cui non dovevano essere rari gli incontri e talora gli accoppiamenti. […] La testa era più grande e più lunga, il grifo più appuntito, non a tappo: le orecchie corte ed erette, le setole irte sulla schiena»[22].

L'animale è legato alla figura di Sant'Antonio a causa della natura di "questuari" dei monaci antoniani, i quali godevano del cosiddetto "privilegio del porco": nella bolla del 1297, con cui veniva creato l'ordine dei monaci regolari di Sant'Antonio, l'allora pontefice Bonifacio VIII non mancò di ricordare tale privilegio come «*antiqua et approbata consuetudine*», che prevedeva in alcuni casi di allevare i maiali, in altri di riceverli in offerta dalla comunità dei fedeli[23].

Se gli elementi presenti nell'affresco consentono d'identificare il santo di destra con Antonio Abate, più ardua è l'identificazione della figura muliebre che occupa il lato sinistro del riquadro: la mano sinistra è impegnata contemporaneamente a trattenere un lembo del manto e sospingere affettuosamente la donna orante verso la Vergine con il Bambino, mentre la destra stringe con forza un tozzo dardo, piovuto dallo squarcio di cielo in tempesta che incombe su di lei. Questa particolare circostanza ha spinto a identificare la figura fem-

---

[20] *Ibidem.*

[21] P. V. Begni Redona, *Alessandro Bonvicino. Il Moretto da Brescia,* Brescia, Basilica San Paolo, 1988, scheda 57, pp. 288-291.

[22] M. Baruzzi, M. Montanari, *Porci e porcari nel medioevo. Paesaggio, economia, alimentazione,* Bologna, Clueb, 1981, p. 37.

[23] Per una ricostruzione completa della nascita dell'ordine si veda L. Fenelli, *Il Tau, il fuoco, il maiale. I canonici regolari di Sant'Antonio Abate tra assistenza e devozione,* Spoleto, Fondazione CISAM, 2006.

minile con Sant'Eurosia[24], protettrice dalle tempeste e dai fulmini. Tuttavia occorre ricordare che la freccia è legata sin dall'antichità alla circostanza della malattia improvvisa, intesa come punizione divina: ne ritroviamo notizia sin dall'Iliade[25] e in molti passi veterotestamentari[26].

Solitamente, a difendere i fedeli dai dardi della tremenda malattia è la figura della *Madonna della Misericordia,* in un'iconografia diffusissima nel XV secolo, largamente adottata dalle confraternite dei disciplinati o battuti e protagonista dei numerosi stendardi della peste, allogati spesso proprio in seguito a una pestilenza: nel gonfalone realizzato da Benedetto Bonfigli[27], nella chiesa di Santa Maria di Corciano, la *Madonna dei raccomandati* protegge i fedeli dai dardi della peste, che, scagliati dalla figura di Dio Padre, posta sulla sommità del dipinto, si conficcano sul manto della Vergine.

Non sono rari i casi in cui è Dio stesso, nei panni del Cristo irato o del Padre Eterno, a scagliare le frecce o le lance contro il popolo dei fedeli[28], come avviene nel gonfalone della chiesa di San Francesco a Montone, opera di Bartolomeo Caporali[29], o nello stendardo con la *Madonna incoronata tra due angeli e il Padre eterno,* opera attribuita a Giovanni di Piermatteo Boccati[30] ed eseguita nel settimo decennio del Quattrocento, dove la figura di Dio Padre venne considerata troppo cruda nei secoli successivi, tanto da essere occultata

---

[24] S. Guerrini, *L'architettura, la scultura e la pittura dalle origini al '500,* in *Valtrompia nell'Arte,* Brescia, La Compagnia della Stampa, 2006, p. 139.

[25] *Iliade,* I, 43 sgg.

[26] *Deuteronomio* 32, 23 e Dt 32, 42; *Salmo* 7, 14 e 91, 5 e seguenti; *Ezechiele* 5, 16.

[27] F. Gualdi Sabatini, *Benedetto Bonfigli. Gonfalone,* scheda 4.1, in *Francesco d'Assisi. Storia e arte,* Milano, Electa, 1982, pp. 73-74.

[28] Per l'iconografia del "Cristo irato", già citata da Meiss, (M. Meiss, *Pittura a Firenze e Siena dopo la morte nera. Arte, religione e società alla metà del Trecento,* Torino, Einaudi, 1982), si veda T. Castaldi, *La Madonna della misericordia. L'iconografia della Madonna della Misericordia e della Madonna delle frecce nell'arte di Bologna e della Romagna di Tre e Quattrocento,* Imola,La Mandragola Editrice, 2011.

[29] F. Gualdi Sabatini, *Bartolomeo Caporali. Gonfalone,* in *San Francesco,* op. cit., pp. 75-76.

[30] A. De Marchi, ad vocem *Boccati Giovanni,* in *Allgemeines Künsterlexikon,* XII, München-Leipzig, pp. 16-19.

con una ridipintura a olio[31]. L'immagine del Cristo armato di tre lance, irato per i peccati degli uomini, è protagonista di un episodio della Vita di San Domenico nella *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine[32]: lo stesso episodio è rappresentato in una delle lunette della Cappella di San Filastrio a Tavernole[33], a confermare che la tradizione iconografica della freccia o della lancia scagliata dall'alto a punizione dei peccati degli uomini non era estranea al territorio triumplino.

L'immagine di un Dio armato, che si sporge minacciosamente da una porzione circolare di cielo, la si ritrova in un interessante affresco dell'arco trionfale della chiesa di San Procolo a Naturno, dove sia la Vergine sia Cristo spiegano i loro manti a protezione dei fedeli[34]. L'affresco, datato tra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo, unisce motivi iconografici differenti: quello della *Mater Misericordiae* e quello del *Vir Dolorum,* che l'affianca nel compito di proteggere con il proprio manto due ali di fedeli dai dardi funesti scoccati dal Dio irato, posto sulla sommità del dipinto. Il motivo del rifugio degli oppressi è unito a quello della "scala salvifica", espresso dall'intercessione richiesta dai fedeli alla Vergine, dalla Vergine al Figlio e dal Figlio al Padre, risalendo i gradini della salvezza secondo l'ordine gerarchico dei personaggi sacri.

La struttura dialogica dell'affresco di Palazzo Avogadro, espressa dal gioco di sguardi, è la stessa che anima l'affresco di San Procolo a Naturno: i fedeli, per intercessione dei due santi, rivolgono lo sguardo supplice alla Vergine, i cui occhi sono rivolti al Bambino, che fa le veci dell'*Ecce Homo* dell'affresco bolzanese. A sua volta, il Bambino leva la mano, atteggiata nel gesto della parola, verso l'alto, dove

---

[31] M. Minardi, *Madonna della Misericordia incoronata e due angeli e il Padre Eterno,* scheda 34, in *Pittori del Quattrocento a Camerino,* Catalogo della mostra (Camerino 2002), Milano, 2002, p. 288.

[32] «Perseverando San Domenico a Roma appo 'l Papa per la confermazione de l'Ordine suo, stando la notte in oratione vide per ispirito Cristo stare in aere, e tenea tre lance in mano e menavale contra 'l mondo. E la Madre soccorse ratto e dimandollo quello che volesse fare, e quelli disse: "Ecco tutto il mondo è pieno di superbia e di concupiscenza e di avarizia; e però voglio uccidere il mondo con tre lance".» J. Da Varagine, *Legenda Aurea,* a cura di G. P. Maggioni e F. Stella, I, CIX, *De Sancto Dominico,* pp. 804-829.

[33] V. Terraroli, *Brescia,* op. cit., p. 219.

[34] L'affresco è stato segnalato da H.-M. Schmidt, *Il linguaggio delle immagini. Iconografia cristiana,* Roma, Città Nuova, 1988, pp. 248-249.

la tradizionale figura del Dio irato è stata sostituita dal cielo in tempesta: il suo cenno consente alla santa di poter fermare la pestifera pioggia di strali.

Poteva accadere che fossero proprio i santi a essere invocati contro la minaccia della pestilenza: un interessante termine di confronto con l'affresco zananese è costituito da una tavola pisana, ascrivibile alla prima metà del XV secolo, oggi custodita nella chiesa di San Nicola di Bari, ma di provenienza incerta[35]. La tavola, decurtata ai lati[36], rappresenta San Nicola da Tolentino nell'atto di soccorrere Pisa dalla peste: il santo stringe in pugno, come a fermarne la discesa rovinosa sulla città, un fascio di dardi appuntiti, scagliati da una figura alata armata di arco e faretra. Il dipinto rappresenterebbe una delle prime testimonianze del culto di San Nicola come taumaturgo, affermatosi poco prima del 1446, anno della sua canonizzazione. Come nell'affresco di Palazzo Avogadro, è il santo a fermare con un gesto deciso il flagello della pestilenza, facendo le veci di una *Madonna della Misericordia*: lo stesso avviene in un affresco che decora la parete destra dell'arco trionfale dell'ex oratorio dei Disciplini di Bergamo, dove al Cristo irato armato di lance si oppone la figura della Maddalena ritratta come *Materi Misericordiae*[37].

Proprio in virtù del loro martirio per mezzo delle frecce Sebastiano e Cristoforo erano considerati santi taumaturghi e invocati contro le pestilenze, ma non sempre tali associazioni erano così lineari e molte personalità di santi, soprattutto quelli detti *novelli,* acquisiranno, per diverse ragioni, virtù taumaturgiche agli occhi dei fedeli*:* il Beato Simonino da Trento[38], la cui iconografia si diffuse nel bresciano

---

[35] V. Camelliti, *Devozione e conservazione. Culto dei santi e identità civica a Pisa tra Trecento e Quattrocento,* in *Municipalia. Storia della tutela. Patrimonio artistico e identità cittadina: Pisa e Forlì (sec. XIV-XVIII),* Pisa, ETS, 2010, p. 13.

[36] Il particolare formato che il pannello attualmente presenta farebbe pensare a un'originaria tavola agiografica, con la figura del santo titolare al centro, affiancata dagli episodi della sua vita.

[37] L'affresco è una trasposizione di un gonfalone della peste, come è stato dimostrato da Barbara Villa (B. Villa, *I Disciplini di Bergamo: appunti per una nuova lettura iconografica nell'ex oratorio di Santa Maria Maddalena*, in *In corso d'opera. Ricerche dei dottorandi in storia dell'arte della Sapienza*, Roma, Campisano Editore, 2015, pp. 97-104).

[38] E. Ferraglio, *Due esemplari bresciani della Passio di Simonino da Trento di G. M. Tiberino*, «Civis», 77, XXVI, Brescia, 2002, p. 101,

dopo la pestilenza del 1478[39], detta "peste del mazzucco", e le predicazioni di Fra' Bernardino da Feltre[40], divenne per il suo martirio santo taumaturgo, secondo un'ottica per cui le cause della peste risiedevano nell'attività di usura esercitata dagli ebrei.

Non possiamo dunque stabilire con esattezza l'identità della santa dell'affresco zananese, ma possiamo dire con certezza che esso venne commissionato a protezione dalle pestilenze: d'altro canto, anche Sant'Antonio Abate era invocato contro l'*Ignis Sacer,* termine con cui nel medioevo venivano identificate una serie di malattie di origine sconosciuta ma di sintomi analoghi[41].

L'affresco è un esempio di *commendatio animae* familiare: la posizione orante dei devoti, che giungono le mani nel gesto dell'omaggio, ne fa una preghiera dipinta di raccomandazione dell'anima in previsione dell'aldilà[42]. L'abito dimesso della donna e le vesti scure unite al capo rasato dell'uomo esprimono il sentimento di *pietas* dei soggetti ritratti, in un'epoca in cui l'abbigliamento non era un mero riflesso della moda contemporanea, ma era atto a veicolare precisi messaggi. La committenza di una determinata decorazione, sia essa sacra o profana, all'interno di un ambiente di rappresentanza, o comunque centrale per la dimora signorile, non poteva che essere determinata da ragioni ben precise e doveva riferirsi a un episodio particolare, su cui sarà utile indagare.

---

[39] Un accurato censimento di tutte le iconografie del Beato Simonino da Trento della nostra penisola è stato svolto da Valentina Perini (V. Perini, *Il Simonino. Geografia di un culto inventato (1475-1588),* Trento, Società di Studi Trentini di Scienze Storiche, 2012). Per il culto di Simonino da Trento in terra bresciana, G. Ferri Piccaluga, *Iconografia francescana in Vallecamonica,* in *Il confine del nord. Microstoria in Vallecamonica per una storia di Europa*, Boario Terme, 1989, pp. 256-275 e G. Massetti, *Il culto di Simonino a Brescia. Aspetti della simbologia alchemico-cabbalistica nell'affresco di Pian Camuno,* «Storia del Mondo», 20, 19 gennaio 2004.

[40] F. Bontempi, *La predicazione dei francescan*i, in *Il ferro e la stella*, Brescia, Circolo Culturale Sant'Alessandro, 1994, p. 175.

[41] L. Fenelli, *Il Tau, il fuoco, il maiale. I canonici regolari di Sant'Antonio Abate tra assistenza e devozione,* Spoleto, Fondazione CISAM, 2006, p. 38.

[42] Per uno studio sistematico dell'iconografia della *commendatio animae* si veda M. Bacci, "*Pro remedio animae": immagini sacre e pratiche devozionali in Italia Centrale,* Pisa, Ed. ETS, 2000 e M. Bacci, *Investimenti per l'aldilà. Arte e raccomandazione dell'anima nel Medioevo,* Roma-Bari, Edizioni Laterza, 2003.

Anche la committenza della battaglia "*dei lupi e degli orsi*" o "*dei gatti contro i topi*"[43] era legata a ragioni precise e non ancora chiare: l'affresco, che mostra una schiera di animali, dal muso appuntito e di colorazione scura, sortire armati da una città fortificata per affrontare altre fiere di colore più chiaro, venne forse realizzato in un momento precedente rispetto alla *Commendatio animae* della famiglia, come aveva intuito Giancarlo Piovanelli[44] e come l'interrompersi del semplice motivo a losanghe bianche e nere sulla parete settentrionale farebbe presupporre. È assai difficile stabilire se si tratti della rappresentazione simbolica di un episodio storico legato al conflitto fra Guelfi e Ghibellini in Valtrompia, come è stato proposto[45]. L'enigmatico episodio della battaglia tra fiere, nominata *Combattimento di orsi*[46] o *Battaglia tra orsi bianchi ed orsi neri*[47], sembrerebbe piuttosto da ricollegarsi a un soggetto letterario, scelta non inusuale per una dimora signorile, come dimostrano molti cicli pittorici giunti sino a noi: è il caso del ciclo di Pisanello a Mantova, con storie di Bohrt alla corte del Re Brangoire[48], o dei frammenti oggi custoditi presso la Pinacoteca Tosio Martinengo ma un tempo collocati nella Casa Caffi di Gorzone, appartenuta a un ramo cadetto della famiglia Federici, il cui soggetto è stato ricondotto al ciclo arturiano[49]. Il soggetto del-

---

[43] Già Gaetano Panazza scriveva sulla *Battaglia* che «soprattutto a questo del Trentino potrebbe riportarci l'affresco rusticano di Palazzo Avogadro a Ponte Zanano, ma non meno interessante per quella visione di colli brulli cosparsi di castelli e di abeti, animato da orsi neri e orsi bruni che, ora con scudi, ora con lance, si esercitano alla lotta, ora escono dalla città preceduti da stendardo gigliato.» (G. PANAZZA, *La pittura a Brescia*, op. cit., p. 897.)

[44] G. PIOVANELLI, *L'antica potenza degli Avogadro,* op. cit.

[45] R. SIMONI, *Per le contrade di Sarezzo,* op. cit., p. 56. Sandro Guerrini lesse nell'affresco della *Battaglia* un'allusione ai conflitti che precedettero l'instaurarsi del dominio veneziano, identificando gli orsi bianchi con i Visconti e gli orsi neri con i Marcheschi. (S. GUERRINI, *Guida artistica,* op. cit., p. 257).

[46] Così la chiama Giancarlo Piovanelli nell'articolo dedicato ai restauri degli affreschi di Palazzo Avogadro (G. PIOVANELLI, *L'antica potenza degli Avogadro,* op. cit.).

[47] G. PANAZZA, *La pittura a Brescia nella prima metà del Quattrocento,* op. cit., p. 896.

[48] M. VILLANI, *Il Pisanello e il ciclo arturiano,* in *Lombardia gotica e tardogotica,* Milano, Skira, 2005, p. 305.

[49] P. PANAZZA, *Il ciclo affrescato di Gorzone,* in *La leggenda di Carlo Magno nel cuore delle Alpi. Ricerca storica e turismo culturale,* Atti del convegno (Breno, 28 maggio 2011), Cinisello Balsamo, 2012, pp. 227-253 e P. PANAZZA, *Pittore lombardo,* catalogo 31a-f, in *Pinacoteca Tosio Martinengo,* op. cit., pp. 66-69.

l'affresco zananese, già ricollegato da Piovanelli a un *Combattimento di uomini e fiere* nel Broletto di Novara e a un *Combattimento* nel castello trentino di Avio, potrebbe essere tratto dal *Roman de Renart,* nato dall'unione di diversi racconti in lingua volgare francese aventi per protagonista Renardo la Volpe e altri animali[50].

Una seconda ipotesi è che la *Battaglia* di Zanano possa ispirarsi alla *Catomiomachia,* poema epico burlesco di Teodoro Prodromo, modellato sulla *Batracomiomachia* pseudo-omerica e incentrato sulla battaglia di gatti contro topi[51]. Di questa singolare e rara iconografia, infatti, conosciamo due importanti testimonianze alpine, una all'interno del ciclo di affreschi della Johanneskappelle a Pürg, in Stiria, la seconda nelle sale del Castel Moos-Schulthaus ad Appiano. La presenza di un simile soggetto nella Sala della Torre del Palazzo di Zanano, oltre a costituire un tassello di fondamentale importanza per ricostruire la diffusione del poema bizantino di Teodoro Prodromo nelle corti alpine, getterebbe nuova luce sui gusti e le preferenze letterarie della potente famiglia bresciana.

---

[50] R. VARTY, *Reynard the fox,* Leicester, American Book Company, 1967 e R. VARTY, *A la Recherche du Roman de Renart,* New Alith, Loche Pubblications Ltd, 1988-1991. Un episodio del *Roman* narra dell'assedio di Malpertuis, il castello di Malpertugio in cui Renard si è barricato in seguito al conflitto con il re Noble.

[51] R. ROMANO, *La satira bizantina nei secoli XI e XV,* Torino, UTET, 1999.

«Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 2013, Brescia 2018.
ISSN 0375-6181

ANNUE RASSEGNE

GRUPPO NATURALISTICO "GIUSEPPE RAGAZZONI" (Società fondata nel 1895)

CONSIGLIO DIRETTIVO

Direttore:	Pierfranco Blesio (di nomina della Presidenza dell'Ateneo)
Consiglieri:	Sergio Barontini
	Laurosa Biloni
	Fernanda Davite (economa)
	Silvio Formenti
	Remo C. Grillo (segretario)
	Giovanna Magri
	†Carlo Paccani

RASSEGNA DELL'ATTIVITÀ SOCIALE 2013

CONFERENZE E PUBBLICI INCONTRI

Martedì 29 gennaio – Il naturalista ornitologo Mario Caffi ha tenuto una conferenza sul tema: *Uccelli nidificanti nella pianura bresciana*. La conferenza ha trattato della distribuzione delle specie ornitiche nidificanti in una vasta area della provincia di Brescia che va dalla zona pedemontana fino ai confini con la provincia di Cremona delimitata, alla Bassa, dal corso del fiume Oglio. Durante la presentazione sono state illustrate le interazioni con l'ambiente di alcune nuove specie riscontrate come nidificanti nell'ultimo decennio, confrontandone i dati con quelli noti riportati dai vari atlanti, regionale e provinciale, e relativi ai nidificanti dell'ultimo trentennio. Il Caffi ha anche trattato della biologia riproduttiva di quelle specie e delle modalità del loro adattamento ai nuovi ambienti. Inoltre, in collaborazione con la signora Sarah Conti, ha illustrata una nuova tecnica per il recupero dei "pullus" e dei giovani uccelli non ancora in grado di volare e/o di nutrirsi autonomamente, e della loro reimmissione in natura.

* * *

Martedì 26 febbraio – La dott.ssa Daniela Dagradi, farmacista, esperta in fitoterapia, ha tenuto una conferenza sul tema: *Fermentazione e lievitazione*. Ha introdotto trattando come la fermentazione e la lievitazione siano processi naturali che hanno portato, nel corso della storia, a ottenere trasformazioni di alcuni alimenti mediante l'azione di enzimi e microrganismi, vantaggiose per l'uomo.

Ha poi illustrato le varie forme di fermentazione: alcolica, acetica, lattica e citrica; e lo stesso per quanto riguarda la lievitazione: quella biologica, quella chimica e fisica; spiegando in fine quando, come e perché esse avvengono. La relazione – inserita nel filone relativo all'evoluzione dell'alimentazione e ai processi naturali ormai in uso quasi inconsapevolmente, nella quotidianità, anche storica, dell'umanità – è sta facilitata dalla presentazione di numerose ed eloquenti immagini.

* * *

Martedì 19 marzo – La dott.ssa Vera Marcolini, saggista e poetessa, e la dott.ssa Margherita Bonalda, naturalista già docente di materie letterarie, hanno trattato il tema: *Ulivo salentino magia mediterranea*. Un viaggio in terra pugliese, in quella zona definita "Termine Terrarum" dove l'ulivo domina per la sua bellezza, pari solo allo splendore della pietra. Dall'ulivo salentino, le due oratrici, interloquendo, hanno poi spaziato in quelle regioni d'Italia dove quella pianta si è affermata nei secoli: come per esempio in Toscana e sul nostro lago di Garda.

* * *

Martedì 16 aprile – L'astronomo Davide Dal Prato, direttore del parco astronomico "La Torre del Sole" di Brembate di Sopra (Bergamo), ha tenuto una conferenza sul tema: *L'astrobiologia una scienza nuovissima*. – Spesso ci si chiede: "esistono altri pianeti al di fuori del Sistema Solare sui quali possa essersi sviluppata qualche forma di vita?". Tutti noi siamo se non interessati almeno incuriositi dal problema, i cui contenuti hanno dato notevole impulso alla ricerca scientifica negli ultimi anni. Anzi, lo studio della possibilità che esistano altrove nell'universo altre forme di vita, unitamente ai modernissimi mezzi di indagine e di calcolo hanno fatto nascere di recente addirittura una scienza nuova, l'astrobiologia, cioè la biologia dello spazio. Oggi sappiamo che gli elementi della vita come la conosciamo noi sono tra i componenti più comuni e diffusi dello spazio. L'acqua, per esempio, è stata scoperta un po' dappertutto, ma non solo, sappiamo anche che nelle code delle comete sono presenti amminoacidi, idrocarburi e zuccheri. Certo, altre forme di vita non sono state ancora scoperte, ma ormai è certo che si tratta solo di attendere qualche ulteriore progresso tecnico capace di svelarcele.

* * *

Martedì 7 maggio – Le dott.sse Laura Costantini e Silvia Merigo hanno tenuto una conferenza sul tema: *L'Isola del Garda tra mito, storia e natura*; l'incontro è stato anche propedeutico della visita in programma per sabato 11 maggio. L'isola del Garda, perla incastonata nell'affascinante scenario del Benaco, fu sede di interessanti e misteriose vicende storiche. Abitata fin dall'antichità, fu a partire dal XIII secolo sede di un monastero francescano. Solo in epoca moderna divenne proprietà privata, con l'avvicendarsi di diversi proprietari. Fra la fine dell'Ottocento e i primi anni del Novecento fu costruita la villa in stile neogotico veneziano e progettato il meraviglioso parco-giardino, affiancato dalla fiabesca serra in stile liberty. Da nudo scoglio l'isola fu quindi trasformata in parco rigoglioso, dove specie esotiche si accompagnano a piante mediterranee, abitato da diverse specie di uccelli acquatici come l'airone cinerino e il cormorano.

* * *

Martedì 8 ottobre – Il socio Enrico Ubiali ha proiettato immagini da lui riprese nel corso delle diverse uscite ed escursioni del nostro Gruppo negli ultimi quattro anni; una specie di "diario di viaggio". Appassionato di fotografia a permesso di rivedere, a quanti parteciparono, o vedere per chi non potè parteciparvi, luoghi e ambienti visitati nel corso delle uscite programmate fra il 2010 e il 2013; eccole brevemente.

2010 – Ville a Varenna e Bellagio sul Lago di Como; Museo archeologico e scavi a Gavardo; Abbazia di Praglia e musei sui Colli Euganei; Villaggio Crespi e Centrale elettrica a Trezzo d'Adda; Orto botanico e San Michele a Ome.

2011 – Parco Oglio Nord e Castello di Villagana; Castel Thun e Parco faunistico nel Trentino; Città di Parma.

2012 – Le Isole Borromee sul Lago Maggiore; Centro faunistico a Paspardo in Valcamonica; Forte Bard e passeggiata naturalistica in Val d'Aosta; Villa Trissino-Marzotto nel Vicentino.

2013 – Rocca di Angera e Villa Pallavicino sul Lago Maggiore; Isola di Garda; Castello e Borgo di Agliè nel Torinese.

* * *

Martedì 5 novembre – Il prof. Gabriele Scalmana, responsabile delle Pastorale del Creato della Diocesi di Brescia e docente di Teologia e sapere scientifico nell'Università Cattolica sede di Brescia, ha tenuto una conferenza sul tema: *Aspetti storici e geologici della strada per Tremosine*. «La Strada a picco sul Garda Opera epica e coraggiosa della comunità di Tremosine, nel centenario della costruzione della strada Vesio-Pieve-Porto (1913-2013)»; è questo il titolo del volume pubblicato dalla Fondazione Negri la scorsa primavera – al quale ha contribuito, con il suo sapere, anche il naturalista Gabriele Scalmana – e che illustra un'epica impresa dalla stampa dell'epoca definita "un miracolo dell'ingegneria", alla cui progettazione e realizzazione, durata ben sette anni, è stata determinante l'opera del prof. Arturo Cozzaglio, geologo bresciano di chiara fama, accademico dell'Ateneo bresciano.

* * *

Martedì 26 novembre – La dott.ssa Anna Rosalia Rosso, psicologa e psicoterapeuta, dirigente presso l'ASL di Brescia, già docente presso la Scuola di specializzazione in psichiatria dell'Università degli Studi di Brescia, ha tenuto una conferenza sul tema: *La percezione: l'approssimazione del mondo*. Nell'incontro l'oratrice si è limitata a trattare solo alcuni aspetti della percezione visiva quali: *caratteristiche delle finestre sensoriali*; *come l'esperienza passata incida nella percezione*; *il riconoscimento di uno stimolo complesso: la faccia*; *percezione e linguaggio*. Cosa è reale e cosa non lo è? Cosa è vero e cosa non lo è? Quello che vediamo, sentiamo, tocchiamo e gustiamo in che rapporto è con il reale, con il vero? Che la filosofia, a partire da quella dei Greci antichi, si sia posta queste domande è già un indizio che la coscienza ha sempre diffidato della percezione, e dei processi che dall'esperienza sensoriale e cognitiva conducono alla costruzione del reale come esso ci appare. La percezione consiste nell'elaborazione dell'informazione che proviene dagli organi sensoriali in oggetti significativi, ed è il risultato di una serie di processi complessi che si realizzano in modo automatico e implicito. Quando vediamo un oggetto, sentiamo una parola, avvertiamo un profumo, non percepiamo l'energia luminosa, sonora o chimica che ha attivato i recettori sensoriali, ma piuttosto un prodotto cognitivo, per esempio una tavola, un avvertimento, un effluvio di lavanda. Appare evidente che il percetto sul piano cognitivo sia legato, oltre che ai sensi, ai processi di attenzione, memoria, immaginazione e linguaggio.

GITE ED ESCURSIONI

Domenica 21 aprile – Sul Lago Maggiore per la visita guidata della Rocca di Angera e del parco di Villa Pallavicino. – La Rocca Borromeo di Angera sorge su un colle da cui domina il paese e il lago. Eretta nel XI secolo dagli arcivescovi milanesi, passò nel secolo XIV ai Visconti e nel XV ai Borromeo che ancora la possiedono. Consta di un alto maschio e di un palazzo duecentesco, ampliato nel 1350, del quale si visitano vari ambienti e la vasta sala della Giustizia ornata di affreschi di maestri lombardi trecenteschi. Nella Rocca trova sede anche il Museo della Bambola e del Giocattolo, unico nel suo genere, primo in Italia e tra i più importanti d'Europa. Dal 2009 la Rocca offre anche un percorso all'aperto alla scoperta di un giardino medievale. Il parco della Villa Pallavicino si estende su un'area di 20 ettari tra alberi secolari, viali fioriti e un bellissimo giardino botanico. Un'ulteriore attrazione è poi costituita da quasi 50 specie di animali, tra mammiferi e uccelli esotici, che vivono liberi in estesi spazi naturali e che si possono facilmente avvicinare.

* * *

Domenica 26 maggio 2013 – In provincia di Torino per la visita guidata al Castello e al Borgo di Aglié. – Il castello, costruito nel 1141 come fortificazione, venne più volte distrutto e riedificato, finché nel 1642 il conte Filippo di Aglié lo trasformò in una sontuosa dimora. È una costruzione imponente, di cui sono visitabili il piano nobile e le cucine reali; vi ammireremo sale affrescate e arredate, raccolte d'arte e di archeologia. Il parco ha un impianto in parte settecentesco in cui spicca la Fontana dei 4 Fiumi con i suoi gruppi scultorei, e in parte ottocentesco con un'impostazione "all'inglese": percorsi tortuosi, boschi e radure, canali con ponti rustici e un laghetto con isolotto. Il giardino, in parte pensile, è soprattutto "all'italiana" con vialetti e aiole di forma diversa, siepi di bosso, fontane e varie serre. Il borgo (di cui si hanno notizie fin dal 1100) offre soprattutto belle chiese settecentesche fra cui la parrocchiale e Santa Marta, unica nel suo genere per avere, fra l'altro, un originale campanile a pianta triangolare. A qualche chilometro dal paese, raggiungibile in pullman, è stato visitato anche il "Meleto", residenza estiva di Guido Gozzano (1883-1916) costituita da una villa ottocentesca e un giardino "romantico".

* * *

Domenica 13 ottobre – Incontro con l'ornitologo Mario Caffi all'Ostello Parco Oglio Nord di Torre Pallavicina (BG). – La visita è stata guidata dallo stesso Caffi, studioso di fama internazionale – a noi ben noto per la dotta conferenza che tenne, in Ateneo, il 26 gennaio scorso – che da oltre un ventennio indaga sui flussi migratori degli uccelli europei. Al mattino, in località Mulino di Basso, nei pressi dell'Ostello, sede del Parco Oglio Nord di Torre Pallavicina ove è attivo un centro didattico in cui il Caffi opera, è stato possibile osservare da vicino, le tecniche di cattura e i processi di inanellamento degli uccelli e avere contezza del significato scientifico di tali operazioni per lo studio delle migrazioni. È seguita la visita al mulino: un monumento di archeologia contadina del 1600 che ha dato il nome alla località e che, completamente restaurato, è oggi perfettamente funzionante. Ha, concluso la mattinata una breve passeggiata tra rogge e fontanili, tipico paesaggio della bassa pianura. Nel pomeriggio, ad Acqualunga, in Palazzo Della Volta, si è svolta la visita guidata alla collezione ornitologica "Serafino Fiamenghi" e, successivamente, la visita al castello di Padernello: una roccaforte, questa, edificata nel XV secolo da Bernardino Martinengo che, circondata da un largo fossato, presenta una pianta quadrata con quattro torri angolari di difesa.

DAVIDE DAL PRATO*

L'EMOZIONANTE CAMPO DI RICERCA DI UNA SCIENZA NUOVISSIMA: L'*ASTROBIOLOGIA***

Tra le domande più frequenti che gli alunni delle scuole in visita all'osservatorio astronomico ci rivolgono c'è senza dubbio questa «esistono gli alieni?». Complici i moderni film di fantascienza, che ci hanno dispiegato mondi incredibili ed esseri viventi dai poteri soprannaturali, nella fantasia dei bambini abita il desiderio di apprendere un bel giorno dal telegiornale dell'una che gli scienziati hanno davvero scoperto gli extraterrestri. Tutti noi siamo se non interessati almeno incuriositi dal problema, i cui contenuti hanno dato notevole impulso alla ricerca scientifica negli ultimi anni. Anzi, lo studio della possibilità che esistano altrove nell'universo altre forme di vita, unitamente ai modernissimi mezzi d'indagine e di calcolo hanno fatto nascere di recente addirittura una scienza nuova, l'astrobiologia, cioè la biologia dello spazio. Possiamo iniziare a scoprire questo affascinante settore della ricerca dicendo che già Ibico di Chio, un pensatore della Grecia del V secolo avanti Cristo, aveva per primo affermato che l'universo è talmente grande che è impossibile pensare a noi come gli unici esseri viventi al suo interno.

Giordano Bruno, nel 1600, predicava una pluralità di mondi abitati, una fratellanza universale di creature ospiti del medesimo cosmo, ma l'arretratezza delle conoscenze scientifiche mescolate al fanatismo religioso posero fine alle sue visioni col rogo in cui venne ucciso.

---

* Direttore dell'osservatorio astronomico "La Torre del Sole" di Brembate di sopra (BG).

** Relazione della conferenza tenuta al Gruppo Naturalistico "G. Ragazzoni" martedì 16 aprile 2013.

Oggi sappiamo che gli elementi della vita come la conosciamo noi sono tra i componenti più comuni e diffusi dello spazio. L'acqua, per esempio, è stata scoperta un po' dappertutto, ma non solo, sappiamo anche che nelle code delle comete sono presenti amminoacidi, idrocarburi e zuccheri. Si discute se la vita sia nata sulla Terra, dalla Terra, o se piuttosto sia giunta qui provenendo dallo spazio. Le argomentazioni a favore della seconda soluzione sono molte, forse gli ingredienti della vita giunsero chissà come dalle nostre parti, trovando una dimora tiepida, umida e confortevole ove impiantarsi e riprodursi. Dunque, se da noi la vita ha potuto nascere e svilupparsi, può averlo fatto comodamente anche altrove, in presenza delle medesime condizioni. E quando si dice altrove ci si riferisce a spazi tanto immensi e così ricchi di materia da lasciarci incantati: di stelle come il Sole nella nostra galassia ve ne sono almeno 300 miliardi, di galassie come la nostra Via Lattea ne esistono a centinaia di miliardi e forse il nostro universo è solamente uno tra infiniti universi possibili.

Anni fa ci si chiedeva: «esistono altri pianeti al di fuori del sistema solare sui quali possa essersi sviluppata qualche forma di vita?». La risposta era dettata dal buonsenso: «probabilmente sì, ma non siamo in grado di vederli, sono troppo piccoli e troppo lontani da noi». Gli scenari che si sono spalancati davanti agli occhi dei ricercatori quando vennero inviati nello spazio telescopi sensibilissimi in grado di scovare questi *esopianeti*, cioè pianeti in orbita attorno a una stella che non sia il Sole, confinano con la fantascienza tanto cara ai ragazzi. Mentre scrivo queste righe, conosciamo 800 differenti pianeti in orbita intorno a stelle della costellazione del Cigno e se ne scoprono talmente tanti a un ritmo così vertiginoso che ce ne sono almeno altri mille in attesa di conferma. Quanti saranno i pianeti presenti nell'intero cielo? Forse addirittura più delle stesse stelle. Ecco allora che ciò che avevamo considerato una eccezionale singolarità, la Terra, così ricca di vita, si dimostra la regola generale. Certo, altre forme di vita non sono state ancora scoperte, ma ormai è certo che si tratta solo di attendere quel piccolo progresso tecnico capace di svelarcele.

Non tutti i pianeti sono idonei alla vita: alcuni sono troppo vicini alla propria stella e dunque troppo caldi, altri si trovano troppo lontani da essa e pertanto sono stretti nella morsa di un freddo siderale. Ci sono pianeti grandissimi composti principalmente da gas, come i nostri Giove o Saturno, che pensiamo non siano idonei alla vita in quanto la vita che conosciamo noi abita sulla superficie di un pianeta roccioso. Ci sono poi pianeti orbitanti attorno a stelle a elevata emissione di energia che non vivranno abbastanza per garantire l'intero

percorso evolutivo della vita come si è sviluppato da noi. Ma tutti questi problemi si sciolgono come neve al sole se pensiamo da un lato all'immensità dei numeri che si accompagnano alla descrizione dell'universo e dall'altro al fatto che è ben possibile che esistano forme di vita molto differenti dalle nostre capaci di adattarsi a qualunque ambiente cosmico. Una tematica interessante è quella che riguarda il livello evolutivo delle forme di vita presenti nello spazio. Saranno forme di vita semplici, magari batteriche o al più vegetali, oppure avranno anche loro conosciuto tappe di sviluppo che le hanno condotte a diventare esseri intelligenti o addirittura tecnologici? Se ci affidiamo a semplici calcoli di pura statistica matematica si scopre che nella sola nostra galassia proprio in questo momento sono presenti più di mezzo milione di civiltà al nostro stesso livello. Certamente sono presenti anche civiltà primordiali, arretrate, così come pure civiltà maggiormente progredite di noi, così sviluppate da farci sembrare al loro confronto dei cavernicoli.

Spesso nel cielo i telescopi scoprono intorno a stelle lontane dei grandi dischi di polvere, detti *dischi protoplanetari*. Sappiamo che costituiscono il materiale dal quale nasceranno i loro pianeti, satelliti, comete e asteroidi, proprio come successe miliardi di anni fa nel caso del nostro sistema planetario. Dunque, si osservano pianeti in formazione e quindi si assiste alla nascita dei luoghi fisici dove magari tra chissà quanto tempo si svilupperanno altre civiltà. Del resto, si osservano anche stelle nelle loro ultime fasi vitali, diremo morenti e pertanto possiamo pensare che su eventuali pianeti abitati intorno a quegli astri la vita stia per estinguersi.

È possibile comunicare con le civiltà presenti altrove nella galassia? Riusciremo mai a entrare in contatto con questi lontani fratelli? Ci stiamo tentando da molti anni, sia ascoltando con potenti radiotelescopi ampie regioni di cielo, sia inviando noi stessi segnali che annuncino la nostra presenza, ma senza risultati. Per ora, però, solo silenzio. Un segnale radio deve anzitutto essere ricevuto e codificato da esseri capaci di riconoscerlo: per esempio, se quando Galileo Galilei osservava il cielo fosse stato investito da un potente segnale radio inviato dagli alieni non avrebbe potuto accorgersene.

C'è poi il problema delle distanze, un problema enorme. Le stelle e i pianeti alieni sono a distanze da noi astronomiche: la più vicina si trova a 43 000 miliardi di chilometri. Un segnale radio, l'unico sistema di comunicazione efficace che si conosca oggi, pur viaggiando alla velocità della luce (1 081 000 000 chilometri orari) impiega anni o secoli o addirittura millenni per raggiungere la destinazione. Per

esempio, un messaggio inviato nel 2012 verso un pianeta che si trovi a 550 anni luce da noi (piuttosto vicino) giungerebbe nel 2562 e l'eventuale risposta non ci arriverebbe che nel 3112! Raggiungere queste civiltà con le nostre astronavi di oggi ci fa sorridere: il razzo più potente impiegherebbe 120 000 anni per arrivare nei pressi della stella più vicina. Quanto modeste appaiono allora le nostre più coraggiose imprese, come arrivare sulla Luna! Ecco perché, ai nostri occhi, ci pare attualmente impossibile che la Terra possa essere raggiunta da astronavi aliene, che avrebbero dovuto attraversare distanze inimmaginabili in tempi lunghissimi. Ma, anche in questo caso, è ben possibile che la realtà ci smentisca presto.

La scienza che indaga sulle possibilità che esistano altre forme di vita è una scienza seria alimentata da scienziati e ricercatori preparati di tutto il mondo, purtroppo il terreno su cui si svolgono queste ricerche è anche il terreno su cui fioriscono argomentazioni e discipline che con la scienza non hanno niente a che fare. L'incontro di oggi desidera condurvi alla scoperta di questa materia affascinante.

Grazie, come sempre, per avermi scelto come vostra guida.

«Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 2013, Brescia 2018.
ISSN 0375-6181

VITA ACCADEMICA

CARICHE ACCADEMICHE

CONSIGLIO DI PRESIDENZA

Presidente:	prof. Francesco Lechi
Vice presidente:	prof. Sergio Onger
	(*Presidente della Classe di Scienze*)
Segretario:	sig. Pierfranco Blesio
Amministratore:	prof. Antonio Bugini
Consiglieri:	prof. Luigi Amedeo Biglione di Viarigi
	(*Presidente della Classe di Lettere*)
	dott. Luciano Faverzani
	prof. Pietro Gibellini
	prof. Pierfabio Panazza
	prof. Angelo Rampinelli Rota
	avv. Cesare Trebeschi
Vice segretario:	dott. Ennio Ferraglio (*Bibliotecario*)
Revisori dei conti	dott. Francesco Passerini Glazel
	prof. Antonio Porteri (*Presidente*)
	dott. Alessandro Tita

SOCI EFFETTIVI

Anati Emmanuel (1989)
Via Marconi 7,
Capo di Ponte (BS)

Anelli Luciano (1984)
Via Leonardo da Vinci 22,
Brescia

Begni Redona Pier Virgilio (1979)
Via della Chiesa 32,
Gussago (BS)

Belotti Gianpietro (1996)
Via Martinengo da Barco 5,
Brescia

Berlucchi Marcello (2009)
C.da Soncin Rotto 4,
Brescia

Berruti Giuseppe (1973)
Viale Europa 4,
Brescia

Bezzi Martini M. Luisa (1996)
Via Tirandi 43,
Brescia

Biagi Paolo (1989)
Via Casaglio 71,
Gussago (BS)

Biglione di Viarigi Luigi Amedeo (1963)
Villaggio Sereno, Via III 19,
Brescia

Bizzarini Marco (2011)
Via S. Emiliano 78,
Brescia

Blesio Pierfranco (1973)
Via Cipani 14,
Brescia

Bonomi Alfredo (1997)
Via Parrocchia 15,
Sabbio Chiese (BS)

Bona Innocenzo (2009)
Via XXV Aprile 6,
Capo di Ponte (BS)

Boroni Donati Carla (1996)
Via Cairoli 17,
Brescia

Boschi Ruggero (1989)
Via Manzoni 8,
Castenedolo (BS)

Brogiolo Gian Pietro (1989)
Via Fontanelle,
Polpenazze (BS)

Brumana Angelo (1996)
Via Paolo VI 7,
Travagliato (BS)

Brunelli Giorgio (2009)
Via Campioni 77,
Cellatica (BS)

Bugini Antonio (1988)
Contrada del Carmine 17,
Brescia

Candiani Boni Marina (1997)
Via Pisacane 9,
Brescia

Castelli Francesco (2013)
Via Montedenno 30,
Brescia

Cittadini P. Giulio (2006)
Via della Pace 10,
Brescia

Comboni Andrea (2005)
Via Cattaneo 25,
Brescia

Corsini Paolo (1996)
Via Donizzetti 25,
Concesio (BS)

Crescini Arturo (1984)†
Via Saleri 22,
Brescia

Danelon Fabio (1996)
Via Sanson 20,
Brescia

Docchio Franco (2009)
Via Valle di Mompiano 31a,
Brescia

Facchinetti Giancarlo (2006)
Via Maternini 8,
Brescia

Falconi Bernardo (2006)
Via Zini 1a,
Paderno Franciacorta (BS)

Fappani Antonio (1961)
Via Tosio 1,
Brescia

Fasser Carlo (2006)
Via Rocca d'Anfo 9,
Brescia

Faverzani Luciano (1999)
Via Cimabue, 22
Brescia

Ferraglio Ennio (2005)
Via Industriale, 11
San Zeno Naviglio (BS)

Finzi Giovanna (2009)
Via Branze 38,
Brescia

Franzoni Oliviero (2005)
Via San Fermo 2,
Ossimo Inferiore (BS)

Frisoni Fiorella (2009)
Q.re Cesare Abba, Via III 12,
Brescia

Fusari don Giuseppe (2013)
Via Gasparo da Salò 13,
Brescia

Ghidotti Francesco (1975)
Quartiere De Gasperi 1,
Palazzolo sull'Oglio (BS)

Gibellini Pietro (1985)
Contrada delle Cossere 25,
Brescia

Gibellini Rosino (1997)
Via Cremona 99,
Brescia

Laffranchi Renato (1997)
Corso Matteotti 31,
Brescia

Lechi Francesco (1979)
Corso Martiri della Libertà 43,
Brescia

Lechi Piero (1999)†
Corso Martiri della Libertà 43,
Brescia

Lucchini Luigi (1984)†
Via Oberdan 1,
Brescia

Manzoni Gian Enrico (1989)
Via Trainini 61,
Brescia

Mariano Emilio (1963)
Viale Valle Fiorita,
Salò (BS)

Martinelli Bortolo (1989)
Via degli Armaiuoli 1,
Brescia

Mazza Attilio (1979)
Via dell'Albera 23,
Gardone Riviera (BS)

Morandini Mino (2009)
Via L. Levi Sandri 1,
Bienno (BS)

Montanari Daniele (2006)
C.da delle Cossere 3,
Brescia

Onger Sergio (1997)
Contrada Mansione 14,
Brescia

Orefici Giuseppe (1997)
Via Grazie 6,
Brescia

Orizio Agostino (2006)
Via XX Settembre 32,
Brescia

Panazza Pierfabio (1999)
Via Sabotino 14,
Brescia

Passerini Glazel Francesco (1999)
Via Capriolo 30,
BRESCIA

Pegrari Maurizio (2011)
Via Rose di Sotto 273,
BRESCIA

Pialorsi Vincenzo (1975)
Via Paroli 63,
REZZATO (BS)

Piotti Mario (2006)
V.le Venezia 82,
BRESCIA

Porteri Antonio (1996)
Via Melzi 5,
BRESCIA

Prandolini Giacomo (2011)
Via Sorelle Agazzi 14,
BRESCIA

Preti Augusto (1985)
Via Panoramica 104f,
BRESCIA

Provasi Giancarlo (2011)
Via Mandolossa 24,
GUSSAGO (BS)

Rampinelli Rota Angelo (1963)†
Vicolo Due Torri 15,
BRESCIA

Romani Valerio (1989)
Via Andreis 38,
DESENZANO DEL GARDA (BS)

Ronchi Filippo (2009)
Via A. Venturi 57,
FORNACI - BRESCIA

Scaglia Bernardo (1989)
Q.re 1° maggio 92,
BRESCIA

Seccamani Romeo (1996)
Via C. Cattaneo 66,
BRESCIA

Selmi Elisabetta (1996)
Via Einaudi 26,
BRESCIA

Severino Emanuele (1968)
Via Callegari 15,
BRESCIA

Silveri Luciano (1996)
Via Collebeato 26,
BRESCIA

Simoni Piero (1971)
Via Monte 29,
GAVARDO (BS)

Spada Antonio (1984)
Via Callegari 4,
25121 BRESCIA

Spini Ugo (1996)
Via Musei 81,
BRESCIA

Stagnoli Antonio (1996)
Via Dal Monte 20,
BRESCIA

Stella Clara (1993)
Via Musei 81,
BRESCIA

Stradiotti Renata (1993)
Via Musei 81,
BRESCIA

Taccolini Mario (2011)
Via Guerzoni 3,
BRESCIA

Tagliaferri Filippo (2006)
Via Tosio 15,
BRESCIA

Terraroli Valerio (2011)
Via S. Emiliano 28,
BRESCIA

Tira Maurizio (2013)
Via Reciago 9a,
LONATO (BS)

Tita Alessandro (1984)
Contrada di Santa Chiara 39,
BRESCIA

Volta Valentino (1993)
Via Tosio 36,
BRESCIA

Zani Carlo (2006)
Vicolo Medici 4,
BRESCIA

Zorzi Mario (1997)
Via Val di Fiemme 13,
BRESCIA

SOCI CORRISPONDENTI

Andenna Carlo (1993)
Viale Allegra 26,
NOVARA

Arslan Ermanno (1975)
Via Privata Battisti 2,
MILANO

Baroni Carlo (1996)
Via S. Orsola 138,
BRESCIA

Bellezza Angela Franca (1975)
Via Carlo A. Tavella 9/30,
GENOVA

Bertelli Carlo (2005)
Via Da Soresina, 12
MILANO

Beschi Luigi (1973)
Via T. Salvini 2A,
ROMA

Bianchini Marco (1989)
Via Albert Luthuli 22,
REGGIO EMILIA (RE)

Bonfiglio Dosio Giorgetta (1981)
Via Tunisi 12,
PADOVA (PD)

Brignoli Marziano (1993)†
Via Scaldasole 14,
TORRE D'ISOLA (PV)

Cabra Piergiordano (1996)
Collegio Piamarta,
CECCHINA DI ROMA

Cairns S. Christofer (1973)
University of Soothampton,
GB-SOOTH-AMPTON (Inghilterra)

Cassinis Giuseppe (1971)
Dipartimento Scienze della Terra –
Università degli Studi –
PAVIA

Castelletti Lanfredo (1996)
P.zza Medaglie d'oro 1,
COMO

Cattanei Luigi (1981)
Via Felice Romani 20/9,
GENOVA

Clough Holdsworth Cecil (1968)
8 Abercromby Square,
GB-LIVERPOOL, 7 (Inghilterra)

Cremaschi Mauro (1996)
MILANO

Federici Gianfranco (1996)
Sternstrasse 17/a
MONACO (Germania)

Frasso Giuseppe (1989)
Via Caravaggio 2,
BUSTO ARSIZIO (VA)

Frugoni Chiara (1999)
Via Cuppari 48,
PISA

Gamber Ortwin (1973)
Historische Museum. Neve Gurg. A-
WIEN 1 (Austria)

Giavazzi Giovanni (1985)
Largo Porta Nuova 2,
BERGAMO

Girardi Enzo Noé (1971)
Via G. Ripamonti 40,
MILANO

Gregori Mina (1989)
Via G. Capponi 76,
FIRENZE

Lechi Giovanni Maria (1996)
Politecnico di Milano,
MILANO

Leonardi Claudio (1996)
c/o Fondazione Franceschini,
CERTOSA DEL GALLENO (FI)

Masetti Zannini Lodovico (1961)
Via del Governo Vecchio 48,
ROMA

Maternini Zotta Maria Fausta (1989)
Via Commerciale 47/5,
TRIESTE

Meriggi Marco (1996)
P.zza E. Bottini 4,
MILANO

Mezzanotte Giovanni (1996)
Via Cosimo del Fante 15,
MILANO

Morandini Francesca (2011)
c/o Musei Civici,
BRESCIA

Navarrini Roberto (1985)
Via Cappello 15,
MANTOVA

Nobili Raffaele (1997)
Via Mellerio 2,
MILANO

O'Brian Grant (1996)
4 13 Gayfield Sq.,
EDIMBURGH

Orengo Alessandro (2005)
Via Acerbi, 15
GENOVA

Peroni Adriano (1963)
Via Lungo l'Affrico 164,
FIRENZE

Pighetti Clelia (1989)
Via Settempadana 4,
CASTEL RAIMONDO (MC)

Pirola Aldo (1993)
Via Mazzini 1,
BRESCIA

Pizzamiglio Pierluigi (1996)
c/o Università Cattolica
Via trieste 17,
BRESCIA

Racine Pierre (1989)
8. me Traversiér,
F-STRASBOURG-Eckbolsheim (Francia)

Rosa Barezzani Maria Teresa (1985)
Via Aldo Moro 16,
COMUN NUOVO (BG)

Rossi Francesco (1979)
Accademia Carrara,
BERGAMO

Roversi Monaco Fabio Alberto (2005)
c/o Università degli Studi
BOLOGNA

Rovetta Alberto (1999)
Viale Doria 28,
MILANO

Sandal Ennio (1985)
Biblioteca Civica,
VERONA

Seidenfus Hellmuth Stefan (1989)
Am Stadtgraben 9,
D-MUENSTER Wesfalia

Sena Chiesa Gemma (1996)
Via Telesio 9,
MILANO

Sicilia Francesco (1993)
Via Mercati 4,
ROMA

Sigurtà Arturo (1997)
Piazza San Luigi,
CASTIGLIONE DELLE STIVIERE (MN)

Sisinni Francesco (1993)
Via Soldati 25,
ROMA

Tiepolo Maria Francesca (1996)
Campo S. Paolo 1957,
VENEZIA

Tozzi Pier Luigi (1979)
Università degli Studi,
PAVIA

Turchini Angelo (1999)
Via C. Zavagli 57D,
RIMINI

Valvo Alfredo (1996)
Via F. Albani 7,
MILANO

Van Nuffel Robert (1968)
42 Avenue de la Couronne,
B-Bruxelles-Ixelles (Belgio)

Vlad Roman (1996)
Via XXV Aprile,
Roma

Zalin Giovanni (1985)
Via Amatore Sciesa 30,
Verona

Zichichi Antonino (1979)
Piazza Caprettari 70,
Roma

«Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 2013, Brescia 2018.
ISSN 0375-6181

VITA ACCADEMICA

CARICHE ACCADEMICHE

CONSIGLIO DI PRESIDENZA

Presidente:	prof. Francesco Lechi
Vice presidente:	prof. Sergio Onger
	(*Presidente della Classe di Scienze*)
Segretario:	sig. Pierfranco Blesio
Amministratore:	prof. Antonio Bugini
Consiglieri:	prof. Luigi Amedeo Biglione di Viarigi
	(*Presidente della Classe di Lettere*)
	dott. Luciano Faverzani
	prof. Pietro Gibellini
	prof. Pierfabio Panazza
	prof. Angelo Rampinelli Rota
	avv. Cesare Trebeschi
Vice segretario:	dott. Ennio Ferraglio (*Bibliotecario*)
Revisori dei conti	dott. Francesco Passerini Glazel
	prof. Antonio Porteri (*Presidente*)
	dott. Alessandro Tita

SOCI EFFETTIVI

Anati Emmanuel (1989)
Via Marconi 7,
Capo di Ponte (BS)

Anelli Luciano (1984)
Via Leonardo da Vinci 22,
Brescia

Begni Redona Pier Virgilio (1979)
Via della Chiesa 32,
Gussago (BS)

Belotti Gianpietro (1996)
Via Martinengo da Barco 5,
Brescia

Berlucchi Marcello (2009)
C.da Soncin Rotto 4,
Brescia

Berruti Giuseppe (1973)
Viale Europa 4,
Brescia

Bezzi Martini M. Luisa (1996)
Via Tirandi 43,
Brescia

Biagi Paolo (1989)
Via Casaglio 71,
Gussago (BS)

Biglione di Viarigi Luigi Amedeo (1963)
Villaggio Sereno, Via III 19,
Brescia

Bizzarini Marco (2011)
Via S. Emiliano 78,
Brescia

Blesio Pierfranco (1973)
Via Cipani 14,
Brescia

Bonomi Alfredo (1997)
Via Parrocchia 15,
Sabbio Chiese (BS)

Bona Innocenzo (2009)
Via XXV Aprile 6,
Capo di Ponte (BS)

Boroni Donati Carla (1996)
Via Cairoli 17,
Brescia

Boschi Ruggero (1989)
Via Manzoni 8,
Castenedolo (BS)

Brogiolo Gian Pietro (1989)
Via Fontanelle,
Polpenazze (BS)

Brumana Angelo (1996)
Via Paolo VI 7,
Travagliato (BS)

Brunelli Giorgio (2009)
Via Campioni 77,
Cellatica (BS)

Bugini Antonio (1988)
Contrada del Carmine 17,
Brescia

Candiani Boni Marina (1997)
Via Pisacane 9,
Brescia

Castelli Francesco (2013)
Via Montedenno 30,
Brescia

Cittadini P. Giulio (2006)
Via della Pace 10,
Brescia

Comboni Andrea (2005)
Via Cattaneo 25,
Brescia

Corsini Paolo (1996)
Via Donizzetti 25,
Concesio (BS)

Crescini Arturo (1984)†
Via Saleri 22,
Brescia

Danelon Fabio (1996)
Via Sanson 20,
Brescia

Docchio Franco (2009)
Via Valle di Mompiano 31a,
Brescia

Facchinetti Giancarlo (2006)
Via Maternini 8,
Brescia

Falconi Bernardo (2006)
Via Zini 1a,
Paderno Franciacorta (BS)

Fappani Antonio (1961)
Via Tosio 1,
Brescia

Fasser Carlo (2006)
Via Rocca d'Anfo 9,
Brescia

Faverzani Luciano (1999)
Via Cimabue, 22
Brescia

Ferraglio Ennio (2005)
Via Industriale, 11
San Zeno Naviglio (BS)

Finzi Giovanna (2009)
Via Branze 38,
Brescia

Franzoni Oliviero (2005)
Via San Fermo 2,
Ossimo Inferiore (BS)

Frisoni Fiorella (2009)
Q.re Cesare Abba, Via III 12,
Brescia

Fusari don Giuseppe (2013)
Via Gasparo da Salò 13,
Brescia

Ghidotti Francesco (1975)
Quartiere De Gasperi 1,
Palazzolo sull'Oglio (BS)

Gibellini Pietro (1985)
Contrada delle Cossere 25,
Brescia

Gibellini Rosino (1997)
Via Cremona 99,
Brescia

Laffranchi Renato (1997)
Corso Matteotti 31,
Brescia

Lechi Francesco (1979)
Corso Martiri della Libertà 43,
Brescia

Lechi Piero (1999)†
Corso Martiri della Libertà 43,
Brescia

Lucchini Luigi (1984)†
Via Oberdan 1,
Brescia

Manzoni Gian Enrico (1989)
Via Trainini 61,
Brescia

Mariano Emilio (1963)
Viale Valle Fiorita,
Salò (BS)

Martinelli Bortolo (1989)
Via degli Armaiuoli 1,
Brescia

Mazza Attilio (1979)
Via dell'Albera 23,
Gardone Riviera (BS)

Morandini Mino (2009)
Via L. Levi Sandri 1,
Bienno (BS)

Montanari Daniele (2006)
C.da delle Cossere 3,
Brescia

Onger Sergio (1997)
Contrada Mansione 14,
Brescia

Orefici Giuseppe (1997)
Via Grazie 6,
Brescia

Orizio Agostino (2006)
Via XX Settembre 32,
Brescia

Panazza Pierfabio (1999)
Via Sabotino 14,
Brescia

Passerini Glazel Francesco (1999)
Via Capriolo 30,
BRESCIA

Pegrari Maurizio (2011)
Via Rose di Sotto 273,
BRESCIA

Pialorsi Vincenzo (1975)
Via Paroli 63,
REZZATO (BS)

Piotti Mario (2006)
V.le Venezia 82,
BRESCIA

Porteri Antonio (1996)
Via Melzi 5,
BRESCIA

Prandolini Giacomo (2011)
Via Sorelle Agazzi 14,
BRESCIA

Preti Augusto (1985)
Via Panoramica 104f,
BRESCIA

Provasi Giancarlo (2011)
Via Mandolossa 24,
GUSSAGO (BS)

Rampinelli Rota Angelo (1963)†
Vicolo Due Torri 15,
BRESCIA

Romani Valerio (1989)
Via Andreis 38,
DESENZANO DEL GARDA (BS)

Ronchi Filippo (2009)
Via A. Venturi 57,
FORNACI - BRESCIA

Scaglia Bernardo (1989)
Q.re 1° maggio 92,
BRESCIA

Seccamani Romeo (1996)
Via C. Cattaneo 66,
BRESCIA

Selmi Elisabetta (1996)
Via Einaudi 26,
BRESCIA

Severino Emanuele (1968)
Via Callegari 15,
BRESCIA

Silveri Luciano (1996)
Via Collebeato 26,
BRESCIA

Simoni Piero (1971)
Via Monte 29,
GAVARDO (BS)

Spada Antonio (1984)
Via Callegari 4,
25121 BRESCIA

Spini Ugo (1996)
Via Musei 81,
BRESCIA

Stagnoli Antonio (1996)
Via Dal Monte 20,
BRESCIA

Stella Clara (1993)
Via Musei 81,
BRESCIA

Stradiotti Renata (1993)
Via Musei 81,
BRESCIA

Taccolini Mario (2011)
Via Guerzoni 3,
BRESCIA

Tagliaferri Filippo (2006)
Via Tosio 15,
BRESCIA

Terraroli Valerio (2011)
Via S. Emiliano 28,
BRESCIA

Tira Maurizio (2013)
Via Reciago 9a,
LONATO (BS)

Tita Alessandro (1984)
Contrada di Santa Chiara 39,
BRESCIA

Trebeschi Cesare (1979)
Via Trombetta 5,
CELLATICA (BS)

Volta Valentino (1993)
Via Tosio 36,
BRESCIA

Zani Carlo (2006)
Vicolo Medici 4,
BRESCIA

Zorzi Mario (1997)
Via Val di Fiemme 13,
BRESCIA

SOCI CORRISPONDENTI

Andenna Carlo (1993)
Viale Allegra 26,
NOVARA

Arslan Ermanno (1975)
Via Privata Battisti 2,
MILANO

Baroni Carlo (1996)
Via S. Orsola 138,
BRESCIA

Bellezza Angela Franca (1975)
Via Carlo A. Tavella 9/30,
GENOVA

Bertelli Carlo (2005)
Via Da Soresina, 12
MILANO

Beschi Luigi (1973)
Via T. Salvini 2A,
ROMA

Bianchini Marco (1989)
Via Albert Luthuli 22,
REGGIO EMILIA (RE)

Bonfiglio Dosio Giorgetta (1981)
Via Tunisi 12,
PADOVA (PD)

Brignoli Marziano (1993)†
Via Scaldasole 14,
TORRE D'ISOLA (PV)

Cabra Piergiordano (1996)
Collegio Piamarta,
CECCHINA DI ROMA

Cairns S. Christofer (1973)
University of Soothampton,
GB-SOOTH-AMPTON (Inghilterra)

Cassinis Giuseppe (1971)
Dipartimento Scienze della Terra –
Università degli Studi –
PAVIA

Castelletti Lanfredo (1996)
P.zza Medaglie d'oro 1,
COMO

Cattanei Luigi (1981)
Via Felice Romani 20/9,
GENOVA

Clough Holdsworth Cecil (1968)
8 Abercromby Square,
GB-LIVERPOOL, 7 (Inghilterra)

Cremaschi Mauro (1996)
MILANO

Federici Gianfranco (1996)
Sternstrasse 17/a
MONACO (Germania)

Frasso Giuseppe (1989)
Via Caravaggio 2,
BUSTO ARSIZIO (VA)

Frugoni Chiara (1999)
Via Cuppari 48,
PISA

Gamber Ortwin (1973)
Historische Museum. Neve Gurg. A-
WIEN 1 (Austria)

Giavazzi Giovanni (1985)
Largo Porta Nuova 2,
BERGAMO

Girardi Enzo Noé (1971)
Via G. Ripamonti 40,
MILANO

Gregori Mina (1989)
Via G. Capponi 76,
FIRENZE

Lechi Giovanni Maria (1996)
Politecnico di Milano,
MILANO

Leonardi Claudio (1996)
c/o Fondazione Franceschini,
CERTOSA DEL GALLENO (FI)

Masetti Zannini Lodovico (1961)
Via del Governo Vecchio 48,
ROMA

Maternini Zotta Maria Fausta (1989)
Via Commerciale 47/5,
TRIESTE

Meriggi Marco (1996)
P.zza E. Bottini 4,
MILANO

Mezzanotte Giovanni (1996)
Via Cosimo del Fante 15,
MILANO

Morandini Francesca (2011)
c/o Musei Civici,
BRESCIA

Navarrini Roberto (1985)
Via Cappello 15,
MANTOVA

Nobili Raffaele (1997)
Via Mellerio 2,
MILANO

O'Brian Grant (1996)
4 13 Gayfield Sq.,
EDIMBURGH

Orengo Alessandro (2005)
Via Acerbi, 15
GENOVA

Peroni Adriano (1963)
Via Lungo l'Affrico 164,
FIRENZE

Pighetti Clelia (1989)
Via Settempadana 4,
CASTEL RAIMONDO (MC)

Pirola Aldo (1993)
Via Mazzini 1,
BRESCIA

Pizzamiglio Pierluigi (1996)
c/o Università Cattolica
Via trieste 17,
BRESCIA

Racine Pierre (1989)
8. me Traversiér,
F-STRASBOURG-Eckbolsheim (Francia)

Rosa Barezzani Maria Teresa (1985)
Via Aldo Moro 16,
COMUN NUOVO (BG)

Rossi Francesco (1979)
Accademia Carrara,
BERGAMO

Roversi Monaco Fabio Alberto (2005)
c/o Università degli Studi
BOLOGNA

Rovetta Alberto (1999)
Viale Doria 28,
MILANO

Sandal Ennio (1985)
Biblioteca Civica,
VERONA

Seidenfus Hellmuth Stefan (1989)
Am Stadtgraben 9,
D-MUENSTER Wesfalia

Sena Chiesa Gemma (1996)
Via Telesio 9,
MILANO

Sicilia Francesco (1993)
Via Mercati 4,
ROMA

Sigurtà Arturo (1997)
Piazza San Luigi,
CASTIGLIONE DELLE STIVIERE (MN)

Sisinni Francesco (1993)
Via Soldati 25,
ROMA

Tiepolo Maria Francesca (1996)
Campo S. Paolo 1957,
VENEZIA

Tozzi Pier Luigi (1979)
Università degli Studi,
PAVIA

Turchini Angelo (1999)
Via C. Zavagli 57D,
RIMINI

Valvo Alfredo (1996)
Via F. Albani 7,
MILANO

Van Nuffel Robert (1968)
42 Avenue de la Couronne,
B-Bruxelles-Ixelles (Belgio)

Vlad Roman (1996)
Via XXV Aprile,
Roma

Zalin Giovanni (1985)
Via Amatore Sciesa 30,
Verona

Zichichi Antonino (1979)
Piazza Caprettari 70,
Roma

«Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 2013, Brescia 2018.
ISSN 0375-6181

ATTI DELLA FONDAZIONE
"UGO DA COMO"
per l'anno 2013

FONDAZIONE "UGO DA COMO" LONATO

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Presidente:	Prof. Francesco Lechi (Presidente dell'Ateneo di Brescia)
Consiglieri:	Sig. Pierfranco Blesio (Segretario dell'Ateneo di Brescia)
	Dott. Ennio Ferraglio (Direttore Civica Biblioteca Queriniana, Brescia)
	Arch. Andrea Alberti (Soprintendente per i Beni Architettonici delle Province di Brescia, Cremona e Mantova)
	Dott.ssa Elena Lucchesi Ragni (Civici Musei d'Arte e Storia, Brescia)
	Dott. Valerio Silvestri (Comune di Lonato)
Direttore generale:	Ambasciatore Dott. Antonio Benedetto Spada
Revisori dei conti:	Dott. Davide Boglioni Dott. Alessandro Masetti Zanini Dott. Eugenio Vitello
Consiglieri del Presidente:	Sig. Francesco Carpani Glisenti Sig.ra Barbara Zarnetti Nocivelli

RELAZIONE
sull'attività della Fondazione nell'anno 2013

PATRIMONIO MONUMENTALE

Il 2013 è cominciato con gli interventi di prima urgenza che hanno provveduto a consolidare le parti di muratura crollate alla fine del 2012, e a puntellare i lati tra i quali si è verificato il crollo più grave.

Il direttore generale, ambasciatore Antonio Benedetto Spada, si è immediatamente messo in contatto con il Ministro ai Beni e alle Attività Culturali, con l'assessore provinciale Silvia Razzi, con la sede regionale del FAI – Fondo Ambiente Italiano – ottenendo la copertura dell'intero costo di restauro, soprattutto grazie al determinante aiuto del soprintendente Andrea Alberti.

Alla luce di questo cedimento strutturale, il direttore generale ha avviato una serie di verifiche affidate all'arch. Gian Paolo Treccani della Facoltà di Ingegneria dell'Università degli Studi di Brescia. Sono emersi alcune criticità con particolare riferimento alla torretta del giardino (ultimo intervento conservativo a opera dell'ing. Mario Spada nel 1953) e il muro di contenimento della terrazza alta del giardino nella Casa del Podestà, confinante con la Biblioteca monumentale di Ugo Da Como.

LAVORI DI PULIZIA ALL'AREA BOSCHIVA POSTA SOTTO LA ROCCA

Lo stato di grave abbandono nel quale riversano i fondi di proprietà della Fondazione Da Como posti sotto la Rocca hanno indotto il direttore generale a provvedere. Si tratta del crinale verso

Desenzano, caratterizzato oggi da boscaglia a crescita spontanea e casuale. Le piante avevano nel tempo infestato completamente le piante di vite e gli ulivi documentati dalle vecchie fotografie d'epoca e che si è deciso di salvaguardare. Queste operazioni sono state affidate a un giovane contadino che in cambio subentra nella gestione temporanea del terreno agricolo di proprietà della Fondazione posto ai piedi del paese, verso la Chiesa del Giglio, sul cosiddetto "terreno napoleonico".

LAVORI DI ADEGUAMENTO ALLA CASA DEL CAPITANO DELLA ROCCA

Nell'intento di migliorare sempre le strutture aperte al pubblico, si è provveduto a compiere degli interventi di ordinaria manutenzione all'interno dell'edificio noto come "Casa del Capitano" in Rocca. Gli interventi si sono concentrati sulla "Sala Piera Carpani Glisenti" dotata di un nuovo impianto di riscaldamento, di illuminazione e nuovamente ritinteggiata.

Interventi di manutenzione ordinaria hanno riguardato pure gli ambienti del Museo Civico Ornitologico (ospitato nel piano ammezzato della Casa del Capitano) e quelli posti sopra il Museo Ornitologico. Alle spese di tinteggiatura ha partecipato anche il Comune di Lonato.

Le due stanze "Piera Carpani Glisenti" e quella posta sopra il Museo Ornitologico sono state dotate di un adeguato impianto, video e video proiezione in maniera da rendere anche questi ambienti funzionali per conferenze sia organizzate dalla Fondazione che da soggetti in grado di richiedere in affitto questi spazi.

Le sale così sistemate possono anche ospitare i laboratori didattici delle scuole; nel corso di questo anno scolastico si sono contati più di 3000 ragazzi delle scuole in visita.

FIORI NELLA ROCCA 2013

La sesta edizione di Fiori nella Rocca ha ottenuto un successo considerevole, quasi 20 000 persone sono giunte a Lonato nelle due giornate di apertura del 13 e 14 aprile scorsi.

PER IL PARCO DELLA ROCCA

L'area che circonda la Rocca (aree verdi di proprietà della Fondazione) è costantemente sottoposta a opere di manutenzione, anche grazie alla collaborazione con il Comune di Lonato.

Purtroppo il fatto che il parco sia costantemente accessibile a tutte le ore del giorno e della notte ha favorito il ripetersi di atti vandalici che hanno comportato grave deterioramento agli impianti di illuminazione della Rocca, ai giochi nell'area riservata ai bambini e alle staccionate che il Comune di Lonato ha predisposto nel parco. In considerazione del protrarsi di questi episodi si sta provvedendo a dotare il parco di cancelli che impediscano l'accesso all'area in orari diversi di quelli di apertura cui il parco della Rocca verrà assoggettato. La ditta Feralpi di Lonato sta valutando la spesa per una sponsorizzazione dell'intervento.

USCITA DAL CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE DELLA DOTT.SSA ORNELLA FOGLIENI

La consigliera dott.ssa Ornella Foglieni ha cessato la collaborazione con la Regione Lombardia.

La dott.ssa Foglieni ricopriva il ruolo di dirigente presso la Soprintendenza ai beni librari della Regione Lombardia e divenne consigliere della Da Como perché si identificava nel suo ruolo quello previsto nel nostro statuto di "Soprintendente Bibliografico di Milano", membro di diritto per il consiglio della Fondazione Da Como.

Il presidente e l'interno consiglio di amministrazione ricordano con grande riconoscenza l'operato della dott.ssa Ornella Foglieni.

Con grande piacere ho appreso dal soprintendente arch. Andrea Alberti che il Ministero per i Beni e le Attività Culturali sta seriamente valutando la possibilità di sostenere la spesa di restauro e ricostruzione della porzione di mura venete crollata lo scorso mese di novembre. Anche se distante desidero ringraziare il signor soprintendente per l'efficace interessamento.

Desidero comunicare che anche la delegazione bresciana del FAI, Fondo Ambiente Italiano, sta collaborando al fine di appoggiare l'operazione.

L'operazione si sta prospettando favorevole anche alla conferma dello stretto rapporto che lega la Fondazione Da Como con la Facoltà

di Ingegneria dell'Università degli Studi di Brescia. Attiveremo a breve un gruppo di studio composto da 30 studenti universitari che, seguiti dal prof. Gian Paolo Treccani monitoreranno completamente gli edifici appartenenti al complesso monumentale della Fondazione Da Como.

PADIGLIONE EVENTI NELLA ROCCA DI LONATO

La Fondazione Ugo Da Como, in collaborazione con il soprintendente Andrea Alberti ha avviato un'opera di verifica all'attuale "padiglioni eventi" posto nella Rocca di Lonato per identificare una nuova struttura che possa inserirsi con maggior armonia nello storico edificio.

«Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 2013, Brescia 2018.
ISSN 0375-6181

INDICE

SOLENNE ADUNANZA

Relazione del segretario sull'attività accademica svolta nell'anno 2013 pag. 7

ATTI ACCADEMICI

Edoardo Bressan, Il Novecento secolo del welfare: fra storia e futuro » 27

Bortolo Martinelli, Petrarca: aura e antaura, tristitia e melancholia, con una Postilla su «Saturno e la melanconia» del Warburg Institute e, in Appendice, il testo critico della traduzione latina del capitolo *De melancholia* di Avicenna » 43

Pierluigi Forcella, Musicisti bergamaschi in area bresciana » 117

Luigi Amedeo Biglione di Viarigi, Lettere inedite di Francesco Bettoni: attese, politica, cultura » 151

Marino Pessina, L'esploratore e "L'avventura del violino" » 161

Piero Lechi e Adriana Conconi Fedrigolli, Sul monumento a Giuseppe Zanardelli » 177

Marcello Berlucchi, Un Kaiserjäger a Solferino » 193

Anna Maria Cabrini, L'arciere «prudente». Il Principe di Machiavelli nel V centenario » 207

Bernardo Falconi, Aggiunte al catalogo di Faustino Boatti (Bergamo 1797-1851) "Ritrattista in Miniatura dell'aristocrazia bresciana in età Romantica": quattro inedite effigi di casa Fenaroli Ferraroli » 227

Giuseppe Chiecchi, Da Baligante («Novellino», LXII) a Masetto («Decameron», III, 1) » 235

Ciclo di conferenze su "La filosofia del gioco"
Lorenzo Passerini Glazel, Le regole del gioco pag. 253
Alfredo Pasotti, Giochi pericolosi: la sfida dell'enigma, ovvero la trappola sapienziale » 267
Giulia Zava, Il Petrarca queriniano. Un commento per immagini » 277
Filippo Ronchi, Nel 160° anniversario della morte. Gli ultimi anni di Tito Speri a Brescia » 285
Elena Ledda, «Nello spirito della città eroica» D'Annunzio e Brescia » 301
Mario Gorlani, Dal Suffragio elettorale maschile a quello maschile e femminile » 315
Ivana Passamani, Gli assi prospettici di Brescia tra spazi pubblici e privati un metodo di analisi e rappresentazione » 321
Letizia Barozzi, Un affresco sacro al Palazzo Avogadro di Zanano. Proposte per un'indagine iconografica » 339

ANNUE RASSEGNE

Gruppo naturalistico"Giuseppe Ragazzoni"(Società fondata nel 1895) » 353
Rassegna dell'attività sociale 2013 » 355
Davide Dal Prato, L'emozionante campo di ricerca di una scienza nuovissima: l'astrobiologia » 361

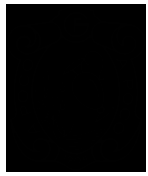
VITA ACCADEMICA

Cariche accademiche » 367
Soci effettivi » 368
Soci corrispondenti » 372
Accademie e istitutiche scambiano pubblicazioni con l'Ateneo » 375

ATTI DELLA FONDAZIONE "UGO DA COMO"

Fondazione "Ugo da Como": Consiglio di Amministrazione » 383
Relazione sull'attività della Fondazione nell'anno 2013 » 385

INDICE » 389



STAMPERIA FRATELLI GEROLDI
dal 1904 stampatori ed editori
BRESCIA